



Universidad de Sancti Spíritus "José Martí Pérez".
Facultad de Humanidades.
Departamento de Estudios Socioculturales.

Trabajo de Diploma en Opción al Título de Licenciatura en Estudios Socioculturales.

Título: La cultura popular tradicional en las puestas en
escena del grupo Cabotín Teatro de Sancti Spíritus.

Autora: Dayana Remedios Rosa.

Tutora: MSc. Alena Medina Echevarría.

Sancti Spíritus
Junio, 2015

*“El teatro no es solo un teatro con mayúsculas,
sino una verdadera colectividad, cuyos miembros
deben estar unidos por una misión y un fin común:
servir al pueblo.”*

Eugenio B. Vajtangov.

Dedicatoria.

A mis padres por:

Brindarme siempre el apoyo que he necesitado.

Por estar ahí cuando nadie más lo hizo.

Y sobre todo por confiar en mí.

Agradecimientos:

A mi esposo por ser siempre mi cómplice.

A Niurka y a Angel por ser mis segundos papás.

A mi tutora por su paciencia y dedicación.

A Rosabell por alentarnos siempre y mostrarnos el camino.

A Laudel por su cooperación.

A todos aquellos que de una u otra forma me brindaron su tiempo y apoyo: Gracias.

Resumen:

La cultura popular tradicional constituye un legado que configura la personalidad de los pueblos, cuya preservación resulta de primera necesidad en los días que corren. La investigación que se presenta deviene un estudio descriptivo de cómo el teatro espirituario aporta a esta importante misión. Se trazó como objetivo general: caracterizar cómo se representa la cultura popular tradicional en las puestas en escena del grupo Cabotín Teatro de Sancti Spíritus. Desde el paradigma cualitativo, se empleó como método el análisis de contenido aplicado a tres puestas en escena, así como la entrevista semi-estructurada, el análisis documental y la observación no participante. Se pudo constatar que la cultura popular tradicional es representada en las puestas en escena del grupo Cabotín Teatro a través de tradiciones danzarias, musicales, lúdicas, rituales y religiosas de origen canario y africano en Cuba, que buscan restablecer el diálogo teatro- espectador en el territorio.

Abstract:

The traditional popular culture constitutes a legacy that configures the personality of the towns whose preservation is of first necessity in the days that you/they run. The investigation that is presented a descriptive study becomes of how the theater espirituario contributes to this important mission. It was traced as general objective: to characterize how the traditional popular culture is represented in the settings in scene of the group Cabotín Theater of Sancti Spíritus. From the qualitative paradigm, it was used as method the content analysis applied to three settings in scene, as well as the semi-structured interview, the documental analysis and the observation non participant. You could verify that the traditional popular culture is represented in the settings in scene of the group Cabotín Theater through traditions you would dance, musical, ludic, rituals and nuns of origin canary and African in Cuba that you/they look for to reestablish the dialogue theater - spectator in the territory.

Índice:

Introducción.....	1
Capítulo 1: Fundamentos teóricos de la investigación	
1.1 En torno al concepto de cultura.....	6
1.1.2 Cultura popular tradicional.....	9
1.1.3 Presencia de la cultura popular tradicional en el teatro cubano.....	13
1.1.3.1 La tendencia relacionera en el teatro cubano.....	17
1.2 Las complejidades de la manifestación teatral.....	20
1.2.1 Hacia lo espectacular: la puesta en escena.....	21
1.2.2 El diálogo con el espectador teatral.....	25
Capítulo 2: Concepciones metodológicas y análisis de los resultados	
2.1 Métodos y técnicas de recogida de información.....	30
2.1.1 Análisis de contenido.....	31
2.1.2 Técnicas de recogida de la información.....	35
2.1.3 Selección de la muestra.....	37
2.2 Análisis de los resultados.....	39
2.2.1 Caracterización del grupo Cabotín Teatro en el contexto teatral espirituano.....	39
2.2.2 Análisis de contenido de la puesta en escena El diablo rojo.....	45
2.2.3 Análisis de contenido de la puesta en escena La mano del negro.....	56
Conclusiones.....	66
Recomendaciones.....	67
Bibliografía.....	68
Anexos.....	73

Introducción

No tiene futuro un pueblo que ha perdido su memoria histórica o que desconoce sus tradiciones culturales. La cultura popular tradicional representa la génesis de la evolución de una comunidad o grupo humano a través del tiempo, constituye la esencia que marca la importancia que tipifica su gentilicio, su razón de ser y de existir.

Lo popular tradicional emerge en toda sociedad como el saber del pueblo, sobre el cual se edifica su idiosincrasia y su existencia histórico-cultural. En tal sentido, la cultura popular tradicional caracteriza, particulariza y diferencia, constituyendo la personalidad distintiva de las naciones y comunidades; pero también unifica, deviene un poderoso factor de acercamiento y unidad entre sus miembros, en cuanto se identifican por la similitud de sus manifestaciones en todos los aspectos de la vida.

El interés en su estudio se remonta al siglo XIX, durante la formación de los Estados nacionales europeos, que se proponían unificar a los diferentes grupos sociales de cada país. En este contexto es fácil deducir el interés por estudiar las costumbres y tradiciones de los “sectores subalternos” en las naciones, para agenciarse su apoyo integrándolos a los respectivos proyectos sociales.

Por la misma época, el movimiento romántico impulsó el estudio del folclore exaltando, frente al intelectualismo iluminista, los sentimientos y las maneras populares de expresarlos, fundándose sociedades para su investigación en Inglaterra, Francia, e Italia. Bajo las exigencias científicas del positivismo, se buscó el conocimiento empírico de los mitos y leyendas, las fiestas y las artesanías, los hábitos y las instituciones, aunque casi nunca trascendieron la enumeración y el catálogo.

En Latinoamérica, los estudios sobre tradiciones populares estuvieron ligados, como en Europa, a la formación de la conciencia nacional, ayudando a redefinir el lugar de los sectores populares en el desarrollo de cada país y de los propios intelectuales que se ocupaban de conocerlos. Los estudios latinoamericanos de la época defienden la noción *cultura popular tradicional*, como alternativa conceptual a la categoría inglesa *folklor*, precisada por William John Thomsen

el siglo XVIII para referirse a la cultura de carácter predominantemente oral, denunciando el carácter discriminatorio y el enfoque occidentalista del término.

A partir de la segunda mitad del siglo XX, se revitaliza el interés de las ciencias sociales por estos fenómenos, al que contribuyeron las experiencias de la educación popular e iniciativas similares, con una proyección ideológico-filosófica que respeta y valora las culturas autóctonas de los grupos sociales menos favorecidos por la historia: indígenas, descendientes africanos y marginales. Se fue conformando un vasto conocimiento empírico sobre los grupos étnicos latinoamericanos, sus estructuras económicas, sus relaciones sociales y aspectos culturales como la religiosidad, los rituales, los procesos simbólicos en la medicina, las fiestas y las artesanías, con el objetivo de reivindicar su lugar y su valor dentro de la cultura nacional.

A la luz de los actuales procesos de globalización en la sociedad contemporánea, se hace imperativo el llamado a la preservación de las culturas populares tradicionales, en su íntima relación con el patrimonio cultural de las naciones. Las nuevas tecnologías redimensionan la manera como se configuran las identidades y diferencias; provocan el colapso de los antiguos sistemas de reproducción cultural y tienden a la homogeneización sustitutiva de lo local.

Cada vez se hace más apremiante el estudio de las múltiples interacciones entre la llamada cultura de masas y las culturas populares, en el marco de la globalización, y de los efectos de la hegemonía cultural sobre las identidades latinoamericanas, desde la certeza de que se trata de un fenómeno complejo y fragmentario. Pero, sobre todo, son indispensables los esfuerzos por preservar y rescatar las tradiciones populares de los pueblos, en los que confluyen diversos agentes sociales: gobiernos, organizaciones, instituciones culturales, las ciencias sociales y las artes.

Desde sus inicios, la Revolución Cubana, importante acontecimiento cultural, se traza como objetivo la protección a las culturas populares y a las tradiciones distintivas de las diferentes comunidades cubanas, voluntad expresada en políticas culturales. Intelectuales, estudiosos de la cultura y artistas de

diferentes manifestaciones se incorporan al cultivo y cuidado de la cultura nacional.

Un caso significativo lo constituye el teatro cubano, cuyos orígenes están ligados a la cultura popular tradicional en sus vertientes indígena, española y africana. En este sentido, destaca la propuesta estética conocida como Teatro Nuevo, fenómeno cultural extendido al ámbito latinoamericano, y reconocible en las prácticas del Teatro Escambray, Pinos Nuevos y el Cabildo Teatral Santiago, con su rescate de las relaciones como vía para fusionar cultura cubana y comunicación con el público.

Estas propuestas buscaban derribar las fronteras entre escena y vida, teniendo en cuenta que el teatro ha demostrado ser instrumento adecuado para dialogar con la realidad cubana. Deviene centro de gravedad porque está dentro de la sociedad misma. El teatro constituye forma dialéctica y viva de comunicación humana, que busca establecer la responsabilidad histórica del individuo con su sociedad, y sobre todo, con su cultura.

En Sancti Spíritus, una novedosa propuesta escénica actualiza los presupuestos comunicativos del Nuevo Teatro, valorando el acercamiento al público espirituario a través de la representación de sus tradiciones populares. Tras tantos años de abandono y franca decadencia, ciertas luces cambian la estima del teatro dramático en esta ciudad, según afirman destacados autores y críticos teatrales (Echevarría, 2012; Morales, 2013; Ramos, 2013), lo cual es evidente en una mayor estabilidad de actores y una visible madurez, tanto en la conformación de las agrupaciones teatrales como en la calidad de sus propuestas. La presencia de agrupaciones como Cabotín Teatro ha tributado, desde un teatro serio y de reflexión, a este cambio profundo y necesario:

[...]a sus diez años de fundado, Cabotín exhibe una obra que ya tiene un itinerario donde rastrear logros, alcances y deudas, así como puestas que cristalizan una estética propia que puede ser objeto de indagación desde varios ángulos (entrevista a Omar Valiño, el día 10 de febrero de 2015).

El grupo realiza una metabolización de la tendencia relacionera en el contexto espirituano, contribuyendo al conocimiento y rescate de tradiciones que definen la idiosincrasia del espectador, y que convierten la puesta en escena en vía de aprendizaje popular.

La experiencia constituye un intento válido y enriquecedor del teatro dramático en Sancti Spíritus, desde la reafirmación de las características específicas de la cultura nacional y local, que constituye una alternativa a la difícil situación de la recepción teatral que afecta al desarrollo del género en el territorio. Desde este punto de vista, un estudio de la nueva propuesta de teatro de relaciones resulta pertinente y novedoso en tanto favorece la reproducción de una experiencia con resultados ya perceptibles en el panorama teatral espirituano.

En correspondencia con lo anterior, se propone como **problema de investigación**: ¿Qué rasgos identifican la representación de la cultura popular tradicional en las puestas en escena del grupo Cabotín Teatro de Sancti Spíritus?

Consecuentemente, se formula como **objetivo general**: caracterizar la representación de la cultura popular tradicional en las puestas en escena del grupo Cabotín Teatro de Sancti Spíritus.

Y como **Objetivos específicos**:

- 1.- Caracterizar el grupo Cabotín Teatro dentro del contexto teatral espirituano.
- 2.-Identificar las manifestaciones de la cultura popular tradicional representadas en las puestas en escena.
- 3.-Describir cómo se produce el diálogo teatro-espectador a partir de la cultura popular tradicional en las puestas en escena del grupo Cabotín Teatro.

Como guía para la solución del problema se planteó la siguiente **respuesta tentativa**: Las puestas en escena del grupo Cabotín Teatro de Sancti Spíritus representan la cultura popular tradicional de origen canario y africano, a través del diálogo teatro-espectador.

La investigación propone una caracterización del grupo Cabotín Teatro en el contexto teatral en Sancti Spíritus y una descripción de su propuesta novedosa a partir de la Tendencia Relacionera, que plantea vías de solución a la compleja situación de recepción teatral desde la representación de las tradiciones populares resultados. Estos resultados son del interés del Consejo

Provincial de Artes Escénicas en tanto es la primera vez que se toma como fenómeno de investigación el quehacer de un grupo de teatro en el territorio.

Por otra parte, es notoria la escasez de estudios que versan sobre el teatro espirituano. Las investigaciones consultadas se enfocan en perspectivas generalizadoras sobre la manifestación artística, o constituyen estudios exploratorios que buscan caracterizar la producción de un género teatral en un período de tiempo determinado (Matos, 2011; Baracaldo, 2013; Escobar, 2008; Prieto, 2015).

En torno al quehacer del grupo teatral objeto de estudio, existen numerosas reseñas críticas, entrevistas y artículos en revistas, pero ninguna ofrece una visión científica desde los estudios culturales.

De acuerdo a la bibliografía consultada sobre el tema no se han identificado hasta el momento investigaciones que se interesen por el estudio de la cultura popular tradicional en el teatro espirituano o en la obra de Cabotín Teatro, lo cual demuestra el carácter novedoso del estudio propuesto.

La investigación está estructurada en dos capítulos. En el **Capítulo I** contiene los presupuestos teóricos que fundamentan la investigación. Aquí se exponen una serie de referentes conceptuales sobre los orígenes y el desarrollo de la cultura, en su relación directa con la cultura popular tradicional. Asimismo, se abordan aspectos relacionados con el teatro como manifestación artística y medio de expresión de la cultura popular tradicional, evidenciándose el vínculo entre estos aspectos como soportes teóricos de la propuesta científica.

En el **Capítulo II** se destaca el camino metodológico empleado en el desarrollo de la investigación y se describen y analizan los resultados obtenidos, que dan respuesta a los objetivos planteados.

Capítulo I: Fundamentos teóricos de la investigación

El teatro como práctica cultural constituye el resultado que refiere un proceso, al tiempo que trasciende, en tanto práctica, en la creación de nuevos y múltiples sentidos.

En el presente capítulo se exponen una serie de referentes teóricos y conceptuales en torno a las categorías cultura y cultura popular tradicional. Se propone, además, un acercamiento a la presencia de la cultura popular tradicional en el teatro cubano desde su génesis, con énfasis en la tradición relacionera. En los últimos epígrafes, se sistematiza la teoría teatral sobre la puesta en escena y los recursos escénicos, seleccionados a partir del interés que representan para la investigación.

1.1. En torno al concepto de Cultura

El concepto de cultura encierra un contenido muy amplio, sobre el cual, desde tiempos remotos, se ha establecido una prolongada polémica donde se pronunciaron estudiosos de las más disímiles esferas del conocimiento. El desarrollo de las ciencias sociales y la apertura de nuevos campos de investigación así lo avalan.

En sus inicios, la teoría social solo tuvo necesidad de desarrollar el concepto de cultura. Luego, los cambios significativos que se produjeron en la vida social y particularmente, en la conciencia de la época renacentista, ofrecieron posibilidades para que se desarrollara una teoría sobre las potencialidades transformadoras del hombre que permitiesen un estudio más profundo de las diferentes formas de la actividad humana. A partir de entonces, el mundo de la cultura comenzó a ser apreciado como algo distintivo de la condición humana, vinculado a su desarrollo histórico - social.

A comienzos del siglo XIX, las definiciones de cultura la separaban del medio natural, pues el nacimiento de un concepto científico equivalía a la demolición (o por lo menos estaba relacionado con ésta) de la concepción de la naturaleza humana que dominaba durante la ilustración.

Ya para la segunda mitad del propio siglo, y de manera creciente en el siglo

XX, las academias de los países capitalistas comenzaron a estudiar la cultura como un hecho externo al hombre, corriente que lo situó como centro de atención y dio paso a los modernos estudios de antropología, en los cuales se destacaron figuras como Edward Burnett Tylor, quien plantea: "La cultura o civilización, tomada en su sentido etnográfico amplio, es ese complejo total que incluye conocimiento, creencia, arte, moral, ley, costumbre, aptitudes y hábitos adquiridos por el hombre como miembro de la sociedad" (2005: 64).

Este autor asume que la cultura pertenece a lo esencial humano, y a la vida en sociedad, que es precisamente lo que hace al hombre y a su cultura. De ahí que cuando se hable de construirla y de las vías que se deben utilizar para lograrlo, se haga necesario tener en cuenta la importancia que lo cultural tiene en todo ello como acto de formación y reformación continua, que asegurará tanto la transformación del individuo como su relación con los demás integrantes de ella.

Por su parte, el polaco Bronislaw Malinowski la asume como: "Una realidad sub-generis que debía ser estudiada como tal en sus propios términos".

Definición que, a pesar de retomar algunos de los elementos aportados por Tylor, va más allá, pues independientemente de considerar que la estructura social constituye un factor clave en la definición y formación de la cultura, su visión sobre el tema tiene un carácter más holístico, donde todos los elementos que integran lo cultural poseen una función que le dan sentido y hacen posible su existencia. Pero esta función no está dada únicamente por lo social, sino también por la historia del grupo y su entorno geográfico (citado en Thompson, 2002:193).

En este sentido, es ilustrativa la definición expresada por Marvin Harris: "Cultura es el conjunto aprendido de tradiciones y estilos de vida socialmente adquiridos de los miembros de una sociedad, incluyendo sus modos pautados y repetitivos de pensar, sentir y actuar". (2003:20).

Es decir, representa las experiencias que se transmiten de unas personas a otras a través del llamado proceso de socialización, a partir del cual estos miembros entran simultáneamente en contacto y se instruyen en las técnicas que les permitirán no solo relacionarse con el mundo externo sino, también, estudiarlo.

Por su parte, el Dr. Pablo Guadarrama, en su libro *Lo universal y lo específico*

en la cultura (1990), asume la diferenciación entre la cultura material y la cultura espiritual. Este autor plantea que, a pesar de la unidad dialéctica entre ellas, ambas deben tenerse en cuenta como formas de producción social, en la que una de ellas, la material, tiene una función determinante, pues en última instancia, la clase poseedora de los medios de producción material tiene la posibilidad de inculcar a las demás clases sus valores sociales y de crear modelos de cultura espiritual. De ahí que su análisis exija tomar en consideración no solo la promoción económico-social, sino también, la época histórica, la región del mundo, el país y las circunstancias particulares en la historia del pueblo.

La polémica en torno a la cultura parece inagotable, tanto que trasciende los umbrales del siglo XXI, en la voz de intelectuales de la talla de Graciela Pogolotti, que plantea: "La cultura abarca desde la base material hasta las formas en apariencia más refinadas y más remitidas a valores espirituales (...) los hábitos y las costumbres forman parte también de la cultura y expresan una tradición". (1986:190).

Coincidentemente, Armando Hart Dávalos declara:

La cultura es la suma de la creación humana porque el hombre es producto de ella, y a su vez, su agente protagónico. Siempre estará unida a los espacios concretos de realización de los individuos, grupos o sociedades, donde está implicada la identidad humana cultural. (1986: 129)

Resumiendo lo anterior se puede afirmar que la cultura se define como el conjunto de rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos, que caracterizan a una sociedad o grupo social en un período determinado. Engloba, además, modos de vida, ceremonias, arte, invenciones, tecnología, sistema de valores, tradiciones y creencias.

A través de la cultura se expresa el hombre, toma conciencia de sí mismo, cuestiona sus realizaciones, busca nuevos significados, crea obras que lo trascienden y se identifica con todo lo que esté a su alrededor.

La cultura se caracteriza por su polisemia, universalidad, creatividad, organización y herencia social. Tiene su origen a partir de los propios

individuos, en la manera de conducirse, relacionarse con los demás, de aceptar los conflictos, las similitudes y diferencias, y de llevar la impronta de su historia al punto de llegar a convertirla en costumbres o tradiciones, que los identifican como grupo social humano. De esta interpretación se deriva la orientación del concepto de cultura hacia una dimensión popular tradicional.

