

Maira Almarales Monier

LA SELVA **OSCURA**

Sobres cerrados, memoria abierta

Aproximación a tres espectáculos
de Teatro de Las Estaciones



Edición y corrección: Ana María Delgado
Diagramación: Ileana Fernández Alfonso
Diseño interior: Michele Miyares Hollands
Diseño de cubierta: Daniela Portilla

© Maira Almarales Monier, 2016
© Sobre la presente edición:
Ediciones Alarcos, 2016

ISBN 978-959-305-073-9

Ediciones Alarcos
Casa Editorial Tablas-Alarcos
Consejo Nacional de las Artes Escénicas
Línea y B, El Vedado, La Habana 10400, Cuba
revistatablas@cubarte.cult.cu, www.eltandem.cult.cu
(537) 833 0214, (537) 833 0226

*A Teatro de Las Estaciones
A Blanca Felipe y Omar Valiño
A un lirio que florece de noche
A tres mujeres que siempre esperan y a mi padre*

No es que lo pasado arroje luz sobre lo presente, o lo presente sobre lo pasado, sino qué imagen es aquello en donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación.

(W. BENJAMIN)

Índice general

Notas preliminares	7
I	
<i>Extraña forma de vida</i>	10
Metamorfosis del títere en cuerpo teatralizado	10
El títere	10
Actor	15
Proceso de animación y montaje. Relación actor-títere	18
La tercera entidad: el personaje escénico	20
Cuerpo Teatralizado	20
La escritura invisible	22
Cultura. Memoria	27
Equivalencias de lo cubano. ¿Identidad?	30
Teatro de títeres. El espacio de lo posible	32
II	
<i>Conciencia de continuidad</i>	34
Paréntesis necesario	40
Primer Sobre	
<i>Encuentro de un camino</i>	42
I <i>El inicio</i>	42
II <i>En busca de la poesía</i>	50
III <i>Asentamiento</i>	51
Segundo Sobre	
<i>El punto cubano</i>	53
I <i>La cita</i>	53
II <i>La obra</i>	56
III <i>Punto cubano</i>	68

Tercer sobre	
<i>Perfecta sincronía</i>	72
I Deseo	72
II <i>Perfecta sincronía</i>	78
III <i>Puerta abierta</i>	87
<i>Entre la memoria y la presencia</i>	91
Anexos	94
I <i>La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón</i>	95
Ficha del espectáculo.	95
Premios.	95
II <i>Pelusín y los pájaros</i>	98
Ficha del espectáculo.	98
Premios.	98
III <i>La Virgencita de Bronce</i>	100
Ficha del espectáculo.	100
Premios.	100
Bibliografía	103
Artículos	106
Artículos digitales	109
Audiovisuales. Fuentes documentales de los espectáculos.	109

Del universo teatral me apasiona todo. Digo teatro y pienso en historia por contar, intercambio de sensaciones, dramaturgia, ficción, personajes, poesía, conceptos, activación, pensamiento, otredad, emoción, criterios, actores, recepción, tramoya, luces, performance. En el año 2003 presencié *La caja de los juguetes* de Teatro de Las Estaciones en el Cabildo Teatral de Santiago de Cuba. El espectáculo estaba sedimentado en la imbricación de actores en vivo con títeres. No había palabras, todo era música y movimiento. Participar del encantamiento auspiciado por la obra de Claude Debussy sobre un público exigente y no comprometido, fue el detonante que consolidó mi necesidad de adentrarme en el mundo del hecho escénico y, en especial, en los espectáculos de Teatro de Las Estaciones.

A partir de la puesta en escena *La Virgencita de Bronce* en el 2005, aumentó mi interés por ver y analizar de manera más cercana la praxis teatral del grupo. Esta última profundizó en la relación actor-títere más allá de animador-títere y estableció un juego referencial entre el propio texto dramático y el texto espectacular, y de ambos, con la memoria teatral y la identidad cubana. Así me encontré con *El patico feo* (2006), *Historia de burros* (2006), *Los zapaticos de rosa* (2007), *Federico de noche*, *Una niña con alas*, y *Por el monte Carulé* (tres estrenos del 2009), y la reposición de *El gorro color del cielo* (2000-2009).

Penetrar el repertorio del grupo me impulsó a realizar una pesquisa sobre la naturaleza del títere y las especificidades del hecho escénico del cual forma parte. Al decir de

algunos estudiosos como Michael Meschke, Henry Jurkoswski, René Fernández, Juan Enrique Acuña, Uros Trefalt y Armando Morales; el teatro de títeres es una forma específica de conocer e interpretar el mundo a través de la representación o la puesta en escena. Es también, como todo arte vivo, una interacción sensorial en tiempo real con el público, que permite exponer ideas y puntos de vista.

¿Cuál es la esencia o la especificidad de este tipo de teatro? Aunque en este género escénico se trabajan de forma global los cuatro códigos propios de la actividad dramática: plástico-corporal-rítmico-musical, así como lingüísticos, sin despreciar las nuevas técnicas audiovisuales, su rostro artístico inconfundible es el títere como figura u objeto.

En primera instancia, el títere es un elemento plástico, una escultura, especialmente construido para ser un recurso de la escena, con trucaje y mecanismos relacionados con las necesidades del personaje dramático y es animado por un actor-titiritero a través de un conjunto de técnicas de animación, a las que se le suma la capacidad interpretativa. De esa manera, el teatro de títeres crea una nueva realidad artística diferente a la vida real, una ilusión teatral que parte del elemento animado.

El teatro de títeres tiene identidad propia porque tiene categorías propias que van desde la escritura teatral hasta el hecho escénico. En él ocurre el proceso de aceptación de una convención, se observa de manera consciente que una materia muerta es activada a través de la animación. El espectador cree ver vida a través del muñeco vivificado.

Al aceptar la realidad de la existencia del títere como forma de vida escénica, nos sumergimos en un mundo de ilusión en el que todo es posible. Esto es permisible porque el teatro está lleno de múltiples posibilidades.

Por la complejidad de la confección del títere-personaje, el muñeco puede realizar todo lo imposible-real al actor.

El contexto en que surge el grupo Teatro de Las Estaciones está marcado por una efervescencia teatral titiritera a nivel nacional, propiciada por un momento de cambio en las estructuras de las artes escénicas con la implantación del sistema de proyectos en 1989. Esta nueva propuesta de organización propició el despegue de grupos de pequeño formato, en los que los jóvenes encontraron libertades de creación para mostrar su potencial. Entre los grupos más destacados se pueden mencionar El Trujamán, Pálpito, Teatro 2, La estrella Azul, Eclipse, entre otros.

Desde su fundación en 1994 hasta el 2010, el colectivo de Teatro de Las Estaciones ha estrenado un significativo número de puestas en escena y espectáculos de variedades. Ha sido multipremiado en distintos certámenes y festivales con el reconocimiento de la crítica y la prensa especializada. Es interés de esta investigación indagar desde otra mirada, los procesos creativos del grupo y su particularidad al asumir el teatro, la historia y la cultura.

Metamorfosis del títere en cuerpo teatralizado

Para comprender la denominación *metamorfosis del títere en cuerpo teatralizado*, en primera instancia es preciso aclarar la naturaleza del títere, sus peculiaridades y características. El término metamorfosis ha sido tomado en esta investigación por el sentido procesual, que abarca momentos por los cuales se transita de un estado a otro. Relacionado a la definición semántica de metamorfosis se ha asociado la concepción-materialización del títere por distintas etapas: desde su concepción dramático-plástica hasta su transformación en materia escénica, cuerpo teatralizado.

El títere

Según Paul Claudel, el títere es una palabra que se mueve, un fondo que habita dentro de su forma¹. El muñeco es una forma de vida animada en un cuerpo inerte, tiene existencia al transmitir una idea, vive mientras comunica.

Cualquier objeto puede convertirse en un títere si se le aplican las leyes básicas de animación², para contar una

¹Paul Claudel. Revista *Fantoche* no. 1 octubre, 2007. p-3.

²Verticalidad: respecto al retablo. Nivel: cómo aparece en el retablo. Dirección de la mirada: determina el objeto de atención o el interés del títere y su relación con otros personajes. En la

historia o desarrollar una situación. Este punto denota una particularidad esencial de la figura animada: su carácter objetual como elemento plástico, perfectamente museable. El títere en principio es un recurso pensado y confeccionado para la escena, y puede ser modificado según lo requiera la acción dramática de la obra³.

La apariencia del muñeco, por su construcción y artesanía, entra de lleno en el mundo de las artes plásticas. Una vez concebida la imagen de la figura a partir de las exigencias del dispositivo dramático, se materializan los conceptos y las ideas que giran en torno a ella, según su confección física. Así deja de ser materia intangible y cobra volumen con textura y color.

Pueden trazarse títeres expresionistas, cubistas, góticos, barrocos, geométricos, inspirados en los comics. La concepción de la imagen plástica de la figura animada es un proceso de asimilación-decantación.

En primer lugar, la figura se visualiza, en algunos casos por el dramaturgo, en otros por el director o el diseñador y en otros por el mismo titiritero. Poco a poco la imagen preconcebida se trabaja como un boceto expuesto a transformaciones, hasta lograr una imagen final ideada como un todo, en el que tamaño, proporciones, acabado de pies y manos, y la forma básica de la cabeza constituyen una totalidad.

actualidad dentro de los espectáculos se exploran nuevos matices respecto a las leyes de animación. René Fernández ha utilizado los términos vivificación y personificación para referirse al proceso mediante el cual los títeres u objetos cobran vida.

³Existen diferentes técnicas tiriteras: pelele, marote, varilla, guante, planos, mimados, de hilos, digital, sombra, esperpento, y la mixta como combinación de las mismas técnicas.

El títere es una extraña forma de vida que florece solo durante el hecho teatral. La figura animada adquiere en dimensiones escénicas rasgos o gestos humanos. Como metáfora convencional, se podría decir que el muñeco en la escena tiene vida, conducta, forma de pensamiento; su naturaleza abarca ambas partes de la dialéctica teatral: lo vivo y lo no vivo. La tensión interna del títere comprende dos elementos diferentes: la materia intangible (la noción de personaje dramático) y la materialización gráfica y escénica completada con la animación del actor titiritero. Ese conjunto crea en armonía esa extraña forma de vida.

La complejidad básica del títere se muestra en la unión de lo estilizado y lo naturalista, de lo mudo no vivo y de lo vivo hablado, de lo artístico y humanizado, de lo estático y movable, reflejado en la total reciprocidad entre dos partes fundamentales: la figura y el actor.

En esa medida el títere, como entidad teatral, expone una manera distinta de configuración. Su condición de elemento inanimado le brinda una dimensión atípica dentro del universo escénico.

En lo que otros derroteros artísticos se esfuerzan por lograr una caracterización visual del personaje, al sumergir el cuerpo del actor en mezclas de maquillajes, pelucas, trajes, aplicaciones, técnicas de entrenamientos que tipifiquen gestos o movimientos de los personajes; la figura animada lo resuelve desde la creación plástica de un objeto artístico: el títere como figura escénica es ya personaje.

Si bien el personaje en términos de dramaturgia es objeto artificial, un recurso dramático construido por el autor en el texto, por el actor y el director en la representación y reelaborado por el espectador en su recepción; se erige como

componente representante y representado, doblado en el plano de la expresión y del contenido, con la duplicidad de ser persona ficticia (creación dramatúrgica) y persona real (creación del actor).

El teatro de títeres visualiza el artificio con que se construye de manera más explícita al margen de otras especialidades escénicas. En el actor es su propio cuerpo, en el títere es su artesanía, su creación manufacturada compuesta con trucajes y mecanismos. La anatomía del muñeco se construye de manera independiente, es un objeto fuera del cuerpo-mente del actor. En consecuencia, es recibido por los espectadores como un instrumento del cual se vale el actor-titiritero para expresar alguna emoción, historia o situación.

Debido a su naturaleza, el títere requiere en el campo de la interpretación un desdoblamiento mayor. En el caso del actor sin el títere, este desdoblamiento se observa en un cambio sustancial del carácter o en el aspecto físico. Desde otro ángulo se presenta el actor con el títere y el artificio se acentúa de manera más evidente, porque el actor-titiritero debe desdoblarse a través de la figura animada, presentando al personaje y el cómo se construye.

Para comprender la presentación del títere en términos de personaje, hay que retornar al diseño del mismo. Este punto nos conecta con el primer momento de nuestro proceso de metamorfosis. ¿De dónde parte la concepción de la figura animada? ¿A qué o a quién responde? ¿Quién es específicamente? Esas preguntas nos llevan al origen, al punto de partida del tránsito de la figura animada.

En todos los procesos creativos no ocurre de la misma manera debido a la multiplicidad de tradiciones, culturas y a las disímiles maneras que hay en la contemporaneidad de asumir el género titiritero. Usualmente se parte de una

historia⁴, ya sea del universo literario, dramático⁵ o testimonial. Es entonces en la selección o en la concreción de la fábula⁶ a contar, donde se puntualiza lo que se quiere decir y cómo será la visualidad de los personajes.

Luego se especifican las características físicas del títere en lo que algunos llaman trabajo de mesa, con el conjunto de los creadores relacionados con la puesta en escena; dígase director, diseñador, actor, entre otros. A continuación, se procede a la concepción de la imagen de la figura y a la determinación de la técnica a emplear. Respecto a este punto es preciso aclarar, el dramaturgo desde el texto visualiza o propone, en algunos casos, una técnica específica para los personajes de su historia; pero son el director y el

⁴ La experiencia creativa acerca la concepción del personaje títere tiene diferentes maneras de iniciar. Cualquier objeto se puede animar o personificar. No tiene que partir necesariamente de una historia. En ocasiones se parte de la figura o del objeto mismo al cual se le incorpora una historia.

⁵ De manera particular la dramaturgia encaminada a los títeres, en el sentido de escritura es una disciplina relativamente joven, debido al reconocimiento de los autores y las publicaciones. Anterior al siglo xx, la historia del teatro popular registra distintas nociones de representaciones titiriteras. Al universo de la figura animada por tradición o historia han llegado todo tipo de tramas, mitos, fábulas de carácter clásico o de origen popular. Sin embargo, han sido reelaboradas a partir de las necesidades del universo titiritero. El hecho de elegir a una figura distinta al actor expone el sentido de hipérbole y de caricatura que se le da a la trama con personajes no humanizados ni encarnados en los cuerpos de actores, sino prefabricados en materia objetual como figuras animadas.

⁶ Las fábulas tienen una amplia diversidad de procedencias y origen.

diseñador en conjunto con los actores quienes determinan las técnicas a utilizar según la concepción de la puesta en escena.

Generalmente así evoluciona la visualidad de la figura animada; pasa de ser un carácter intangible que reside en el texto a una entidad real, en calidad de objeto.

En la medida en que se construye el títere para la escena como materialización gráfica de un compendio de ideas que se relacionan (el personaje-la historia-el concepto estético del diseñador y del director), la figura concretiza su fisicalidad en la apariencia-anatomía del personaje, independiente al cuerpo del actor.

Puede haber todo tipo de personajes para los títeres: tipos, estereotipos, arquetipos, alegóricos, hasta otros caracteres de gran complejidad psicológica que pueden incorporar la ternura más dulce o la crueldad más brutal.

A partir de una fisiología fija, la figura animada puede reflejar o asumir cualquier carácter. Es así que, en relación con su anatomía y sus posibilidades (trucaje o mecanismo), se codifica la expresión del títere, determinado por sus acciones, pequeñas o grandes, o por su forma de hablar, caminar y reaccionar.

Una vez terminada la construcción de la figura animada en la primera etapa de la metamorfosis, el proceso de culminación-nacimiento del títere como cuerpo teatralizado continúa, ahora encaminado hacia otra fase que depende de la relación que este establece con el actor-titiritero.

Actor

Decimos titiritero y pensamos de inmediato en el juglar, trovador, ventrílocuo, saltimbanqui, intérprete, actor. El actor-titiritero es una rara avis en el mundo escénico. En las tendencias más contemporáneas de actuación se ha

llegado a la apoteosis del juego *ser o no ser* el personaje en la escena o en algún acto de performance. Las barreras entre actor-personaje constantemente se quiebran y vuelven a restaurarse.

Si el teatro es emoción, comunicación, ¿cómo enunciar con una figura de por medio? ¿Cómo expresar sensaciones e ideas a través de ella? ¿Cómo convertir esa entidad, independiente del cuerpo del actor, en cuerpo teatralizado? La verdadera fuerza motriz y el alma del títere es el propio actor. Si la figura animada se percibe en escena suelta, con autonomía, es debido al actor. No es lo mismo un muñeco que un actor. Este último puede entrenar y ordenar su cuerpo como un mecanismo orgánico que responde directamente a estímulos, órdenes o reflejos.

La figura animada, por el contrario, espera por las intenciones y destrezas del actor para mostrar sus acciones o proyectar su voz. En este punto, las limitaciones del muñeco ofrecen posibilidades infinitas. La figura hace lo que al actor de carne y hueso se le torna imposible: partirse un brazo, alargamiento del cuello, mutilación de pies: todo lo racional irrealizable al actor, es en el títere practicable y posible.

Gracias al trabajo de animación del actor-titiritero, el muñeco expresa sentimientos, emociones. Muestra una forma de moverse, una manera de hablar, cantar y aparecer ante los espectadores. El actor canaliza toda su gestualidad corporal y energía hacia la figura animada en pos de crear expresividad.

El flujo de energía entre el actor y el muñeco es especial y metafísico. El fenómeno de la animación (vivificación-personificación) de la figura produce una cadena de estímulo-reacción de movimientos que permite al títere su concreción como personaje escénico, a través de la relación con el actor que se comunica mediante él.

Aquí se produce una implicación teatral: dos cuerpos viven en un acto de comunión o toma de posesión. Esto expone otro momento significativo de la metamorfosis: el títere como materia inerte toma prestada la vida de su animador para interpretar al personaje o la historia. Juntos, actor y figura en perfecta sincronía, construyen una convención teatral de la cual el espectador también es protagonista.

Así se crea en la escena otra realidad teatral. La teatralidad del teatro de títeres es asumida de manera distinta a la del teatro dramático, aunque en las dos se juega con la convención de crear una realidad otra en escena.

La particularidad del teatro de títeres radica en la muestra del mecanismo del cual parte la creación de la ilusión, completada esta última con la interpretación de un objeto que propone la convención de aceptar los imposibles, en términos dramáticos y escénicos. El artificio del actor titiritero invita al público a la complicidad de creer en lo que se representa como algo verdadero.

Por sí sola la figura es incapaz de desplazarse en el plano físico. Al ser animada, perfecciona y culmina su caracterización, determinada en este caso, por la forma de interactuar, el comportamiento de las acciones–reacciones, tics y gestos específicos relacionados con su anatomía.

Si bien es cierto que el títere presenta limitaciones evidentes (materia inerte que necesita acción, energía para poder expresar), también se puede afirmar que posee un lenguaje propio marcado por sus condiciones físicas. La rigidez de algunas zonas de su cuerpo establece una manera específica en su comportamiento. A partir de este punto se trabaja el movimiento como la verdadera vida del muñeco. La composición gestual apoya la construcción de determinado carácter. Es posible encontrar en algunos

casos, oposición entre la apariencia física y el accionar del personaje.

Proceso de animación y montaje. Relación actor-títere

En el proceso de animación del muñeco-personaje, lo más importante es la relación actor-títere en una perspectiva integradora. La relación actor-títere puede presentarse de varias maneras: el actor-titiritero que anima al títere personaje, en posición neutral (sin intervenir en la historia), como personaje dramático, y el titiritero que interviene en ocasiones en la historia como narrador.

En el transcurso del montaje de la obra seleccionada, el títere propone al actor la búsqueda de un diálogo constante, en el que, tanto uno como el otro aportan lo mejor de sí hasta crear, mediante la correcta fusión entre el animador y la figura, ese otro ser, el personaje dramático.

El proceso de entrega mutua donde convergen los dos extremos, produce a través de la sistematicidad, la composición de una partitura corporal con movimientos fluidos que activan la disposición viva de la figura.

Dentro de las especificidades del teatro de títeres, la figura animada puede presentar varias combinaciones entre el muñeco y el titiritero. El títere puede ignorar, reconocer o establecer un diálogo directo con su animador. Entre las tipicidades de las relaciones actor-títere se encuentran: el contrapunto, la competición y la contraparte. En ningún tipo de maridaje entre el actor y la figura, el titiritero le debe restar protagonismo; por el contrario, debe canalizar toda su gestualidad hacia el objeto inanimado cuando lo requiera la acción.

La relación de contrapunto con la figura pone de manifiesto la total dependencia del títere respecto al actor. La competición entre el títere y el animador plantea ante el

espectador una serie de conflictos entre ambas partes. No obstante, el actor es manipulador y su participación en lo que acontece en la escena es como tal. En este tipo de relación se produce un juego que dinamita las barreras entre el mundo del actor y el del muñeco, el diálogo entre ellos es directo. Aunque la acción del actor se sustenta con doble paridad, el titiritero anima y el muñeco es animado, hay un reconocimiento en el cual el títere es guiado por el titiritero. La figura constituye el aspecto visual y corpóreo de la materia intangible, el alma del personaje.

De otra manera también se puede apreciar la relación del titiritero como contraparte del títere. A partir de la historia a presentar, se da protagonismo dramático al actor y al muñeco de forma equivalente. En este caso funcionan como alter ego uno del otro o como conciencia mutua. Algunos rasgos del rol o del personaje pueden repartirse entre uno y otro.

Otra de las posibilidades es que funcionen dialécticamente, uno está en las antípodas del otro, o que sean adversarios. En la relación titiritero-figura animada, el actor actúa sobre el muñeco como demiurgo cuando lo manipula a la vista del público; visualmente configura ese ser superior que mueve los hilos del destino.

Puede ocurrir, en otro sentido, un tipo de relación actor-títere sustentado en un trance ilusorio, en el cual el titiritero no es más que una forma que cede su fondo y varía, deviene transmisor de la vida del títere. El actor-titiritero está en función de las necesidades y posibilidades de la figura, aparentemente es esta quien exige y utiliza a su manipulador como un instrumento para lograr sus objetivos. La figura en la escena adquiere conciencia y albedrío.

Si la animación ocurre a la vista del público, el actor propone verse lo justo y no resaltar su existencia en el escenario, anima desde la doble función: ser visto como cuerpo

presente en la escena y no ser visto desde el punto de vista dramático, aún desde esta posición neutral, el actor-titiritero es consciente que es observado por los espectadores todo el tiempo.

La tercera entidad: el personaje escénico

Es en el proceso de animación donde florece la nueva figuración del títere; bien podríamos llamarla tercera entidad o personaje escénico. Este será el resultado de una relación de complementación en la trilogía –actor-títere-personaje dramático–. Entiéndase esta trilogía como una sincronía total de las partes dependientes: la vida material (el objeto), la vida orgánica (el actor) y la vida ficcional (personaje dramático) que alcanza en medio de una conjugación-transmutación, casi invisible, el nacimiento-desprendimiento de la materia teatral (el personaje escénico).

Avanzado el proceso de animación, se llega, en la búsqueda del perfeccionamiento, al dominio del animador sobre la figura, con la transmisión de energías, fluidos, voz, movimientos, ocurre como algo natural y orgánico. En este punto, ya se aprecia el títere completado como personaje dramático. ¿Qué faltaría para llegar al estado de cuerpo teatralizado? Para responder esta interrogante debemos aclarar primero a que llamamos cuerpo teatralizado, noción relacionada con lo que entendemos por teatralidad.

Cuerpo Teatralizado

En cada cultura existe un sentido de la teatralidad⁷. Uno de los elementos para entenderla es la mirada del otro. La

⁷ Óscar Cornago. *Qué es la Teatralidad. Paradigmas estéticos de La Modernidad*. <http://www.telonde fondo.org>. No. 1, Agosto, 2005.

teatralidad compuesta a partir de un tercero que está mirando.

La representación es presencia y presente, es doble relación con la existencia y con el tiempo. La actuación, su producción y recepción constituyen un acto único, indisoluble de la situación en la cual se produce.

La mirada del otro se activa en la parte comunicativa del teatro, el diálogo entre dos partes: emisor-receptor, sin el público, esa otra entidad no está presente, las criaturas de la escena pierden su esencia.

Lo anterior se conecta de manera armónica con la representación y su carácter procesual. La teatralidad tiene lugar de manera intangible mientras está funcionando la representación a través de la dinámica del engaño o fingimiento que desarrolla el actor y el títere interpretando el personaje. Lo fundamental en el efecto de la teatralidad es que esta dinámica de engaño se haga visible, con el interés de mostrar el artificio con que se trabaja. En este sentido el titiritero revela al público el secreto de su animismo. Expone que el milagro de lograr esa otra vida del títere con impúdica vitalidad, es producido por él.

Lo teatral reside entonces en la conciencia del público, al ser partícipe de un juego de convención, que exige en principio el desdoblamiento del actor con el títere en personaje dramático en la escena, y luego el desdoblamiento del público como constituyente de la representación teatral, en la medida que da lugar a la aceptación-constitución de una realidad otra: ilusión, imaginario, irrealidad, ficción experimentada y vívida por cada una de las partes: el actor-titiritero, el títere personaje y los espectadores.

La mirada del otro, se vuelve en este punto, una mirada consciente que desvela los códigos que son empleados en la representación, dígame figura, técnica empleada y proceso de animación. Este procedimiento induce la teatralidad.

La potenciación de la exterioridad de una historia dada en un espacio y un tiempo determinados. Esta materialidad de la representación se proyecta hacia un plano simbólico donde adquiere pluralidad de significados. Y esta perspectiva de la teatralidad manifiesta la exterioridad de los sistemas y deja ver cómo funciona cada uno de los sistemas operantes.

Cuerpo teatralizado es por lo tanto una entidad visible, tangible, en la representación. Al margen de su presencia en escena, muestra explícitamente su funcionamiento interno y construye el juego de la convención teatral.

El cuerpo teatralizado vuelve tangible lo intangible: el mecanismo de tensiones entre lo visto y lo oculto; concretiza en la escena la operación de transfiguración, la metamorfosis de los actores y la figura animada hacia cuerpo dramático: el personaje real, visible ante los espectadores.

En la representación se cristaliza la metamorfosis del títere en cuerpo teatralizado. Aquí la figura se completa como personaje escénico. Metáfora corporeizada con energía visible: el actor y el muñeco devienen materia teatral, personaje ficticio que cristaliza la historia ante los espectadores.

La escritura invisible

Cada espectáculo tiene la dimensión de un universo y en su composición actúan diversas manifestaciones. La comunicación en el hecho teatral tiene un carácter inmediato, sensorial y vivencial, parte de la relación establecida entre la escena y el espectador en la dimensión del aquí y ahora.

En el camino de entender los montajes como una extensión, entramos en el campo de la recepción, y las posibles significaciones-lecturas del diálogo asentado entre el espectáculo y el público.

Un punto de partida en esta investigación, ha sido el ensayo de la maestra Raquel Carrió: “Correr el riesgo de la imperfección: último primer espectáculo de Teatro Buendía”⁸. Aquí se hace un análisis de la puesta en escena *Las perlas de tu boca*, para entender el espectáculo inserto en un contexto cultural, a través de un discurso escénico que establece un sistema de comunicación entre el contexto generador y el receptor, a razón de la producción de un sentido.

De otra manera, Carrió asienta el término *escritura invisible*⁹ como una forma que refiere la estructura ausente de la puesta en escena. En alusión al discurso generado a partir de la dramaturgia espectacular, sedimentado, sobre todo, en el campo intangible del hecho escénico. Lo no dicho, lo sugerido, es el discurso que se erige en la construcción del sentido de la puesta en escena, el que se construye de forma expreso como subpartitura intangible del espectáculo.

En la dramaturgia espectacular confluyen lenguajes estructurados de disímiles maneras en dependencia de los intereses del director o, en otros casos, de los objetivos de la agrupación. Más que analizar esa estructuración material-sensorial de la puesta en escena y los distintos lenguajes imbricados en ella, nos ocupa la zona de indeterminación del espectáculo, la subpartitura, los agujeros negros de la puesta en escena, la estructura ausente.

⁸ Raquel Carrió. “Correr el riesgo de la imperfección: último primer espectáculo de Teatro Buendía”, en *Conjunto*, no 81, Octubre-Diciembre, 1989.

⁹ La escritura invisible: término de la maestra usado en apropiación de los estudios sobre la obra de Eugenio Barba, Humberto Eco, Peter Brook. Este último alega en *El espacio vacío* que: el teatro puede hacer visible lo invisible.

Lo dicho o lo no dicho en la construcción de una puesta en escena dibujan posibles equivalencias. La zona que no se narra en un espectáculo a decir de la maestra Carrió, no necesita representación, y no la necesita por formar parte de la vivencia del lector, de su memoria, de su cultura. La escritura invisible logra acercar el objeto, si el objeto es la representación, la estructura metafórica de ausencia-presencia se identifica con lo real¹⁰, en términos que armoniza un lenguaje que dialoga de manera directa con el receptor.

El teatro es multiplicidad de creación, tiene como característica la simultaneidad continuada. Dentro de un marco espacio-temporal se edifica por un lado el texto escénico único en cada representación, y por otro, el tejido intangible edificado por el espectador en el acto de la recepción, que por extensión completa el texto escénico, pues recompone de alguna manera la totalidad de la representación.

En el teatro, el espectador no solo sigue la historia o aquello que acontece en la escena, sino que rehace a cada instante una imagen total con los signos que concurren en el espacio escénico, en este punto el espectador se torna en el otro participante, se convierte en un actor decisivo para el teatro¹¹.

En cada dramaturgia espectacular presentada al público, guiada por un patrón o un punto de partida, se produce la multiplicidad en la unicidad del receptor. En Mil y una representaciones que refiere Marcel Proust¹², no es el

¹⁰ Ídem.

¹¹ Anne Ubersfeld. *Semiótica Teatral*, Ediciones Cátedra, S. A., Madrid, 1993.

¹² Reflexión realizada por Marcel Proust en la novela *Por el camino de Swan*: “afición al teatro, afición platónica, se me presentaba de un modo tan inexacto los placeres que procuraba, casi llegué

espectáculo el que acontece en el escenario, sino el que siente y razona cada miembro del público a través de una experiencia vivencial.

En esa zona de indeterminación, la escritura invisible reside en el cuerpo-mente del espectador. En la producción de una lectura que se hace legible y cobra relieve y significación en la magia de la escena¹³ y está sostenida no solo por lo que se dice de forma explícita, sino también por lo que no se dice; esto puede ser expresado como significante de los signos empleados en la puesta en escena.

¿Cuál es el punto de partida que precisa los resortes que erigen esa escritura invisible en la experiencia del receptor? ¿Cómo codificar una estructura espectacular ausente sobre la dramaturgia espectacular visible? ¿Cómo armar una puesta en escena que deje margen para que *el otro*, el espectador, concrete el boceto escénico y desentrañe una lectura?

La escritura invisible se esboza dentro del texto espectacular a través del tejido de signos, a partir de un mapa de relaciones, en pos de crear en la extensión del espectáculo y el contexto donde opera, una historia dirigida o lectura específica.

Es posible que la escritura invisible genere una estructura perceptiva. Al margen de las posibles interpretaciones-descodificaciones que pueda concebir el espectador en dependencia de su experiencia y sensorialidad, se establece

a creer que cada espectador miraba, lo mismo que un estereoscopio, una decoración que era para él solo, aunque igual a los otros mil que se ofrecían, una a cada uno, al resto de los espectadores”.

¹³ Raquel Carrió. Ob. Cit.

una equivalencia entre el sistema s gnico y la unidad pertinente en el receptor¹⁴.

Acontece un diálogo basado en una lectura común, sostenida a partir del entendimiento-conocimiento por parte del receptor de los signos empleados. Esto se relaciona con un proceso de investigación precedente a la puesta en escena con el objetivo de generar una estructura codificada que dirija una lectura específica en el receptor. Este sistema regulado *a priori* establece una comunicación entre el signo, su significante y su significado.

En consonancia, el proceso de investigación desarrollado en relación con los objetivos generales del montaje o la peculiaridad de lo que este quiere proponer, actúa como un componente estructural que canaliza el sentido del discurso escénico.

En este apartado, si el principio del espectáculo es invitar a un diálogo distinto, de reciprocidad, de activación entre el contexto generador y el receptor, lejos del mero egocentrismo del creador o pura complacencia est tica; dicho proceso actúa en calidad de mecanismo constructivo de la escritura invisible.

De esta manera se realiza una indagación concéntrica ajustada a los distintos lenguajes constituyentes del montaje: plástico-musical, rítmico-corporal, ling istico-dramático, que en función de los objetivos de la puesta en escena, formulan una doble articulación. Esta última a su vez, genera pautas extensivas en el espectador, detonador de esa otra mirada perspicaz y comprometida.

La investigación que fundamenta el espectáculo, proyecta, a la manera de escritura invisible, un juego teatral inducido con el sentido de activar en la extensión del hecho

¹⁴Umberto Eco. *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, Edición De bolsillo, México, 2005, pp. 196-197.

escénico un diálogo intangible, pero directo, entre el espectador y la identidad, la cultura y la memoria teatral cubanas. Esta expansión concebida *ex profeso* por el uso de un sistema de signos que llevan a una referencialidad dentro de la puesta en escena, actúa a su vez, como provocación de esa otra mirada.

Sin embargo, este fenómeno de juego teatral inducido que conecta al receptor con la cultura, la memoria y la identidad cubanas, no ocurre de manera sintomática por el mero hecho que el espectáculo sea de génesis cubana, sino por una toma de conciencia de sus realizadores de volcar el sentido de su producción sobre la posibilidad de generar tensiones y reencuentro con su historia, cultura e identidad.

La investigación materializa en el espectáculo las referencias de lo que quiere significarse, reagrupa signos históricos, elabora símbolos que proponen un código discursivo que alude al esparcimiento de una memoria identitaria.

“Si hay un hilo conductor de la actividad dramática y teatral cubana a lo largo de su historia es la batalla continua por lograr un verdadero teatro nacional, lo que no es otra cosa que la expresión, en el terreno de lo artístico, del proceso de lucha y rebeldía por la afirmación de una nacionalidad y una identidad cultural”¹⁵.

Cultura. Memoria

Eduardo Torres Cuevas en su libro *En busca de la cubanidad* relaciona la conciencia del ser cubano con un sentimiento de pertenencia que florece en la búsqueda de las raíces más

¹⁵ Raquel Carrió. “Una pelea cubana por la modernidad”. *En Dramaturgia cubana contemporánea, Estudios Críticos*, Editorial Pueblo y Educación, La Habana, 1998.

profundas. En esa razón de lo que significa ser cubano, condiciona la voluntad de serlo. Define la cubanidad no solo como la pasión por lo posible, sino, como la idea de lo posible.

Según Fernando Ortiz, cubanidad es la calidad de lo cubano, es decir, su manera de ser, su carácter, su índole, su condición distintiva, su individualización dentro de lo universal, la relación de pertenencia a Cuba. La cubanidad es principalmente la peculiar calidad de una cultura, la de Cuba. Es condición del alma, es complejo de sentimientos, ideas y actitudes. Hay una cubanidad más plena, que sale de la entraña de la patria y nos envuelve y penetra como el vaho de creación.

La cubanidad es la necesidad del ser y la obligación de buscar su deber ser, en correspondencia con su pasado que ya es memoria, cuerpo de ideas, sentimientos y mentalidades. La cubanidad no está en el resultado, sino también en el mismo proceso complejo de su formación, desintegrativo-integrativo, en los elementos sustanciales entrados en su acción, en el ambiente en que se opera y en las vicisitudes de su transcurso en el tiempo.

Cuando se habla de la cultura cubana, no se puede ver como una obra acabada, estática en el tiempo, sino en un estado de gestación dinámica que se compone de manera sistemática y creadora. La cultura cubana se construye y se dispersa bajo los procesos de transculturación¹⁶, culturación, apropiación, negación, mezcla, y gestación de nuevos preceptos.

La cultura cubana no es un ente con perfiles definidos, el lenguaje se vuelve distinción de una época que puede

¹⁶ Transculturación se utiliza para expresar los variadísimos fenómenos que se originan en Cuba por las complejísimas transmutaciones de culturas que aquí se verifican.

o no precisarse en su totalidad, y en las artes encuentra una imagen propia construida por el reencuentro con la memoria.

Como han dicho Luis Álvarez y Margarita Mateo: en última instancia, la cultura es, ante todo, un importante complejo y esencial sistema de sistemas de interrelación, conjunto de aspectos que conforman el acervo cognitivo e ideológico de la sociedad.

En esa medida los estudiosos inducen a comprender la cultura como un complejo sistema abierto de códigos, signos y o símbolos de lo nacional, con características específicas tanto en el nivel de las artes, como en el de las comunicaciones y producciones populares, leyendas, formas de vestir, modos de bailar. Más allá del ajiaco criollo que presenta Fernando Ortiz, la cultura cubana insiste en una búsqueda constante del deber ser de una sociedad, que no logra nunca estar conforme consigo misma y se mueve con los latidos constantes del sentido de continuidad-ruptura.

Según Lezama nuestra cultura se entronca con lo barroco como la expresión artística de una autoconciencia que se concentra en la realidad caribeña, y se erige como instrumento singular para la contraconquista, es decir, la constitución cabal de una independencia y de una cultura. Lo único que crea cultura es el paisaje, y eso, como bien dice el poeta *lo tenemos de maestra monstruosidad*.

La cultura es objeto de cognición, el ser que se contempla, que se analiza y busca en sus raíces; es la historia del ser que se ejercita, el que de su libertad hace memoria. Como apunta Alfredo Guevara:

“es movimiento, la vida, la esencia universal del universo, el suceder de cada hombre, suceder de generaciones, flujo que se define en tiempo y que el espacio llena, que si a la inversa recorremos, será en nosotros de otro modo,

será historia, la historia que llamamos y es nosotros mismos, la memoria del ser que es conciencia, cultura.”¹⁷

Una memoria que se organiza en el pensamiento, en el pensarse a sí mismo y pensar el entorno. Es así que el ejercicio consciente de mirar y retomar la cultura desde la puesta en escena, desde la invocación material de la memoria permite, de alguna manera, construir una escritura invisible, que invite al reconocimiento del ser cubano y su entorno.

Mostrar en el espacio escénico con espejos transparentes la extensión de uno mismo. Lezama en *La expresión americana* apunta que

“recordar es un hecho del espíritu, pero la memoria es un plasma del alma, es siempre creadora, espermática, pues memorizamos desde la raíz de la especie.”¹⁸

Es aumentar en la expresión artística nuestra propia naturaleza.

Equivalencias de lo cubano. ¿Identidad?

Lo cubano trasluce ese fondo profundo que condiciona actitudes, aspiraciones, sentimientos, modos de ser, y de vivir y sobre todo esa compleja amalgama que conforma lo más hondo de la mentalidad cubana; profana, libérrima, alegre, fuerte, retadora y siempre situada en el límite de todos los límites.

¹⁷ Alfredo Guevara. *Revolución es lucidez*, Ediciones ICAIC, 1998.

¹⁸ José Lezama lima: “La expresión americana”, en *Confluencias, selección de ensayos* p. 219.

A la identidad cubana hay que dejarla ser sin contricciones. Esas equivalencias entre lo cubano y la cubanía están en el clima invisible de nuestro apreciable folclor. La identidad cubana en su proceso de evolución-conformación ha experimentado sucesivas transformaciones, en la compleja interacción de los procesos estructurales, las coyunturas y el acontecimiento fugaz, se forjan sus rasgos específicos, vinculados por supuesto a los cambios generales que diacrónicamente ha sufrido nuestro paisaje.