1.1.2 Cultura popular tradicional.

Los orígenes de la cultura popular tradicional datan de la comunidad primitiva. Desde entonces el hombre, como integrante de una sociedad, creó una serie de conocimientos, creencias, tradiciones, costumbres y estilos de vida, que fueron asumidos por todos sus miembros y transmitidos, a través de un proceso de socialización, a las nuevas generaciones.

Sobre ella han sido ofrecidos un sinnúmero de referentes que datan de varios siglos atrás, cuando el anticuario británico William John Thomas establece, en 1846, el neologismo *folklore* asumido como producto y patrimonio del pueblo, así como el conjunto de bienes culturales que organizados en forma peculiar actúan en un conglomerado social dado; que puede aparecer en cualquier momento o en cualquier colectividad, sea de un nivel económico y cultural superior o uno más pobre (Almazán, 2008: 20-21).

Como producto de la evolución de las ciencias sociales, el término *folklore* ha sufrido una redefinición, asumiéndose en su lugar el de cultura popular tradicional, que desecha la visión occidentalista en torno al estudio de las culturas de países tercermundistas. Lo folclórico guarda un sentido, si no peyorativo, por lo menos despreciativo de estas culturas frente a las culturas hegemónicas, donde su autenticidad es confundida con exotismo, con niveles inferiores de desarrollo, y lo africano, asiático y latinoamericano, pierde su designación cultural por la clasificación folclórica.

La bibliografía sobre el tema revela una visión acrítica sobre el uso de ambos términos, que son percibidos como sinónimos en algunos ámbitos de los estudios culturales, por ejemplo la teoría teatral.

Los estudios agonográficos y de forma general, los enfocados en la cultura popular tradicional comienzan a tomar auge tras dos hechos fundamentales: el cambio en la correlación de fuerzas en Europa en la década del 80, y la emergencia de la nueva Sociedad de la Información y las Comunicaciones,

donde el desarrollo tecnológico es capaz de invadir cualquier territorio con elementos de uniformidad cultural que socavan y sustituyen paulatinamente las raíces de cada cultura.

Frente a la agresividad de las culturas hegemónicas, los estudios culturales volvieron su mirada hacia los sujetos sociales que son los que escriben la historia bajo las más adversas condiciones, demostrando una creatividad cultural propia, que pone de relieve el protagonismo popular con sus necesidades, demandas y anhelos a contrapelo de las gastadas políticas paternalistas o vanguardistas (Feliú, 2009: 22).

La Feliú destaca el origen popular de la cultura, que revela su autenticidad como reflejo de la vida cotidiana del pueblo, su manera de comprender el mundo, sus venturas y desventuras, sus amores y sus odios, sus intereses y más caras aspiraciones. Se evidencia, entonces, una necesidad de revalorizar la cultura popular tradicional por medio de su estudio y preservación. La importancia del tema se apoya en los textos de Néstor García Canclini, donde se enfatiza en la crisis teórica que enfrenta la investigación sobre culturas populares.

De acuerdo con lo anterior, Joel James valora a la cultura popular tradicional como:

[...] el resultado socialmente entendido de toda acción humana creadora, aceptada con alcance colectivo, sin necesidad de que medien recursos profesionales de expresión, hábitos, costumbres y criterios de apreciación y apropiación de la realidad, pues ella siempre es presente, y confiere a los hechos del pasado semejante personalidad actual sin esfuerzos de modernización; los asume en el presente con todos los colores del pasado que les puedan ser inherentes, pero con pertinencia de contemporaneidad, demostrando de esta manera su curiosa propiedad de preservar y garantizar, la perdurabilidad de los elementos iniciales de sus propios componentes. (S/f: 5)

Este autor destaca la cultura popular tradicional como un producto creado colectivamente, a partir de las necesidades y las demandas de los pueblos. Como rasgo esencialísimo, James afirma su trascendencia en el tiempo, lo popular tradicional es transmitido de generación en generación, de abuelos a

padres y padres a hijos de forma natural y espontánea, no como mecanismo impuesto o regido por estructuras sociales. Esta perdurabilidad no la hacen única e inamovible sino continuamente enriquecida por la creatividad popular y las influencias externas, que pueden cambiar su fisonomía.

En los estudios sobre cultura popular tradicional, varios autores han admitido el acercamiento a esta categoría como una sumatoria de términos sin un orden muy específico, coincidiendo en que cultura popular no es lo mismo que cultura tradicional.

Al respecto, Jesús Guanche expresa que esta categoría no es una mera construcción de términos sumados que pueden colocarse arbitrariamente en un determinado contexto semántico, sino que este es el orden sintáctico, en tanto la cultura es un sustantivo clave de la propia condición humana con las cualidades de lo popular en lo creativo y lo tradicional en lo perdurable. En este sentido, lo popular tradicional no está limitado únicamente al arte, sino está adscrito a la concepción antropológica de la cultura en su dimensión sistémica. Sintetizando, este autor señala como cultura popular tradicional:

(...) ese conjunto de valores creado es cultura, en tanto refleja su modo de vida de manera integral y abarca la totalidad de sus manifestaciones, es decir, las diversas formas de sus relaciones sociales; es popular, porque el pueblo es el creador y portador de sus valores que trasmite de una generación a otra, y de los cuales participa, consume y disfruta; y es tradicional porque la tradición es una regularidad que caracteriza la perdurabilidad en el tiempo de las manifestaciones culturales, así como su índice de desarrollo a partir de un continuo proceso de asimilación, negación, renovación y cambio hacia nuevas tradiciones. (2008:16)

En las últimas dos décadas, la UNESCO ha promovido esfuerzos sistemáticos por incluir en las políticas gubernamentales destinadas a la preservación del patrimonio mundial, esa significativa parte de la creación humana no limitada a los valores patrimoniales objetuales, que abarca la conciencia identitaria y diferenciadora de unos pueblos respecto a otros, e incluye desde la tradición oral y gestual hasta las diversas formas de comunicación artística.

Dicha organización, en coordinación con la Oficina Regional de Cultura para América Latina y el Caribe, adopta el término de cultura popular tradicional en relación al patrimonio inmaterial, destacándola como expresión de identidad cultural y social:

El conjunto de creaciones que emanan de una comunidad cultural fundada en la tradición, expresada por un grupo o por individuos y que reconocidamente responden a las expectativas de la comunidad en cuanto a expresión de su identidad cultural y social; las normas y los valores se transmiten oralmente, por imitación o de otras maneras. (Citado por Guanche, 2003: 10).

En reunión efectuada el 19 de marzo del 2002, en las islas Baleares, ministros de cultura de diferentes naciones hispanoamericanas acuerdan reajustar el concepto anterior a las características culturales de cada nación, concretando las diversas manifestaciones de la cultura popular y tradicional:

Conjunto de las manifestaciones culturales, tanto materiales como inmateriales, como son la música y los instrumentos, los bailes, la indumentaria, las fiestas, las costumbres, las técnicas y los oficios, la gastronomía y los juegos, los deportes, las danzas rituales o religiosas, las representaciones, las creaciones literarias, así como todas aquellas otras actividades que tienen carácter tradicional y que han sido o son populares. (Informe, 2002:11)

Como mecanismo de consecutividad, la cultura popular tradicional es de suma importancia en la formación, desarrollo y preservación de los valores identitarios de una región, nación o localidad. En torno a las diferentes manifestaciones que la componen Manuel Martínez Casanova ofrece una clasificación en la que engloba cuatro aspectos de vital importancia.

En primer lugar, la Literatura Oral, con su poética, narrativa y lingüística. En segundo lugar, la Cultura de Socialización, donde se encuentran las fiestas, teatro, música, danzas e instrumentos musicales, indumentaria, máscaras, juegos y la familia. En tercer lugar, la Cultura Ergológica que encierra la cocina, transporte, arte popular, artesanía, oficios y formas tradicionales de producir y

crear. Por último, la Cultura Mágico-Religiosa que incluye la magia, religión, medicina popular, creencias y supersticiones (Martínez, s/f: 11).

La cultura popular tradicional, a través de sus múltiples expresiones, es asumida como elemento que configura y define a los pueblos, por su capacidad de adaptarse a situaciones o condiciones sociales completamente diferentes a aquellas que le dieron origen. De modo semejante a la identidad, constituye diferenciación externa y asunción hacia lo interno, existe cuando un grupo humano se autodefine, pero a la vez es necesario que sea reconocido como tal por los demás, situación que le permite desarrollarse y enriquecerse.

Por tanto, la cultura popular tradicional es un producto del devenir histórico, es todo el acervo acaecido en la comunidad, que expresa el carácter de la vida en colectivo. Es el arte popular que abarca cualquier manifestación artística de forma anónima, asumido por cada comunidad, como parte de su imaginario popular. Es parte inseparable de la identidad y el patrimonio. Constituye, además, motivo de participación comunitaria, donde emergen valores, tradiciones, costumbres, que pasan de generación en generación para convertirse en verdadero patrimonio.

Cuba, debido a su variedad étnica, logró una unidad y diversidad cultural donde la cultura popular tradicional alcanzó un peso significativo en la cosmovisión de los cubanos, como medio espiritual y material del conocimiento de su historia y su identidad. La tradición popular constituye para los cubanos un producto de la transculturación, resultado de la fusión de dos raíces esenciales y eminentemente populares, procedentes una de España y la otra de África, que fueron asimiladas y readecuadas en la peculiar forja de la cubanía.

Esta presencia étnica ofrece hoy un amplio panorama que permite reconocer una imagen identitaria de lo cubano, y en la cual están presentes aspectos culturales de ambas raíces, que han constituido a su vez motivo de representación de distintas manifestaciones de la cultura, como la danza, la música o el teatro.

1.1.3 Presencia de la cultura popular tradicional en el teatro cubano.

Los orígenes del teatro cubano se sitúan en los denominados areítos, manifestación mágico-religiosa en la cual se mezclaban la danza, el canto, la

música y la pantomima bajo la dirección del tequina (especie de maestro). Sus ejecutantes empleaban maquillaje además de plumas y flores con un fuerte valor simbólico. Las representaciones eran realizadas en las plazas de los asentamientos, con el propósito de narrar escenas de la vida cotidiana, lo cual evidencia el marcado carácter de tradición popular que tuvo el teatro cubano desde sus inicios.

Como producto del proceso de conquista y colonización, estas manifestaciones lúdicas dejaron de ser el medio que servía de soporte a las comunidades para recrear su cultura, tradiciones e incluso para poder transmitir las de una generación a otra. Se convirtieron en un simple estímulo de trabajo, que desapareció completamente junto a la población indígena en los primeros siglos de la conquista.

Como único exponente de representación teatral, al igual que en España y el resto de Europa, se asumió en la Isla la festividad del Corpus Christi, que fungió como vehículo para imponer las creencias y costumbres españolas, así como las convenciones teatrales europeas.

Sin embargo, el Corpus Christi devino tradición popular festiva y religiosa, en la que se fusionaron la cultura española y la africana. Es meritorio el aporte negro a estas festividades, que devinieron espacio donde podían mostrar sus habilidades artísticas a través de la representación de su música y sus danzas, la exhibición de un buen número de personajes de su religión y la cultura africana.

En el Corpus Christi se destaca la presencia de los “diablitos”, que mucho habrían de aportar al teatro cubano, y que constituyen el verdadero nombre que recibía esta manifestación festiva de la cultura afrocubana, durante la cual creyentes disfrazados encarnaban a sus dioses u orishas, realizando sus gestos y movimientos danzarios característicos y estableciendo un diálogo con otros dioses o con los espectadores.

Junto a los “diablitos”, la población negra participaba en otras manifestaciones festivas de indudable connotación teatral, como la ceremonia de iniciación abakuá, un espectáculo que giraba en torno al viejo mito de la Sikanekua y donde se contaba también con la presencia de música, danza, cantos, vestuario y una estructura perfectamente definida.

Ya para principios del siglo XIX se puede hablar realmente de teatro cubano,

gracias a la presencia de Francisco Covarrubias, que fundó el teatro nacional y creó la figura del negrito situándolo en el ambiente humilde de los campesinos e incorporándole música popular (Leal, 2004: 30).

Como dramaturgo, adaptó los sainetes de Ramón de la Cruz, transformando sus personajes populares en sus correspondientes criollos e incorporando el habla popular y el choteo. A pesar de ser el fundador del género vernáculo, Covarrubias transmite una imagen superficial de la sociedad de su tiempo, y en él lo popular deviene en populachero (Leal, 2004: 30).

Otra de las modalidades teatrales más destacadas durante el siglo XIX fue el llamado teatro bufo, que nació el 31 de mayo de 1868 con el estreno de los Bufos Habaneros en el Teatro Villanueva, que constituía un ámbito escénico dominado hasta entonces por la ópera italiana.

El género bufo mezclaba las letras desenfadadas y maliciosas, la música ligera, el humor corrosivo y a menudo absurdo, una escenografía espléndida y unas atractivas coristas. Se caracterizaba por ser un teatro frívolo y blanco de toda clase de ataques por parte de los moralistas. A este armazón original se le agregaron los personajes teatrales cubanos como el negrito y los tipos vernáculos (campesinos, mulatas, gallegos), los cuales, con el tiempo, se adueñaron de la escena sentando las bases del auténtico Teatro Bufo (Leal, 1982:42).

El bufo es, por tanto, un teatro inscrito en la vertiente costumbrista de la cultura cubana, donde se mezclan con acierto diálogos cotidianos aderezados con humor, picardía y música popular tradicional como el guaguancó, la rumba y la guaracha. Hecho que junto a sus complejas partituras musicales y sus espectaculares escenografías le confirió su carácter popular y gracias al cual gozó del favor del público. Lejos de ser un género literario al uso, es un tipo de teatro que se sustenta más en el arte del actor que en la habilidad del dramaturgo.

Ya para la década del 40, el panorama de la Isla era desalentador para la mayoría de los autores, pues de los muchos que se decidieron a escribir sólo algunos privilegiados lograron publicar y estrenar sus obras. De esta nómina de autores cabe destacar a Virgilio Piñera que escribió su primera obra, "Electra Garrigó", en 1941, una pieza magistral que logró romper con los moldes obsoletos y arraigados del teatro costumbrista. Aunque partía del modelo

griego, los personajes pierden su sentido sagrado para convertirse en seres humanos, padres e hijos que se enfrentan en un conflicto doméstico en un contexto que se corresponde con la realidad cubana. (Leal, 2004: 42).

En este periodo también se destaca el Teatro Popular de Paco Alfonso. Concientizador de masas, su compañía teatral se apoyaba en la CTC y explotaba los conflictos, personajes y lenguaje de los obreros y campesinos en sus puestas en escena. Otro autor a destacar fue Carlos Felipe, cuya obra más reconocida, "Réquiem por Yarini" asume como escenario los barrios marginales de la Habana Vieja, el mundo de los solares, las prácticas religiosas afrocubanas, las mulatas y los chulos.

Con el triunfo revolucionario se abre para el teatro cubano una nueva etapa en la cual encuentra su identidad. El Estado organiza conjuntos, crea los movimientos de aficionados, promueve la enseñanza del arte, descentraliza el teatro, genera dramaturgos y hace de la escena una parte vital de nuestra cultura. Nunca antes el teatro fue tan nacional, y al mismo tiempo tan solidario e internacionalista. Nunca antes la escena fue tan popular, sin necesidad de adular su propia imagen. Y nunca antes nuestro teatro y nuestra escena se vincularon tan profundamente al pueblo, para reflejar su realidad no solo con ánimo de explicarla, sino también para ayudar a transformarla.

El Teatro Escambray deja su impronta en la formación de un público diferente. En 1968, Sergio Corrieri llega al Escambray, al frente de siete actores y cuatro actrices. Se proponían romper las fórmulas artísticas, que devenían caóticas, gratuitas, netamente importadas, en un repertorio que se movía por temáticas caducas y que se caracterizaba por la falta de agresividad para llegar a conquistar los sectores mayoritarios de la población. Querían comenzar de nuevo la búsqueda de otro público, de otra comunicación, de otra ética, de otras formas artísticas y organizativas (Gómez, s/f: 2).

Los teatristas comprenden que no les interesa dirigirse a unos espectadores que saben lo que vienen a buscar y dominan implícitamente la codificación con que se trabaja. Por el contrario, sabían que tenían que volcarse a una aventura que rompiera con los espacios teatrales habaneros y les permitiera relacionarse con otro público, con un receptor virgen de estas expresiones aunque poseedor de sus propios referentes culturales, capaz de ofrecer, por su

condición histórica y cultural, un campo de experimentación en las relaciones entre la escena y el espectador.

Este público deviene el portador del material con el que trabajó el grupo para elaborar otro lenguaje, satisfaciendo, por un lado, las demandas de la propia comunidad y por otro, su propia necesidad de encontrar un nuevo sistema de comunicación. Toman de la comunidad, de sus problemáticas e inquietudes, de su vida cotidiana y sus tradiciones más autóctonas, el contenido necesario para construir los argumentos.

Surgieron, además, otros autores que traían consigo propuestas novedosas, como por ejemplo Eugenio Hernández Espinosa, cuya ética y estética estaba perfilada en función del hombre de a pie, que en él es asumida no desde el costumbrismo, a la manera de un José Ramón Brene o un Héctor Quintero, sino desde una visión más telúrica y de hondo compromiso racial. Sin caer en un teatro de los negros o étnico, el escritor asume su voz de una espiritualidad olvidada o caricaturizada por los centros culturales antes y hasta después de 1959.

“Calixta Comité”, estrenada en 1980, es la apoteosis de esa vocación por reconstruir la cultura popular tradicional con una riqueza y un tejido lingüístico; una proposición sonora y visual que por momentos recuerda la epopeya o la tragedia griega, consolidándose de este modo la presencia en el teatro cubano de propuestas pensadas para la calle.

En respuesta a la alocución de Fidel Castro en sus *Palabras a los intelectuales*, donde pedía a la vanguardia artística la defensa de las conquistas revolucionarias y el cultivo del nivel cultural del pueblo cubano, la práctica teatral en Cuba se enfoca hacia la preservación de tradiciones y de identidades culturales como rasgo preponderante. Un esfuerzo válido en este sentido es la propuesta novedosa del Teatro de Relaciones.

1.1.3.1. La tendencia relacionera en el teatro cubano.

En Cuba, inicialmente se conoce como Tendencia relacionera o Teatro de Relaciones a ciertos dramas y comedias que se representaban durante los

mamarrachos (los días 24, 25 y 26) en Santiago de Cuba, y donde pequeños grupos de actores improvisados, negros y mulatos, con muy escasa presencia de blancos, interpretan papeles femeninos.

Las relaciones constituían una forma muy específica de teatro popular, que se había insertado en el patrimonio cultural de Santiago de Cuba a través de los negros traídos durante los días de trata esclavista y que pertenecían en su más importante porción, a la cultura bantú o conga. Ello no significa que otras regiones del país no cultivaran esta modalidad, adaptada a su contexto específico, como fue el caso de Trinidad que, aunque bebiendo de las fuentes santiagueras, desarrolló características propias que permiten identificar un Teatro de Relaciones trinitario.

El público al que se dirigía la representación en ese entonces pertenecía a los sectores más humildes del pueblo santiaguero, de escasa o ninguna instrucción; sin embargo, el nivel de comunicación alcanzado entre los relacioneros y el público era casi perfecto.