Como señala Alfredo Guevara: “lo cubano no puede precisarse, cada día es igual pero distinto, y son quienes lo encarnan en su ser y maneras, con la forma de estar y hacer, con sus logros y ajustes y fracasos, quienes lo van fundando en el arte, o en la vida cotidiana”. Refiere una impresión de lo cubano en la descripción de una de las figuras más autóctonas de nuestra tierra:

La expresión de Rita Montaner y las raíces múltiples que forjan su identidad, supera nostalgias de pasados, olvida la historia del origen y es ya la otra... en aquel esplendor, el camino de lo sensible se allanaba para dar en su rostro, en su voz, en su persona, corporeidad a lo cubano... Un espíritu que asoma desde el poro, se escapa de la carne y la trasciende para tocar el corazón del otro, y convertirlo en cómplice y tambor batiente.¹⁹

En esa medida en la zona de la escritura invisible, que propone un campo de juego combinatorio de entropía muy alta, la cultura cubana interviene superponiendo los mismos códigos y lenguaje en el sistema de comunicación entre el emisor y el receptor.

¹⁹ Guevara, Alfredo. *Revolución es lucidez*, Ediciones ICAIC, 1998.

A raíz de la indagación sobre la cultura cubana, que encierra memoria e identidad, se produce el enlace intangible entre el receptor y la puesta en escena. Se dialoga más allá de un mismo lenguaje, con la experiencia vivida y aprendida. En este sentido la escritura invisible presenta a la puesta en escena en calidad de organismo vivo, pues activa e invita a una indagación sobre lo cubano al margen de la multiplicidad de lecturas intrínsecas de la dramaturgia espectacular.

Teatro de títeres. El espacio de lo posible

El títere es un ícono, un símbolo, algo o alguien capaz de activar la imaginación del espectador. El teatro de títeres se anima en el campo de la inocencia primera. Es como un viaje a aquello que está en la memoria de la humanidad, que le puso por nombre *Paraíso* o *El Dorado*; el lugar donde algunos caballeros salieron a buscar la fuente de la juventud, el secreto de la vida, una quimera, una utopía. Con esa particularidad de sugerir, invocar, el títere es signo icónico de una manera misteriosa. En este sentido se conecta con otra arista de la puesta en escena, la poesía, la ilusión.

Si bien el teatro de títeres utiliza el ardid a través del cual una cosa sin vida, una figura, o un objeto trasmuta a una entidad viva, propone de igual manera al espectador un intercambio en el espacio de la ilusión teatral. El títere construye un teatro de sugerencias, un mundo de fantasía donde *todo es posible*.

Esta experiencia de invitar al universo otro, donde animales, objetos, figuras, muñecos tienen personalidad, sentimientos, motivaciones en la coparticipación de la ilusión es otra forma de escritura invisible. La poesía, lo fantástico, invocación de mundos distintos, otros, que los actores titiriteros sugieren, es completado por la lectura del receptor.

La metamorfosis, la metáfora visible o la suposición de una alteridad, refieren el desdoblamiento exigido por la convención teatral; la constitución de una realidad otra, llámese ilusión, imaginario, irrealidad o ficción que es experimentada o vivida como tal.

De alguna manera en el teatro de títeres se movilizan la universalidad y la activación del doble discurso en una misma representación. Habla para todos los públicos. En este punto, el subtexto de la obra tiene un rol especial en la creación de la escritura invisible, además de la historia principal para los niños, el subtexto puede tener un profundo contenido que sería e ingeniosamente habla a los adultos. Este desdoblamiento del receptor puede resultar menos evidente y es, sin embargo, el verdadero constituyente del hecho teatral.

El pequeño estudio de la Galería El Retablo²⁰, centro promotor de la imagen del títere, guarda sobres y cajas de colores, que protegen un arsenal de investigaciones y notas de los procesos creativos de Teatro de Las Estaciones. Rubén Darío Salazar, director de Teatro de Las Estaciones es graduado del Instituto Superior de Arte en 1987 en el perfil de Actuación y comienza a trabajar como actor titiritero en Teatro Papalote, otrora Guiñol de Matanzas, colectivo que aún dirige René Fernández.

Cuando se habla con Rubén de arte titiritero, se puede sentir su profundo amor, pasión y respeto hacia este universo. Esta devoción fue cultivada desde diferentes aristas, una de ellas las clases de la maestra Mayra Navarro en el Seminario de Teatro para niños en el ISA, y la otra, la relación estrecha con el Teatro Guiñol de Santiago de Cuba, donde Rubén en su niñez descubrió el encanto y la magia de los títeres desde la posición de espectador.

Es en el marco de Teatro Papalote donde Rubén conoce a Zenén Calero, el diseñador que luego se convertiría en la otra parte esencial de Teatro de Las Estaciones. Al decir de Gerardo Fullea León, en la década del noventa sucedió la consolidación de la *santa trinidad*: René-Zenén-Rubén, habían llegado a un nivel de afinidad artística, con intercambio de opiniones y formas de ver el arte y la cultura como nunca antes había ocurrido en el núcleo creativo de Teatro Papalote.

²⁰ Ayuntamiento 8313. Matanzas, Cuba.

Como el actor que interpretara *Okín eiyé ayé (Okín, pájaro que no vive en jaula*, 1988) y otros personajes del repertorio de Teatro Papalote, Salazar entraría en contacto con producciones nacionales e internacionales, en esas circunstancias conoce distintas maneras de hacer teatro de títeres en todos los niveles.

La creación del 1er Taller Internacional de Títeres (1994) o actual Taller Internacional de Títeres de Matanzas, por René Fernández constituyó un hecho estimulante para él y otros artistas cubanos del mundo titiritero, con las acciones concretas de superación y confrontación desde el ejercicio teórico y las muestras prácticas en una cita que tiene lugar cada dos años.

En el año 1994, a petición de Mercedes Fernández, presidenta del Consejo Provincial de las Artes Escénicas de Matanzas, y Cecilia Sodis, directora del Teatro Sauto; Rubén comienza a realizar en este espectáculos de variedades como: *¡Viva el verano!*, *Canción de otoño*, *El cuento de invierno*, y *¡Buenos días primavera!* En 1995 estrena, *Lo que le pasó a Liborio*, espectáculo en que se percibe la exploración del joven actor como director.

De esta manera regresa desde lo temático a su Santiago de Cuba natal y presenta una versión del cuento de Emilio Bacardí, *Liborio, la jutía y el majá*, con la actriz Marién Padrón, a partir de juegos con muñecos, con la técnica de marote, el diseño naif y la apropiación de música popular tradicional cubana, en específico la tradicional campesina. En ese mismo año Salazar presenta *Un gato con botas*, inspirado en el cuento de Charles Perrault y llevado a la escena cubana en 1965 por Pepe Carril en el Teatro Nacional de Guiñol. En este montaje el director trabaja con un retablo de tres niveles y la técnica del guante, y el diseño inspirado en ilustraciones de libros para niños.

Con estas dos puestas en escena, Salazar entra de lleno al mundo de la dirección. En el formato del espectáculo unipersonal explora más allá de la variedad infantil, en la medida que recompone el texto narrativo como dramaturgia escénica y construye la puesta en escena a partir del recurso del títere y las nuevas posibilidades del retablo tradicional.

Dentro de la investigación previa al montaje de *Un gato con botas*, Rubén Darío se enlaza con el hallazgo de los hermanos Pepe y Carucha Camejo junto a Pepe Carril, iniciadores en Cuba de un movimiento titiritero profesional. A partir de este momento, Salazar se da a la tarea de revalidar el trabajo de los Camejo desde la investigación del legado de los pioneros del títere en Cuba con fines de reconocimiento histórico, y desde la propia actividad creativa de Teatro de Las Estaciones que asume, parte del repertorio de las obras realizadas por los Camejo en el Teatro Nacional de Guiñol con el interés de actualizar una memoria teatral cubana.

En el momento en que Salazar en conjunto al naciente Teatro de Las Estaciones –conformado por Zenén Calero, Freddy Maragotto, Fara Madrigal, Arneldy Cejas, Lilián Padrón, Migdalía Seguí,– toma conciencia de revalidar parte de la historia del títere en Cuba, se convierte en protagonista-continuador de la misma. Norge Espinosa apunta:

Teatro de Las Estaciones es, entonces, lógica y merecidamente el proyecto que alguien como Rubén Darío tenía que regalarnos de manera irrevocable. Su capacidad cultural, su infinito amor hacia el títere y su historia cubana y universal, la provechosa cantidad de giras y contactos que pudo activar desde Papalote, el propio diálogo vivo con René Fernández: heredero de los Camejo pero dueño de un saber y perfil propio, y

tantas otras ventajas le exigían, no por reclamo ni decreto, sino por una básica experiencia vital, la aparición de este colectivo.²¹

No obstante, el desprendimiento de Rubén Darío y Zenén Calero de Teatro Papalote no sucedería de forma inmediata, seguirían con René Fernández en Papalote en montajes como *iTierra a la vista!* (1995) o, *Tropisolshow* (1997). Trabajaban en un grupo como plantilla oficial y en el proyecto Teatro de Las Estaciones intentaban complacer sus intereses personales como artistas, en la medida que asumían nuevos retos y desafíos, e iniciaban el camino de una estética teatral propia.

Rubén Darío no puede negar su formación de investigador, en correspondencia no cesó de realizar indagaciones sobre la modalidad escénica que ejercía. Asume esta actividad investigativa como un mecanismo detonante de su producción teatral, esta lo llevaría a profundizar sobre las distintas técnicas de animación y la historia del arte titiritero universal y cubano.

Es así que en 1996, luego de una rigurosa investigación sobre la obra titiritera de Federico García Lorca en los retablos cubanos, Salazar presenta *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón*, texto lorquiano inédito en Cuba que se muestra de la mano de Teatro de Las Estaciones, a la manera del unipersonal, con uso del teatrino y las técnicas de guante, marote y bastón.

A partir de esta obra, el director consolida los presupuestos para el desarrollo de la estética del grupo: la selección

²¹ Norge Espinosa. "De un nuevo Retablo en los 90. Continuidad, búsqueda, innovación", en *Manita en el suelo, Anuario de Teoría acerca del Títere*, no. 3, 2001.p 48.

de textos de altos valores titiriteros, la investigación como soporte de la puesta en escena que articula el trabajo con el títere, las distintas técnicas de animación, y el diseño escénico. El estudio sobre la relación actor-títere, y la relación armónica de los elementos que conforman la puesta en escena y que, de alguna manera, pronuncian una escritura invisible que dialoga con la memoria cultural del espectador.

En este apartado, en 1998, Las Estaciones estrena *El Guiñol de los Matamoros*, una obra con títeres para adultos, en la que se presenta un recorrido musical desde Santiago de Cuba a la Habana, por los sones cubanos, en actuación en vivo con los títeres. En esta propuesta a través del arte titiritero, en conjunto con la danza y la música, se lleva la mirada del espectador a la música cubana popular como parte de nuestra cultura nacional.

Este mismo año, a la labor investigativa del grupo se conecta el trabajo del diseñador Zenén Calero, de probada actitud y aptitud para la promoción y la producción de títeres. La creación de la Galería El Retablo en 1996 constituyó la materialización de un espacio copartícipe de las premisas y actividades del grupo. El palacio de los títeres cubanos, El Retablo, es un sitio donde tienen lugar exposiciones, talleres, estudios, publicaciones, eventos, intercambios de documentación, todo en función de la figura animada y su presencia en la isla y el mundo. Así se pueden mencionar exposiciones como “Pepe Camejo, maestro de los titiriteros cubanos”, “Yo soy Pelusín del Monte”, “El mundo de las marionetas”, “Los títeres de Lorca y Villafañe”, entre otras.

En 1999 Teatro de Las Estaciones trae a Pelusín del Monte y Pérez del Corcho a su ciudad natal con el estreno de *Pelusín del Monte (El Sueño de Pelusín)*. Este trabajo de rescate del títere nacional y de la actividad escénica

de los hermanos Camejo tiene otro espacio en el 2001, cuando el grupo presenta *Pelusín y los pájaros* con pequeño formato, en retablo tradicional y la técnica de guante y títeres planos.

A partir de su férrea investigación y su amor por el género escénico de figuras, en el año 1999, el director de Teatro de Las Estaciones fue convocado también a ser profesor de la asignatura Lectura y análisis de la dramaturgia de Teatro para Niños y de Títeres en Cuba del Diplomado de Teatro para Niños y de Títeres en el Instituto Superior de Arte (ISA). Esta tarea complementó aún más su formación como estudiante de esta manifestación y le abrió nuevos campos de profundización sobre el repertorio de obras titiriteras.

Esta acumulación investigativa se devuelve luego en la propia producción del grupo que incluye un ciclo de Villafrán, Modesto Centeno, Dora Alonso, Prokofiev. Con *El gorro color del cielo* (2000), *La caperucita roja* (2001). *Los pelusines* (1999 y 2001) y *Pedro y el Lobo* (2002).

En estas obras, el colectivo de Las Estaciones transita por distintas técnicas titiriteras y maneras de componer el retablo, que responde a las investigaciones sobre la memoria escénica nacional y universal.

A pesar de mantener un repertorio estable, desde su fundación en 1994, no es hasta el año 2000 que el proyecto Teatro de Las Estaciones se oficializa como grupo, con la aprobación por el Consejo Nacional de las Artes Escénicas y recoge sus fundamentos ideológicos en *El Manifiesto*²², que ratifica en primera instancia el legado de los Camejo²³,

²² Yamina Gibert. *Teatro de las Estaciones. El alma en viaje*. Ediciones Matanzas, Matanzas, 2004.

²³ Dentro del manifiesto y programa General del Guiñol Nacional de Cuba, reeditado en Tablas no. 2, mayo –agosto, 2003, pág., XVI,

y luego expone la aceptación en función conciliadora, de la herencia recibida –un poco más de 50 años de historia-, con las nuevas proyecciones en calidad de volver sobre los caminos de donde vienen, “para buscar referentes, inspiración y magisterio”²⁴ y promover un rescate actualizado de la historia teatral titiritera cubana.

Es de suma importancia dentro del *Manifiesto* la disposición del colectivo por trabajar en la publicación de textos especializados, motivar la creación dramática, así como propiciar citas de intercambios en pos de consolidar un movimiento titiritero cubano al asumir la historia desde una conciencia- continuidad.

En correspondencia con lo anterior es necesario destacar la tarea de Rubén Darío Salazar y Zenén Calero de archivar toda la documentación de cada proceso realizado para las puestas en escena en Teatro de Las Estaciones en la galería El Retablo, para preservar la historia-memoria del grupo.

Paréntesis necesario

La entrada al colectivo en el año 2001 del dramaturgo Norge Espinosa abre una nueva etapa dentro de Teatro de Las Estaciones, este autor, según las palabras de Rubén Darío “respondía a los intereses del grupo”. Espinosa llega con el encargo de una versión para títeres de *Cecilia Valdés*, el mito de la novelística cubana. No obstante, este no fue el primer

se marca el interés de los Camejo por la consolidación de un movimiento titiritero cubano, tendiente a promover la cultura y las tradiciones cubanas.

²⁴ Rubén Darío Salazar. “Manifiesto de Teatro de Las Estaciones”, citado por Yamina Gibert, en *Teatro de las Estaciones. El alma en viaje*. Ediciones Matanzas, Matanzas, 2004.

montaje que Las Estaciones realizara con una obra de este escritor.

En un retablo viejo (2001) y *La caja de los juguetes* (2003), son dos textos deudores de Espinosa, que entró en sincronía perfecta con el lenguaje teatral del grupo, la manera de hacer el teatro de títeres y la investigación sobre el legado de Pepe Carril y los hermanos Camejo.

Los integrantes del grupo y en especial Norge Espinosa han reconocido *La caja de los juguetes*, ballet para títeres compuesto por Claude Debussy sobre el libreto de su amigo André Hellé en 1913, y estrenado en los 60 por el Teatro Nacional de Guiñol, como un antes y un después en la producción de Las Estaciones. La partitura de Debussy, llegó a la escena con una atmósfera impresionista y provocó en cada uno de los integrantes del grupo un salto cualitativo. Contar la historia sin texto hablado, a través del baile y el movimiento, propuso en los actores-titiriteros un esfuerzo mayor. La presencia en el escenario de la actuación en vivo junto a los títeres, así como el profundo lirismo de la escena, fue el paréntesis necesario que necesitaba el grupo para lanzarse hacia nuevos derroteros.

Primer Sobre Encuentro de un camino

I *El inicio*

En el repaso de la memoria escénica de Lorca en Cuba, Rubén Darío contacta los datos de un texto extraviado²⁵, *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón*, y se da a la tarea de localizarlo para asumir, a manera de reto, este montaje todavía inédito en la isla.

Con la selección de este texto, Rubén Darío rescata de una manera particular y distinta a Lorca: por un lado, está el interés de completar la iconografía de su obra en la isla, y por otro, la remembranza de lo español que como cubanos llevamos dentro.

Dentro del universo lorquiano, Rubén Darío constata que la obra fue concebida por el autor para presentarla a su hermana menor Isabel, en la fiesta del Día de Reyes del año 1923, con ayudantía de su hermana Concha. Se trataba de la escenificación, junto a otros textos, de un viejo cuento andaluz en tres estampas y un cromo, *La niña que riega la albahaca...* como una apropiación del poeta de las estampas de cuentos populares provenientes de la tradición oral de su tierra.

La fábula que recoge Lorca en *La niña...* es de estructura sencilla, a la usanza de los cuentos clásicos, con escaso ardid conflictual y la presencia del benevolente final feliz.

²⁵ Considerado perdido, el texto *La niña que riega la albahaca* fue encontrado en Argentina en 1982, y publicado en la revista *Títeres* de España. Aunque existen contradicciones en algunos investigadores respecto a la certeza de que este sea verdaderamente el texto perdido de García Lorca.

Con nueve caracteres poco complejos el poeta presenta una historia de amor entre la hija de un zapatero y un príncipe, marcada por el manejo de la intriga en un sencillo juego de equívocos.

En la construcción de la historia resalta el recurso del disfraz, peripecia donde los personajes truecan su identidad para aumentar la intriga y sacar provecho en su beneficio. Así, el príncipe deviene uvatero y la niña Irene en mago. Esto introduce el elemento sorpresa en el desenlace de la obra, el mago descubre ante el príncipe su verdadera identidad, y se produce el encantamiento. Reina entonces la armonía de lo bueno posible en la unión del príncipe y la niña Irene en un final feliz.

En el nivel temático, el poeta andaluz hace énfasis en la búsqueda del amor puro. Exhibe ese modelo ideal del príncipe rico que busca a la muchacha honrada, pero pobre, para desposarla. Por otro lado, el texto trasluce la herencia de una cultura española de raíz popular-tradicional. Esto se aprecia en el manejo del lenguaje que incluye formas de pregones y cantatas populares:

*Con el vito, vito, vito
Con el vito, vito, va
Yo no quiero que me miren
Que me ponga colorá*

....

*¿Niña, niña que riegas la albahaca,
Cuántas hojitas tiene la mata?
Vendo uvas, para que al cielo te subas
uvitas, tan lindas como estrellitas...²⁶*

²⁶ Federico García Lorca. *Obras para títeres de Federico García Lorca*, Colección Titirilibros, Edita Teatro Arbolé, Industrias Gráficas, S.A., Zaragoza, España, 1998.

Con la apropiación de este material de origen hispano, Rubén Darío Salazar realiza su versión, con la peculiaridad de presentar la historia a partir de sí mismo, de lo que quiere contar como cubano. En este caso, Salazar articula para la puesta en escena la trama de *La niña...* como macro-historia, e introduce una micro-historia del Lorca en la Habana, que refiere en forma de escritura invisible el legado de lo español a nuestra cultura.

Se enlazan aquí, dos puntos comunes del autor granadino y el director cubano: la búsqueda del títere como medio de expresión artística y el rescate de la cultura popular-tradicional. Para armonizar estos dos sentidos dentro de la dramaturgia espectacular, el director realiza, por un lado, una búsqueda sobre la realización titiritera lorquiana; el trabajo del grupo La Barraca y todo lo ejecutado por el poeta en términos de elaboración, diseño y animación de títeres y, por otro, realiza una indagación específica de la memoria histórica cubana: la etapa en que Lorca visitó a Cuba en los años treinta. Esta investigación posteriormente es convertida en materia escénica por el actor-director.

En términos de clarificar la fábula, después de esa fehaciente investigación sobre el universo de Lorca, los títeres y la historia del poeta en la Habana, la trama que se ha de presentar ante el auditorium está delineada. La versión sobre el original de Rubén Darío Salazar que transforma en materia escénica la documentación reunida de las distintas indagaciones.

En un principio, la obra presentada conserva los valores del texto inicial *La niña...* respecto a estructura, fábula y personajes. Sin embargo, incluye en su versión al Marinero (como narrador-actor/titiritero) e incorpora al propio Lorca en calidad de personaje dramático. Así, Rubén Darío enlaza la micro-historia del Lorca en la Cuba de los años treinta, en la macro-historia de *La niña...*

El espectáculo, estrenado en 1996, continúa su crecimiento como puesta en escena. En 1998 Darío enriquece el prólogo con un poema de su autoría *Romance de ciegos*, donde utiliza el recurso titiritero: presentar una historia dentro de otra historia. El Marinero con el poeta/ la maleta y fábula *de La niña...*

El mostrar a Lorca como personaje, propone dentro de la historia un elemento ficcional. Expone un suceso que no ocurrió, la presencia del Lorca titiritero. Esto se traduce dentro de la dramaturgia espectacular como homenaje al poeta granadino.

De Nueva York a La Habana
Llegó Federico un día
¡Ay que dicha que alegría!
(...)
¿Dígame Don Federico
Se parece España a Cuba?
(...)
Por lo que veo Federico
Está muy enamorado.
-Si un día me pierdo de España
Aquí me verán fugado.
(...)
Y Lorca me habló de los títeres
(...)
De un teatrino encantado
*Que un día sería magia.*²⁷

De otra manera Darío explora algunas libertades respecto a los versos del poeta. Así sustituye la cantata española

²⁷ Fragmentos del *Romance de ciegos Federico en Cuba*, de Rubén Darío Salazar. Inédito.

del personaje Irene, por una ronda perteneciente a la tradición musical infantil iberoamericana, con un interés de identificación del espectador con nuestro acervo cultural:

*Estaba la pájara pinta
Sentada en su verde limón
Con el pico movía la hoja
Con la cola movía la flor
¡Ay dios, ay dios
Cuando veré mi amor!*²⁸

En este punto específico con la selección de la historia a presentar es posible constatar el inicio del proceso de metamorfosis del títere en cuerpo teatralizado en *La niña...* Los personajes ya están cotejados: Federico, el Zapatero, Irene, el Príncipe, el Paje y los tres Sabios. ¿Pero cómo ocurre la materialización visual de todo este material dramático?

Aquí comienza a jugar un papel importante dentro del proceso de metamorfosis del títere en cuerpo teatralizado el trabajo de Zenén Calero como diseñador. Paralelo al estudio de los caracteres de *La niña que riega la albahaca...* Calero realiza otra investigación sobre el universo visual de los títeres de Lorca. Diseña los bocetos de los personajes y afianza el sello Teatro de Las Estaciones.

Con relación a dichas indagaciones el traje del Marinero está inspirado en los dibujos originales que hiciera el poeta en Montevideo 1934 y en otras ilustraciones. La concepción del teatrino está estimulado por los diseños que, para la representación de *La niña...*, *Los habladores* y *el*

²⁸ Versión de Rubén Darío Salazar sobre *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón*, Documento consultado en “los sobres” del archivo de la Galería El Retablo.

Teatro planista sobre los Reyes Magos, configurara el pintor y amigo de Lorca, Hermenegildo Lanz en Granada, en 1923.

Los colores vivos del traje del personaje de la niña Irene están motivados por el atuendo que, para la vecina amarilla de *La zapatera prodigiosa*, creara el propio Lorca; lo mismo sucede con el vestuario del príncipe, tomado del personaje el Estudiante de *Los títeres de cachiporra* de Lorca.

Este momento de la metamorfosis del títere, relacionado con los procesos de diseño y construcción de las figuras, cristaliza en la puesta en escena como una escritura invisible, que se completa por la memoria del espectador, desde una mirada perspicaz de la vida y la obra creativa del poeta andaluz como parte indispensable de la historia del títere y el teatro.

Se integra al diseño-materialización de los personajes de *La niña...*, la selección de la técnica de bastón, y la de guante para el títere Federico. Esto corresponde a los intereses del actor-director Salazar. Por estar en la línea del unipersonal, solo en la escena, necesitaba una técnica que le permitiera animar varios muñecos a la vez. En consecuencia, resultó idónea la técnica del bastón.

En este punto, dentro del proceso de metamorfosis del títere en cuerpo teatralizado, el diseño de los títeres y la selección de la historia alcanzan una correlación armónica en términos de funcionalidad escénica.

Un elemento relevante dentro de la puesta en escena *La niña...* es la maleta. A partir de este elemento asociado al viajante, el Marinero construye el teatrino ante los espectadores. La maleta se convierte en el espacio escénico donde los títeres van a presentar la historia. En otro sentido, la maleta, obsequiada por Lorca al Marinero en conjunto con la historia de *La niña...*, es la metáfora del

legado español a nuestra cultura, materializado en este caso, en la obra de Federico García Lorca.

En términos de recurso escénico, la maleta revela el artificio del actor-titiritero que arma paso a paso cada pieza del teatrino para presentar los títeres. Es el pie forzado para que el Marinero represente la historia que Lorca regaló.

Después de la materialización de los títeres y las técnicas seleccionadas como el bastón, marote y guante, en el camino procesual de la metamorfosis del títere, se establece la relación actor-títere-personaje bajo distintas pautas. La relación entablada entre el Marinero y Federico, animador-títere, está fundamentada por una correspondencia de contrapunto a nivel de personajes dramáticos, y otra de contraparte por la unión primaria del animador y el elemento animado.

La concepción espectacular de *La niña...*, marca que el actor está siempre a la vista del público, se presenta ante este sin veladuras o artilugios, mostrando así la animación directa del actor-titiritero y la figura animada. Con la técnica de guante, el Marinero tiene a la mano el títere Federico y realiza con él los movimientos más inesperados. Federico-figura pasa por distintos niveles del cuerpo de su animador: mano, cabeza, hombros.

La integración total del muñeco-actor-personaje en un todo actuante ocurre cuando el Marinero, con el títere-Lorca en la mano, vivifica al personaje Federico García Lorca con voz, movimientos y gestualidad ante los espectadores. En este punto del ritual de vivificación del personaje hay un interés simbólico de recrear como vivo al artista Lorca, personaje extraído de la vida real.

Dentro de la metamorfosis del títere, en el momento justo de la representación, Federico ya no es solo una figura objetiva: adquiere en el espacio de lo escénico la dimensión de cuerpo teatralizado, se transforma de materia artesanal a un

cuerpo activo en la dimensión de la ilusión teatral. Ese proceso de vivificación lo realiza el actor-titiritero en un intercambio de fluidos, energía, voz y movimientos con la figura animada. Justo en ese momento, en lo efímero de la representación, Lorca, en las extensiones de un títere, expresa deseos, se mueve y corporeiza su propia historia. En términos de cuerpo teatralizado llega al presente extra cotidiano.

Por otro lado, está la relación entre el Marinero-titiritero con los muñecos que protagonizan la historia de *La niña...* La técnica de bastón le permite al titiritero animar un amplio número de títeres desde arriba. Con solo un leve toque de la punta de los dedos, diferente a la animación hacia el cielo, esta vez hacia la tierra, el Marinero logra mover a Irene, el Príncipe, el Zapatero, el Paje y los tres Magos.

Esta relación entre el titiritero y los muñecos, a diferencia del Marinero y Federico en el prólogo, está marcada por un contrapunto ligero. Los personajes muestran su total dependencia del titiritero, que en este caso actúa como demiurgo de las acciones precisas de los muñecos.

En este apartado, el Marinero en términos de titiritero, no resta protagonismo a las figuras. Por el contrario, comparte su universo en la medida justa. Dentro del proceso de animación en la metamorfosis del títere en cuerpo teatralizado, se propicia un juego de complicidad, recurso de escenificación dentro de una escenificación. La simultaneidad de las líneas de acción a nivel dramático se expone también en el nivel escénico y permite que el actor introduzca rupturas con la historia y dialogue directamente en apartes con el público, haciéndolo partícipe de la trama. Así el actor tiene la posibilidad de dialogar de forma directa con los títeres. Si bien actúa como narrador, también se vuelve crítico de las acciones de las figuras y del público.

El Marinero asume como posible la historia desarrollada dentro del teatrino. El titiritero entra, por un lado, en un

estado de fe con plena convención y complicidad con la historia, a la que invita a los espectadores a participar. Por otro, permanece a una distancia exacta como narrador que cuenta la historia, tiene licencia para realizar algunas intromisiones sin dejar su posición de animador.

En ese proceso de animación de las figuras construidas con *papier maché* y madera, hay un acto de presencia toda. Darío canaliza toda su gestualidad corporal hacia los muñecos. A través del flujo de energía traspasa vida a los títeres mediante una cadena de estímulo-reacción.

Los pequeños cuerpos materializan ante los espectadores la trama de *La niña*... En ese instante en que los muñecos realizan acciones precisas, el príncipe orina, se desmaya, se para de cabeza, y la niña Irene canta. En el desarrollo de la historia ante los espectadores, los títeres devienen cuerpo teatralizado.

Aunque la niña Irene tenga solo unos pocos centímetros y sea de madera, se cree que es un carácter que busca el amor puro. Pese a que el personaje del Príncipe presente solo movilidad en los brazos, el público se identifica con su estado de "herido de amor huido... herido muerto de amor".

II *En busca de la poesía*

Respecto a la escritura invisible, en la puesta en escena *La niña*... sucede como ya apuntamos anteriormente en una relación armónica con la metamorfosis del títere en cuerpo teatralizado pues esta codifica de forma explícita una estructura signica que revela esa otra estructura espectacular.

La conformación de la micro historia de Lorca en Cuba cristaliza en la dramaturgia escénica, en noción de códigos. Desde el prólogo, el actor-titiritero anuncia los signos bajo los cuales se desarrolla la acción dramática: La Habana y

Lorca, el maridaje de Cuba y España, rumba y sevillana. En esta particularidad se expone de forma intangible nuestro proceso de transculturación.

En el texto espectacular *La niña*... , se extiende a manera de escritura invisible el anhelo de los creadores Rubén Darío Salazar y Zenén Calero de tener la posibilidad de conocer al poeta. También se hace evidente en el campo de la recepción, el interés de dar un sello al trabajo escénico desde la especificidad de Teatro de Las Estaciones. Si bien el teatrino está inspirado con los bocetos originales del poeta granadino, Zenén Calero como diseñador marca la diferencia empleando su propio estilo, coloca en la parte superior del teatrino el nombre del grupo. Hay una armonía entre lo que se recibe de otra cultura y lo que devolvemos de nosotros mismos a manera de diálogo intercultural.

Lo cubano en la escritura invisible de *La niña*... está en la corporeidad de Salazar como mulato que interpreta al Marinero-titiritero. Sus movimientos están bañados por el folclor y la sandunga. Baila lo mismo una sevillana que una rumba.

En términos visuales, también dentro del prólogo del espectáculo, hay una estructura icónica que refiere una etapa representativa de nuestra formación cultural: el gallego, la mulata y el negrito. Materializado el gallego en el títere-Lorca, el negrito en el Marinero, y la mulata en el títere de marote que baila con el poeta. Esto induce, en otro sentido, nuestros componentes étnicos que incluyen al blanco y al negro.

III *Asentamiento*

Con la puesta en escena *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón*, Teatro de Las Estaciones centra el camino creativo por el que ha de transitar. Patentiza en este

espectáculo el uso del títere como materialización escénica de un compendio de indagaciones. Da vital importancia, en su mecanismo de construcción escénica, al trabajo investigativo como detonante de la selección del texto dramático a representar y la concepción del diseño escénico, relacionado con la memoria escénica cubana del mundo titiritero.

En esta puesta se fija la cualidad del grupo al propiciar un juego teatral con sentido de rescatar y homenajear a figuras representativas del teatro, la cultura cubana y universal.

Otro camino definido por Teatro de Las Estaciones en esta puesta en escena, es la preocupación del manejo de las técnicas titiriteras y la relación del actor-títere-personaje dentro del espectáculo en pos de articular la historia ante los espectadores. *La niña...* deja abierto el interés de Teatro de Las Estaciones de complejizar la mirada al espectador, proponiéndole a través de una escritura invisible, perspicaz, el encuentro, bajo nuestros códigos, con otra cultura.

I *La cita*

*Un títere campesino
junto a su casa sembró
semillas de pino blanco,
de framboyán y limón.
Al llegar la primavera
juguetes el pino dio,
el framboyán cascabeles
y pájaros el limón*²⁹.

Los caminos que condujeron a Rubén Darío, no de forma casual, a uno de los eslabones primordiales de la dramaturgia titiritera cubana: *Pelusín y los pájaros*³⁰ de Dora Alonso, obra que presenta a Pelusín del Monte y Pérez del Corcho, nuestro títere nacional, fueron el estudio sobre el teatro para niños matancero, su formación como titiritero cubano y las indagaciones sobre el repertorio de los hermanos Camejo en el Teatro Nacional de Guíñol.³¹

²⁹ Dora Alonso. *Titiritera*, tomado del libro de poemas *Palomar*, p. 8, Editorial Gente Nueva, 1989.

³⁰ Rubén Darío Salazar Taquechel. *En busca de Dora Alonso*, artículo tomado de *Retablo abierto*, Ediciones Matanzas, 2012.

³¹ En 1956 se nombra Guíñol Nacional de Cuba al antiguo Guíñol Titiritero de los hermanos Camejo (1949). En 1963, el grupo es renombrado como Teatro Nacional de Guíñol.

Después de su llegada a Teatro Papalote, Salazar en una pesquisa sobre la producción titiritera yumurina, verifica que Pelusín del Monte no había llegado todavía al retablo profesional de su provincia natal.³²

Desde entonces el joven actor fomentaría los deseos de restituir en su tierra al Peluso Patatuso. El trabajo de exploración de Teatro de Las Estaciones sobre la memoria teatral de los hermanos Camejo y Pepe Carril, propicia el retorno de Rubén Darío a la autora Dora Alonso y su dramaturgia³³.

En 1996, la lectura del artículo *Siempre Pelusín del Monte* de Enrique Pérez Díaz³⁴, le recordó a Rubén Darío el cumpleaños cuarenta del personaje matancero y, en el marco de *La peña de las maravillas*³⁵, lidera la celebración del cuarenta aniversario de Pelusín del Monte, realizada por Teatro de Las Estaciones en el patio de la UNEAC de

³² Eddy Socorro, ex director del Guiñol Matancero entre 1976-1979, llevó a las tablas yumurinas el espectáculo *En Villa Don Sol*, recreación escénica de la obra de Dora, *Doñita Buena y doñita Bella*, y *Espantajo y los pájaros*.

³³ En el año 1956 surge *Pelusín y los pájaros*. A partir de ahí Dora Alonso comprende la saga de los pelusines con: *Pelusín frutero* (1957), *El sueño de Pelusín* (1963) y *El teatro de Pelusín* (1986). A partir de la primera obra la autora se suma al mundo de la producción infantil convirtiéndose en una de las voces más representativas de la literatura cubana.

³⁴ Publicado en *Tablas*, n.2, 1987, con motivo de la celebración de los treinta años de Pelusín del Monte y Pérez del Corcho.

³⁵ *La peña de las maravillas* se realizó en la UNEAC y el Teatro Sauto entre los años 1996-1998. Luego pasó a llamarse *Los amigos de Pelusín del Monte* y se mantuvo activa hasta el año 2011.

Matanzas. Esto consolidó de forma inmediata un diálogo directo entre el grupo y Dora Alonso, cita en espera desde la niñez de Rubén Darío que conocía a la escritora con la lectura de los libros *El cochero azul* y el poemario *Palomar*.

Los intereses comunes entre Dora Alonso y Rubén Darío correspondientes al trabajo dedicado a los niños, el reconocimiento de la producción escénica de los hermanos Camejo y Pepe Carril y el amor por lo nacional derivaron en el estreno de *El sueño de Pelusín*³⁶, el 14 de mayo de 1999 por Teatro de Las Estaciones.

En el año 2001, a raíz del aniversario cuarenta de la fundación de los Guiñoles en Cuba, el grupo decidió homenajear a los Teatros de Títeres creados por la Revolución en 1961³⁷, con el estreno de *Pelusín y los pájaros*, la primera obra de Dora Alonso dedicada a los niños, y realizar con el espectáculo una gira nacional.

La selección de la obra estuvo marcada también por el interés del grupo de reanimar la historia del títere nacional Pelusín del Monte, figura representativa del patrimonio cultural del teatro de títeres en la isla, en el 45 aniversario de su creación.

³⁶ En el escenario del Teatro Sauto se convocaron todos los pelusines y sus hacedores en el país: Marta Falcón, la voz primera del Patatuso, Julio Cordero, director titiritero de la televisión y los titiriteros Valdés Piña, Armando Morales y Sahímell Cordero, entre otros artistas.

³⁷ Guiñol de Oriente (Santiago de Cuba) 1961. Guiñol de Camagüey 1962. Guiñol de Santa Clara 1962, Guiñol de Matanzas 1962, Guiñol de Pinar del Río 1962. Teatro Nacional de Guiñol 1963.

II *La obra*

El texto *Pelusín y los pájaros* presenta la aventura de Pelusín del Monte y Pérez del Corcho, que por maldito y travieso afronta un juicio celebrado por las aves que ha maltratado. Su abuela Pirulina lo libra del agravio y le hace comprender la importancia que tiene cuidar a los animales y vivir todos en paz.

La gestación de esta puesta en escena plantea una relación directa entre el proceso de metamorfosis del títere en cuerpo teatralizado y el trabajo de Las Estaciones sobre la memoria escénica cubana. La conformación del carácter y la imagen de Pelusín del Monte y Pérez del Corcho y su abuela Doña María Pirulí provienen de la herencia escénica legada por los hermanos Camejo y Pepe Carril en las obras del Teatro Nacional de Guíñol.

En el año 1956, a petición de los hermanos Pepe y Carucha Camejo y Pepe Carril, Dora Alonso escribe *Pelusín y los pájaros*. Con esta obra presenta al carácter del Peluso Patatuso, niño travieso, gracioso, criollo en el sentir y en el hablar pues emplea el argot popular de nuestros campos, influenciado por el origen campesino de la autora:

PELUSÍN. ¡Qué día tan lindo para cazar pajaritos!
...Yo cazo sinsontes, palomitas y tomeguines
...la escuela... ime cae más pesado ir a la escuela!
...a, e, i, o, u. Uno, dos, tres y cuatro: tres paticas
tiene mi gato...³⁸

En el texto, Dora Alonso juega con el artificio de crear una historia donde el protagonista recibe un castigo por su

³⁸ Dora Alonso. *Un retablo en el monte*, Ediciones Matanzas, Matanzas, 2010, p. 80.

mal comportamiento, en consecuencia, opera sobre él un cambio positivo. El pequeño toma conciencia de la magnitud de su error y rectifica su conducta con el arrepentimiento sincero. Así enmienda su carácter en el desenlace de la obra.

PELUSÍN. No lo haré más. Romperé mi tira flechas y le daré de comer a la Paloma, que ahora por culpa mía no puede volar. Y ni un solo día faltaré a la escuela. ¡Se acabó Pelusín matapájaros!

...