La relación en lugar de cuento y el relacionero en lugar del cuentero tuvieron como implicación el valor del hallazgo santiaguero; de ahí que diluyera cualquier aplicación folklorista del hecho artístico. La relación, además de significar relato, implica respuesta. Es decir, contar algo, pero no solamente en una dirección, la del receptor, sino que también va dirigida al emisor. De modo que es un cuento, una historia o una fábula con regreso en el sentido comunicativo, por lo que crea un canal perfecto de retroalimentación, a partir del cual se principia la relación actor-espectador en el teatro de corte popular.

Ya para la década de los setenta del siglo XX, el Cabildo Teatral Santiago asume las relaciones y las incorpora a su trabajo, convirtiéndolas en un proceso creativo con posibilidades insospechadas. Comenzando a surgir de esta manera las nuevas relaciones, sobre todo porque estaban dirigidas a un público diferente, con otras necesidades e intereses. Los nuevos relacioneros no acudían a los viejos asuntos ni a remedar las viejas formas. Los tiempos habían cambiado y por supuesto también el público y su contexto (Herrero, 2012: 10).

Se consolida, así, la Tendencia Relacionera sobre la escena cubana, mezclando en ella elementos esenciales de lo tradicional español y africano,

hecho que es corroborado por Laudel de Jesús:

La gangarilla española halló así una fácil transculturación en el izibongo bantú, engendrando las relaciones en las que, con predominio de las más elaboradas formas castellanas, mantenidas a través del renovado repertorio de melodramas románticos que fluyó después sobre Cuba, se maridaron dos tradiciones teatrales nacidas de una idéntica necesidad de expresión profana. (Fariñas, 2015)

Otro elemento que caracteriza esta modalidad teatral es la representación callejera, el teatro desborda las instituciones de representación tradicional, inundando parques, plazoletas, universidades, patios, escalinatas y calles, escenarios donde se puede establecer interacción directa con el espectador de a pie. Ello determina la utilización de un decorado sencillo, consistente con los espacios públicos donde se representa la obra de teatro.

La estructuración de las obras contiene un prólogo o representación cantada, a partir de un argumento basado en lo anecdótico o fabulativo, y un epílogo o despedida, también cantados, donde se incide sobre la solución del conflicto. Otros rasgos distintivos son la mezcla de situaciones cómicas y trágicas, la conformación de obras dialogadas en verso y en prosa, y de obras unipersonales o monólogos (Herrero, 2012: 16).

El uso de vestuarios abigarrados, de mucho colorido, confeccionados por los propios actores o por “madrinas” o mecenas y la presencia de una mezcla de elementos provenientes de la cultura popular tradicional, como La Mojiganga, El Kokorioko, La Culona, El Mbaka es también distintivo de las relaciones. Otros elementos son la ejecución de la música popular cubana (guarachas, sones, congas, guajiras, etc., y su utilización según la necesidad escénica) y el carnaval como fuente expresiva, marco idóneo para las representaciones teatrales.

Pronto las nuevas relaciones abandonaron los viejos asuntos, las formas obsoletas y los lenguajes tradicionales, por la posibilidad de encontrar un lenguaje teatral lo suficientemente coherente, que les proporcionara una comunicación eficaz con los espectadores; un lenguaje espectacular de significados nuevos, y mayor respaldo teórico-investigativo de la puesta en escena.

Este lenguaje asume una responsabilidad histórica con el pueblo: trabajar por desarrollar su teatro, donde se vieran sus acciones, conflictos y costumbres, es decir, la vida cotidiana, fuente inagotable de asuntos a representar. Buscan facilitar la formación estético-teatral del público e iniciar una visión artística de la realidad cubana, reafirmando los valores culturales de la comunidad, y propiciado la retroalimentación de una forma muy peculiar. Todo ello define una labor de rescate de viejas tradiciones, al unísono con la creación de una nueva forma de expresión teatral que tuvo inusitada aceptación por parte del espectador-transeúnte.

Desde entonces, y hasta hoy, el teatro cubano se ha caracterizado por un espíritu profundamente reflexivo, de constante experimentación, búsqueda conceptual, mirada crítica de los problemas nacionales, espacio para el debate, medio de expresión y como alternativa para mantener, transmitir y revitalizar tradiciones e identidad, con el único propósito de que el público exigente y conocedor que ha sido formado en los años de la Revolución se vea reflejado en él, pues constituye una necesidad de primer orden la creación de un teatro nacional, original, popular y útil.

1.2 Las complejidades de la manifestación teatral.

El término teatro proviene del griego *theatron*, que inicialmente designa el lugar que ocupaba el público en la Antigua Grecia, y que hoy conocemos como lunetario o platea. En la actualidad, el término tiene muchas acepciones, desde el edificio teatral destinado a la representación de obras dramáticas hasta el conjunto de obras de un autor. En el sentido que nos ocupa deviene manifestación artística que busca representar historias frente a una audiencia, combinando actuación, discurso, gestos, escenografía, música y sonido.

Los orígenes históricos del teatro están asociados a la evolución de rituales relacionados con la caza, la recolección de frutos y alimentos propios de la agricultura, que se acompañaban de ceremonias dramáticas en las cuales se rendía culto a las divinidades para que favorecieran la actividad productiva.

Como resultado de su evolución, la intencionalidad religiosa de la representación teatral la Grecia Clásica fue complejizándose, creándose obras donde la escenografía, la música, la recitación y el texto pasaron a formar un

equilibrio, a través del cual era reflejado la vida y el pensamiento de aquellas sociedades.

Surgieron así los primeros espectáculos dirigidos por los propios poetas (Esquilo, Sófocles, Eurípides) e interpretados por actores griegos, hombres todos aún para papeles femeninos y que debían aparecer como enormes muñecos, para figurar héroes por encima de la humanidad (Sosa, 1973: 143-144).

Como parte de este proceso de evolución natural, los rudimentarios diálogos relacionados con el culto a Dionisio, que marcaron los orígenes del teatro universal, se fueron enriqueciendo hasta que años después aparecieron los textos dramáticos que contaban con la presencia de varios personajes y un diálogo de altos valores literarios y poéticos (Artiles, s/f: 10).

Los aportes occidentales a la manifestación teatral han influido sobremanera en la fisonomía del teatro contemporáneo, rompiendo convenciones preestablecidas por la tradición y las academias dramáticas, como la primacía del diálogo en primera persona (las obras teatrales pueden existir exclusivamente a partir de la mímica o la danza) o el respeto a los espacios tradicionales de representación teatral.

Orlando Vigil-Escalera (2004: 12) enfatiza en las diferentes funciones sociales de la obra de teatro: como arte milenario donde el hombre representa ante un público, como medio de entretenimiento, con carácter mágico-religioso o didáctico, según las diferentes épocas y sociedades. En particular este autor destaca la función comunicativa, en ese lazo que se establece entre quienes producen (autor, director, actores, técnicos de la escena) y quienes reciben (público espectador), constituyendo un proceso mutuo de retroalimentación.

Una de las polémicas más agudas en torno a la manifestación teatral radica en la dicotomía entre el teatro concebido como texto literario y como espectáculo a ser representado.

1.2.1 Hacia lo espectacular: la puesta en escena.

Teatro y puesta en escena son dos conceptos que la historia ha separado o enlazado de acuerdo a contextos sociales y culturales.

Esta dicotomía responde a la presencia de dos realidades en la obra teatral: el texto literario, creado y escrito por un dramaturgo y dirigido a un público en

general, y el texto espectacular, como representación, es decir, como ejecución escénica llevada a cabo por un director (que adapta a sus inquietudes estéticas el texto del autor) con la finalidad de que sea captado por un público concreto que asiste a la representación.

A pesar de que los orígenes del teatro en la cultura occidental tienen que ver con el espectáculo, cierta tradición de los últimos dos siglos ha concedido prioridad al teatro como texto literario, de una disposición específica, que se denomina género dramático. Esta tradición no lo considera un texto cualquiera a disposición del espectáculo y sin el cual carecería de sentido, sino elemento autónomo de la representación teatral. En todo caso, el espectáculo es el que surge a partir del texto al que ha de guardar fidelidad (Sánchez, s/f: 87).

Sin embargo, hablar de teatro en la actualidad implica reconocer en él una forma artística con rasgos propios y no un fenómeno dependiente de la obra dramática literaria, pues aunque importante, el texto literario no garantiza por sí mismo la realización plena y exitosa del hecho teatral.

En el momento en que el espectador asiste a la creación de un espectáculo, el texto constituye un recurso escénico más, al lado de los actores, el espacio y el ritmo temporal, aspectos cuya importancia depende plenamente de la relación que le es dada en la puesta en escena, y de la cual depende la producción de sentidos:

Es importante destacar que la puesta en escena se esfuerza por encontrar una situación de enunciación para el texto dramático que corresponda a una manera de dar sentido a los enunciados. Estos, a su vez, aparecen como producto de la enunciación y como texto a partir del cual la puesta en escena imagina una situación de enunciación dentro de la cual el texto asume su sentido (Pavis, 1983: 65).

Patrice Pavis enfatiza en que el texto literario adquiere su forma definitiva en la puesta en escena, donde a veces la representación escénica toma partido donde hay una contradicción o una indeterminación textual. De esta misma manera, el texto dramático es capaz de eliminar las ambigüedades de la figuración escénica o al contrario, de introducir otras nuevas.

La puesta en escena está virtualmente figurada en el texto literario. Ella misma constituye un texto único, suma de diversos textos, basada en una lista de

productores de sentido: actores, escenógrafos, luminotécnicos, tramoyistas, sonidistas... cada uno construye su propia interpretación a partir de la obra dramática que leen en común, bajo la visión del director de escena.

El texto literario antecede a la representación, la cual se construye, dando forma a las referencias del lenguaje verbal. Sin embargo, su esencia permanece en las formas del lenguaje escénico, en los parlamentos de los personajes, transformada por la perspectiva interpretativa que da vida al espectáculo.

Otra diferencia sustancial entre texto literario y puesta en escena es el problema de la trascendencia. La obra dramática conserva cierta autonomía, aunque creada para la representación, posee un valor inalienable como obra literaria y como tal permanece, queda para la posteridad; al contrario, la puesta en escena tiene un carácter vivo y efímero. Su realización es hija del instante en que es llevada a escena y al concluir, su sustancia no permanece en el tiempo, ni puede ser repetida en la próxima representación. Cada puesta en escena es única e irrepitible, una cualidad que complejiza su estudio.

Otra característica de la representación teatral es su carácter holístico. No puede ser considerada conjunto incoherente de materiales, sino que constituye objeto de conocimiento y sistema de relaciones que se establecen entre los diferentes lenguajes escénicos: palabra, escenografía, música, vestuario, gestualidad, iluminación.

La escenografía constituye el recurso escénico a través del cual se logra crear el espacio dramático, cuya funcionalidad se orienta hacia la creación del clima adecuado para cada escena. Su elección resulta compleja si se tienen en cuenta las características del Teatro de Relaciones, que por su orientación callejera, exige aprovechar al máximo los recursos y ventajas (ventanales, plataformas, construcciones, jardineras, columnas) que brinda el espacio abierto. Por las mismas razones, requiere del empleo de accesorios ligeros y manuales, susceptibles de ser disimulados en el entramado público.

Aunque numerosos autores (Eugenio Barba, Nicola Savarese, Santiago García, 2007: 61) coinciden en que la ausencia de escenografía realista hace posible recrear de una manera más rica situaciones y personajes, solo a través de la utilización de colores, adornos, máscaras, entre otros accesorios que hacen del actor una escenografía en sí mismo.

La música resulta otro componente importante de la representación teatral. Su utilización puede darse de maneras diferentes: como parte de la acción, es decir, de los cantos, bailes o danzas que se desarrollan durante el hecho teatral; o de manera incidental a través de fondos musicales, que rellenan los puntos muertos en el desarrollo de la acción, insinúan transición en el tiempo o cambios en la acción. (Cervera, s/f: 13).

La música aporta, además, un valor significativo al conjunto, al reforzar la palabra, subrayar la acción y el crear ambiente dramático a partir de los recursos sonoros. Por estas razones es necesario procurar su neutralidad, para evitar que evoque a otras obras o acciones, y tome carácter divergente perjudicando, entonces, el desarrollo de la representación teatral.

Por su parte, el vestuario constituye uno de los lenguajes escénicos que ha evolucionado a la par del teatro. Inicialmente tenía valor ritual, luego adquirió un significado estereotipado que respondía a convencionalismos que alternaban la realidad con la fantasía, tanto en lo histórico como en lo contemporáneo. De esta forma, se convierte en tópico que ayuda al público a reconocer a los personajes como entes teatrales. (Cervera, s/f: 8).

En la actualidad está condicionado por varios principios que garantizan su relación con los personajes. En efecto, los colores, el tipo de corte, la época y la cultura a la que remiten, han de aportar matices que complementen su caracterización, alejándose así de su función real dentro de la sociedad para incorporarse al convencionalismo teatral.

La iluminación constituye otro elemento importante, pues a través de ella se logra mantener la atención del espectador en determinadas acciones o crear puntos climáticos a partir de las variaciones de los colores o la intensidad con la que inciden sobre los personajes. Permite la modulación plástica del conjunto, el aislamiento de un actor o un objeto, así como la creación de distintos espacios dramáticos en el escenario.

Para el caso del espacio público, esta situación se torna más compleja debido a la ausencia de componentes técnicos, lo cual hace necesario el aprovechamiento de la luz natural (depende del horario y del lugar) el juego con las sombras, las apariciones desde la oscuridad para transmitir tensión, drama y, sobre todo, para mantener al público a la expectativa.

Sin embargo, no deja de ser cierto que todo ello carecería de significado si no

existiera un actor capaz de representar:

[...] la puesta en escena prioriza el trabajo del actor, la proyección de actores, el trabajo de actuación, de interpretación, de caracterización del personaje, por encima de los demás sistemas escénicos, es decir, todos los demás sistemas escénicos se subordinan al trabajo con el actor, a su entrenamiento, a su dirección, a su proyección [...] (Jesús, 2014)

Todos estos lenguajes resultan componentes fundamentales de la puesta en escena, en la cual funcionan como un sistema expresivo en el que todos están interconectados, y su convergencia en las diferentes escenas construye la significación de la obra, poniendo de relieve el nexo entre los agentes de la representación teatral: quienes la crean (director, actores, técnicos) y quienes la reciben (espectador).

1.2.2 El diálogo con el espectador teatral

Según el *Diccionario de la Real Academia Española* (1992), el diálogo es una modalidad del discurso oral y escrito en la que se comunican dos o más personas, en un intercambio de ideas por cualquier medio. Constituye un tipo de estructura textual lingüística y literaria donde aparecen al menos dos personajes que usan el discurso diegético. Como género literario, fue cultivado en la Antigüedad y durante el Renacimiento, donde destacan el diálogo platónico y ciceroniano y la literatura de Erasmo de Rotterdam y Juan de Valdés. Otra de sus designaciones lo ubica como forma estructural del texto dramático, dividido en parlamentos o peroraciones entre personajes que se dirigen mutuamente la palabra.

En un sentido más abstracto, ya despojado de sus implicaciones verbales, el diálogo constituye un tipo de comunicación que se establece entre varios interlocutores y que implica intercambio de información. Desde este punto de vista, se opone al monólogo en tanto exige la presencia del otro, la interacción con otro agente de la comunicación. Deviene acción y reacción, pregunta y respuesta, donde cada intervención presupone el carácter contestatario de la siguiente.

En la contemporaneidad, toda comunicación es dialógica, particularmente la manifestación artística. El arte de resonancias posmodernas establece interacciones múltiples con la historia y la cultura humanas, en sus muy

variados espectros, que adquieren otras significaciones en el contexto actual. El arte deviene híbrido, contestatario, polisémico, en constante diálogo con el pasado, con el futuro, y por tanto, también con su receptor:

El arte dialógico implica un auditor-observador dinámico, autónomo y con capacidad de agencia, reconocido como sujeto, como individuo; activo participante de la función expresiva que la obra invita, que lo desafía al interrelacionar su propia mirada con la del autor o, a la inversa, el autor crea su obra sabiéndola inacabada cuya completud se producirá con la llegada de otros sujetos legítimos y con propios idiolectos, cronolectos, sociolectos para expresarse (Cotaimich, s/f: 7).

Por las especificidades de su relación con el receptor-espectador, la manifestación teatral exige otros compromisos a su participación en el hecho artístico. Aquí también “el receptor ha entrado a formar parte de la obra, no es un mero complemento externo. Su participación es imprescindible para que se produzca la puesta en escena” (Trancón, s/f: 416).

Pero esta actitud activa del público espectador tiene otras características en el teatro. Se trata de una participación de orden estético y no desde la creación en la puesta en escena. Para ello existe una barrera infranqueable: la que separa la escena de la sala o el lugar de representación del lugar que ocupa quien la observa. El espectador no se implica levantándose del asiento, desplazándose, subiendo al escenario (aunque existan obras en que se les exija este comportamiento), sino que incorpora todo lo que ve, vive internamente los movimientos corporales y las transformaciones escénicas y las mimetiza en su propio cuerpo. A él lo único que se le pide es la actitud expectante y el compromiso emocional e intelectual que sostiene la ficción teatral.

El carácter dialogal, comunicativo e intencional de la obra de teatro nace de la relación con su espectador: “Si no hay diálogo con él, no hay teatro. Dialogal quiere decir que tiene que establecerse una comunicación auténtica, o sea, que le afecte; tiene que importarle, no ser charla aburrida, espectáculo banal o asunto ajeno, encerrado en la subjetividad de sus productores” (Trancón, s/f: 422).

El momento de la concepción escénica, que es el mismo de la recepción, tiene que tener en cuenta las características del público al que va dirigido: “los productores trabajan sobre el horizonte de expectativas del receptor; toda obra establece una relación entre ella y el horizonte de expectativas (supuestos y conocimientos culturales, esquemas cognitivos, valores dominantes, proyecciones, deseos, afectos)” (Bobes, 2004).

En el espectáculo siempre confluyen cuestiones artísticas, aportadas desde la escena, y cuestiones culturales, que son legitimadas o reflexionadas. La presencia de códigos culturales activa la comunicación con el receptor, apelando a su formación y a su experiencia de vida, hasta el punto que cuando no existe una identidad de estos códigos entre los productores y el receptor, se anula la comprensión del hecho artístico (Santagada: 2004).

Verse reflejado de esta forma en la puesta en escena permite al espectador dialogar consigo mismo y con su cultura. El teatro es ese lugar donde aprendizaje y experimentación se juntan, un aprendizaje que es humano y fundamental y constante durante toda la vida. El hombre acude al teatro a aprender sobre sí mismo y sobre los demás, sobre su lugar en el mundo, sus tradiciones, sus costumbres, sus propios dilemas y los de la realidad en que vive.

Aunque resulta parte fundamental de la comunicación teatral, la asunción de códigos culturales no agota el diálogo. La realización artística o escénica, por medio de la cual se construye lo cultural, también deviene interactividad con el público, el cual participa creativa y relacionalmente con los objetos, imágenes, sonidos y cuerpos de la puesta en escena.

La relación actor-público, el movimiento escenográfico, el empleo del espacio escénico (en el caso de las manifestaciones teatrales de calle), los impactos de la música y las luces, artísticamente combinados, pueden provocar implicaciones emotivas e inclinación a la reflexividad en el espectador.

Bobes (2004) afirma que la naturaleza del diálogo con el espectador teatral se desprende de la necesidad de promover su imaginación dialógica a través de estrategias lúdicas, que lleven a deshacer el monologismo. Para ello debe fomentarse la interferencia y la aceleración de la experiencia teatral, reconociendo y/oponiendo en juego un sujeto dialógico en perpetua negociación con la puesta en escena.

Incentivar a ese espectador dialógico es el desafío de toda representación teatral. Para ello debe desarrollar un carácter lúdico, irreverente y retador, reconocer al espectador como un sujeto cultural, con una experiencia de vida que enriquece su encuentro con el teatro y le permite reconocer, asociar, completar, enriquecer las propuestas de los productores escénicos. De esta forma, la puesta en escena traza asociaciones inesperadas, inverosímiles; indaga temáticamente en la cultura y la realidad cotidiana; se torna incompleta e implícita en su significación; prioriza la reflexividad y el cuestionamiento inteligente y estimula aprendizajes vitales.

A los efectos de esta investigación asumiremos por diálogo con el espectador, aquella comunicación de tipo intencional e interactiva que plantea la puesta en escena y que busca promover una participación activa por parte del receptor teatral, desde el momento mismo de la creación del producto artístico. Esta comunicación tiene en cuenta al espectador como sujeto cultural, capaz de reconocer, asociar, interpretar y hacer suyos los mensajes contenidos en la puesta en escena.

A lo largo de este capítulo se han ofrecido una serie de referentes teórico-conceptuales que sustentan el estudio, partiendo de la polémica en torno al término cultura desde la perspectiva de las más heterogéneas disciplinas. La cultura es polisémica, universal en su dimensión humana, y distintiva en tanto contiene los rasgos autóctonos de las diferentes sociedades. A través de la cultura se expresa el hombre, toma conciencia de sí mismo, de sus similitudes y diferencias con otros grupos humanos, que son creados y heredados socialmente.

La esencia de la cultura popular tradicional parte de esta afirmación. No puede ser definida como una suma de términos que se yuxtaponen, sino que constituye una forma de autodefinition de los pueblos, que la asumen como una diferenciación externa y a la vez, una asunción hacia lo interno. Incluye múltiples expresiones, donde emergen valores, tradiciones y costumbres, que trascienden de generación en generación hasta convertirse en parte inseparable de su identidad y su patrimonio cultural.

Ante la amenaza globalizadora de las culturas hegemónicas, peligra la trascendencia de lo popular tradicional, una problemática que enfrentan los

más variados esfuerzos por preservarla en el continente latinoamericano. A esta intención se suma el teatro cubano, cuyo origen eminentemente popular fue asumiendo paulatinamente la representación de la tradición cultural, reconociendo al pueblo como su espectador natural.

Como producto de creación compleja, de carácter polisémico y efímero, la puesta en escena plantea el diálogo con el espectador como forma de comunicación por excelencia, que espera educar un espectador en constante negociación con la representación teatral, como sujeto cultural cuyas experiencia y formación determinan su acercamiento a esta manifestación artística.

Capítulo 2: Concepciones metodológicas y análisis de los resultados.

En el presente capítulo se describe la metodología empleada, que permitió la recogida y procesamiento de la información científica. Se propone como método investigativo el análisis de contenido y como técnicas la revisión bibliográfica, la entrevista semi-estructurada, la observación no participante y el análisis documental. En el segundo epígrafe, se ofrece una caracterización de Cabotín Teatro y su inserción en el panorama teatral espirituano, teniendo en cuenta las especificidades de su conformación y de su estética novedosa. Seguidamente, se realiza el análisis de contenido de tres puestas en escena buscando sistematizar las regularidades de la representación de la cultura popular tradicional y cómo se establece el diálogo teatro-espectador desde ella.

2.1 Métodos y técnicas de recogida de información.

En la presente investigación se empleó la metodología cualitativa, por ser más adecuada para el estudio de la cultura y el arte; pues en ella el investigador estudia la realidad en su contexto natural, tal y como sucede, intentando sacar sentido o interpretar los fenómenos de acuerdo con los significados que tienen para las personas implicadas, apoyándose para ello en la recogida de una gran variedad de materiales que permiten describir el fenómeno investigado (Álvarez, 2003: 15).

El enfoque cualitativo evalúa el desarrollo natural de los sucesos, es decir, no hay manipulación ni estimulación con respecto a la realidad; y puede definirse como un conjunto de prácticas interpretativas que hacen al mundo visible, lo transforman y convierten en una serie de representaciones en forma de observaciones, anotaciones, grabaciones y documentos. Es interpretativo, al intentar encontrar sentido a los fenómenos en términos de los significados que las personas les otorguen” (Hernández, 2006: 10).

Se asume una postura descriptiva, ya que “los estudios descriptivos buscan especificar las propiedades, las características y los perfiles de personas, grupos, comunidades, procesos, objetos o cualquier otro fenómeno que se someta a un

análisis” (Hernández, 2006: 102). Es decir, miden, evalúan o recolectan datos sobre diversos conceptos, aspectos, dimensiones o componentes del fenómeno a investigar.

Como método de investigación se asumió el análisis de contenido, aplicado a tres puestas en escena del grupo Cabotín Teatro. Por la relevancia de su empleo en el presente estudio y las complejidades que caracterizan esta herramienta metodológica, se decidió abordar más extensamente lo referente a la concepción, enfoques y estrategias con que se asumirá, según los propósitos de la investigación.

2.1.1 Análisis de contenido

Las primeras investigaciones en que se evidencia el empleo del análisis de contenido datan de las décadas del 20 y el 30, con los estudios del concepto de *estereotipo social*, propuesto por Lippmann (1922) y del concepto de *actitud*, por entonces de reciente aparición en la Psicología; sin embargo, no es hasta la década del 50, en el contexto de la Guerra Fría, que el análisis de contenido alcanza auge en los estudios de comunicación masas y prácticas sociales. Se le atribuye a Berelson (1952) su paternidad, el primero en sistematizarlo teóricamente como instrumento de investigación social.

Desde entonces, el análisis de contenido ha experimentado una expansión de sus campos de aplicación y un desarrollo veloz de su metodología en las diferentes ciencias sociales. La literatura especializada sobre este tema evidencia una divergencia de criterios en cuanto a la definición del instrumento (como técnica o como método), sus posibles tipologías y los procedimientos a seguir para su aplicación.

Una de las definiciones más completas y aceptadas es la que ofrece José Luis Piñuel Raigada, quien lo considera una metodología susceptible de aglutinar técnicas, procederes y estrategias que construyen el camino analítico-lógico hacia los objetivos propuestos. De esta forma, el análisis de contenido deviene:

Conjunto de procedimientos interpretativos de productos comunicativos (mensajes, textos o discursos) que proceden de procesos singulares de

comunicación previamente registrados, y que, basados en técnicas de medida, a veces cuantitativas (estadísticas basadas en el recuento de unidades), a veces cualitativas (lógicas basadas en la combinación de categorías) tienen por objeto elaborar y procesar datos relevantes sobre las condiciones mismas en que se han producido aquellos textos, osobre las condiciones que puedan darse para su empleo posterior(2002: 7).

Piñuel señala la diversidad de las posibles comunicaciones a las que se puede aplicar este tipo de análisis, una idea que ya defendía Ander-Egg (1982) en su clasificación de objetos de estudio, de base gramatical y de base no gramatical. De acuerdo con esta afirmación, Capitolina Díaz y Pablo Navarro (1998) consideran que el análisis de contenido puede aplicarse efectivamente a diversos lenguajes o modos de expresividad humana:

Se concibe como una perspectiva metodológica cuya finalidad sería la investigación de las virtualidades expresivas de expresiones en general, este tipo de análisis no tiene por qué restringirse al ámbito de las expresiones verbales. Puede abordarse, con igual legitimidad, un AC de expresiones gestuales, pictóricas, musicales, etc. De hecho, ciertas técnicas que pueden considerarse como formas particulares de AC, se han aplicado a sistemas expresivos no verbales tan diversos como la arquitectura, la decoración o la moda (citado en Álvarez y Barreto, 2010: 215).

La cultura y el arte son contenidos de la comunicación, incluyen unidades de sentido susceptibles de ser comprendidas mejor si se examinan desde el punto de vista comunicacional (Eco, 1986). El arte en específico presenta modos de expresión ricos en producción de significados, que recrean fenómenos como la polisemia, la ambigüedad y la multiplicidad de lenguajes expresivos (gramaticales o no, visuales, auditivos, táctiles). El análisis de contenido es, pues, fundamental en la investigación cualitativa de las manifestaciones de la cultura y el arte, inclusive en algunas más que en otras, dada su complejidad: “Dicha perspectiva es de especial valor en la investigación de obras de arte en las que subyace una estructuración argumental distinguible tanto en la narrativa

como en el cine, el teatro y en las obras danzarias dotadas de fábula” (Álvarez y Barreto, 2010: 220).

El texto teatral se expresa en una variedad de lenguajes artísticos (la palabra, el gesto, la música, la escenografía, el diálogo con el espacio) que interactúan en la construcción de sentidos y con el contexto de producción y comprensión de la obra, en un proceso en el cual el espectador es un ente activo. Todo ello lo convierte en una manifestación compleja, que ofrece riqueza al análisis de contenido. Por otra parte, el análisis de contenido de tipo semiótico o semiológico es una metodología usual en el estudio de las puestas teatrales (Pavis, 1983), que ha arrojado excelentes resultados.

El análisis de contenido de perspectiva semiótica o de diseño vertical e intensivo (Piñuel, 2002: 13) resulta esencialmente no cuantitativo, pues no recurre a procedimientos estadísticos o de muestreo, sino que los resultados últimos de la investigación se construyen a partir de procedimientos interpretativos, de las inferencias que el analista sea capaz de identificar a partir de los datos objetivos que obtiene del objeto de estudio, produciéndose entonces un metatexto que desoculta o revela la expresión y que también puede brindar luces en torno a las condiciones mismas de producción de la manifestación teatral. He aquí la peculiaridad de este instrumento, que combina intrínsecamente la recogida y la producción de datos con su análisis e interpretación.

Previa revisión bibliográfica de estudios en que se proponen diversos análisis de contenido como metodología válida (Alonso y Saladrigas, 2000; Fernández, 2002; Piñuel, 2002), se elaboró una propuesta de procedimiento para el presente estudio, contemplada en la guía de análisis de contenido (ver anexo 1), y que comprende los siguientes pasos:

1. Definir universo y muestra:

El muestreo consiste en la definición del universo compuesto por cada uno de los objetos de estudio para los propósitos y necesidades de la investigación. De este modo, la selección de la muestra es imprescindible, dada la imposibilidad de estudiar todo el universo por posibles limitaciones de intereses, de tiempo

ode recursos, y representa la cantidad de objetos a los cuales se les aplicará el análisis de contenido.

En este paso se empleó la estrategia extensiva, donde el número y localización de los elementos considerados como muestra se reducen al mínimo, centrándose en unos pocos a cambio de un tratamiento exhaustivo, completo y preciso de las puestas en escena escogidas para el análisis (Capitolina Díaz y Pablo Navarro, citados en Álvarez y Barreto, 2010).

2. Establecer y definir las unidades de análisis.

Las unidades de análisis son los segmentos que interesa investigar del contenido de los mensajes escritos. Son el fragmento de la comunicación que se toma como elemento que sirve de base para la investigación y pueden identificarse según criterio textual, si se hace en relación con alguna característica sintáctica, semántica o pragmática del entorno de las unidades de análisis o extratextual, si se toma en cuenta las condiciones de producción de los textos (Fernández, 2002).

La unidad de registro o análisis, según criterio textual, puede abarcar la palabra, el tema, el personaje, el acontecimiento y el documento íntegro. Pero, de acuerdo a los objetivos de la presente investigación y según la naturaleza del objeto de estudio (la puesta en escena), se escogen varias unidades de análisis dado que la representación escénica de un fenómeno complejo como la cultura popular tradicional se construye sistémicamente, mezclando lenguajes expresivos diversos, que no solo atañen a la palabra, el personaje o el acontecimiento.

3. Establecer y definir las categorías y subcategorías que representen a las variables de investigación.

Las categorías están compuestas por las variables de las hipótesis, por lo que reflejan las reflexiones hechas, a partir de las perspectivas teóricas adoptadas por la investigación, y se transforman en los distintos niveles donde se expresan y desglosan las unidades de análisis. En ese sentido, la variedad de las categorías es casi infinita hasta el punto de poder inventar unas nuevas para cada análisis.

Algunos de los requisitos mínimos que deben cumplir las categorías:

- ✓ Pertinentes: adecuadas a los propósitos de la investigación.
- ✓ Exhaustivas: abarcar todas las subcategorías posibles.
- ✓ Homogéneas: estar compuestas por elementos de naturaleza igual o muy similar.
- ✓ Mutuamente excluyentes: impedir, en la medida de lo posible, la posibilidad de que una unidad de análisis pueda simultáneamente ser ubicada en más de una subcategoría (Alonso y Saladrigas, 2000).

4. Análisis de los resultados

El análisis de los resultados se sustenta en el conjunto de las operaciones lógicas de interpretación de los datos objetivos obtenidos de los textos o puestas en escena. Las puestas en escena, como comunicación de diversos mensajes, contienen las circunstancias específicas de su creación así como de la construcción del contenido; el analista debe descubrir y procesar esa información para hacerla utilizable, a partir de los criterios de la investigación, e interpretarla, revelando su esencia. Debe captar las ideas fundamentales, establecer la lógica de su argumentación y apreciar las consecuencias.

2.1.2 Técnicas de recogida de información

La investigación será desarrollada desde una perspectiva sociocultural, orientada a describir cómo representa la cultura popular tradicional en sus puestas en escena el grupo Cabotín Teatro de Sancti Spíritus, apuntalando tal propósito a través de técnicas de recogida de información:

La observación no participante (externa) constituye una técnica donde el investigador realiza su labor sobre una situación dada sin participar en ninguna de sus acciones o tareas. Puede ser realizada sobre el ensayo de un espectáculo escénico, teatral, musical o danzario, con el fin de analizar determinados aspectos, pero sin tomar partido en ninguna acción propia del ensayo. Su diferencia con la observación participante recae precisamente en si

el investigador toma o no partido en la realización de acciones propias en la situación observada. (Álvarez, 2010: 211).

Según afirma el investigador Luis Álvarez Álvarez, en su libro *El arte de investigar el arte*, la observación es también una técnica complementaria del análisis de contenido, en tanto resulta un procedimiento lógico y necesario que permite que el investigador se familiarice con el producto (la puesta en escena) que está investigando (2010:214). Fue aplicada al proceso de producción de la puesta en escena, en el cual los sujetos implicados (director, actores, músicos, técnicos) participan de la emisión de los mensajes referidos a la cultura popular tradicional, de forma consciente y colectiva, y a las puestas en escena que constituyen la muestra de la investigación, con el propósito de describir algunas consideraciones del diálogo teatro-espectador, que por las características de la representación teatral, no pueden ser aprehendidas ni captadas adecuadamente en otras circunstancias ni por otros medios que no sea la observación.

El análisis documental es una técnica de recogida de datos, su función es seleccionar las ideas informativamente relevantes de un determinado documento. Puede ser definido, a su vez, como aquella operación que sirve para identificar un documento y su contenido, a fin de facilitar la búsqueda de información publicada.

El destacado investigador Antonio Luis García Gutiérrez plantea que el análisis documental es “aquella técnica documental (valga la redundancia) que permite, mediante una operación intelectual objetiva, la identificación y la transformación de los documentos en productos que faciliten la consulta de los originales en aras del control documental y con el objetivo último de servicio a la comunidad científica”. (Citado en Colectivo de autores, 2002: 148).

Fue empleada en la consulta de los guiones, materiales fotográficos y audiovisuales de las puestas en escena que fueron seleccionadas como muestra y que vinieron a complementar el análisis de contenido, pues la representación teatral, como producto artístico, tiene un carácter efímero y complejo que dificulta la profundización en el análisis.

La entrevista es otra de las técnicas utilizadas en la recopilación de la información, se basa fundamentalmente en el diálogo que se establece entre el

entrevistador y el entrevistado; es una técnica antigua y una de las más utilizadas en la investigación social.

Entre la variedad de entrevistas se destaca la entrevista semi-estructurada, que según Sampieri “se basa en una guía de asuntos o preguntas donde el entrevistador tiene la libertad de introducir preguntas adicionales para precisar conceptos u obtener mayor información sobre los temas deseados (es decir, no todas las preguntas están predeterminadas)” (2006:597).

Acorde con las características de la investigación, es la entrevista semi-estructurada la que se ajusta al estudio, aplicada a informantes claves dentro del panorama teatral espirituano como directivos de artes escénicas, críticos, especialistas y reconocidos teatristas, entre ellos, Laudel de Jesús (director de Cabotín Teatro) e Iván Bustillo (subdirector del Centro Provincial de Artes Escénicas). El propósito de la entrevista fue contribuir a la fundamentación de la problemática de estudio y lograr una caracterización del grupo objeto de estudio dentro del contexto teatral espirituano.

2.1.3 Selección de la muestra

En la presente investigación se utilizó el muestreo no probabilístico de tipo intencional, que permite al investigador decidir sobre la selección de la muestra, de acuerdo a especificidades de la investigación. En el presente estudio se empleó una muestra de tres puestas en escena del grupo Cabotín Teatro: “El diablo rojo” (11 de mayo de 2012), “La mano del negro” (18 de enero de 2014).

Se asumieron como criterios de selección muestral:

- Presencia de la cultura popular tradicional en las puestas en escena:

A partir de la etapa del teatro de relaciones, que se inicia con “El diablo rojo” en el 2012, se hace evidente el interés por representar lo popular tradicional, asociado a la relación como tipología teatral, pero que luego permaneció de forma constante en el desempeño del grupo, lo cual justifica la selección de unidades de análisis teniendo en cuenta esta etapa.

- Actualidad:

Se escogieron representaciones que se corresponden con los últimos años de quehacer artístico del grupo, coincidentes con su etapa de madurez o mayoría de edad, lo cual indudablemente implica obras de mayor calidad escénica.

- Operatividad en la recogida y análisis de información:

La puesta en escena es una creación compleja y efímera, que varía de una a otra según las locaciones, horarios e incluso el desempeño técnico o actoral. Además, la dinámica misma del trabajo de los grupos teatrales solo permite la producción de una o dos puestas anuales, vigentes en la escena durante un brevísimo período de tiempo.

Categorías de investigación

De la respuesta tentativa se derivan las categorías fundamentales de la investigación, abordadas teóricamente en los epígrafes del capítulo: cultura popular tradicional y diálogo teatro-espectador, las cuales fueron operacionalizadas en dimensiones e indicadores para su estudio (Ver anexo 2).

Categoría 1: Cultura popular tradicional.

La investigación se adscribe al concepto asumido por la UNESCO: El conjunto de creaciones que emanan de una comunidad cultural fundada en la tradición, expresada por un grupo o por individuos y que reconocidamente responden a las expectativas de la comunidad en cuanto a expresión de su identidad cultural y social; las normas y los valores se transmiten oralmente, por imitación o de otras maneras (citado por Guanche, 2003: 10)

Categoría 2: Diálogo teatro-espectador.

A los efectos de la investigación fue necesario construir esta categoría a partir de disímiles criterios que los autores ofrecen sobre diálogo y comunicación teatral.

Se entiende por diálogo con el espectador, aquella comunicación de tipo intencional e interactiva que plantea la puesta en escena y que busca promover una participación activa por parte del receptor teatral, desde el momento mismo de la creación del producto artístico. Esta comunicación tiene en cuenta al espectador como sujeto cultural, capaz de reconocer, asociar, interpretar y hacer suyos los mensajes contenidos en la puesta en escena.

2.2. Análisis de los resultados.

Desde hace ya una década el nombre de Cabotín Teatro ha comenzado a ganar prestigio dentro del panorama teatral espirituano. Así lo ratifica su labor creativa basada en precisas revisiones de la dramaturgia cubana actual, y en la novedosa propuesta de un teatro donde la cultura popular tradicional deviene protagonista.