PELUSÍN. (*Conmovido*). Amigos, Pelusín cambiará. ¡Soy gente de palabra!...³⁹

Esto responde al sentido pedagógico de la dramaturgia infantil. La manera en que la autora enlaza el universo del niño con el del adulto matiza el sentido didáctico del texto. Si bien el infante, dentro de su microcosmos, tiene por naturaleza el atrevimiento, el promover maldades, la travesura, el ser inquieto, la capacidad de fabulación, así como una rebeldía llena de ingenuidad, siempre tiene al adulto cerca en la posición de enseñarlo y corregirle las malas acciones con un posible modelo de conducta.

Es así que *Pelusín y los pájaros* está marcada por la relación especial de amor-protección-enseñanza entre Pirulina y su nieto Pelusín. La abuela actúa dentro de la trama como contraparte de las travesuras del Patatuso. Con finalidad educativa, ayuda a corregir la actitud del niño de manera dulce y persuasiva. En este sentido Doña María Pirulina es una fuente generadora de cariño, comprensión y tolerancia dentro de la historia, funciona como el personaje que establece el equilibrio entre las aves y el Peluso.

³⁹ Ídem, p. 89.

El texto de Dora Alonso responde al modelo estructural aristotélico. En un solo acto compuesto por tres escenas, el conflicto es expuesto, desarrollado y resuelto. No obstante, y a pesar de la perceptible sencillez de la trama, la obra genera tensiones por el entramado de los sucesos. A través de la disposición precisa de los acontecimientos se produce una progresión dramática que va *in crescendo* hasta un punto climático que luego desciende: Pelusín no va a la escuela /Caza pajaritos /Es sometido a juicio / Recibe el perdón.

La dialogicidad de la pieza consigue atrapar de manera inmediata la atención de los infantes, el guajirito habla en el tono del universo natural del niño ingenioso, dicharachero, que emplea en su argot exclamaciones onomatopéyicas propias del universo titiritero: *pum, pumba, prá-quiti, plin, plin, plin*, y realza las acciones del pícaro mentiroso como conducta natural del niño, que hace travesuras con tal de no ir a la escuela.

LA ABUELA. (*Severa*) Vaya para la escuela. Busque sus libros y la maletica y recoja la merienda. Hoy llevas boniatillo y naranjas.

PELUSÍN. (*Con frescura*) Pues yo quiero plátanos manzanos y torticas de Morón.

LA ABUELA. Pero si ayer me pediste boniatillos y naranjas.

PELUSÍN. Ayer era ayer y hoy es hoy. Quiero platanitos, platanitos y torticas.

LA ABUELA. (*Impaciente*) Se acabaron los platanitos y las torticas.

PELUSÍN. (*Resueltamente*) Entonces no iré a la escuela.

LA ABUELA. ¿Por qué razón?

PELUSÍN. Porque si no como platanitos me da catarro.⁴⁰

⁴⁰ Ídem, p. 80-81.

En la trama hay dos bandos que representan la coexistencia del mundo animal y el humano. El conflicto entre los dos universos es detonado por las diabluras del Peluso Patatuso que desestabiliza el orden natural de las aves. El equilibrio solo vuelve a restablecerse con la intervención conciliadora de Doña Pirula, que logra el perdón por parte de las aves para la reformación de su nieto.

Otra de las zonas más atractivas del texto es la inclusión de personajes zoomorfos. Aquí las aves: paloma, lechuza, el cao⁴¹ y la cotorra son entes dramáticos que realizan el juicio reformador de la actitud del protagonista que termina por respetar a los demás.

Pelusín y los pájaros se distingue por el uso de cubanismos, dicharachos, combinaciones de palabras, apropiación de sonidos onomatopéyicos, empleo de costumbres populares campesinas como la décima guajira, entramado sencillo de la fábula empapado del humor espontáneo del campesino cubano, más la relación niño-adulto en la aventura de la aprehensión del mundo. Todo lo anterior posibilita que la obra atrape, a manera de fresco, una parte de nuestra idiosincrasia.

A la conformación del carácter de Pelusín que brindó Dora Alonso, se sumaría Pepe Camejo con el diseño-materialización de la apariencia física del personaje, para la puesta en escena del GNC en 1956. Muñeco sonriente⁴², de grandes ojos azules y nariz fina, en consonancia con la

⁴¹ En la puesta en escena de Teatro de Las Estaciones, el Cao y el Toti se unen en uno solo personaje; el Toti como el negrito del monte que paga todas las culpas, y la Cotorra pasa a ser el Cotorrón.

⁴² Inspirado en la sonrisa amplia con pómulos salientes de Carucha Camejo.

imagen de un niño campesino cubano, con sombrero de yarey, pañuelo al cuello y guayabera blanca; así quedaba integrada la figura del guajirito rubio campechano, que posteriormente se convirtió –como lo acuñó Freddy Artiles– en el títere nacional, por permanecer con su troupe por más de cuatro décadas en los medios de difusión, la literatura y el teatro;⁴³ y por ser este personaje síntesis del carácter del niño campesino cubano.

Como lo describiera Artiles, “Pelusín niño perpetuo como Peter Pan, travieso y de noble corazón como Pinocho, alegre y dicharachero como Guiñol, valiente y listo como el sabichoso Meñique, genuino como la Paloma, la mariposa y el tocororo que habitan en la campiña cubana”.⁴⁴

⁴³ Estrenado en 1956 por los hermanos Camejo con el Guiñol Nacional de Cuba. Entre los años 1961-1963 se realizan las transmisiones de *Las aventuras de Pelusín del Monte* por CMO Televisión. En 1974 Pedro Valdés Piña incorpora el personaje en el espectáculo *Juegos titiritescos de Cuba*. En 1986 *Pelusín y los pájaros* pasa a ser parte del repertorio del Guiñol Santiago dirigido por Rafael Meléndez, mientras que el Teatro Nacional de Guiñol estrena *El teatro de Pelusín*, dirigido por Eddy Socorro. En 1982, Anaquillé monta *Pelusín frutero*. En 1994, Sahímell Cordero con El Trujamán hace también *Pelusín frutero*; Teatro de Las Estaciones, en 1999, *El sueño de Pelusín* y en el 2001, *Pelusín y los pájaros*. Esther Suárez Durán, socióloga y dramaturga, escribe nuevas aventuras para Pelusín: *SOS Pelusín* estrenada por TNG en el 2007; *Pelusín y la esperanza*, estrenada por el Guiñol de Guantánamo 2005, y *Pelusín enamorado* realizado por Nueva Línea en el 2007. Otros estrenos con el títere Pelusín del Monte como protagonista se suceden a todo lo largo de la Isla hasta la actualidad.

⁴⁴ Prólogo de Freddy Artiles, “Todo Pelusín”, en *Pelusín del Monte. Teatro de Títeres* de Dora Alonso, Ediciones Vigía, Matanzas, 2000.

La investigación sobre la memoria escénica cubana por parte de Zenén Calero y Rubén Darío Salazar en relación con la obra de los hermanos Camejo y Pepe Carril, los llevaría a trabajar en la puesta en escena *Pelusín y los pájaros*, con la concepción de imágenes y personajes ya delineados en el carácter y la visualidad. Solo bastaba reanimar o articular la propia historia del binomio Pelusín-Pirulina como títeres y personajes. En esta línea de trabajo están adelantados, de alguna manera, la concepción visual y dramática del proceso de metamorfosis del títere.

El diseño de los muñecos, en la técnica de guante, que precisa Zenén Calero para la propuesta de Teatro de Las Estaciones, está basado en los títeres originales que concibiera Pepe Camejo. Aunque mantiene la técnica de guante empleada por sus antecesores, Calero enfatiza la noción natural de los animales al presentarlos con plumaje y no vestidos con trajes de personas.

Concibe otros colores para los personajes zoomorfos. El Cotorrón, que en la puesta del TNG era negro y amarillo, para Teatro de Las Estaciones tiene plumaje con colores vivos, el Toti de negro y azul, la Lechuza va de morado y la Paloma es trabajada sobre el amarillo y terracota. Así también dentro del montaje son utilizados muñecos planos de menor tamaño para reforzar la impresión de lejanía en el segundo nivel del retablo.

Otra de las inclusiones de Las Estaciones es el árbol de canarios, mecanismo que produce el efecto sorpresa en el entramado visual de la propuesta escénica. Irrumpen desde el árbol como ventanitas un coro de pájaros corpóreos al unísono, típico recurso titiritero.

En relación al montaje de *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón*, la propuesta de *Pelusín y los pájaros* esboza otra manera de afrontar la escena en la

conformación de los personajes a presentar. Esto viene ejemplificado justamente por la tipología de los caracteres. En *La niña...* la historia que cuenta el Marinero es sencilla, las figuras protagónicas son personajes tipos que responden al pretexto de ilustrar un viejo cuento andaluz.

Pelusín... expone un texto más complejo desde el punto de vista dramático por el entramado de la historia y los personajes que, en su concepción dramático-plástica, tienen rasgos más distintivos y particulares, no son tan solo una generalización como en el caso de *La niña...* El Peluso Patatuso sintetiza el universo del niño, se presenta a través de su propio verbo y acción, como el pequeño travieso que modifica su carácter en la medida que afronta determinadas situaciones.

Como apunta Freddy Artiles:

“hay personajes que surgen poco a poco, que aparecen como esbozos en una primera obra o episodio y luego sus características personales, sus rasgos psicológicos y su entorno se van perfilando en sucesivas entregas; pero Pelusín nació íntegro de un tirón, con todos sus rasgos definidos y con nombre y apellidos completos”.⁴⁵

Una vez terminada la conformación –en este caso reanimación de los caracteres– de las figuras a presentar–, entra a formar parte del proceso de metamorfosis la animación de las figuras por parte de los actores, para la concreción de los personajes títeres.

⁴⁵ Freddy Artiles. “Pelusín el teatrero”, en *La mojiganga*, Boletín de títeres, no. 5, 1996, Cuba, p. 5. En este artículo el investigador refiere además que la autora Dora Alonso, Doralina de La Caridad Pérez Corcho, hizo con tanto amor el personaje que da sus apellidos a Pelusín del Monte Pérez Corcho.

La propuesta escénica *Pelusín y los pájaros*, concebida a la usanza del retablo convencional, en este caso dividido en dos niveles, presenta un proceso de animación que recae en la línea de lo tradicional con el actor-titiritero oculto a la vista del público.

Relacionado con lo anterior, el actor titiritero hace movimientos abstractos para que el títere realice movimientos concretos. En el espectáculo es posible constatar que los animadores detrás del retablo han construido una cadena de acciones en consonancia con las características de los personajes y las posibilidades reales de la anatomía de las figuras.

La técnica de guante propicia que el antebrazo y la mano del actor titiritero sean el cuerpo del títere. Con la articulación de la muñeca, el cuerpo de la figura puede adquirir una movilidad peculiar, es decir, una cadencia y un ritmo específicos, con el uso del *top* y modos de caminar con actitudes determinados.

Al jugar con las leyes básicas de animación, nivel, verticalidad y dirección de la mirada, el muñeco puede hacer todo lo que la mano de su animador sea capaz de ejecutar.⁴⁶

Aquí los titiriteros en relación a las figuras crean estados de ánimos, reacciones y comportamientos, expresados en la espontaneidad de las acciones precisas de, en el caso del Peluso, sentarse con los piecitos a la vista del público, tomar el tirapiedras con las manos, tocar la guitarra, moverse en estado de pánico, temblar en el juicio en el

⁴⁶ En una entrevista, Fara Madrigal (actriz de Teatro de Las Estaciones desde 1995 hasta 2015) comentó: “al títere de guante, lo pasas por la mente, luego por el corazón y lo sacas por las manos”.

momento preciso en que se exige su sentencia, entre otros movimientos y gestualidades.⁴⁷

Esta técnica facilita las escenas de cachiporra, típico recurso titiritero que explota Rubén Darío en la dramaturgia espectacular. La Abuela y el Peluso se persiguen en medio de cachiporrazos mutuos por todo el retablo con la misma guitarra con que entonaron la controversia.

Para enriquecer el proceso de animación de las figuras, el director en conjunto con el diseñador realiza un cambio en la tipología de los títeres. Un mismo personaje aparece en el retablo en una u otra técnica. Pirulina-guante desaparece y aparece en títere plano, lo mismo para Pelusín. En ocasiones se da el contraste visual con el uso simultáneo de muñecos, en guante y planos, entre los niveles del retablo, lo que produce la sensación de lejanía. De esta manera se acentúa un juego escénico de contrapunto farsesco.

Dentro del espectáculo, los actores-titiriteros presentan la personificación de determinados objetos como el plato de boniatillo que va y viene, aparentemente solo (con técnica de varilla), entre la disyuntiva de Pirulina y el Patatuso por el motivo de la merienda de la escuela; o el pergamiño que se abre y se recoge solo en la escena del juicio. Estos elementos refieren el axioma titiritero: todo es posible.

⁴⁷ Dentro del proceso de animación, es una pauta del director Rubén Darío que los actores logren que las acciones sean precisas y veraces. Si algo no sale en el trascurso del montaje, hay que volver una y otra vez, inventar nuevos dispositivos y jugar con las permisibles expresiones en relación con las posibilidades de las figuras. Ser osado en el proceso de búsqueda en la animación de la figura genera buenas acciones que armonizan la vida en el títere.

El proceso de animación traza una línea inquebrantable de la conducta física del títere. De esa manera se prevé el gesto o el giro preciso, para que no quede nada casual o al descuido, se busca la total correspondencia entre el carácter del personaje y la cadena de acción de la figura. Este estudio minucioso de la conducta del títere aparta de la animación movimientos innecesarios.

El Peluso Patatuso de Fara Madrigal se mueve inquieto, avisado por todo el retablo con el tempo-ritmo propio de la décima campesina.⁴⁸ La actriz incorpora la voz del chucuelo jocosos y replicón. El muñeco con destreza y agilidad coge entre sus manos distintos objetos. Produce cachiporrazos a su abuela a la vez que desarrolla diversos juegos escénicos con ella: apúrate que te cojo, el escondido, el que sí y que no del plato de la merienda.

Con ayudantía de Rubén Darío o Freddy Maragotto, en varios momentos del espectáculo Pelusín se sienta al borde del retablo moviendo sus dos piecitos, y por otro lado, incorpora a su accionar el baile. Realiza una cadena de acciones de pequeños detalles: trae y esconde el tirapie-dras, lo saca, lo usa y juega con él.

⁴⁸ Para la concepción del Peluso Patatuso, Fara Madrigal realiza su propia biografía del personaje. Con cinco décimas la actriz establece los puntos de contacto entre ella, Dora y Pelusín, el campo, las travesuras, el amor por su abuelita, por su patria y su sabana. Esta manera de componer marca el tempo-ritmo de Pelusín, siempre vivo y picardioso. (Colaboración de la actriz). Pelusín del Monte soy // Vengo en mi mula cantando//en mi guitarra tocando//en su montura de hoy//A Cintilina le doy// mi corazón, mi bohío// un helado, un desafío// una guayaba, un coco// y si le parece poco// el remolino del río//.

La abuela Pirulina aparece en el retablo de la mano de Migdalia Seguí. Este personaje completa el universo del protagonista, en la medida que le sirve de complemento en el juego escénico. La actriz usa en la dramaturgia del personaje de la Abuela el recurso escénico de enunciar verbalmente lo que va a hacer y después realiza la acción ilustrando lo que dijo. Seguí logra una caracterización sostenida en el *top*-movimiento, situando al títere en una relación de réplica-contrarréplica. De igual manera que en la animación de Pelusín, Pirulina puede tomar en sus manos cualquier objeto.

El grupo de los personajes zoomorfos en el proceso de animación, se trabaja sobre la individualidad del títere. La Lechuza de Freddy Maragotto, por ejemplo, combina la técnica de guante con marote. Se desplaza por el retablo con la particularidad de alargar su cuello y mover sus alas en forma de aspaviento, recursos propiciados por la anatomía del títere.

Este personaje enfatiza la cualidad titiritera de hacer real lo imposible, en la dimensión de figura animada. La Lechuza gira su cabeza sobre su cuerpo en forma circular como una sirena de ambulancia produciendo el sonido *guuhiiio, guuhiiioo, guuhiiioo* o *el buuh* característicos de las lechuzas del monte.

Maragotto asume también al Cotorrón, juez de la historia, que a diferencia de la Lechuza tiene movimientos más serenos típicos de la justicia: seguro, premeditado y preciso. Este personaje tiene la particularidad de no escuchar bien; esto se aprovecha con un juego de chanza jocosa, en el cual los otros personajes le tienen que repetir cada frase.

Para la Paloma, que aparece primero en técnica de varilla y luego en guante, Migdalia Seguí genera una cadena

de movimientos a partir de la personificación. El ave se desmaya por la agresión del Patatuso, pero de forma inesperada, vuelve en sí, por instantes, para intervenir en lo que dicen los demás. Lo anterior expone un contraste, la figura pasa del *stop* en el desmayo al movimiento, se entremete en la conversación de los demás, y por otro lado, prorroga una misma acción. Esta escena enriquece el sentido farsesco de la puesta en escena con el rompimiento del orden lógico de las acciones. La Paloma dinamita lo que acontece en el retablo con una intromisión retardada, permanece en el suceso anterior cuando los demás personajes están en el siguiente.

El Totí, de la mano de Rubén Darío, se distingue por estar en constante enfrentamiento con la Lechuza, como “el negrito” al que siempre culpan y recibe todos los golpes. Su contraria aplica en el cuerpo de Totí, los castigos pensados para Pelusín. Este títere animado cristaliza las acciones de equívocos y malentendidos cómicos. Por ejemplo, en el gesto del abrazo se traba su cabeza en el mecanismo del cuello largo de la Lechuza.

Terminado el proceso de animación con la fusión orgánica entre el actor y el títere, el director Rubén Darío articuló la puesta *Pelusín y los pájaros*. El trabajo en conjunto por parte de los actores-titiriteros deviene en coherencia escénica. Detrás del retablo se ayudan el uno al otro, superponen, cambian, componen y logran proyectar una imagen integrada armónicamente encima del retablo. En este caso, los títeres son los únicos protagonistas de la historia.

A partir de la pauta del texto de Dora Alonso, el director incorpora recursos que enriquecen lo titiritero en el marco de la representación. Aquí se encuentra la animación de objetos, el empleo de la cachiporra, la explotación

de las posibilidades de la anatomía de las figuras como recurso titiritero, la apropiación de lo lógico irrealizable y de lo realizable ilógico en el retablo.

Justo en esta parte, dentro del marco del hecho escénico, los títeres-personajes adquieren vida propia, caracterizados por los pequeños detalles de su conducta, a través de la acción precisa que les dan sus animadores, piensan, valoran exactamente las circunstancias y actúan con sinceridad. Es en este instante que trasciende la fe del títere hacia el espectador, florece la vida de la figura con la simbiosis de la manipulación y la emoción que le incorpora el actor-titiritero. Aquí los títeres adquieren otra dimensión, un cuerpo diferente, existen sin cuestionarse. Los espectadores participan en el imaginario de la historia y en la convención de la prevalencia de figuras reales.

III *Punto cubano*

En relación a la puesta en escena *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón*, donde la mirada acentúa lo español que llevamos dentro y sin separarse de la manera singular de asumir lo otro; *Pelusín y los pájaros* expone una actitud más centrada en el reconocimiento de nuestra historia escénica y cultural, en la medida que busca cristalizar el punto de lo cubano en la producción de Teatro de Las Estaciones.

Aunque para *La niña...* se trabaja la línea del unipersonal con el actor a la vista del público y un prólogo donde el títere Federico y el Marinero dialogan en términos de personajes dramáticos. En *Pelusín...* la práctica escénica va con pequeño formato, acude al empleo de lo

tradicional con el uso del retablo convencional y la selección de una de las piezas fundamentales de la dramaturgia titiritera cubana.

Para la puesta en escena, el director se apropia de una parte de nuestra herencia cultural. Así los actores entran a la función, con los títeres en las manos y vestidos con trajes a la usanza campesina, –sombrero de yarey, guayaberas– bailando el zapateo.⁴⁹ El empleo de diferentes tonadas, la controversia entre Pelusín y su Abuela, completan el ambiente festivo campechano con atmósfera de jolgorio y guateque.