2.2.1 Caracterización del grupo Cabotín Teatro en el contexto teatral espirituano.

Sancti Spíritus, a pesar de sus quinientos años, constituye una provincia relativamente joven en materia de cultura teatral. El primer grupo profesional del cual se tiene conocimiento fue fundado en 1992, inicialmente bajo la dirección de Fernando Valdivia y luego de José Miguel Valdivia (Corojo), que reunió a numerosos actores provenientes en su gran mayoría de grupos de artistas aficionados y algunos graduados de la Escuela Nacional de Instructores de Arte. Se iniciaba así un extenso proceso de trabajo que tuvo como resultado varias horas de repertorio, con propuestas como: “Una caja de zapatos vacía”, “El último round”, “El oso”, “Estudio en blanco y negro”, entre otras.

En el 2005, los actores que formaban el núcleo del proyecto comenzaron a independizarse, lo cual trajo consigo que surgieran nuevas agrupaciones como Lorca Teatro y Cabotín Teatro, cuyo derrotero estético ha evolucionado a la par de los nuevos tiempos. Su nombre alude al cómico de la lengua, portador de las tradiciones del verdadero arte del actor, una denominación que denota un origen popular medieval, en la intención de catalogar a un tipo de actor integral, capaz de bailar, cantar, de intervenir en el espacio y que pueda interpretar de manera efectiva las circunstancias.

Actualmente, el grupo es dirigido por Laudel de Jesús Pérez Salas, con amplia experiencia como teatrista y fundador de Cabotín Teatro. Graduado de la Escuela Nacional de Instructores de Teatro (1994) y Licenciado en Estudios Socioculturales por la Universidad de Sancti Spíritus “José Martí Pérez” (2011),

De Jesús ha impartido clases de actuación y dirección escénica en la Escuela de Instructores de Arte del territorio durante diez años y ha fungido como docente cooperante de las Escuelas Profesionales de Arte (“Samuel Feijoo” de Villa Clara y “Vicentina de La Torre” de Camagüey).

Roger Fariñas, director del Teatro Principal, en entrevista realizada el 4 de febrero de 2015, destaca la influencia de Laudel de Jesús en los éxitos que ha cosechado Cabotín Teatro en los últimos años y sobre todo, como artífice del cambio en el discurso escénico de las últimas puestas:

Laudel De Jesús tiene en su archivo profesional el crédito de firmar dramáticamente cuatro de sus estrenos con el grupo, y otro considerable número de obras ganadoras en disímiles concursos locales [Festival Nacional de Teatro “Olga Alonso”, 2003; Festival Nacional del Monólogo, 2004; VIII y X Festival Regional Familia Robreño, 2006 y 2008, respectivamente]. Todas concebidas para teatro de cámara.

El grupo cuenta con un elenco actoral de once integrantes (seis varones y cinco hembras) en el que se incluyen los primeros jóvenes egresados de la Escuela Nacional de Instructores de Arte y otros que provienen de grupos de artistas aficionados. Con respecto a esto, Iván Emilio Bustillo, vice-director del Centro Provincial de Artes Escénicas (CPAE), en entrevista realizada el 6 de enero de 2015, señaló:

El grupo se fue aglutinando de muchachos egresados de las escuelas de arte tanto de Villa Clara como de Camagüey, que fue realmente un punto importante dentro del desarrollo de Cabotín Teatro, porque le dio la posibilidad, en mi modesta opinión, de adquirir muchachos jóvenes graduados de escuelas con formación académica pero que iban a iniciar su carrera profesional dentro de una agrupación que estaba naciendo y con grandes potencialidades. Es decir, Laudel como líder iba a tener la oportunidad de poder amoldar toda esa información recibida en la escuela a lo que realmente él quería para la agrupación [...]

Su inserción en el circuito nacional del teatro, ha estado determinada por su participación en importantes eventos y festivales como por ejemplo: el Festival de Camagüey, Por los caminos de Cañambrú, René de la Cruz In Memoriam. Ha sido, además, en dos ocasiones merecedor del Premio de la Ciudad con las puestas en escena “El diablo rojo” (2012) y “La mano del negro” (2014).

El éxito y la aceptación de sus más recientes puestas en escena dan fe de que el desarrollo del grupo no se ha visto frenado en diez años de repertorio, sino que ha demostrado una evolución paulatina desde sus primeras propuestas de teatro de sala, basadas en textos de autores como Nicolás Dorr, Amado del Pino o Ulises Rodríguez Febles, hasta trabajos más experimentales como “El Diablo Rojo” y “La mano del negro”, que abandonan el tradicional espacio de representación para lanzarse a la vía pública (Ver anexo 9).

Al respecto, opina Roger Fariñas: “Cabotín Teatro ha mantenido una inquebrantable labor que me conduce a afirmar que ha ocurrido un esplendor desde su fundación [...]”.

Por su parte, Laudel De Jesús (entrevista del 5 de enero de 2015) afirma que, como resultado de ese desarrollo, el grupo ha ido perfilando un discurso escénico coherente, a partir del gusto por la dramaturgia cubana, sus conflictos, vivencias, sus formas particulares de interpretar la realidad y conducir a la cultura: “Yo pienso que Cabotín Teatro ha ido perfilando un rostro, un gusto estético de moda que tiene a la dramaturgia cubana como centro y desde luego, esta dramaturgia vive los temas o el espectro temático que es la realidad cubana [...]”.

La conformación de un discurso estético reconocible en el panorama territorial, ha enfrentado al grupo al escenario complejo de la recepción teatral en Sancti Spíritus. Numerosos factores determinan esta complejidad, que van desde la pérdida de la tradición de acudir al teatro como espacio formal de la representación, hasta la competencia que hoy plantean las nuevas tecnologías de la información y las comunicaciones como medios de esparcimiento para la familia.

Otro factor lo constituye la carencia de espacios e infraestructuras para la representación teatral, que hacen al territorio vulnerable en comparación con

otras provincias del país, como Camagüey o La Habana, con doscientos años de tradición teatral y donde existen salas suficientes. Así lo reafirma Gustavo Ramos, director de la Asociación Hermanos Saíz (AHS), en entrevista realizada el 16 de enero de 2015: “Sancti Spíritus tiene un solo teatro que es una sala polivalente por la que tienen que pasar todas las manifestaciones que aparecen en este pueblo, no hay, además, salas alternativas para nosotros mantener una programación estable y los grupos carecen de locales de ensayo [...]”.

Según los entrevistados, la falta de sedes para las agrupaciones del territorio es también una de las razones que han contribuido a disminuir la asistencia del público espirituario a los espacios formales del teatro. Intervienen, además, otros factores, más subjetivos que objetivos, pues según declara Iván Emilio Bustillo:

Independientemente de que existan todas estas limitaciones, esta situación se debe también en gran medida a la desmotivación de algunas agrupaciones o a su falta de interés, aunque este no es el caso de Cabotín Teatro, que a pesar de tener un local de ensayo, que le es actualmente insuficiente por su cantidad de integrantes o de no contar, al igual que el resto de las agrupaciones en el territorio, con una sede donde presentarse de manera habitual, no ha dejado de trabajar ni de producir.

De cara a la problemática de la recepción teatral en Sancti Spíritus, Cabotín Teatro ha enriquecido su discurso escénico a través de una nueva propuesta, que ha resultado para algunos, según Roger Fariñas, desconcertante y apresurada, porque “traspola” su naturaleza de representación de las *salas teatrales* a la *calle*, inclinándose hacia el poco explorado *Teatro de relaciones*: “Para otros, esta alternativa de perfilar sus representaciones hacia el *Teatro de relaciones* o hecho en la comunidad, en contacto directo con el espectador, significa un salto cualitativo hacia un teatro de convocatoria y de diálogo fértil”.

Como fuentes nutrices, Cabotín bebe del Teatro de Relaciones trinitario, donde La Matanza de la Culebra, La matanza del Toro, las festividades del Día de Reyes, El Cocuyé, entre otros espectáculos, resulta lo más cercano que tiene el grupo para alimentarse y crecer en esta dirección.

De esta manera, la tradición relacionera permite al grupo reconocer el teatro no solo como espacio de deleite sino también como fuente de conocimiento, aprendizaje, reencuentro con la historia que nos antecede y con la cultura que forma parte de nuestra realidad. El teatro deviene, finalmente, alternativa de reafirmación y rescate de costumbres, tradiciones e identidad, en una sociedad que se encuentra en constante evolución y tan receptiva a nuevas oportunidades que en ocasiones tiende a olvidar cuáles son sus verdaderos orígenes.

La conformación de este discurso escénico ha determinado el crecimiento del grupo dentro de la palestra teatral espiritana, cuestión que ha sido polemizada desde diferentes perspectivas. Según Iván Emilio Bustillo:

La estética de Cabotín en estos momentos es tan amplia como decir teatro mismo. Cabotín Teatro es un grupo que hace teatro en mi opinión, teatro en todas sus modalidades, pues no hay una barrera o un freno que se haya impuesto, ni el director como director ni sus actores dentro de la agrupación. Sí tiene una estética bien determinada un estilo de trabajo que ha mantenido tanto en sus espectáculos de sala como los espectáculos para la calle, trabajando en todos los sentidos en todas las modalidades él ha hecho de todo. Lo que uno cree que no puede hacer lo ha hecho [...]

Por su parte, Roger Fariñas ya destaca elementos reconocibles:

Cabotín Teatro ha trazado una línea divisoria entre el teatro fatuo y el teatro que se sedimenta desde la autenticidad, el trabajo, la exquisitez, la consagración por definir una estética formada a partir de la necesidad de hacer teatro, que es lo que verdaderamente le contenta. Para ello ha recorrido toda una década de profundos estudios sobre el comportamiento del actor en escena, y además sobre las herramientas teóricas llevadas a la práctica que le han valido de efectivos instrumentos a la hora de consolidarle un tratamiento conceptual a su producto artístico. Eso es lo que desprende y define su estética: pone en primer plano el trabajo del actor, pero desde la indagación [...]

Cabotín Teatro descansa su plataforma ideostética en varios aspectos, dentro de los cuales resulta relevante señalar la síntesis en las puestas en escena, priorizando el desempeño actoral, su proyección, actuación, interpretación y caracterización del personaje por encima de los demás lenguajes escénicos. Como grupo se plantean la formación de un actor que pueda bailar, cantar, interpretar el trabajo afectivo, o sea, un actor total, un cabotín.

Sin la presencia de un actor visto y proyectado como entidad social y artística, en todos los sentidos, las propuestas teatrales carecerían de significados, incapaces de transmitir emociones y sentimientos. Así lo considera también Laudel de Jesús: “[...] banda sonora, vestuario, luces, texto... todo eso pierde significado automáticamente si no hay un actor en vida que convence y que el espectador pueda creer en lo que le cuenta, en lo que le dice [...]”

Otro aspecto identificativo en las puestas del grupo, según alega Omar Valiño (entrevista del 10 de febrero de 2015), lo constituye la economía de acciones como vía para lograr el esclarecimiento de los temas, pues no consideran que la carga de acción, escenografía, vestuario o maquillaje favorezcan la comunicación con el público, sino todo lo contrario, lo entorpecen.

También la presencia de una banda sonora que refleje la cubanía, se ha convertido en un rasgo distinguible, para conceder carácter emocional a la puesta en escena. Entre los temas seleccionados puede notarse una preferencia por la música espirituana, visible ya en puestas como “Un tren hacia la dicha”, “Triángulo”, entre otras.

El interés por la cultura popular tradicional cubana llega a Cabotín Teatro, según declara su director, de los troncos culturales fundamentales: lo hispano y lo africano, cuya vigencia en el territorio se encuentra tan arraigada que ha pasado a formar parte de la cotidianidad de los pobladores.

Buscando alianzas con el espectador espirituano, ese que se puede encontrar en plazas, parques y portales, el grupo ha asumido las tradiciones de origen canario como directriz de sus espectáculos y a los habitantes de las ciudades de Taguasco, Cabaiguán y Zaza, como fuentes testimoniales o portadores de estas tradiciones. Semejantes aspiraciones le han llevado a nutrirse de las costumbres y tradiciones de origen africano, también con un fuerte arraigo en la

provincia, principalmente en la zona de Trinidad, territorio rico en ingenios y plantaciones azucareras durante la etapa colonial.

El encuentro con la cultura popular tradicional ha determinado el carácter sintético de las puestas en escena del grupo, en su afán de transmitir, en periodos cortos de tiempo, toda una gama de información adquirida no sólo a través de amplios procesos investigativos, sino también de preparación y estudio.

Firmes en su preponderancia de la formación actoral, el grupo ha recibido clases de antropología, cultura, lucha y danza canaria así como de música, dialecto, juegos y religión africana, para poder materializar sus más arraigadas tradiciones en espectáculos, donde el teatro deviene aprendizaje, reflexión, diálogo del hombre con su cultura. Según afirma Laudel de Jesús: “el teatro no es únicamente diversión vaga ni nada de eso, el teatro es también etnología, sociología”.

En fin, a partir de su acercamiento al Teatro de Relaciones, Cabotín Teatro se caracteriza por su capacidad de romper el ritmo de la calle, de interpretar ese espacio que pertenece a la gente, porque de eso se trata, la agrupación invade el espacio y pretende acercarse al espectador ocasional, establecido desde la inmediatez, donde el actor incita al espectador a ser parte viva del proceso creativo a través de una dramaturgia basada en el fragmento, en la síntesis verbal, en lo musical, en lo danzario y en la visualidad del vestuario.

Se distingue, además, por su constancia creativa y los asiduos estrenos que verifican su lealtad al teatro como hecho artístico y como manifestación que permite la interacción tan necesaria entre el creador, su obra y el espectador.

2.2.2 Análisis de contenido de la puesta en escena “El diablo Rojo”

La Sierra de las Damas se convirtió, ya entrada la primera mitad el siglo XX, en asiento de una leyenda popular tejida alrededor de un personaje que alcanzó en vida celebridad y que el imaginario popular del campesinado de la zona bautizó como Cañambrú. En torno a él afloraron las más controvertidas historias plagadas de misticismo y supersticiones, sin dejar margen para el entendimiento de los hechos trasmitidos de una generación a otra.

En 2012, Cabotín Teatro apela al recuerdo del personaje popular que anduvo por Taguasco, y la zona de Cabaiguán, a finales de los años veinte y principios de los treinta del pasado siglo, y lleva a las tablas, por vez primera, la leyenda local que convirtió a Teodoro Álvarez San Gil en Cañambrú o “el Diablo Rojo”.

A diferencia de propuestas anteriores, que constituyen lecturas de textos dramáticos escritos por dramaturgos de talla nacional (Nicolás Dorr, Amado del Pino, Ulises Rodríguez Febles), “El diablo rojo” es de la autoría del director Laudel de Jesús, tras una exhaustiva investigación sobre las tradiciones canarias que tuvo como soporte teórico la realizada en el año 1987 por Manuel González Busto y Alejandro Camacho Milán.

El título deja entrever la presencia de la incentiva popular tradicional y el origen legendario del argumento, con indudable alusión directa a las religiones de origen africano. Aunque la puesta en escena presenta un predominio de las tradiciones de origen canario en Cuba, nunca se pierden de vista los orígenes africanos de la cultura cubana: Teodoro Álvarez San Gil es un emigrante canario, pero Cañambrú fue conocido en el territorio espirituario como hechicero, brujo que hace la magia con agua, y conocía los poderes curativos de todas las yerbas del monte cubano.

La obra fue presentada el 10 de octubre de 2013 (fecha representativa para los cubanos) en la Plaza de los Olivos 1, como propuesta concebida para la calle. Pues según declara su director, en entrevista realizada el 5 de enero de 2015: “El haber pensado *El diablo rojo* como una propuesta de sala y presentarlo ante cincuenta, sesenta he incluso cien personas era limitarlo, quitarle su riqueza [...]”.

Los Olivos 1 es una zona de carácter barrial y comercial en Sancti Spíritus, en la que las personas confluyen por la presencia de comercios agropecuarios, la cercanía de la Plaza Cultural y en días de fiesta, deviene plaza recreativa en la que se ofrecen bebidas alcohólicas y música popularailable. Sus espacios públicos son relacionados con actividades de índole popular-recreativa, generalmente olvidados por las instituciones socioculturales del territorio.

La Plaza de los Olivos 1 es uno de los espacios públicos escogidos por Cabotín Teatro para la representación del “Diablo rojo”, con la intención de establecer el

diálogo con los vecinos de los Olivos 1, no habituados al teatro como alternativa de recreación en sus calles y plazas. El espacio escénico se torna, de este modo, un elemento significativo y significante en propuestas de calle, pues al no contar con las facilidades que ofrecen las tecnologías presentes en las salas de teatro, constituyen un desafío que obliga al aprovechamiento de los recursos, naturales y arquitectónicos, devenidos elementos escenográficos, que ofrece el espacio físico. La presencia de edificios y árboles en la plaza seleccionada favoreció el desenvolvimiento de la puesta en escena, ocultando de la vista del espectador los implementos utilizados durante esta, y las entradas y salidas de los actores.

La representación comenzó a las ocho de la noche, un horario complejo por la coincidencia de actividades que forman parte de la cotidianidad del espirituario: la elaboración de la comida, el comienzo del Noticiero Nacional de la Televisión Cubana y más tarde, el espacio de la telenovela, que ha pasado a formar parte de la cultura popular cubana. Esto no impidió, sin embargo, la afluencia de público a la puesta en escena, atraído por la novedad del teatro en la puerta de sus casas. Se pudo observar que el público no solo se ubicó alrededor del espacio de representación, en la calle, sino que los balcones de los edificios fungieron como plateas, desde donde los espectadores pudieron disfrutar de un ángulo enriquecedor de la propuesta teatral sin salir de sus casas.

El horario nocturno permitió el juego con el alumbrado público, complementado por un foco de luz amarilla que iluminó las escenas desde encima de la plataforma baja con que cuenta la plaza. La formación de sombras y luces, a partir de esa precaria iluminación artificial, favoreció las apariciones de los actores desde la oscuridad y la creación de una cierta atmósfera de misterio que mantuvo el suspenso y acentuó el carácter dramático de los acontecimientos representados.

Las características del espacio y el horario hicieron posible la asistencia de públicos diversos, pudiendo observarse la presencia de familias enteras. Acudieron a la puesta en escena jóvenes y entusiastas del teatro que regularmente confluyen en las puestas de Cabotín Teatro, pero también padres con niños pequeños que lloraban sobrecogidos por el realismo de las máscaras

y disfraces, y el contacto directo con los actores (Ver anexo 13, imagen 3). La atención se mantuvo durante la hora con diez minutos que duró la puesta en escena, extensa por la inclusión de tradiciones musicales y danzarias de origen canario.

Desde sus inicios, la obra revela una estructura clásica, que define: origen de la leyenda, su realidad histórica y creación popular de la leyenda, como tres momentos afines a la tradicional estructura teatral (presentación del conflicto, clímax y desenlace).

En la primera escena de la representación teatral ya se aprecia ese interés por descubrir el origen de la leyenda en la recreación de la sociedad canaria de los años treinta, de la cual parte Teodoro Álvarez San Gil para emigrar a Cuba, huyéndole a la milicia, una de las razones causantes de las grandes oleadas migratorias en la época. En la escena se representan tradiciones de origen canario en Cuba, que se han preservado hasta nuestros días en la memoria de los descendientes de emigrantes, particularmente en zonas del territorio espiritano que fueron impactadas por las migraciones canarias, como Cabaiguán, Taguasco y Zaza.

Se inicia la obra con una ambientación de la sociedad canaria rural de la época, en la que actores y actrices caminan y conversan en grupos, animadamente. Aquí se revela el vestuario como un lenguaje escénico fundamental, mediante el cual los actores dialogan con el público desde lo tradicional. Se aprecian los trajes típicos de la cultura canaria como los vestidos o sayas largas que también eran llamados túnicas, con sus respectivos corsés, delantales y los pañuelos en las cabezas de las mujeres para protegerse del sol. Los personajes masculinos llevan el típico pantalón corto y la camisa blanca (en algunos casos chalecos negros sobre ellas), faja negra, la pañoleta roja por encima de los hombros así como el sombrero de pajilla, las típicas vestimentas de faena canaria.

La presencia de accesorios que completan el vestuario tradicional canario también contribuye a ubicar al público en el contexto y la época en el que se desarrolla el conflicto. Los personajes femeninos llevan grandes cestas para recolectar fruta (la cestería constituye una de las tradiciones artesanales

todavía cultivadas por descendientes canarios en el territorio) e instrumentos musicales populares como la pandereta, que acompaña la representación de la Isa. Los hombres, por su parte, llevan los tradicionales palos con diferentes funciones: para apoyarse al caminar, para defenderse y como implemento fundamental del juego de garrote.

A continuación la puesta ofrece al espectador la representación del juego denominado garrote, donde hombres y mujeres se retan y pugnan entre ellos con un sentido lúdico, hasta derribarse. En la batalla a garrote, el palo es del tamaño de la persona y el agarre se produce con las dos manos y por el centro, lo cual se logra en la escena a través de la teatralización de los movimientos y los golpes simulados; ello confiere gran realismo a la representación de la danza, garantizando una experiencia creíble para el espectador.

El sonido de la pandereta, tocada en el centro de la escena por uno de los personajes femeninos, indica el tránsito hacia la danza denominada Isa y el acompañamiento de la música tradicional grabada que se caracteriza por la presencia de la guitarra, el laúd y la pandereta, donde se entremezclan melodía y canto colectivo.

La Isa se representa en la puesta a partir de varias figuras coreográficas en las que se combinan pasos de baile pares, en parejas y también en grupos. Con ritmo alegre y vistoso, los personajes hacen figuras de baile en el centro de la escena, donde hombres y mujeres se toman de la mano, de forma alterna (hombre, mujer, hombre), recorren saltando el espacio de representación, invitando al público a formar parte de la algarabía, expresada por el ritmo alegre de la música y las voces y risas de los actores.

Esta primera coreografía representa una interpretación de la Isa del Uno, en que hombres y mujeres se enfrentan en coros o ruedas que alternan el sentido de sus movimientos: los hombres al centro con las manos sobre los hombros y las mujeres afuera, con las manos delante de la cintura. En el siguiente paso, los coros alternan, siempre al paso de la Isa.

Seguidamente aparece un personaje con el asta, y se inicia otra variedad de Isa, en que los actores danzantes bailan alrededor del accesorio, cruzándose

hombres y mujeres al ritmo de la folía, en coros de sentido contrario, hasta tejer el asta con cintas de color amarillo y rojo (Ver anexo 13, imagen 1).

La representación de estas tradiciones de origen canario tiene una significación en la caracterización del personaje de Teodoro Álvarez San Gil y de sus orígenes canarios, a los que nunca renuncia ya devenido Cañambrú cubano. Sin embargo, también constituyen recurso de atracción del espectador espirituario, que reconoce en ellas las marcas de una tradición, de una pertenencia cultural inscrita en el subconsciente individual y colectivo.

La siguiente escena sugiere la llegada del personaje a la Isla, donde el grupo se vale de distintos lenguajes escénicos que desempeñan un papel fundamental en la recreación del nuevo contexto de representación teatral y que permiten prescindir de una narración guiada. Se recurre a la utilización de una banda sonora con temas significativos de la cultura popular cubana, como “Son de la loma” de Miguel Matamoros, construyendo una fiel alegoría a los campos cubanos. La presencia de una pareja que baila en el centro del espacio de representación y que incita a Cañambrú a formar parte del proceso del cual prefiere mantenerse al margen, apartado, deja aflorar en la puesta en escena los primeros visos de lo que será su vida en Cuba: marginado, proscrito, fabulado y posteriormente, legendario.

Luego, como producto del doble juego con las vertientes culturales de origen canario y africano, se ofrece simbólicamente un encuentro entre el joven emigrante canario, llevando tradicionales ropas del campesinado de la época, y el Cañambrú convertido en leyenda, incorporado al imaginario popular de los campesinos de la zona. El uno, con las tradicionales ropas canarias y el otro, llevando pantalones cortos de color rojo; el típico sombrero de guano; morral de saco; la máscara barbuda y de facciones deformes, en su tránsito hacia la leyenda, y el palo, accesorio de origen canario que identifica al personaje en sus diferentes estadios en la puesta en escena.

Se produce un enfrentamiento entre el presente y el futuro, entre la verdad histórica y la leyenda, que se resuelve en una batalla a garrote entre ambos personajes en la que triunfa el joven canario, que tras su victoria se dirige

interrogante al espectador, asombrado por la presencia de este personaje extraño, que desconoce, pero que el público ya adivina.

La irrupción brusca del niño vendedor de periódico pone fin a la escena. El vestuario juega un papel importante en su caracterización, pues con tan solo mirarlo, el público ya es capaz de percibir cuál es su ocupación y su estrato social. A través de él se incorporan nuevos elementos en la representación: los zancos y el pregón que constituye, además, uno de los recursos funcionales para recrear el contexto de la Cuba de los años treinta del pasado siglo y la difícil situación del emigrante canario. Aparece aquí otro rasgo inesperado de las tradiciones orales con la presencia del refranero popular cubano:

! Vaya, vaya! El que tiene padrino se bautiza y el que no...! Vaya, vaya ¡La noticia del día! Vaya, ¡Vaya! ¡El que tiene padrino es bautiza y el que no! La Tribuna de La Habana. Matanza de isleños en Camagüey por secuestrar al colono Pina...

O más adelante, en otra escena en que reaparece el personaje en su faceta de adulto:

...! Vaya, vaya!,! El que nace pá tamal del cielo le caen las hojas...! La tribuna de La Habana; asesinan al líder estudiantil Rafael Trejo...

La caracterización del contexto epocal y la presencia de personajes tipos de la época: el niño vendedor de periódicos, la guardia rural, el bandolero, el campesino, revelan una intención de dialogar con el público desde su historia, desde su cultura popular y no solo desde las tradiciones.

El personaje abandona la escena en sus zancos bajos, pregonando, y desaparece entre el público, que le abre paso sorprendido. Permanece en el centro de la plaza Cañambrú, asaltado por la soledad, la añoranza por su tierra y el apego a sus tradiciones, rasgos que acompañaron a los emigrantes canarios establecidos en Cuba y expresa estas emociones en el canto de estrofas clásicas como la redondilla y la décima, convertidas en textos establecidos desde lo más castizo de la lengua y el respeto a la temporalidad al cantar:

Quisiera vivir tranquilo

*Lejos del hombre y tal vez
Cuando ya no me persigan
Bailar la Isa otra vez...*

Sin haber terminado su rima, Cañambrú es sorprendido por la entrada de dos guardias rurales que hacen uso de grandes zancos, un accesorio usual en el teatro de calle, y que eleva la escena por encima de las cabezas del espectador. Los zancos constituyen uno de los recursos a través del cual se valen los actores y el director para construir la caracterización de los personajes, logrando delimitar con alturas diversas no solo las clases sociales, sino también la degradación para aquellos que no hacen uso de este accesorio durante la puesta en escena. La utilización de las máscaras resulta otro de los recursos utilizados, que en conjunto con los zancos, hacen que la representación de los guardias rurales transmita respeto y temor.

En esta escena se revela humorísticamente la transformación del personaje histórico al legendario. Cañambrú escapa a la vigilancia por la distracción de los guardias rurales, quienes crean los primeros rumores en torno al carácter mágico-sobrenatural del personaje:

*Entonces, así es la cosa
La lengua dando chasquidos
Si ayer dije Mariposa
Hoy puedo decir bandido.
¡Esa es la cosa!
¡A levantar la calumnia!
¡A echarle leña al fogón!
Si ese canario no es brujo
Lo será por nuestra voz.*

Después de la rima los guardias desaparecen, pasando con sus grandes zancos entre el público, repitiendo una y otra vez su calumnia sobre Cañambrú, con el propósito de convertir a los espectadores en personajes que forman parte del contexto alrededor del cual se tejió la leyenda del diablo rojo.

Se logra un excelente trabajo de voces, que junto a la correcta dicción, matices y proyección, sin atropellar los textos, permite que los actores interpreten diferentes personajes, confiriéndole a la puesta en escena su carácter dramático y su condición de única e irrepetible, a la vez que hace evidente una vez más la intención de querer rescatar la relación actor- espectador.

Seguidamente, aparece Cañambrú empujando a los espectadores y se desplaza hasta el centro del lugar de representación, donde se encuentra con el personaje de Pancho Rodríguez, emigrante como él pero su contrario, y se produce una batalla a garrote donde ambos personajes se mueven en el espacio, a la vez que interactúan con el público y en la cual, finalmente, Pancho Rodríguez es derribado por Cañambrú.

La escena, más que un encuentro entre dos personajes, deviene en enfrentamiento de identidades, representación de culturas, donde Pancho Rodríguez simboliza la preservación a ultranza de las tradiciones canarias en la Isla, mientras que Cañambrú representa el mestizaje, aunque conserva vivas sus tradiciones de origen canario fue asimilando otras, como consecuencia de los procesos de acriollamiento que tuvieron lugar en Cuba durante este periodo, lo cual se hace visible en el canto de Pancho Rodríguez:

*Te empeñas en comulgar
Con el odio y la traición
Y así echas por la borda
Toda la tradición.*

La escena es acompañada por una banda sonora que permite reencontrar al espectador con la cultura popular cubana, a través de la canción “Lamento Cubano” de Eliseo Grenet.

En la próxima escena irrumpe una mujer campesina, vestida con prendas que caracterizan el vestuario del campesinado cubano: blusa ancha, saya larga y pañuelo en la cabeza. Desesperada busca una cura para su hijo enfermo, acude al público e interactúa con él: toca a los espectadores, los hala por la ropa, llora desgarrada y se retuerce las manos (Ver anexo 13, imágenes 2 y 5). Tanto la modulación de la voz como la gestualidad son marcas expresivas de

su dolor de madre, que no solo forman parte de su caracterización sino que tienen como objetivo lograr la empatía del espectador.

El público, tomado por sorpresa, no emite una respuesta y desfallecida se tira al suelo. En ese momento irrumpe Cañambrú, que gracias a sus conocimientos sobre plantas medicinales (saber legado por las tradiciones de origen africano) y sus andanzas por el monte, le ofrece un remedio para el hijo de la resina del almácigo. A pesar de haber sido maltratado, marginado, catalogado como brujo, bandido, Cañambrú era víctima de la sociedad en la que vivía: la puesta en escena busca resarcir al personaje popular, revelando la persona humana tras la leyenda.

Por último, la representación teatral nos devuelve al Cañambrú legendario, después de haber perseguido la leyenda desde sus orígenes, a través de la realidad histórica, aparece intacta la leyenda, la verdad que permanece viva en la memoria colectiva de su pueblo. El Cañambrú se acerca al público viniendo desde la oscuridad (símbolo de la memoria) hacia la luz de la escena (la actualidad), vestido de rojo, sobre grandes zancos cuya altura sobrepasa con toda intención a la de cualquier otro personaje en la obra.

El personaje se revela desde uno de los extremos de la Plaza, detrás de los árboles y recorre la distancia que lo separa del escenario improvisado, entre el público, hasta perderse en la distancia de los edificios cercanos (Ver anexo 13, imagen 6). Pasa por encima de hombres y mujeres denotando lo eterno, la leyenda que vive, y sobre todo, la intención de formar un espectador atento, comprometido con su historia y su cultura.

Se hace evidente en esta última escena, como en toda la obra, la importancia de del espacio de representación seleccionado, la presencia de la plaza, de los árboles y edificios de los Olivos 1, regularidades que permitieron la utilización de grandes zancos, o el extenso recorrido a través del cual se logró transmitir a los espectadores el argumento legendario de la puesta en escena.

Con “El diablo rojo”, Cabotín Teatro consigue un amplio resultado estético y sienta las pautas para no olvidar que se presentan en la provincia trabajos teatrales perdurables. La obra se mueve a través de una coherente

dramaturgia de lo visual, que intenciona una evolución en la percepción del espectador que consume esta procesión de tradiciones populares.

Aunque en propuestas anteriores, como en “Un tren hacia la dicha”, ya se hace visible el interés por incorporar a la puesta en escena elementos de la cultura popular tradicional, en “El diablo rojo” este interés se hace más evidente. Sobre esta intención el grupo ha ido construyendo su estética y sentando las pautas para lo que ha significado todo un proceso de reafirmación de tradiciones en la provincia.

En la puesta en escena se identificaron manifestaciones, fundamentalmente de origen canario, en sus vertientes de Literatura Oral (el refranero, el pregón), la Cultura de Socialización (la Isa, el Garrote, la música de las folías con protagonismo de la mandolina, el vestuario y los accesorios típicos) y la cultura Mágico-religiosa (la leyenda local, el personaje legendario).

El diálogo también se sostiene a partir de la elección del contexto de representación que favorece un intercambio con el público desde su significación popular (Plaza de los Olivos 1) y donde cobran relevancia el aprovechamiento de los recursos naturales y arquitectónicos (plaza, árboles, edificios, comercios), el horario y el tipo de público. A ello también tributa la interacción actor-espectador, que busca romper con la pasividad en la recepción de la obra, molestando, comprometiendo, emocionando, a través de los continuos desplazamientos escénicos, los gestos corporales y faciales y la versatilidad vocal.

Fundamental en la construcción del diálogo, es el uso de la leyenda local del Cañambrú como motivación argumental, desde una estructura que va del acontecimiento histórico, de la realidad, a la leyenda. Este juego busca develarle al espectador los orígenes de sus creencias, resarcido la figura del Cañambrú malo, para convertirlo en un Cañambrú bueno.

Fue posible comprobar también que la actitud dialogal no se construye solo desde la tradición territorial, sino que apela a los reconocidos códigos culturales de la cubanía (música popular, contexto epocal, personajes tipos cubanos de una época determinada).

2.2.3 Análisis de contenido de la puesta en escena “La mano del negro”

Trinidad y Sancti Spíritus, ciudades hermanas con 500 años de fundadas, conservan las mismas leyendas, costumbres y tradiciones, que han permanecido intactas para disfrute de quienes la habitan.

De la cultura trinitaria provienen las escenas que sintetizan la explotación y el dolor del negro durante la agonía de la esclavitud y que han permanecido en la memoria colectiva, logrando insertarse en el repertorio de Cabotín Teatro a través de un proceso apenas visible en la dramaturgia cubana de hoy: la integración de la cultura popular tradicional a la puesta en escena.

La puesta en escena recrea, esta vez, una leyenda trinitaria conocida como “La mano del negro”, que guarda relación con la supuesta rebelión esclava de 1836 en el Valle de los Ingenios. La obra logra conjugar, de manera efectiva, el trinomio historia-leyenda-teatro, logrando producir la teatralización de unos acontecimientos recreados en una época y una sociedad específicas, pero de cuya veracidad no existen evidencias históricamente comprobables. Así pues, el hecho devino leyenda, reconstruido teatralmente a partir del testimonio que forma parte de la tradición oral de los habitantes de la zona trinitaria, pero respetando las marcas históricas de que provee su supuesta veracidad.

El 18 de enero de 2014 se estrenó la obra, donde desde el título que evoca la violencia de un gesto, la mutilación como castigo al esclavo, hasta los símbolos de la cultura de origen africano, se plantea el diálogo con el público a partir de la construcción de varios niveles de apreciación. Estos niveles van desde la apreciación más externa de los espectadores que se quedarán con la historia del trato inhumano y los referentes al legado cultural africano, hasta la apreciación del conocedor de sus códigos, capaz de desentrañar hasta los mensajes implícitos.

Pues la puesta no trata la especificidad del blanco o del negro en Cuba sino concebirlas como dos etnias fundamentales en el proceso de integración y formación de lo cubano, así como alternativa para sensibilizar e interactuar con los espectadores desde sus raíces. Esas raíces que los identifican no solo como espirituanos sino también como cubanos, en una sociedad construida sobre la base de los procesos de transculturación y mestizaje.

La obra se inicia con un pasacalle que constituye un traslado ceremonial, acompañado por una tonada trinitaria, interpretada en vivo como el resto de la música durante toda la representación. El grupo musical acompaña a la comitiva de actores, conformado por Agustín Vega Luna, Doniesky Jiménez González y el cantante Roberlay Medina Mustellier, quienes al ritmo de los tambores yuca y de la campana ya adelantan la presencia de tradiciones de origen africano en la puesta en escena, a la vez que actúan como coro que apoya los parlamentos de algunos personajes.

El grupo parte de la sede habitual de Cabotín en la Casa del Teatro para abrirse paso hacia el lugar de la representación en el parque Serafín Sánchez (lugar que fue escogido por constituir uno de los espacios públicos que más personas aglomeran en el territorio). Los personajes que interpretan, forman la comitiva que acompaña a la Diosa de Ébano, la bella esclava cautiva por capricho del señor de esclavos, prólogo a la tragedia de la raza africana en la Trinidad de la época.

Al frente de la comitiva, se ejecutan rituales de invitación al canto interpretados por La mojjanga y El kokorioko, los típicos diablitos africanos cuya tradición en el teatro se remonta al Día de Reyes y que aquí aparecen con sus típicos accesorios: el hombre con la máscara y el caballo amarrado a la cintura, que simula montar y la calavera de vaca con la tela blanca. La puesta retoma a los diablitos, no sólo para suplir las exigencias que demanda el teatro en la calle, sino como alusión a lo sobrehumano, lo inaudito.

Con toda intención, la puesta en escena comienza en el bulevar espiritano a las once de la mañana, un horario en el que se siente fuertemente la presencia del sol y que contribuye a que el espectador viva la experiencia teatral de una manera más realista, en la que está expuesto, al igual que los actores que interpretan a estos esclavos, al sol. Este recurso es utilizado a su favor para recrear el contexto de sufrimiento y agonía que soportaron durante años los negros africanos en Cuba y que de haber sido otro el horario escogido, hubiera tenido una connotación diferente. La representación tuvo un tiempo de duración de cincuenta minutos, lo que permitió que se fueran incorporando nuevos espectadores-transeúntes a medida que avanzaba la mañana.

Se pudo observar, la capacidad de Cabotín para romper la tranquilidad e invadir el espacio al compás de los tambores africanos, que llaman la atención de transeúntes y vecinos del lugar. Logran, además, romper con los patrones que determinan la cotidianidad de la zona, uno de los espacios públicos espirituanos más concurridos, afectando el tránsito habitual de peatones y autos.

Sorprende como el grupo de actores asume situaciones tan sencillas e incidentales como la presencia de animales callejeros (perros) en la vía pública y las transforma en elementos de un fuerte contenido interpretativo dentro de la puesta en escena, cuando El Kokorioko embiste con sus cuernos al animal.

Se pudo observar el peculiar aprovechamiento del espacio escénico, que tiene como objetivo dialogar con el espectador espirituano en su medio habitual, invitándolo a formar parte de la propuesta teatral. El desplazamiento escénico de la comitiva de personajes permitió que los transeúntes, interesados, se integraran hasta el lugar de la representación, frente a la glorieta del Parque Serafín Sánchez, la cual permite las entradas y salidas de los actores.