ABUELA. Respóndeme Pelusín	PELUSÍN. No sueñes con que yo
Respóndeme Pelusero	riegue
Respóndeme Pelusín	ABUELITA PIRULINA.
Respóndeme Pelusero.	No sueñes con que yo
Si no te vas a la escuela	riegue
qué es lo que harás primero	ABUELITA PIRULINA.
cuidarás los cochinitos	El cielo se está nublando.
regarás el naranjal,	que riegue la lluvia fina.
no prosigas con tu juego	En cuanto a los cochinitos
porque me voy a cansar	ABUELITA PIRULONA (<i>se repite</i>)
	Que los cuide su mamá
	que está requegordinflona ⁵⁰ .

⁴⁹ Zapateo: baile típico del campesino en el que se imita al guajiro. En el zapateo cubano se distinguen diversos elementos: la formación libre de parejas, la improvisación de los bailaradores en los desplazamientos coreográficos, el constante galanteo de la pareja y el bailar todo el tiempo con las rodillas ligeramente flexionadas.

⁵⁰ Libreto escénico de *Pelusín y los pájaros*, consultado en Archivo de la Galería El Retablo.

En la concepción del montaje, el director asume el legado de la memoria teatral de los Camejo y Dora Alonso, pero le hace algunas transformaciones: le incorpora la música realizada con un formato campesino de guitarra, laúd, tres, clave, guayo y flauta, el baile estilizado del zapateo cubano, los mecanismos de trucaje escenográfico y titiritero (el árbol de pájaros, los títeres planos, la presencia de objetos mencionados en el texto, ahora visibles en la representación como la merienda, la camilla).

Zenén Calero como diseñador se suma a esa búsqueda de lo típico campesino con la plasmación, en el retablo, de una obra pictórica en perspectiva, que refiere el sello de la paisajística cubana con ríos, palmas, cielo azul y una casita de campiña. Con colores pastel el artista logra atrapar en la escena el particular matiz de nuestra sabana, esto propicia una armonía en términos visuales que contrasta con el protagonismo de los títeres personajes que tienen colores vivos.

En otro sentido metafórico, en esta historia “los pájaros del monte se rebelan”,⁵¹ con la no aceptación del maltrato del ente extraño. Esta actitud expresa una constante de la historia cubana, la rebeldía nacional en el camino de la justicia.

La corporeización de la trama a través del recurso del títere, revela y construye una escritura invisible que seduce y dirige la mirada del espectador hacia una parte de nosotros mismos, con estímulos de carácter emocional-sensorial.

Con *Pelusín y los pájaros*, Teatro de Las Estaciones no solo invita a recordar, sino a sentir desde el fenómeno teatral

⁵¹ Norge Espinosa. “Un nuevo trino para Pelusín”, en *Tablas* no. 3, 2002.

parte de nuestra identidad. El baile del zapateo, así como el ya mencionado recurso de la controversia, modalidad del punto cubano,⁵² activan los referentes exactos que crean un puente intangible de comunicación con la identidad cubana; se expone lo cubano desde la apropiación de lo cubano.

⁵² Estudiosos de la música cubana refieren que a lo largo los siglos XVI, XVII y XVIII, en el período de gestación de la clase criolla se operó un proceso de ruralización de elementos hispánicos, que primero habían tenido su asiento en medios urbanos: la décima, la guitarra, la bandurria. El punto aparece en Cuba alrededor de fines del siglo XVIII, existen referencias del uso de instrumentos de cuerdas, la décima y el zapateo como formas de baile. El formato de conjunto guajiro en sus inicios estuvo compuesto por instrumentos armónicos introducidos por España con sus derivaciones. El punto cubano es la manifestación de la música de mayor importancia para el campesinado del archipiélago, también se practica en zonas urbanas y suburbanas. Surge en medio de un ambiente festivo de participación popular, dentro del llamado guateque, donde se desarrolla la música campesina, una de las manifestaciones de nuestro patrimonio cultural intangible, que a pesar del arraigo a sus raíces españolas, es exponente de una singular cubanización. (Tomado de los libros *Del canto y el Tiempo* de Argeliers León, Editorial Pueblo y Educación, La Habana, 1974, *Diccionario Enciclopédico de la Música en Cuba* Tomo III, IV, de Radamés Giro, Editorial Letras Cubanas, 2007).

I Deseo

Era su tipo el de las vírgenes de los más célebres pintores. Porque a una frente alta, coronada de cabellos negros y copiosos, naturalmente ondeados, unía facciones muy regulares, nariz recta que arrancaba desde el entrecejo (...) a un ojo conocedor no podía esconderse que sus labios tenían un borde o filete oscuro, y que la iluminación del rostro terminaba en una especie de penumbra hacia el nacimiento del cabello. Su sangre no era pura...

Cecilia Valdés, CIRILO VILLVERDE

En el camino de explorar la zona de teatro de títeres para adultos, como lo realizara el Teatro Nacional de Guiñol (TNG)⁵³ bajo la tutela de los hermanos Camejo y Pepe Carril, Rubén Darío encarga al dramaturgo Norge Espinosa una versión para el retablo de *Cecilia Valdés*, la novela de Cirilo Villaverde, estreno que no pudieron materializar los pioneros del títere en Cuba.

Existen muchas Cecilias. A partir de la decimonónica novela de Cirilo Villaverde, el mito *Cecilia Valdés* se ha trabajado con distintos lenguajes artísticos.⁵⁴ En el 2001, Norge Espinosa

⁵³ Entre el repertorio para adultos del TNG se pueden mencionar obras de Jean Giradoux, Aristófanes, Zorrilla, Jarry, Lorca, Fernando de Rojas, entre otros.

⁵⁴ En narrativa *Cecilia Valdés*, de Cirilo Villaverde, *La Loma del Ángel* de Reinaldo Arenas. En la música la partitura de Gonzalo Roig con la zarzuela *Cecilia Valdés*. En los medios audiovisuales,

termina la versión para retablo *La Virgencita de Bronce*, que el propio autor cataloga como comedia lírica en un prólogo y nueve cuadros, concebida para Teatro de Las Estaciones.

El texto se construye a partir de una imbricación de herencias, el dramaturgo no renuncia al legado cultural de las versiones anteriores. En medio de una investigación de búsquedas y lecturas, Espinosa realiza el ejercicio de ir y venir entre un texto y otro. La obra dialoga con una intertextualidad implícita en la caracterización de los personajes, la conformación de la historia y la concepción espectacular.

Desde la presentación de los personajes, el dramaturgo utiliza el soporte referencial: Cecilia Valdés, mulata zafia... conocida como la virgencita de bronce", en su frente un lunar la distingue, parece blanca. Aquí están tejidas la de Villaverde, la de Abelardo Estorino, la de Rita Montaner, una y miles a la vez.

En *La Virgencita de Bronce* es posible enlazar de manera armónica el proceso de metamorfosis del títere en cuerpo teatralizado con la creación de una escritura invisible, que actúa en la memoria del espectador. La historia que han de mostrar los títeres constituye una parte intrínseca de nuestra herencia cultural. Con una estructura que dialoga con las características del teatro musical, el autor dispone nueve cuadros para presentar la conocida historia de amor entre Leonardo Gamboa y Cecilia Valdés.

La concepción aristotélica de la obra presenta una estructura que determina la caracterización psicológica de los personajes, donde aparece la combinación de elementos trágicos, melodramáticos y cómicos. Lo trágico sobresale por

entre otros ejemplos, se puede encontrar *Cecilia* el filme de Humberto Solás. En la plástica con el libro iconográfico *Cecilia Valdés* grabado por Antonio Canet. En el ballet la coreografía *Mestiza* y *Cecilia Valdés* por el Ballet Nacional de Cuba. En el teatro *Parece Blanca*, de Abelardo Estorino.

el sino de los personajes protagónicos. Lo melodramático se manifiesta en el marcado interés de destacar con temas musicales determinadas situaciones dramáticas como la presentación de personajes y la muestra de sentimientos extremos: fuerte pasión que provoca el incesto entre hermanos, la desgracia fatídica y el profundo sentimentalismo. Lo cómico viene dado principalmente por el sentido paródico y satírico propio de la naturaleza del teatro de títeres.

A partir del manejo de la intriga como recurso dramático, entre títeres-amos y esclavos-animadores, el escritor logra que una fábula archiconocida se vuelva atractiva. Así también se establece una complicidad entre Chepilla y Don Cándido, desde el primer cuadro del texto, cuando el señor Gamboa pide silencio a la negra, y es este silencio el que pesa sobre el incesto de los hermanos.

Con la manipulación de este dato, Espinosa esboza un laberinto de omisiones, que vuelve sobre los referentes culturales de la novela de Villaverde, en la cual el pecado no puede salir a la luz. El poder lo tienen los blancos, ellos disponen lo que puede o no decirse. De esta manera se desata una cadena de víctimas: Charo, Chepilla, Cecilia, Leonardo. La joven mulata no llega a saber nunca que Don Cándido es su padre. Sin embargo, los negros esclavos conocen la fatalidad que se avecina.

Y si supieran y si supieran	La moral está perdida
Y si supieran la verdad,	¿será culpa del calor?
la desgracia se evitara,	Y si supieran, y si supieran,
la desgracia que vendrá,	Y si supieran la verdad...
Hermanos enamorados	siga atentos estos sucesos,
amor bastardo, ¡qué horror!	que ahora mejor se
	pondrán ⁵⁵ .

⁵⁵ Norge Espinosa. *La Virgencita de Bronce*, p. 31. Ediciones Alarcos, La Habana, 2004

En *La Virgencita de Bronce* los personajes se saben personajes de la historia, algunos de manera consciente y otros desde la intuición. Hacen referencia directa al conocimiento de la trama de la cual ellos forman parte. Leonardo dice: “es que apenas me han dejado salir de la escena anterior...”. Nemesia comenta a su hermano José Dolores: “¡ay chico, ni que fueras a matarlo! Y todo por una mulatita que parece blanca”, e Isabel Ilincheta, después de aceptar el matrimonio con Leonardo, refiere: “y que sea lo que Villaverde quiera”.

Espinosa vuelve sobre el referente de la novela de Reinaldo Arenas en la cual los personajes van en busca de su autor, –típico recurso pirandeliiano-, empleado también por Abelardo Estorino en *Parece Blanca*, obra donde los personajes de Rosa y Don Cándido no están conformes con el final de la historia y reconstruyen los acontecimientos con la esperanza de cambiar el desenlace fatídico.

Para *La Virgencita*... el dramaturgo utiliza la premonición de la fatalidad, con los esclavos y vendedores que actúan como el coro de la tragedia griega que comenta y refiere. El fin de la historia es cosa sabida, pero el ardid del cómo encadenar los sucesos hasta llegar a la escena final, es lo relevante de esta versión.

Al igual que Estorino, los personajes de *La Virgencita*... deliran con su historia, sueñan, fabulan. Leonardo describe: “dentro de cien años en el teatro más lindo de La Habana, cantarán una zarzuela que eternice nuestro idilio”.

Desde el punto de vista temático, *La Virgencita*..., al igual que en las versiones anteriores, habla de las relaciones de poder, el interés, el arribismo, la prostitución, la racialidad, el incesto. El pecado como detonante del sino de los personajes. Pero el tono con que es asumido el argumento está marcado por el goce de la sensualidad erótica. Hay un hilo conductor dentro de la trama, el profundo deseo sexual que tienen los personajes: el desparpajo. El choteo. La burla.

El grotesco. El absurdo. El desbarajuste. Estos matices, trabajados también en referentes anteriores como Reinaldo Arenas, erigen desde la armazón del texto, la cualidad típica del cubano de buscar la chanza y la alegría.

Desde lo temático Norge Espinosa vuelve sobre un *leit motiv* inherente a la dramaturgia cubana: el calor agobiante que exacerba los humores y resalta el asfixio del dilema social, como Virgilio Piñera, Abelardo Estorino y Alberto Pedro. El calor de La Habana de 1832 activa en los personajes de *La Virgencita*... un desmesurado deseo carnal:

CECILIA. (*Zafándose, ella y Leonardo tienen la ropa deshecha.*) ¡Es verdad, casi olvido a mi abuelita! Tengo que ir a darle un caldo. (*Se pone una caperuzita roja que le da Nemesia.*)

LEONARDO. (*Reteniéndola*) ¿Y a mí que me vas a dar?

CECILIA. ¡Chilindrón, fricasé, carne ripiada!

TIRSO. ¡Jum, rabo encendió!

LEONARDO. ¿Y cuándo será la cena, mi bien?

CECILIA. Esta noche, en la cuna (*juego de miradas hacia la cuna de proscenio, por lo que Cecilia aclara con énfasis*) que dará mi amiga María Belén Chacón. No faltes, Leonardo.

LEONARDO. Allí estaré, Virgencita. (*Le tira un beso. Nemesia trata de atraparlo pero el beso la esquiva y se posa en la mejilla de Cecilia.*) Adiós.

CECILIA. Hasta la noche, pecador⁵⁶.

Nemesia se muere de envidia porque desea a Leonardo. Don Cándido Gamboa se entretiene con las mulatas. Entre Doña Rosa y Leonardo hay un juego de complicidad e incesto. Todos los personajes de la obra, en mayor o menor

⁵⁶ Idem, p. 30-31.

grado, están dibujados con el color ardiente del deseo y la lujuria. La pasión de Pimienta por Cecilia concreta la muerte de Leonardo. Desde la envidia, Nemesia exagera la intriga por sus deseos carnales hacia Leonardo. Por su parte Doña Rosa tiene una relación de carácter incestuoso con su propio hijo.

El señorito Gamboa, como en los referentes anteriores, encarna la locura de las mujeres, el Don Juan criollo, “la perdición de las damas, ojos lejanos y boca perfecta”. Es el típico seductor que termina víctima de un crimen pasional, de los triángulos amorosos: Cecilia-Leonardo-Isabel, Pimienta-Cecilia-Leonardo. La mulata prefiere verlo “muerto antes que de otra”.

CECILIA. (*Al público*) ¿Por qué cuando te enamoras, toda traición te vuelve tan frágil? (*A José Dolores*) ¡Vete, que no se casen! ¡Y que se jodan los invitados! (...)

VOCES. ¡Qué lindos los novios!

¡Ese matrimonio es por dinero!

¡Y a él que le gustaban tanto las mulatas!

¡Qué chasco se habrá llevado La Virgencita de Bronce!

¡Nadie cambia el bronce por la plata, niño!

¡Ya se vengará, si yo no la conociera! (...)

ROSA. Creo que tenemos demasiados invitados. ¡Toda esa gente debe tener un hambre!

ISABEL. (*Contando*) Tres marquesas, dos condesas, cinco capitanes, un negro con tijeras.

LEONARDO. ¡Ja, yo lo conozco! No es más que un sastre que cose mal y toca mal el clarinete. (...)

CÁNDIDO. ¡Hijo, cuidado! Pardiez, imalditos negros!

ROSA. ¡Dios mío, no hay una boda que no me haga perder el apetito!

ISABEL. Treinta cirios, cincuenta escalones, seis monaguillos, unas tijeras de plata.

PIMIENTA. (*Tropezando con Leonardo*) ¡Que sea lo que Villaverde y la Virgencita quieran! (...)

*Le clava las tijeras. Isabel se aparta: su traje está ensangrentado. Gritos de horror. Los invitados huyen. El retablo se rompe en pedazos, la iglesia desaparece*⁵⁷.

En la obra, el autor usa la ironía para reclamar desde el texto que atendamos como espectadores al proceso representacional en la gama de formas y posibilidades que ofrece el teatro de títeres.

A diferencia de los montajes precedentes de Teatro de Las Estaciones, dígase *La niña...*, *Pelusín y los pájaros* o *La caja de los juguetes*, en *La Virgencita de Bronce* se llega a un nivel más alto de complejidad dramática, por la determinación de la historia y el entramado conflictual y psicológico de los personajes.

II Perfecta sincronía

La metamorfosis del títere en cuerpo teatralizado en el proceso de *La Virgencita de Bronce* duró alrededor de cuatro años. En el 2001, Norge Espinosa escribió el texto, pero Rubén Darío como director esperaría hasta el 2005 para materializar el espectáculo. Opinaba que necesariamente debía profundizar en la zona del trabajo del actor en vivo junto al títere. En ese sentido realiza el espectáculo *La caja de los juguetes* como antecedente esencial para el montaje de *La Virgencita...* desde la superación de los actores en el recurso de actuación en vivo con títeres.

⁵⁷ ídem, p. 65-67.

Dentro del proceso de la metamorfosis se aprecia el trabajo de Zenén Calero con la conformación visual de los personajes. El diseñador juega con la imagen de artistas representativos de nuestro gremio teatral: el títere de Cecilia es la mezcla de Rita Montaner con Alina Sánchez, Leonardo Gamboa-Ernesto Briel, Chepilla-Hilda Oates. Nemesia-Linda Mirabal, Don Cándido-Carlos Pérez Peña, Isabel-Flora Lauten joven, Pimienta-Ulises García, Doña Rosa-Carucha Camejo. Los muñecos son construidos en la técnica de títeres de mesa y se distinguen por una imitación-caricatura de las figuras mencionadas.

Esta materialización del diseño-construcción de los títeres a partir de personalidades del teatro cubano enfatiza el sentido paródico de la concepción de los personajes. No son actores de carne y hueso. Leonardo, Cecilia, Rosa e Isabel son figuras, materia artesanal.

Desde el texto cada uno tiene un elemento que lo individualiza. Doña Rosa, madre de Leonardo Gamboa, es un títere de fisonomía redonda, es una glotona que traga y engorda. Don Cándido Gamboa es el español que tiene humo y mal humor perpetuos con un rostro agrio y una barriga prominente. Isabel llincheta es pragmática, la contadora perfecta, de apariencia correcta y estilizada. Leonardo es el galán libertino, vestido elegante y con buen gusto.

Entre los títeres-personajes está acentuada, de manera notable, la distinción de la raza: blancos, negros y mestizos. Nemesia la envidiosa, es una negra de cabello corto y escaso, con rostro áspero. Cecilia la mulata rumbosa, la virgen-cita de bronce, es de pelo ondeado y facciones regulares.

Al proceso de metamorfosis se integra el trabajo de animación de los actores. Para este montaje, las pautas de la relación actor-títere-personaje vienen dadas también por la investigación escénica de Teatro de Las Estaciones sobre la forma de concebir la escena los hermanos Camejo

y Pepe Carril en las obras *Asamblea de mujeres* y *Don Juan Tenorio*, en las que se explora la relación actor-títere en términos de personajes dramáticos.

De esta manera el director Rubén Darío utiliza, para contar la trama, el recurso que propone el dramaturgo desde el texto, la relación de los títeres-amos con los actores-esclavos:

TIRSO. Maleducada, no toque lo que no es suyo. (*A Nemesia. –Arreglo espectacular*)

LEONARDO. Mi china, no me trates así. Mira que llego tarde a San Carlos y San Ambrosio sólo por verte. (...)

NEMESIA. (*Luchando con Tirso para apoderarse del collar*). Mejor será que el señorito Gamboa se disculpe. (*Se apodera de la prenda*) (...)

CÁNDIDO. ¡Tirso!

*De inmediato, aparece el esclavo Tirso, haciendo una reverencia ante Don Cándido. Diálogo entre ellos que puede ser verbal o mediante efectos sonoros, pero sin empleo de palabras específicas: Don Cándido manifiesta su inconformidad y ordena a Tirso algo con furor. El esclavo por fin comprende y, presuroso, se dispone a cumplir el mandato de su amo (...)*⁵⁸

Sin embargo, el director realiza para la puesta en escena algunas apropiaciones de textos de los personajes principales para los esclavos. A partir de esta pauta de la relación actores-esclavos con títeres-amos, se pueden apreciar, en el proceso de animación, tres líneas fundamentales: el actor en términos de personaje dramático, como por ejemplo Tirso, el esclavo de los Gamboa o Dolores Santa Cruz. El actor en calidad de titiritero animador, en la representación

⁵⁸ Ídem, p.29 y 32.

del cuento de Narcisa con esculturas manipuladas o, en el cuadro quinto, en el cafetal con animales presentados en técnica mixta de marote y funda tras el retablo. Y el actor-titiritero en término de títere personaje dramático como Leonardo y la Virgencita.