Al igual que en propuestas anteriores, la presencia de accesorios permite a los actores enriquecer sus interpretaciones para lograr de ese modo una mayor comprensión del tema. Ejemplo de ello es la presencia de máscaras faciales que presentan de manera concisa, con apenas los textos necesarios, la historia de la bella esclava etíope, Diosa de Ébano cazada al norte de Angola y exhibida como trofeo tras las rejas de la casa de su señor.

En su lamento, la esclava invoca la protección de La Madre Agua, deidad que es también conocida como Baluande. El personaje se caracteriza a través de sensuales movimientos que simulan las olas del mar y transmiten serenidad, a la vez que invade todo el espacio de representación; movimientos que han pasado a formar parte de los bailes rituales que son ejecutados aún en la actualidad por los practicantes de la Regla del Palo Monte y que a pesar de sufrir pequeñas modificaciones por el paso de los años, continúa teniendo la misma esencia. Su vestuario se caracteriza por la sobriedad y el predominio de los colores azul y blanco.

La Madre Agua representa a la Nganga cristiana capaz de ofrecer protección y libertad, tras la aparición del esclavo que carga la enorme cruz en su espalda como fiel alegoría del sincretismo religioso que marcó profundamente a las religiones africanas en Cuba y que, acompañado por una rima, interpretada por el coro dialoga con el espectador desde la teatralidad de su rostro que inflige agonía, cansancio, dolor (Ver anexo 16, imagen 6).

A continuación sobrevienen escenas que simbolizan la rebelión esclava en torno a la cual se crea la leyenda. La preparación del cimarrón en Maní, resulta otro de los recursos utilizados con el propósito de dialogar con el público desde sus raíces. Constituye una danza sin coreografía que es realizada en forma de rueda, donde cada bailarín está con los brazos libres, balanceándose para adelante y para atrás sobre las piernas que se mantienen fijas y abiertas en contacto con las de los demás.

La música se caracteriza por una fuerte rítmica que le permite al manisero moverse para un lado y para otro al compás de ella y ejecutando pasos improvisados, que son recreados en la puesta en escena de manera acertada, una vez que los danzantes comienzan a sorprenderse con golpes simulados capaces de tumbar a otro jugador y sacarlo de la rueda (Ver anexo 16, imagen 1). La efusividad de la danza, caracteriza el espíritu rebelde y anhelante de libertad del esclavo.

A continuación, el Garabato es otra de las danzas utilizadas para cargar a la escena de fuerza, belleza y emoción, por constituir una manifestación totalmente bélica de violencia guerrera, que era ejecutada blandiendo un palo con los puños cerrados por encima de la cintura de su contrincante y que para ser representada tuvo que ser reconstruida a partir de testimonios orales.

Se impone en ella la presencia del garabato, que representa un instrumento de trabajo, a su vez, asumido como elemento religioso que abre los caminos y aparta lo malo, función que ha mantenido, desde una perspectiva diferente, en los campos cubanos como material de trabajo que ha ganado su condición de tradicional.

Tanto el Maní como el Garabato eran danzas destinadas a la recreación y el disfrute de los negros esclavos en sus inicios. Tras la abolición de la esclavitud,

fueron pasando de una generación a otra hasta llegar a nuestros días con algunas variaciones, como producto de la influencia española, y con evidente significación ritual.

Actualmente la provincia está entre las regiones del país donde más fuerte se han mantenido estas tradiciones, sobre todo en la zona de Trinidad que constituye, junto a Matanzas y Sagua la Grande, las únicas ciudades donde aún se conservan los toques de tambores yuca que realizan el acompañamiento musical. A través de la música se logra en la puesta en escena alcanzar puntos climáticos, contrastando con los abundantes silencios que confieren tensión y curiosidad y mantienen al espectador conectado con el conflicto.

La presencia de pregones, tan de moda en la época, representa uno de los recursos sobre el cual se auxilia el director y sus actores para lograr recrear la Trinidad de 1836. La aparición de Trina la dulcera desde detrás del público sorprende, a la vez que los convierte en sujetos actuantes, que de manera inconsciente pasan de meros espectadores a personajes a los cuales va dirigido el pregón. En la voz de la actriz se puede percibir un sinnúmero de emociones, que van desde el carisma hasta la agonía, el cansancio y el sufrimiento causado por las décadas de opresión. Ejemplo de ello es el siguiente pregón:

*... tengo dos cosas patomá con leche, que me voy vendiendo
que me voy, vendiendo, tengo dos cosas patomá con leche
la panetelita borracha y el paté de masa reá, que me voy
que me voy, vendiendo, ¡ay carajo que me voy!....*

De esta manera, nos encontramos ante un fenómeno que, aunque tiene orígenes hispanos, a los que el africano aportó decididamente en ritmo contagioso y estribillo, es asumido en la puesta con aires de contemporaneidad por su vigencia como elemento popular devenido en tradición. (Ver Anexo 16, imagen 3)

Por otro lado, nos es presentada la problemática del negro, lejos de ideas preconcebidas en torno a su figura como esclavo, como un personaje que es

dueño absoluto de su mundo interior, capaz de regresar de la muerte; idea que lo coloca en niveles superiores y de mayor profundidad ontológica. Ejemplo de ello es el canto entonado por Trina la dulcera que repite una y otra vez:

...negro se muere pero vuelve ma

blanco se muere y no vuelve ma...

Hasta que en su lamento, los cuerpos de los esclavos muertos se elevan a través de la Nganga hasta la ceiba (es simulada por la Glorieta de parque Serafín Sánchez) para alcanzar esa otra vida que les da la espiritualidad conga a los descendientes de hombres y mujeres traídos del reino del Manikongo. Esto se logra a partir del aprovechamiento de las ventajas que brinda el espacio público y a través del cual se establecen planos para delimitar ese nivel superior y a la vez sagrado.

Las marcadas simbologías constituyen otro de los recursos que permiten la escenificación de las clases sociales dentro de las que se puede citar a el señor Toledo, típico esclavita de la época, preñado de sadismo, o al mayoral sobre zancos, accesorio del cual se vale el actor no solo para hacer alarde de toda una táctica de poder y de potencia azotando a los negros que claman a gritos la libertad, sino también para interactuar con el público, situándolo en el mismo plano de inferioridad que los negros, lo cual concede un carácter realista al hecho teatral.

O la irónica intervención de un sacerdote catolicista anunciando malos presagios para el pueblo, lo cual va quedando eclipsado a medida que avanza la obra a través de la exposición del sincretismo ritual y la santería practicada por los esclavos; defendiendo de este modo un profundo sentido religioso amparado a través del rito del Palo Monte y la presentación de la Nganga como su elemento fundamental y alrededor de la cual tenían lugar numerosos ritos.

Ejemplo de ello, es el rito adivinatorio realizado por El Tatanganga a través de la utilización del nkuyo o lucero que constituye un elemento ritual realizado del cuerno de una res relleno de elementos mágicos al cual se le coloca un espejo en la parte más ancha para realizar una consulta. Luego es pasado en forma de cruz por encima de la llama de una vela y rociado con aguardiente

sobre la Nganga que en este caso es un caldero con varios palos que simbolizan cada una de las vidas perdidas durante la rebelión.

Resulta interesante destacar que actualmente se continúan realizando en determinadas regiones del país (Matanzas, La Habana y Trinidad) prácticas de este tipo, algunas veces como rituales de iniciación de nuevos miembros y otras con un carácter fúnebre. Lo cierto es, que independientemente de que estas tradiciones no sean compartidas por una totalidad, forman parte de la idiosincrasia de los cubanos.

Los cantos escritos específicamente para la representación, a partir de un cuidadoso estudio lingüístico del dialecto bantú, resulta otro de los medios a partir del cual se vale el grupo para presentar a las deidades, haciéndose evidente en el canto a Zarabanda cuando El Tatanganga canta apoyado por el coro:

Tatanganga: Zarabanda verá

Ahora verá

Coro: Zarabanda verá

Ahora verá

Tatanganga: Zarabanda verá

Ahora verá

Coro: Zarabanda verá

Ahora verá

La aparición de Zarabanda (desde el público) intimida no solo por su altura o el machete que porta en su mano como símbolo de rebeldía, sino también, por sus excelentes movimientos que anuncian la guerra que ha de sobrevenir y a la cual los negros sublevados no sobrevivirán. La actuación le atribuye realismo a la leyenda, a la vez que expresa el dolor que representó el suceso para estos esclavos. Constituye, además, una alternativa de diálogo en una ciudad donde estos procesos rituales y de santería tienen en la actualidad un fuerte reconocimiento.

Se le suma a esta funcionalidad dramática el diseño de vestuario que opta por el respeto epocal y la sobriedad de los colores naturales, en total

comprometimiento con la idea de la representación ceremonial, más que con la del disfrute sensorial del público, lo cual se corrobora desde el vestuario blanco de los esclavos marcados por pequeñas manchas rojas, con la intención de simular sangre; el predominio del azul tras la aparición Baluande, los pañuelos que cubrían los tambores, o los que portaban las negras esclavas en sus cabezas. Los accesorios complementan estos trajes, como por ejemplo, las pencas hechas de hierbas que no solo servían para echar aire sino también como un elemento utilizado en los rituales de santería.

La presencia de firmas realizadas en forma de símbolos le confieren a la puesta escena un fuerte valor popular tradicional, que está dado no solo por el material con el que fue realizado o por el color blanco identificado con la muerte, sino también por el nivel de conocimiento y preparación del grupo sobre la cultura Mayombe y el rito del Palo Monte, al punto de llegar a ser tan cuidadosos en la representación de cada detalle, gracias a la extensa investigación que le sirvió de soporte.

Su preparación física a través de rigurosos entrenamientos para la calle y sobre esta cultura, constituye otro de los pilares a través del cual incorporan energía a los movimientos y visualidad del cuerpo en ritual, visto mediante las danzas en las cuales cada movimiento que hacían estaba en perfecta sintonía con los toques emitidos por los tambores, entregando así un producto que invita a el baile y a que el receptor se sienta atraído a formar parte viva del producto cultural que está consumiendo.

La obra no enmarca al espectador en un momento específico, sino que va más a la esencia de una época en la que el esclavo era oprimido por su amo en una colectividad cruel y absolutista, que es presentada a partir del trabajo detallista de los actores en la construcción de cada uno de sus personajes: la utilización del atuendo, la música en función de un eficaz manejo de la energía en sentido general y la transmutación física, los maquillajes, el dominio de las danzas y de los rituales propios de esta cultura.

En fin, en “La mano del negro” Cabotín Teatro es posible constatar una cierta madurez y asimilación de los cambios ideo-estéticos que acompañan la

propuesta de Teatro de Relaciones, respaldados por el trabajo riguroso de los actores y una dramaturgia espectacular salvaguardada a partir de la teatralización de la cultura popular tradicional, lo cual revela su intención de dialogar con el público a través de elementos que forman parte de sus tradiciones o costumbres en un estado de evolución.

Esta evolución escénica se constata desde la primera propuesta de Teatro de Relaciones, “El diablo rojo”, donde la cultura popular tradicional se encuentra en un segundo plano, como elemento que enriquece la representación, mientras que en “La mano del negro” ya deviene en síntesis, donde los bailes, rituales y parlamentos realizados en lengua bantú, devienen protagonistas de la representación, sin los cuales carecería totalmente de sentido.

El espectáculo fue estrenado en el marco de los festejos por los 500 años de la fundación de Sancti Spíritus, como muestra de un vasto abanico cultural que forma parte de nuestras raíces. Es de esa afluencia de culturas que bebieron Laudel de Jesús y sus actores para estructurar el resultado final de la propuesta, con un evidente predominio de las tradiciones populares de origen africano, en sus categorías de Literatura Oral (dialecto africano, pregón), la Cultura de Socialización (Maní, Garabato, toques de tambores yuca, vestuario típico, personajes carnavalescos) o la cultura Mágico-religiosa (el Tatanganga, invocaciones a deidades, símbolos y accesorios rituales), como resultado de un profundo estudio investigativo y de arduos períodos de entrenamiento que confluyeron en el proceso de construcción de la puesta en escena.

En la representación se logra establecer un diálogo con el espectador de a pie, a partir de la escenificación de códigos culturales y del desarrollo argumental de la leyenda trinitaria y los personajes y conflictos que de ella derivan, con una estructura que deviene regularidad en esta puesta en escena: origen-historia-leyenda.

Otra forma de entablar el diálogo fue la elección del espacio de representación y el acertado aprovechamiento de sus recursos (bulevar, tráfico, parque, glorieta) y la interacción actor-espectador en la ejecución de constantes traslados que le permiten a los actores ocupar toda el área de representación e

incluso acercarse a los espectadores y tocarlos, mirarlos fijamente a los ojos para transmitir emociones o comunicarse con ellos a través de gestos faciales.

En el presente capítulo se destaca la relevancia del grupo Cabotín Teatro dentro del panorama teatral espirituario, a partir de su novedosa propuesta de Teatro de Relaciones como alternativa a la difícil situación de la recepción teatral en Sancti Spíritus. El grupo se caracteriza por su constancia creativa y asiduos estrenos, la rigurosa preparación de actores, la relevancia que conceden a la actuación por encima de otros lenguajes escénicos, el uso significativo de la música cubana en las representaciones y la representación de la cultura popular tradicional, la cual se sustenta en investigación sociológica como soporte teórico.

En la representación de la cultura popular tradicional se evidencia un predominio de las tradiciones de origen canario y africano en Cuba (en sus categorías Literatura Oral, Cultura de Socialización y Mágico-religiosa), que han devenido marcas de una pertinencia cultural en el territorio espirituario, recurso al que apela Cabotín Teatro para establecer el diálogo teatro-espectador.

La interacción con el espectador se configura a partir de propuestas basadas en el fragmento y la recreación de leyendas locales que forman parte del imaginario popular del pueblo espirituario, y que responden a una estructura clásica (origen-historia-leyenda) que juega con la verdad histórica y la verdad de la leyenda.

El diálogo también se crea desde la inmediatez, desde el momento oportuno en que el espectador-transeúnte es emboscado por los actores, creando un tipo de extrañamiento en el que el actor invade la pasividad de su recepción y le incita a formar parte viva del proceso creativo. El Teatro de Relaciones también permite la interacción desde la elección misma del escenario, transformando el entorno cotidiano en espacio teatral y llenándolo de significados diferentes a partir del aprovechamiento de sus recursos naturales y arquitectónicos.

Conclusiones

La investigación desarrollada ha permitido arribar a las siguientes conclusiones:

- ❖ Se pudo constatar que existen en el territorio espirituano carencia de estudios que abordan la manifestación teatral. Escasas investigaciones anteriores se limitan a perspectivas generalizadoras en torno a un género o buscan caracterizar la producción teatral en un período determinado.
- ❖ La elección del paradigma cualitativo, desde la asunción del análisis de contenido como método de investigación, permitió un acercamiento diferente, y profundo en sus resultados, a la representación teatral como objeto de estudio.
- ❖ La nueva propuesta escénica de Cabotín Teatro ha significado una etapa de apertura en el panorama teatral espirituano, a partir de su metabolización del Teatro de Relaciones, la inserción de la cultura popular tradicional y el interés por rescatar la relación con el espectador de a pie en el complejo escenario de la recepción teatral en Sancti Spíritus.
- ❖ A partir del análisis de las puestas en escena seleccionadas se identificaron numerosas manifestaciones de la cultura popular tradicional, con predominio de las que pertenecen a la Literatura Oral, la Cultura de Socialización o Mágico-religiosa, como tradiciones danzarias, musicales, lúdicas, rituales y religiosas, fundamentalmente de origen canario y africano en Cuba.
- ❖ El diálogo teatro-espectador se produce, de manera preferente, a través de la representación de códigos culturales, asociados a lo popular tradicional, que apelan a la identidad del espectador espirituano, como la recreación de leyendas locales y personajes populares a partir de la clásica estructura argumental: origen-historia-leyenda. El diálogo también se establece mediante la elección del contexto de representación teatral, con implicaciones para el público local, y de la interacción actor-espectador.

Recomendaciones

Partiendo de los resultados obtenidos se recomienda:

- El diseño e implementación de nuevas estrategias de promoción, divulgación e investigación del trabajo que realizan las agrupaciones teatrales en el territorio, por parte del Consejo Provincial de las Artes Escénicas (CPAE).
- La valoración del presente informe como fuente de investigación y material de estudio en la Facultad de Humanidades de la Universidad de Sancti Spíritus “José Martí Pérez”.
- La realización de investigaciones que aborden otras aristas del desarrollo del teatro en Sancti Spíritus, como la problemática de la recepción teatral o el quehacer de otros grupos teatrales desde las ventajas que provee el análisis de contenido.

Bibliografía

Artiles, F. (1989). *La maravillosa historia del teatro universal*. La Habana: Editorial Gente Nueva.

Álvarez, L. y Barreto, G. (2010). *El arte de investigar el arte*. Santiago de Cuba: Editorial Orienta.

Alonso, M. y Saladrigas, H. (2002). *Para investigar en comunicación social. Guía didáctica*. La Habana: Editorial Félix Varela.

Barba, E. y Savarese, N. (2007). *El arte secreto del actor*. La Habana: Editorial Tablas- Alarcos.

Bobes, M. C. (2004). "Teatro y Semiología". En: *Arbor*, CLXXVII (699-700), 497-508 pp.

Bolívar, N., González, C. y Del Río, N. (1998). *Ta Makunde Yaya y las reglas de Palo Monte. Mayombe, Brillumba, Kimbisa y Shamalongo*. La Habana: Editorial José Martí.

Cotaimich, V. (s/f). "El impacto de las nuevas tecnologías en la puesta en escena. La Estética Dialógica como desafío estético, poético y político". Disponible en: <http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/6335/2/198719P173.pdf> consultado el día 12 de abril de 2015.

Duarte, R. y Santos, E. (1999). *Hombres y dioses. Panorama de las religiones populares en Cuba*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente.

Fariñas, R. (2015). "Cabotín teatro: una estética palpitante". En: *Escambray*, 29 de abril de 2015.

Fernández, F. (2002). *El análisis de contenido como ayuda metodológica para*

la investigación. La Habana: Editorial Ciencias sociales

González, A. (Compil.). (2007). *La manzana y la flecha*. La Habana: Editorial Tablas- Alarcos.

Guanche, J. (2009). *La cultura popular tradicional en Cuba: Experiencias compartidas*. La Habana: Editorial Adagio.

Guanche, J. (2006). Significación de la cultura popular tradicional. Atlas, n.1- La Habana:

Guanche, J. (1979). *Significación de la cultura popular tradicional*. La Habana:

Guanche, J. (2009). *Africanía y etnicidad en Cuba*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.

Guanche, J. (2009). *Africanía y etnicidad en Cuba. Los componentes africanos y sus múltiples denominaciones*. La Habana: Editorial Adagio.

García Canclini, N. (s/f). “Ni folklórico ni masivo, ¿qué es lo popular?”. Disponible en dialnet.unirioja.es/descarga/tesis/21907.pdf el día 27 de octubre de 2014

García, S. (2008). *Teoría y práctica del teatro*. La Habana: Editorial Tablas- Alarcos.

González, T. (s/f). El bello arte de ser y los juegos carnavalescos de la negritud”.

Disponible en: <http://afromodernidades.files.wordpress.com/2010/03/el-bello-arte-de-ser.pdf/>

Geirola, G. (2013). *Ensayo teatral, actuación y puesta en escena*. Buenos Aires: Editorial Argus.