Esto recalca una animación trabajada desde la doble funcionalidad que permite a los actores interpretar un personaje en vivo, en este caso vendedores, esclavos, angelitos y simultáneamente animar a una figura. Esta simultaneidad es posible, a partir de lograr una sincronía perfecta entre la palabra y el movimiento, entre lo que se dice y lo que se hace, respetando siempre la acción de las dos entidades dramáticas: el actor y el títere.

Respecto a lo anterior, la implementación del actor en vivo junto al títere logra en la escena localizar, desde un mismo actor, dos centros con identidades por separado, la ilusión de la historia se vuelve más compleja.

De esta manera se construye un lenguaje escénico en el que se muestra a los espectadores el personaje, y a la vez el artificio con el que es conducido. El distanciamiento va desde la misma figuración en la cual se apoya el títere. El muñeco-personaje en la obra es algo materializado fuera del cuerpo del actor, en consecuencia, su animador puede satirizarlo, criticarlo o celebrarlo. Aunque aparentemente el muñeco se mueve y expresa una amalgama de sentimientos y emociones, en realidad solo lo hace el actor-animador.

En este sentido, el ardid de la relación actor-títere para los personajes de *La Virgencita*... plantea un maridaje contradictorio por las relaciones de poder establecidas entre las figuras y los animadores, específicamente con los títeres amos como Leonardo, Rosa y Cándido, que aparentemente exigen, ordenan y castigan a sus esclavos-animadores. Esto muestra en el proceso de animación una

paradoja, en realidad la verdadera fuerza motriz del muñeco es el propio actor.

Con estas pautas, Freddy Maragotto incorpora como actor al esclavo Tirso, al personaje Leonardo y al actor-titiritero. Para el esclavo construye una cadena de acciones que radican justamente en servir a su amo, desde la simultaneidad de titiritero y personaje esclavo. Maragotto compone para Leonardo una serie de movimientos como una partitura musical, con reacciones y actitudes, tejidos a partir de distintos ritmos y dinámicas. A partir de la dualidad del verbo y el movimiento a través de una sincronía perfecta, logra activar otro cuerpo independiente al suyo. Con el títere al lado o delante, el titiritero establece un juego de anularse para dar paso al protagonismo de la figura o incorporarse en el momento justo a la acción.

De esta manera Leonardo Gamboa se desplaza por el retablo con gestualidad y sonoridad propias del galán refinado y culto que tiene una voz que seduce y encanta. La anatomía de este títere de mesa con movilidad lateral en la cabeza, propiciado por el eje central de la figura, hace que el animador juegue con una cadena de acciones simultáneas.

Mientras el esclavo habla, el muñeco no pierde el movimiento de su cabeza, con esta pequeña acción revela su atención a lo que acontece en el retablo. Uno de los momentos dentro de la puesta en escena en el que se puede verificar esta doble funcionalidad del actor y el personaje títere, es el instante en que Leonardo queda medio desvestido por causa de Cecilia, y Tirso le dice que en esas condiciones no puede ir a ningún lugar, y el títere con el brazo izquierdo golpea a su esclavo. Otro momento es cuando Leonardo disfruta de la zarzuela en el Teatro Martí con su réplica en títeres planos, y el esclavo Tirso todo el tiempo intenta ver la función y su amo no lo deja.

En el proceso de animación, Maragotto logra visualizar en el retablo la tercera entidad. Matizado por el intercambio de energías en el proceso de animación, el personaje escénico se logra a partir de la unión del actor, la figura Leonardo y el personaje dramático.

Migdalia Seguí se incorpora a la puesta en escena con la animación del títere-personaje Nemesia, la Isabel Ilincheta, la vendedora de flores de las calles de La Habana, la esclava negra a la que Don Cándido Gamboa pone a fumar su puro. Para la Isabel Ilincheta desarrolla una voz seca, ruda, como la mujer de campo, que en instantes puede hablar con unos buenos versos y un accionar de movimientos pausados y elitistas –por pertenecer a la clase social de los cultos y los poderosos.

ISABEL. (...) «No lloréis más, delfines de la fuente...» (*La actriz dice este verso con marcada poesía*).

LEONARDO. Caramba, Isabel, siempre hablas como si fueras un libro.

ISABEL. Soy una mujer de campo, pero me encienden unos buenos versos. (*Aquí la actriz hace una transición radical y da el tono y la tirantez de una mujer ruda, parte la frase y en la primera parte: “soy una mujer de campo”, habla dura y severa, pero para la segunda, “pero me encienden unos buenos versos”, vuelve con una transición que busca el tono romántico.*)⁵⁹

Este títere personaje marca un contraste visual con el de La Virgencita, no solo por la diferencia de color, mujer blanca y mujer mulata, si no que por dentro Isabel es, al

⁵⁹ Notas tomadas de un ensayo del espectáculo con vista a una temporada del grupo en la sala Hubert de Blanck.

igual que la Virgencita, roja y pasional, la prenden la sensualidad y el deseo sexual enunciado en el texto.

Para Nemesia, Seguí construye una partitura de movimientos que refiere el carácter venenoso y envidioso del personaje. Cuando el esclavo Tirso le quita el collar que Leonardo trae a la Virgencita, al personaje le da una perreta, se tira tendida en el retablo y agita los pies como una niña malcriada. La actriz le incorpora en la animación del personaje una voz matizada por la cizaña y el subtexto de las malas intenciones:

NEMESIA. Allá va ese picaflor de Leonardo cortejando a esa guajirita zorra.

PIMIENTA. Y tú, ni corta ni perezosa, se lo dirás a Cecilia.

NEMESIA. Para que se le caiga la venda de los ojos. (...)

NEMESIA. ¡Mi hermano, olvídate de ella! Es un clarinete que puede tocar todo el mundo.

Rubén Darío, por su parte, corporeiza a otros esclavos, al titiritero que maneja a Don Cándido, al vendedor del prado, al propio Don Cándido, a José Pimienta y a Chepilla.⁶⁰ Para el avaricioso Gamboa, Salazar incorpora la acción continuada de fumar un puro y marca el acento español, que enfatiza notablemente el ceceo de la (z). “Pardiez” es la muletilla que tipifica a este personaje.

Para Chepilla, Rubén Darío incorpora una voz de negra conga, que al igual que sus semejantes, no termina las palabras: dice “encerrá”, en vez de encerrada, esto es una

⁶⁰ Dentro de la puesta en escena los actores-titiriteros hacen ayudantía de los distintos personajes. Es posible ver a Migdalia Seguí o Freddy Maragotto manipulando a Chepilla en una escena en que también aparece Don Cándido, pero las voces de estos personajes pertenecen a Rubén Darío Salazar.

inclusión del actor. Para José Dolores, el actor trabaja sobre una voz seca y segura, diferente a la del esclavo, a la de Chepilla y a la de Don Cándido. Pimienta como sastre-clarinetista tiene cierta cadencia musical al hablar. Para la puesta en escena, por el contenido dramático del personaje, el elemento que lo caracteriza son las tijeras, las mismas que darán muerte a Leonardo en la escena final.

Salazar en el proceso de interpretar y animar a distintos personajes establece varios tipos de relaciones con la figura animada. En ocasiones se anula totalmente detrás del cuerpo del muñeco, en otras rompe con la acción del títere y se revela con la actuación en vivo como el titiritero o el esclavo fiel sirviente, que, como los otros negros, no deja pasar la oportunidad para descansar y tomarse un tiempo para refrescar.

Fara Madrigal es la fuerza motriz de la Virgencita de Bronce, Cecilia. De otra forma, asume también a Doña Rosa Sandoval. Para Cecilia, la actriz construye una gestualidad que apoya la imagen visual de la mulata rumbera, que se desplaza desafiante y seductora por el retablo.

La muñeca danza, en ocasiones se inquieta, ríe zalame-ra y realiza un semidesnudo. La actriz enfatiza para su caracterización la frase del autor: “sola soy, sola nací, sola me tuvo mi madre, sola me tengo de andar, como la pluma en el aire”. Precisamente así se mueve Cecilia en el retablo, ligera y libre en el escenario, a diferencia de los blancos Isabel Ilincheta, Leonardo Gamboa y sus padres, la mestiza esbelta y altanera no tiene el mismo acartonamiento que sus contrincantes.

Para Doña Rosa Sandoval, el títere que traga y engorda, Fara Madrigal compone una cadena de acciones que denota pesadez en su andar, sus movimientos son cortados y torpes y le incorpora además una voz engolada en relación a su anatomía.

El proceso de animación de los títeres en el trabajo sistemático del montaje, deja fijados los movimientos y las acciones que han de realizar las figuras en la puesta en escena. Justo en este instante, dentro de los límites de la representación, los títeres, personajes dramáticos, adquieren vida como resultado de un intercambio de energía y fluidos, dispuestos en el proceso de animación a través de una perfecta sincronía entre el actor y la figura. Aquí los títeres entran en la dimensión de cuerpo teatralizado, dentro de ese estado eventual ante el espectador, florece una extraña forma de vida, la tercera entidad.

En el proceso de animación de todos los personajes-títeres, los actores-animadores explotan las infinitas posibilidades de las figuras. Lo que el maestro Armando Morales llama las perfectas imperfecciones titiriteras, recalcan en *La Virgencita de Bronce* el sentido paródico que se le da a la historia y a la concepción de los personajes. Así, Chepilla se vuelve una mona colgada del retablo y luego salta por el aire, más adelante se convierte en santa y sube al cielo. La erección sostenida del niño Leonardo puede levantar una silla. La gordura *in crescendo* de Rosa Sandoval. La estatua de la India del paseo del Prado tiene movilidad en los senos. En otro instante del espectáculo coexisten cuatro Cecilias en el retablo, la de Fara Madrigal y otras en la técnica de máscara mimada, que funcionan como antifaz de los actores, y como espejos en los que aparece Cecilia vieja, Cecilia loca y Cecilia enferma.

Hay, por otro lado, una concepción humana en la animación de las figuras, en tanto los títeres-personajes sienten y padecen no solo las emociones desaforadas de la pasión, sino golpes y quemaduras en el caso de Doña Rosa, muerte súbita en Chepilla y una estocada fatal en Leonardo Gamboa. Aquí juega la ilusión de que los personajes títeres tienen vidas reales, aunque sus pequeños cuerpos

objetuales puedan realizar y soportar cualquier acción. En calidad de personajes dramáticos sufren distintos males, carnales y sentimentales.

Si bien con el unipersonal *La niña...*, Teatro de Las Estaciones inicia un proceso de investigación sobre la figura animada, su historia, sus posibilidades y su imbricación al universo del actor, pasando por obras como el *Guiñol de los Matamoros*, *Pelusín y los pájaros*, *Pedro y el Lobo* y *La caja de los juguetes*; *La Virgencita...* refiere una complejización de las posibilidades del actor-titiritero en conjunto con la figura animada, sobre todo por la activación de una sincronía perfecta entre la actuación del títere y el actor.

La Virgencita... desde el punto de vista espectacular, constituye un momento especial de superación, cristalización de la relevancia de la figura animada y su relación con el actor titiritero dentro de la puesta en escena, debido a la complejidad de los personajes-títeres, el trabajo de animación y la exploración del funcionamiento de un retablo moldeable dentro de la puesta en escena.

III Puerta abierta

El montaje de *La Virgencita...* articula de forma armónica el proceso de metamorfosis del títere en cuerpo teatralizado con la creación de una escritura invisible que vuelve la mirada hacia una parte importante de nuestra herencia cultural. La selección y reescritura de la historia, sostenida en un juego paródico con los distintos referentes del mito *Cecilia Valdés*, erige en el marco de la representación, una dramaturgia escénica intertextual que activa en el espectador un repaso a lo cubano, lo nacional, lo identitario.

Nuestra capacidad de burla, de parodia, de crítica satírica es evidenciada desde el texto y desde la puesta en

escena. *La Virgencita de Bronce* es una hiperbolización del mito Cecilia Valdés. Dentro de la propia fatalidad, los personajes tienen la capacidad de burlarse y fabular sobre su propia historia. Aquí se evidencia lo que Jorge Mañach ha llamado parte de nuestra idiosincrasia, el choteo cubano.

Desde la relación amo-esclavo, títere que ordena a su animador, se filtra un período histórico: Cuba en las redes del esclavismo. Hay una metaficción historiográfica, se parodia la historicidad misma. Desde el texto se enuncia que los esclavos gozan y disfrutan de la propia historia, como Tirso en la disposición de su señor Leonardo.

En la puesta en escena, con el manejo de una unidad de diseño a partir de los colores ocres, terracotas y sepias en las texturas del lienzo, el empleo de la madera virgen para las escaleras de tijeras, más la anatomía y el vestuario de los títeres, se canaliza el interés de presentar típicamente La Habana latente de 1832. Con la creación de otra Habana más exagerada, farsesca, satírica, con historias matizadas por el morbo y la lujuria; de esta manera está esbozado el gran tabaco para Don Cándido, las matas de café del Cafetal de los Ilincheta, la representación en un teatrino del antiguo Teatro Martí, la fuente de la India desnuda del paseo del Prado, el blanco, la mulata, los negros y el altar de la Virgen de la Caridad, entre otros.

Otra arista de la escritura invisible en el espectáculo es el vínculo de la religiosidad, al relacionarse la belleza del personaje de la Virgencita de Bronce con la imagen mestiza de la Santísima Virgen de La Caridad del Cobre. Según Fernando Ortiz, los elementos ideológicos que integran la devoción de la Virgen de la Caridad del Cobre son históricos y folclóricos.⁶¹

⁶¹ Fernando Ortiz. *La Virgen de la Caridad del Cobre. Historia y etnografía*, p. 76. Compilación y prólogo de José A. Matos

Esta imagen religiosa, como todos los demás fenómenos complejos de nuestra sociedad, ha recibido las aportaciones de las distintas etnias. A la formación del credo de la Virgen de la Caridad del Cobre han contribuido los pensamientos de la religión y de la magia de lo hispánico, lo indio, lo africano y lo criollo, con las corrientes espirituales católicas, paganas y animistas.⁶²

El personaje de Chepilla marca típicamente un profundo sentido de religiosidad, se muestra en una doble devoción a la religión católica y a la yoruba. Se da en la manera de hablar y conducirse del personaje: el continuo rezo, el uso de las yerbas en el despojo y en su propia santificación que incorpora el toque del *moyubba*.

Lo musical del espectáculo describe de forma especial parte de nuestro patrimonio cultural intangible. El uso de fragmentos de la zarzuela original *Cecilia Valdés* de Gonzalo Roig con Ramón Calzadilla y Alina Sánchez, con la música original de Elvira Santiago que se apropia del estilo de orquestar de Roig, más el baile de la contradanza que presenta al personaje de La Virgencita como parte de la zarzuela, recrean esa época de oro del teatro musical cubano, referido también con guiños en los intertextos del personaje de Cecilia, que menciona a mulatas protagónicas de zarzuelas cubanas⁶³: *María la O*, de Lecuona; *Amalia Batis-ta* y *María Belén Chacón*, de Rodrigo Prats.

Arévalos. Edición financiada por el Fondo de Desarrollo de la Educación y la Cultura.

⁶² Ídem, p.77.

⁶³ La zarzuela cubana dio cabida a los asuntos más típicamente cubanos, como reflejo del acontecer histórico-social circundante, enmarcados musicalmente dentro de las formas de expresión sonora. (Tomado de Orovio, Helio. *Diccionario de la música*

La composición sonora del espectáculo incluye también otros matices de nuestra cultura musical, como el toque de Changó en la muerte de Leonardo y el toque de palo. En el espectáculo, al igual que en *Pelusín y los pájaros*, se habla de lo típico cubano con la apropiación de un lenguaje marcado por dicharachos y/o cubanismos.

La escena de la comida familiar construye dentro de la puesta en escena otra imagen de lo típico cubano. Este es un referente preciso de la dramaturgia nacional que toma el marco de lo familiar para el debate de las dificultades sociales a través del filtro de los personajes y sus conflictos. Dicho cuadro incorpora ese absurdo cotidiano, extendido a los títeres (Rosa traga y engorda y Don Cándido tiene una panza-funda).

Este momento, de vital importancia para el funcionamiento familiar, se enlaza de alguna manera a través del juego paródico, que imbrica menús variados y exóticos (mondongo, morcillas, conejo, chilindrón, carne ripiada) con la tesis de Fernando Ortiz que mira nuestra cultura como un ajiaco criollo.

Otro de los enlaces del espectáculo con nuestra idiosincrasia está en el uso de la máscara como elemento que oculta, cambia y trastoca la identidad, y como recurso de la escena. Así aparecen en la caracterización de los personajes en la escena del paseo del Prado, con los vendedores en la práctica del pregón cubano. También se utiliza la máscara a modo de ilustrar la premonición, con los espejos que auguran el futuro de Cecilia; y a modo de mentira disfrazada en la conducta de los personajes. Así se oculta el adulterio de Don Cándido, el silencio de Chepilla, la multi-

cubana. Biográfico y Técnico. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1992).

plicidad de caras de Leonardo, la falsa amistad de Nemesia, y las ambiciones de Isabel Ilincheta.

Lo cubano en *La Virgencita*... está también en la gestualidad de los esclavos, en el desparpajo y la sensualidad de los personajes y en los conflictos de racialidad, tal como dice Rosa: “en esta isla endemoniada el que no tiene de congo tiene de carabalí”.

Entre la memoria y la presencia

En la investigación precedente es posible constatar que, para el montaje de cada espectáculo, el proceso de metamorfosis del títere en cuerpo teatralizado actúa dentro de la puesta en escena como mecanismo de estructuración de la escritura invisible en los espectáculos de Teatro de Las Estaciones: *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón*, *Pelusín y los pájaros* y *La Virgencita de Bronce*.

El profundo conocimiento de la especialidad, así como la sistematicidad de propuestas escénicas, permiten a Teatro de Las Estaciones ser dueño de una artesanía teatral que toma la investigación como punto de partida y como proceso mismo y en conjunto con la selección de la obra, la integración del diseño y la suma del trabajo del actor-titiritero, estructuran un hecho artístico trascendente.

Con el análisis de estos tres espectáculos se ha podido constatar tres maneras diferentes del proceso de concepción-concreción de la puesta en escena. En *La niña que riega la albahaca*..., el director Rubén Darío Salazar traslada el texto lorquiano a una macro-historia que sirve a su concepción de la escena en el formato de unipersonal.

Para *Pelusín y los pájaros*, parte de Dora Alonso y los referentes escénicos precedentes y reconstruye una puesta

en escena sobre el retablo convencional con el uso del pequeño formato.

En *La Virgencita de Bronce*, el dramaturgo Norge Espinosa propone desde el texto una disposición escénica que pauta la relación actor-títere-personaje y cristaliza en el espectáculo con una complejidad dramática y espectacular relevante en la trayectoria del grupo.

Para la conformación de la metamorfosis del títere en cuerpo teatralizado y la escritura invisible, el diseño escénico de Zenén Calero es soporte fundamental que organiza la materialidad tangible e intangible de la puesta en escena, dígase el universo del títere personaje y los elementos sémicos de la escena: vestuario, escenografía, retablo, utilería, iluminación, banda sonora, los cuales condicionan en gran medida la mirada del espectador hacia una memoria teatral actualizada.

A pesar de la marcada diversidad entre estas puestas en escena, es posible encontrar en ellas un hilo conductor que remite al interés comunicacional del hecho artístico, en la medida que articula dentro del espectáculo una escritura invisible que se completa con la mirada perspicaz del espectador.

En ese camino, *La niña...* refiere el maridaje de lo español y lo cubano de nuestra idiosincrasia; *Pelusín y los pájaros* invita a recordar y sentir la parte campesina de nuestra identidad y *La Virgencita...* propone, desde el uso consciente de la tipicidad de lo cubano, una mirada desacralizadora y crítica a nuestra cultura nacional.

Desde el estudio de la metamorfosis del títere en cuerpo teatralizado como proceso, es posible constatar en estos tres espectáculos, la sistematicidad de una estética acuñada en la manera de asumir el teatro, el arte y la cultura. Con una profunda consciencia de la historia del títere en Cuba, Teatro de Las Estaciones asume su producción escénica

con el sentido de ser protagonista y continuador de la misma y hacer de la vindicación de la memoria teatral un importante acto de presencia, que genera nuevas páginas de historia de la escena cubana y de nuestra memoria cultural.

Teatro de Las Estaciones, con su equipo liderado por Rubén Darío Salazar, realiza en cada montaje –en paralelo a la trayectoria del grupo–, un viaje que va de la memoria a la presencia. Lo que la investigación del colectivo descubre, cataliza en una materialidad escénica horadada por la agudeza de su construcción. Por esos agujeros negros, la zona de extensión de la puesta en escena, entra la mirada del espectador a completar y ensanchar la memoria de la nación con el títere como vehículo expedito y esencial.

Anexos

I La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón

Ficha del espectáculo.

Año de estreno: 17 de julio de 1996. Versión escénica de Rubén Darío Salazar sobre el cuento popular andaluz del mismo nombre, teatralizado por Federico García Lorca. Puesta en escena: Rubén Darío Salazar y Zenén Calero. Actor titiritero: Rubén Darío Salazar. Diseño escénico: Zenén Calero Medina. Coreografía: Lilian Padrón. Asesoría dramática: Oscar Jorge Marrero. Música original: Jorge Luis Montaña. Selección de música tradicional cubana y española: Rubén Darío Salazar.

Premios.

Villanueva de la Crítica Teatral, 1996. Premio especial del jurado y de Tablas en Encuentro de Teatro Profesional para niños y jóvenes, Guanabacoa 1996. Mejor puesta en escena y actuación con muñecos en el Festival Nacional del Monólogo 1997. Mejor Puesta en escena en Festival Nacional de Teatro de Pequeño Formato, Santa Clara 1997. Mejor puesta en escena en Concurso Caricato UNEAC de Teatro para niños, 1998.

La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón (1996) es el tercer espectáculo de Teatro de Las Estaciones. Cronológicamente posterior a *Lo que le pasó a Liborio* (1995) y *Un gato con botas* (1995). Rubén Darío como actor y director se propone llevar a su repertorio un texto de Lorca, pero la selección del texto no surge de manera fortuita. La confrontación entre Darío y el universo lorquiano se inicia por una investigación realizada por el director sobre el autor granadino y su legado al mundo de los títeres, en especial su huella en las tablas cubanas.



La niña que niega la albahaca y el príncipe preguntón.
Cortesía de archivo fotográfico de Teatro de las Estaciones

Ficha del espectáculo.

Fecha de estreno: 21 de junio del 2001. Puesta en escena: Rubén Darío Salazar sobre la obra de Dora Alonso *Pelusín y los pájaros*. Actores: Fara Madrigal, Migdalia Seguí, Freddy Maragotto y Rubén Darío Salazar. Diseño de vestuario, títeres y escenografía: Zenén Calero Medina. Coreografía: Lilian Padrón. Música original: Reynaldo Montalvo. Asesoría dramática: Yamina Gibert.

Premios.

Concurso de Teatro para niños Caricato UNEAC, mejor puesta en escena (2001). Festival Pequeño Formato Santa Clara 2002, mejor Diseño Festival Nacional de Teatro, Camagüey 2002, mejor puesta en escena. Premio AHS al actor-titiritero Freddy Maragotto. Premio Villanueva de la Crítica al mejor espectáculo del año 2002. Encuentro de Teatro para niños y jóvenes de Guanabacoa 2003, mejor puesta en escena. Premio Revista Tablas de Artes Escénicas. Premio Especial Concurso de Teatro Familia Robreño, Sancti Spíritus, 2004.



Pelusín del Monte.



Pelusín y los pájaros.

Cortesía de archivo fotográfico de Teatro de las Estaciones

Ficha del espectáculo.

Fecha de estreno: 1ro de julio de 2005 en el Teatro Nacional de Guiñol en Ciudad de La Habana. Texto de Norge Espinosa Mendoza. Comedia lírica para retablo en un prólogo y nueve cuadros a partir de la novela *Cecilia Valdés o La loma del Ángel* de Cirilo Villaverde. Puesta en escena: Rubén Darío Salazar. Actores titiriteros: Cecilia Valdés y Doña Rosa Sandoval, Fara Madrigal. Leonardo Gamboa, Freddy Maragotto. Isabel Ilincheta y Nemesia Pimienta, Migdalia Seguí. Don Cándido Gamboa, Chepilla y José D. Pimienta, Rubén Darío Salazar. Esclavos, animales, figuras y otros elementos, todo el elenco. Música: Fragmentos de la zarzuela cubana *Cecilia Valdés*, de Gonzalo Roig y original de Hilda Elvira Santiago. Diseño de vestuario, muñecos, escenografía y luces: Zenén Calero Medina. Coreografía: Lilian Padrón. Asesora dramática: Yamina Gibert. Sonido: Jesús Pérez Pérez.

Premios.

Premio Villanueva de la crítica teatral cubana al Mejor espectáculo del año 2005. Premio Caricato de Actuación Femenina a Fara Madrigal. Concurso UNEAC Pepe Camejo de Teatro de Títeres 2005. Premio Caricato de Actuación Masculina a Freddy Maragotto. Concurso UNEAC Pepe Camejo de Teatro de Títeres 2005. Premio Caricato de Puesta

en escena a Rubén Darío Salazar. Concurso UNEAC Pepe Camejo de Teatro de Títeres 2005. Premio de Mejor Diseño a Zenén Calero en Festival Nacional de Teatro de Pequeño Formato, Santa Clara 2006. Premio de Mejor Música a Elvira Santiago en Festival Nacional de Teatro de Pequeño Formato, Santa Clara 2006. Premio de Mejor Actor Masculino a Freddy Maragotto, en Festival Nacional de Teatro de Pequeño Formato, Santa Clara 2006. Premio de Mejor Puesta en Escena a Rubén Darío Salazar, en Festival Nacional de Teatro de Pequeño Formato, Santa Clara 2006.

Premio de la UNEAC a la Mejor Puesta en Escena, en Festival Nacional de Teatro de Pequeño Formato, Santa Clara 2006. Mención Especial de Actuación Femenina a Fara Madrigal en Festival Nacional de Teatro de Pequeño Formato, Santa Clara 2006. Mención de Actuación Femenina a Migdalía Seguí en Festival Nacional de Teatro de Pequeño Formato, Santa Clara 2006.



La virgencita de bronce.
Cortesía de archivo fotográfico de Teatro de las Estaciones

- AMORÓS, PILAR Y PACO PARICIO. *Títeres y titiriteros*. Editorial Pirereum, 2005.
- ACUÑA, JUAN ENRIQUE. *Aproximación al teatro de títeres*, Editorial Pueblo y Educación, 1990.
- ALONSO, DORA. *Palomar*. Editorial Gente Nueva, La Habana, 1989.
- _____. *Nuevas aventuras de Pelusín del Monte*, Selección y prólogo de Freddy Artiles, Editorial Gente Nueva, La Habana, 2003.
- _____. *Un retablo en el monte*. Selección y prólogo de Rubén Darío Salazar, Ediciones Matanzas, Matanzas, 2010.
- _____. *Teatro de Títeres, Pelusín del Monte*. Prólogo de Freddy Artiles, Ediciones Vigía, Matanzas, 2000.
- ARTILES, FREDDY. *Títeres: Historia, teoría y tradición*, Editorial Teatro Arbolé, Zaragoza, 1998.
- _____. *De Maccus a Pelusín. El títere popular*, Editorial Gente Nueva Ciudad de la Habana, 2002.
- _____. *Niños, títeres y actores en el siglo XX*. Ediciones Matanzas, Matanzas, 2008.
- BARBA, EUGENIO Y SAVARESE, NICOLA. *El arte secreto del actor. Diccionario de Antropología Teatral*, Ediciones Alarcos, La Habana, 2007.
- BENTLEY, ERIC. *La vida del drama*, Editorial Paidós, Barcelona, 1982.

- CANFIELD, CURTIS. *El arte de la dirección escénica*, Serie Teoría y Práctica del teatro. Asociación de directores de escena de España, No.1, Madrid, 1991.
- ECO, UMBERTO. *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, Edición Debolsillo, México, 2005.
- ESPINOSA, NORGE. *La Virgencita de Bronce*. Ediciones Alarcos, La Habana, 2004.
- ESTORINO, ABELARDO. *Teatro Escogido*, Ediciones Letras Cubanas, La Habana, 2004.
- FERNÁNDEZ SANTANA, RENÉ. *Método de manipulación y trabajo del actor en el teatro de títeres*, Editorial Pueblo y Educación, La Habana, 1989.
- GARCÍA BARRIENTOS, JOSÉ LUIS. *Análisis de la dramaturgia, Nueve obras y un método*, Editorial Fundamentos, Madrid, 2007.
- _____. *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método*, Editorial Síntesis, Madrid, 2007.
- _____. *Drama y Tiempo*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2007.
- GARCÍA LORCA, FEDERICO. *Obras para títeres*, Colección Titirilibros, Edita Teatío Arbolé, Industrias Gráficas, S.A., Zaragoza, España, 1998.
- GIBERT, YAMINA. *Teatro de las Estaciones. El alma en viaje*. Ediciones Matanzas, Matanzas, 2004.
- GIRO, RADAMÉS. *Diccionario Enciclopédico de la Música en Cuba*, Tomo III, IV, Editorial Letras Cubanas, 2007
- GUEVARA, ALFREDO. *Revolución es lucidez*, Ediciones ICAIC, La Habana, 1998.
- KANTOR, TADEUSZ. *La clase muerta*, Dirección de Proyectos e iniciativas Culturales, Murcia Cultural, S.A.

- LLORET ESQUERDO, JAUME, GARCÍA, OMAR Y CASADO, ANGEL. *Documenta títeres*, Tomo I, Edita Festíteres, Alicante, 1999.
- LEÓN, ARGELIERS. *Del canto y el Tiempo*, Editorial Pueblo y Educación, La Habana, 1974.
- LEZAMA LIMA, JOSÉ. *Confluencias. Selección de ensayos*. Selección y prólogo Abel Prieto, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1988.
- MARTÍNEZ TABARES, VIVIAN. *Pensar el teatro en voz alta*, Ediciones Unión, La Habana, 2008.
- MESCHKE, MICHAEL. *Una estética para el teatro de títeres*. Instituto Ibérico, Gobierno Vasco, Unima, España, 1988.
- MORALES, ARMANDO. *Títeres: el arte en Movimiento*, Editorial El Mar y la Montaña, Guantánamo, 2004.
- _____. *El títere. ¿En la luz y en la sombra?*, Ediciones Unión, La Habana, 2002.
- NAVARRO, MAYRA. *Aprendiendo a contar cuentos*, Editorial Gente Nueva, La Habana, 1999.
- OROVIO, HELIO. *Diccionario de la música cubana. Biográfico y Técnico*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1992.
- ORTIZ, FERNANDO. *La Virgen de la Caridad del Cobre. Historia y etnografía*, Compilación y prólogo de José A. Matos Arévalos. Edición financiada por el Fondo de Desarrollo de la Educación y la Cultura.
- PAVIS, PATRICE. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Editorial Paidós, Barcelona, 1998
- _____. *El análisis de los espectáculos*. Editorial Paidós, Ibérica S.A., 2000.
- SANTANA, RENÉ. *Método de manipulación y el trabajo del actor en el teatro de títeres*. Editorial Pueblo y Educación, La Habana, 1989.

- _____. *Conferencias de René Fernández. El maestro de cada día. Los principios de base*, Titiricuadernos I, Editorial Arbolé, Zaragoza, 2007.
- SUÁREZ, ESTHER. *Como un batir de alas. Ensayos sobre el Teatro Cubano*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2006.
- TORRES CUEVAS, EDUARDO. *En busca de la cubanidad*, Tomo II, Editorial Ciencias Sociales, La Habana, 2006.
- TREFALT, UROS. *Dirección de Títeres*. Serie Práctica Pedagogía Teatral, Editora Ñaque, Ciudad Real, España, 2005.
- VARIOS. *Teatro de Títeres, Selección de textos*, Compilación Caridad Chao, Editorial Pueblo y Educación, La Habana, 1992.
- UBERSFELD, ANNE. *Leer el teatro*. Editorial Pueblo y Educación, La Habana, 1981.
- VILLAVERDE, CIRILO. *Cecilia Valdés*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1980.

Artículos

- ARTILES, FREDDY. "Teatro para niños, un vistazo a los 80", en *tablas*, no 4, 1992.
- _____. "Pelusín el teatrero", en *La mojiganga*, Boletín de títeres, no. 5, 1996, Cuba.
- _____. "El títere en la frontera de dos siglos", en *tablas*, no.2, 1998.
- AYUSO, ADOLFO. "El álbum del titiritero, Jesús Atienza", en *Fantoche Arte de los títeres*. Diciembre 2006 Número 0 UNIMA. Federación Española.

- BUÑUEL, LUIS. "El Guignol", en *Bululú* no. 4 primavera 2003, Edita Centro de Documentación de Artes Escénicas y Musicales de Galicia, España.
- BOUDET, ROSA ILEANA. "Divertimento sobre el teatro de cachiporra", en *tablas*, no.2, 1998.
- CORNEJO, FRANCISCO. "Títeres y titiriteros en el siglo XIX: Don Cristóbal y Juan Mesa el sevillano", en *Fantoche* no 1, Octubre, 2007
- DARÍO SALAZAR, RUBÉN. "El aliento mayor", en *Tablas*, no. 3, 2004.
- _____. "Retablo cubano para los títeres de Lorca", en *Tablas*, no.2, 1998.
- _____. "Un arte libre a finales del siglo XX", en *Tablas*, no. 4, 2001.
- DOMINGO, EULALIA. "El arte fronterizo, Paul Klee", en *Fantoche* Arte de los títeres. Diciembre 2006 Número 0 UNIMA. Federación España.
- _____. "Depero", en *Fantoche* no 1, Octubre, 2007.
- ESPINOSA, NORGE. "De un nuevo retablo en los 90. Continuidad, búsqueda, innovación", en *Manita en el suelo, Anuario de Teoría acerca del Títere*, no. 3, Editada por Centro Promotor de la Imagen del Títere El Retablo, 2001.
- _____. "Una isla llamada Cuba en una isla llamada Federico", en *Tablas*, no. 2, 1998.
- _____. "Con el abrazo de Pelusín", en *Tablas* no. 2, 1998.
- Revista *Fantoche*, no. 1, octubre 2007.
- COLECTIVO DE AUTORES. "Panel sobre Teatro Nacional de Guignol", en *Tablas* no. 2, 2004.

- COLECTIVO DE AUTORES. Revista *Jugar y Cultivar*, La Habana, Ediciones Pontón Caribe, S.A. Julio 2004.
- BRECHT, BERTOLD. "Pequeño Organón para el teatro", en *Conjunto*, no. 105.
- GACIO, ROBERTO. "Una caja de sueños", en *Tablas* no. 3, 2004.
- HUTCHEON, LINDA. "La política de la parodia postmoderna", en *El postmoderno, el postmodernismo y su crítica*, Centro Teórico- Cultural Criterios, La Habana, 2007.
- MAÑACH, JORGE. "Indagación del choteo", en *Cúpulas*, n.9, Año 3, 1998.
- MORALES, ARMANDO. "La perfección de las imperfecciones titiriteras", en *Tablas*, no. 1, 2005.
- _____. "El diseño de títeres transgresión del símbolo", en *Tablas*, no.2, 1998.
- _____. "Las estaciones de los juguetes", en *Tablas*, no. 3, 2004.
- PÉREZ DÍAZ, ENRIQUE, "SIEMPRE PELUSÍN", EN *TABLAS* NO.2. 1987.
- RAMÍREZ, JOSÉ DIEGO. "Manipular la luz II", en *Fantoche* Octubre 2007 no. 1.
- REI, LORENA. "Títere, un vocablo con historia", en *Bululú* no. 5, octubre, 2003, Edita Centro de Documentación de Artes Escénicas y Musicales de Galicia, España.
- REYNA, VICTOR. "Títere, animador y retablo en los 80". *Conjunto* no. 100 Enero-Junio, La Habana, Cuba, 1995
- RUMBAU, TONY. "Indagaciones sobre la marioneta y su doble", en *Fantoche* Arte de los títeres. Diciembre 2006 Número 0 UNIMA. Federación España.
- _____. Lenguaje de los títeres populares. El Héroe, en *Fantoche* Arte de los títeres. Diciembre 2006 Número 0 UNIMA. Federación España.

_____. La figura solitaria del titiritero, en *Fantoche* Arte de los títeres. Diciembre 2006 Número 0 UNIMA. Federación España.

TORO DE, ALFONSO. "Periféricos de Objetos. Topografías de la hibridez: Cuerpo y medialidad", en *Gestos*, Año 20, n.40, Noviembre, 2005.

VALIÑO, OMAR. "Tu locura, tu razón", en *Tablas*, no. 3, 2005.

Folleto, *Obras teatrales Infantiles*, Ministerio de Educación, Editorial Tecnológico.

Artículos digitales

CORNAGO, ÓSCAR. *Qué es la Teatralidad. Paradigmas estéticos de La Modernidad*. [http:// www.telondefondo.org](http://www.telondefondo.org), no. 1, agosto, 2005.

Audiovisuales. Fuentes documentales de los espectáculos.

La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón.

Pelusín y los pájaros.

La caja de los juguetes.

La Virgencita de Bronce.

Sobres cerrados, memoria abierta viene a complacer a un público académico y especializado y en general a las tablas cubanas con la publicación ,bajo el sello editorial Alarcos, de uno de los mejores acercamiento científicos al trabajo de Teatro de las Estaciones, el destacado grupo de teatro de títeres para niños y adultos. Maira Almarales, graduada de teatrología del ISA nos aproxima a la agrupación teatral matancera, la cual fue inspiradora de la investigación y cuyo director, Rubén Darío Salazar, devino imprescindible colaborador. Presupuestos teóricos como la *Metamorfosis del títere en cuerpo teatralizado* y el reconocimiento de la *Escritura invisible*, término asentado por Raquel Carrió, son proyectados en la obra de Teatro de las Estaciones como una forma de “indagar desde otra mirada, los procesos creativos del grupo y su particularidad al asumir el teatro, la historia y la cultura”, según la propia autora. Ponemos a su disposición un texto que responde a los requerimientos de la crítica de producción teatral, a la academia de las artes y a un público de teatro de títeres que cada vez demanda mayor cercanía al hecho teatral.

MAIRA ALMARALES MONIER (Santiago de Cuba, 1986) graduada de la Academia de Artes José Joaquín Tejada en 2005 en la categoría actuación y del Centro Literario Onelio Jorge Cardoso en 2008. Egresada de Teatrología en el Instituto Superior de Arte de Cuba en 2010. Fue profesora de Historia del Teatro en la filial del ISA de Santiago de Cuba, profesora de Análisis Dramático en la Academia de Artes José Joaquín Tejada y profesora de Dirección y Actuación en la Escuela de Instructores de Arte. Es actriz y asesora teatral del grupo de teatro Histrión. Ha publicado numerosas reseñas y críticas en diferentes medios del espacio teatral como los sitios digitales de Cubaescena, Atenas, CNAE, la revista Tablas y Ediciones Alarcos. Fue Premio de la Crítica de Tablas-Alarcos (2008) por *Extraña Pulcritud* sobre el espectáculo *Fango* de Argos Teatro.