Hernández, R., Fernández, C. y Batista, P. (2006). Metodología de la investigación. La Habana: Editorial Félix Varela.

Jesús, L. d. (27 de octubre de 2014). Entrevista. (D. Remedios, entrevistador).

Leal, R. (1968). *Introducción a Cuba: el Teatro*. La Habana: Instituto del Libro.

Leal, R. (2004). *Breve historia del teatro cubano*. La Habana: Editorial Félix Varela.

Leal, R. (1982). *La selva oscura: de los bufos a la neocolonia*. La Habana: Editorial Arte y Literatura.

Montes, M. (s/f). "El teatro cubano". Disponible en: cvc.cervantes.es/lengua/anuario/anuario_08/pdf/literatura17.pdf/

Navarro, D. (1994). *El teatro y su recepción. Semiología, cruce de culturas y posmodernismo*. La Habana: Editorial Casa de las Américas.

Ortiz, F. (1985). *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

Ortiz, F. (2013). *Contra las raza y los racismos*. La Habana: Editorial Ciencias Sociales.

Padrón, F. (2012). *Con la buena voluntad del tiempo*. La Habana: Ediciones Unión.

Pavis, P. (1988). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. La Habana

Padrón, F. (2012). *Con la buena voluntad del tiempo*. La Habana: Ediciones Unión.

- Pérez, M. (s/f). "Historia del teatro cubano". Disponible en:
[HYPERLINK.http://interclassica.um.es/var/plain/storage/original/application/87f61b7dc2f8c9b361a1320972e22667.pdf](http://interclassica.um.es/var/plain/storage/original/application/87f61b7dc2f8c9b361a1320972e22667.pdf)/"<http://interclassica.um.es/var/plain/storage/original/application/87f61b7dc2f8c9b361a1320972e22667.pdf/>
- Piñera. V (s/f). "Teatralidad y cultura popular". Disponible en:
<http://books.google.com/cu/books/>
- Piñuel, J. L. (S/f). *Epistemología, metodología y técnicas del análisis de contenido*. Madrid: Spain.
- Prat, J. J. (2006). "Sobre el concepto de folclore". Disponible en http://territorioteatral.org.ar/html.2/articulos/pdf/n6_01.pdf el día 15 de abril de 2015
- Sánchez, M. J. (s/f). *Teoría teatral del siglo xx: el cuerpo y el ritual*. Disponible en dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3662544.pdf el día 15 de abril de 2015
- Sampieri, R. H. (2003). *Metodología de la investigación 1*. La Habana: Editorial Félix Varela.
- Sampieri, R. H. (2004). *Metodología de la investigación 2*. La Habana: Editorial Félix Varela.
- Sosa, E. (Compil.). (1973). *Historia social de la literatura*. La Habana: editorial Pueblo y Educación.
- Santagada, M. A. (2004). "La recepción teatral entre la experiencia estética y la acción ritual". Disponible en:
<http://theses.ulaval.ca/archimede/fichiers/21594/21594.html> el 12 de abril de 2015

Trancón, S. (s/f). Teoría del teatro: bases para el análisis de la obra dramática.
Disponible en: <https://books.google.es/books> el 12 de abril de 2015

Vigil-Escalera, O. (2004). *Técnicas y métodos de dramaturgia*. La Habana:
Ediciones Unión.

Anexos

Anexo # 1. Propuesta de análisis de contenido

Según la metodología expuesta se propone el siguiente modelo de análisis de contenido para aplicar a las puestas en escena del grupo Cabotín Teatro de Sancti Spíritus, cuyas obras son reflejo de la cultura popular tradicional.

1. Título de la puestas en escena:
2. Nombre del director:
3. Lugar donde se desarrolla la puesta en escena:
4. Objetivo: caracterizar la representación de la cultura popular tradicional en las puestas en escena del grupo Cabotín Teatro.
5. Definir universo y muestra.
6. Establecer y definir unidades de análisis:
 - ✓ Escenografía
 - ✓ Palabra
 - ✓ Argumento
 - ✓ Música
 - ✓ Gestos
 - ✓ Espacio
 - ✓ Personaje
7. Establecer categorías y subcategorías:

Categoría 1: Cultura popular tradicional de origen canario

Subcategorías:

- Refranero popular
- Música
- Accesorios
- Festividades
- Vestuario

Categoría 2: Cultura popular tradicional de origen africano

Subcategorías:

- Accesorios
- Maquillaje
- Vestuario
- Dialecto
- Religión

Categoría 3: Diálogo teatro-espectador

Subcategorías:

- Contexto de representación.
- Argumento.
- Interacción actor-espectador.

Anexo # 2: Operacionalización de las categorías.

Variable	Dimensiones	Indicadores
Cultura popular tradicional.	De origen canario.	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Refranero popular ➤ Música -Tipo de música: <ul style="list-style-type: none"> • Décimas • Redondilla. ➤ Festividades: <ul style="list-style-type: none"> -Danzas (la isa) -Juegos (el palo) ➤ Vestuario <ul style="list-style-type: none"> -Sombrero -Pañuelo -Pañoleta -Túnica -pantalones -chaqueta -camisa ➤ Accesorios: <ul style="list-style-type: none"> -Palos -Asta -Cestas -Máscaras

	De origen africano	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Música: <ul style="list-style-type: none"> - Tipo de Música: <ul style="list-style-type: none"> • En vivo • Grabada -Instrumentos musicales: <ul style="list-style-type: none"> • Tipos de tambores • Otros instrumentos -Toques de tambores <ul style="list-style-type: none"> ➤ Religión: <ul style="list-style-type: none"> -Rituales <ul style="list-style-type: none"> • Adivinación • Invocación a Zarabanda • Invocación a Baluande o Madre Agua -Deidades: <ul style="list-style-type: none"> • Cristianas • Judías -Símbolos religiosos ➤ Vestuario: <ul style="list-style-type: none"> -Tipo de vestuario -Colores ➤ Dialecto <ul style="list-style-type: none"> ➤ Accesorios: <ul style="list-style-type: none"> -Carreta -Garabato -Nganga -Zancos
Diálogo teatro-espectador	Contexto de representación	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Espacio escogido para la representación <ul style="list-style-type: none"> -Significación popular -Aprovechamiento escénico de los recursos materiales, arquitectónicos y naturales ➤ Horario

		<ul style="list-style-type: none"> ➤ Duración ➤ Tipo de público
	Argumento	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Leyendas locales <ul style="list-style-type: none"> - Leyenda de Cañambrú - -Leyenda de la mano del negro ➤ Personajes <ul style="list-style-type: none"> -populares -legendarios ➤ Contexto epocal
	Interacción actor-público	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Movimiento escénico ➤ Gestualidad ➤ Versatilidadvocal

Anexo #4 Guía de observación.

Objetivo: Observar las circunstancias de representación de las puestas en escena de Cabotín Teatro.

Unidad de observación: La puesta en escena

Aspectos a observar:

- ✓ Espacio escogido para la representación.
- ✓ Significación popular del espacio.
- ✓ Aprovechamiento escénico de los recursos materiales, arquitectónicos y naturales de este espacio.
- ✓ Horario
- ✓ Duración
- ✓ Tipo de público asistente

Anexo #5

Entrevista semi-estructurada

Objetivo: Caracterizar al grupo Cabotín Teatro dentro del panorama teatral espirituano.

Entrevistado: Iván Emilio Bustillo, Vicepresidente del Consejo Provincial de las Artes Escénicas.

Entrevistador (A)

Entrevistado (B)

(A) ¿Cuáles son los antecedentes del teatro dramático espirituano?

(B) Bueno el teatro dramático espirituano tiene un antecedente he por allá por los años 92 con el proyecto H y con el proyecto Gaviota que eran dos proyectos que existían aquí en la provincia de Sancti Spíritus. Posteriormente a eso he sus iniciadores formaron el grupo de Teatro del encuentro y he este grupo de teatro del encuentro trabajó durante más de diez años aproximadamente bajo la dirección de Corojo y reunió un grupo de actores alguno, la gran mayoría provenientes de la calle y algunos otros graduados de la Escuela Nacional de instructores de arte de ahí esto marcó e que tuvieron un proceso de trabajo muy amplio, tuvieron muchísimas horas de repertorio como Una caja de zapatos vacía, El último raund, El oso e disímiles obras hasta que he alrededor del año 2006 más menos aproximadamente los actores que formaban el núcleo de este proyecto se independizaron y empezaron a formar algunas agrupaciones de teatro dramático así fue el caso de la aparición de Cabotín Teatro, de Lorca Teatro, Teatro del encuentro Cambia su nombre a Teatro Dador y Teatro de la Caridad cambia su nombre a Teatro de la Trinidad es decir hay como una reafirmación en todo el proyecto de teatro dramático aparecen nuevos líderes de ahí la aparición de estos nuevos proyectos y el consejo contaba con el financiamiento adecuado para poder asumir estos nuevos proyectos aparte de que tenía una producción de estudiantes que estaban ya casi en etapa de graduación de las escuelas profesionales de arte de Villa Clara y Camagüey y que venía a pasar su servicio social y hacer su tesis de graduación aquí en la provincia de ahí surge, e hay más menos una pequeña sinopsis de cómo fue la evolución del teatro dramático en Sancti Spíritus se puede hablar de muchas cosas más pero de ahí viene Cabotín

Teatro es decir Laudel de Jesús su líder fue actor de teatro del encuentro dirigió algunos espectáculos como He aquí el hombre e y algunos otros espectáculos y después él comienza a trabajar con un grupo de actores algunos provenientes del teatro dramático y otros que no provenían del teatro dramático como es el caso de Piqui que venía de teatro para niños era actor del proyecto Garabato y algunos instructores de arte es el caso de Annalie, de Andy que estuvo ahí en el proyecto el mismo Roger Fariñas que es ahora director del Teatro Principal fue actor de Cabotín Teatro así se inicia el camino de Cabotín Teatro con espectáculos realmente e espectáculos dedicados específicamente a las salas Juegos sucios en el sótano, después Un tren hacia la dicha, después Triángulo, El concierto todo teatro de sala, de importantes dramaturgos cubanos Nicolás Dorr, Amado del Pino, Ulises Díaz Febles y el grupo a medida que pasaban los años y que iba trabajando este tipo de proceso de montaje se fue aglutinando de muchachos egresados de las escuelas profesionales de arte tanto de Villa Clara como de Camagüey que fue realmente un punto importante dentro del desarrollo de Cabotín Teatro porque le dio la posibilidad a Cabotín Teatro en mi modesta opinión de aglutinar muchachos jóvenes graduados de escuelas con una formación profesional pero que iban a iniciar su carrera profesional dentro de una agrupación que estaba naciendo y con grandes potencialidades, es decir Laudel como líder iba a tener la oportunidad de poder amoldar toda esa información recibida en la escuela en lo que realmente él quería para la agrupación y es por eso que ahora tenemos una compañía como Cabotín Teatro con excelentes espectáculos tanto de sala como ahora sus últimos trabajos que han sido teatro para la calle que también ha sido un reto para Laudel como director y para los actores como tal porque eran actores entrenados para teatro de sala y Laudel tuvo que modificar en cierto sentido modificar vamos hablar de modificar tal vez la palabra no es modificar a lo mejor Laudel después te puede corregir lo que te estoy diciendo el entrenamiento y hacer un entrenamiento más específico para la calle que es como realmente se debe que ahí surgió El Diablo rojo, después La mano del negro que fue todo un proceso de más de un año de trabajo y Ecos del tío Manuel que es algo un poco más sencillo pero también es un trabajo para la calle y ahora que está haciendo un nuevo trabajo que está por estrenar que retoma de nuevo las salas pero en otra modalidad.

(A) ¿Cómo caracterizaría usted el estado de esta manifestación en los últimos años?

(B) El teatro en Sancti Spíritus ha tenido un desarrollo, desarrollo que se ha visto en mejor medida en algunas agrupaciones y no en otras agrupaciones creo que el desarrollo ha sido importante en agrupaciones ya establecidas que han mantenido su nivel y otras que han surgido como es el caso de Cabotín Teatro han aumentado aún más su nivel a partir del paso del tiempo y con el transcurrir de los años que se ha logrado insertar dentro del circuito nacional del teatro dentro de la crítica dentro de los eventos, festivales y creo que el teatro en Sancti Spíritus no está bien, bien, bien pero tampoco está tan mal como las personas piensan creo que si hay un desarrollo, que este desarrollo no se ve en todas las agrupaciones pero si se ve en algunas, que hay muchas cosas que mejorar, que hay muchas cosas que trabajar es verdad en todas las provincias, en todos los países, en todas las naciones sucede lo mismo nunca el desarrollo es parejo algunos se adelantan, otros se atrasan aunque hay infinitos factores, factores externos, factores internos, pero a veces también los factores internos son factores subjetivos, se puede decir de la falta de espacios de ensayos, de locales de ensayos de sedes de agrupaciones pero yo considero que son factores subjetivos ¿por qué razón? Por ejemplo, Cabotín Teatro tiene una sede de ensayo o mejor dicho tiene un local de ensayo que actualmente con la cantidad de integrantes que tiene la compañía se le hace insuficiente pero no ha dejado de trabajar, no ha dejado de ensayar no ha dejado de presentarse no ha dejado de producir por lo tanto hay factores que son subjetivos y siempre las agrupaciones espirituanas han tenido si no un local propio han tenido espacio para poder trabajar y poder crear por eso te digo que los factores internos en algunas ocasiones son factores subjetivos, que si nos afecta los problemas clásicos de producción por problemas monetarios por problemas de presupuesto que eso afecta a todas las agrupaciones del país porque el nivel de presupuesto a nivel nacional ha bajado pero no han dejado de producir todos los años presentan sus obras y el consejo siempre ha trabajado en base a eso.

(A) Según su criterio, ¿Qué aspectos caracterizan la estética de Cabotín Teatro?

(B) La estética de Cabotín en estos momentos es tan amplia como decir teatro mismo, Cabotín Teatro es un grupo que hace teatro en mi opinión, teatro en todas sus modalidades pues no hay una barrera o un freno que se haya impuesto ni el director como director ni sus actores dentro de la agrupación si tiene una estética bien determinada un estilo de trabajo bien determinado que si el director lo ha mantenido tanto en sus espectáculos de sala como los espectáculos de calle pero así una estética establecida es que ha trabajado en todos los sentidos en todas las modalidades él ha hecho de todo, lo que uno cree que no puede hacer lo ha hecho.

(A) ¿Considera usted que el público espirituario se siente identificado con las puestas en escena del grupo?

(B) Si e, en alguna medida si podría sentirse más identificado pues el público espirituario está ávido y necesitado de recibir teatro lo que tenemos es que buscar la forma de que lo sienta suyo hay una pequeña lejanía entre el público y el teatro no sé si será por falta de costumbre por los movimientos propios de la sociedad que en estos momento de actualidad a las personas le gusta menos el teatro en Sancti Spiritus porque en otras provincias no es así nosotros tuvimos un tiempo con el teatro cerrado pero después de que se abrió han pasado cosas importantísimas por el teatro y el público no acude a pesar de la divulgación que se pueda hacer que no es la mejor pero se hace a pesar de todos los esfuerzos que se hagan el público espirituario le cuesta trabajo ver el teatro e ir al teatro por eso considero también que una de las cosas que llevó a Cabotín Teatro a experimentar en la calle es eso tratar de atraer a ese público que está por ahí regado a ver y a consumir de nuevo el teatro Cabotín Teatro cada vez que se ha presentado ha tenido convocatoria en cualquiera de sus presentaciones con teatro al instante, con sus espectáculos de sala con los espectáculos de calle hemos empezado los espectáculos de calle con diez personas y después se han aglutinado 300 o 400 personas.

Anexo #6.

Entrevistasemi-estructurada

Objetivo: Caracterizar al grupo Cabotín Teatro dentro del panorama teatral espirituano.

Entrevistado: Roger Fariñas Montesinos, director del Teatro Principal.

(A) Entrevistador

(B) Entrevistado

(A) ¿Cuáles son los antecedentes del teatro dramático espirituano?

(B) Hay antecedentes demasiado intermitentes, en cuanto a resultados de trabajos y creadores que puedan determinarse como referentes. Sin embargo se pueden aludir grupos y puestas en escena -en diferentes generaciones y períodos- que han hecho su aporte al arte escénico. Teatro del Encuentro, dirigido por Corajo con obras como *Una caja de zapatos vacía*, *Estudio en blanco y negro*, *El oso*; Teatro Dador, que dirige actualmente Gustavo Ramos, con sus acercamientos experimentales en *El Fausto* y en *Emelina Cundiamor*; y la presencia de Cabotin Teatro con estrenos como *Tren hacia la dicha*, *Triángulo* y *La mano del negro*, por solo citar algunos.

(A) ¿Cómo caracterizaría usted el desarrollo de este género teatral en Sancti Spíritus?

(B) En la pregunta anterior hice alusión a este fenómeno: *demasiado intermitente* en su trayectoria. Tal es así que en la actualidad no se puede decir que existe un movimiento de teatro dramático en Sancti Spíritus. ¿Dónde están los estrenos? ¿Resultados palpables en escenarios foráneos, de la capital, por ejemplo? No existen entrevistas, reseñas en periódicos, críticas en revistas especializadas sobre los estrenos o temporadas de los grupos dramáticos espirituanos. Y de este criterio, muy particular, puedo exceptuar a Cabotin Teatro, grupo que ha mantenido un proceso de creación constante y progresiva. Así lo constatan sus espectáculos y las frecuentes apariciones críticas en medios especializados que abordan sobre su obra. De ahí en fuera puedo ratificar que el teatro dramático en Sancti Spíritus está en crisis.

(A) ¿Considera usted que ha habido un realce en esta manifestación teatral tras la fundación de Cabotín Teatro?

(B) Dogmáticamente, sí. Sí hubo grupos y directores que potenciaron un movimiento dramático anteriormente, que hacían de este panorama una fiesta sediciosa y pronunciadora, pues, hoy, es absurdo procurarle esta condición. Ya nadie quiere hablar sobre nada, ¿será que no hay nada que decir? ¡¿Preferimos culpar a los burócratas que nos limitan los procesos creativos?! Es cierto que son ellos los principales responsables de catapultarnos y no lo hacen, ¡pero es que ellos no son los artistas!, somos los artistas los que nos movemos por una ineludible necesidad de comunicar desde el arte, de la creación. Los culpamos a ellos y hasta alegamos que las carencias de producción atentan contra nuestros procesos creativos, pero, esto no puede significar la derrota para un auténtico artista. Sin embargo, Cabotín Teatro ha mantenido una inquebrantable labor. Por supuesto que ha ocurrido un esplendor desde la fundación de Cabotín. Sino lo creen, visiten los medios especializados, es el grupo más divulgado.

(A) ¿Cómo valora usted el trabajo que realiza el grupo?

(B) Laudel De Jesús, director de Cabotín Teatro, solo necesita a un actor y a ese público aleatorio que asiste al hecho artístico; para dialogar sobre una sociedad, sobre un acontecimiento histórico o suceso existencial, o simplemente que hable de *sí* mismo en la composición dramaturgica, pero que a la vez termina siendo eco de lo que verdaderamente es el hombre, y el hombre cubano. Durante su prolifera carrera, De Jesús ha trazado una línea divisoria entre el teatro *fatuo* y el teatro que se sedimenta desde la autenticidad, el trabajo, la exquisitez, la consagración por definir una estética, pero, sobre todo por hacer *teatro*, que es lo que verdaderamente le contenta. Para ello ha recorrido toda una década de profundos estudios sobre el comportamiento del actor en escena, y además sobre las herramientas teóricas llevadas a la práctica que, desde su postulado de director, le han valido de efectivos instrumentos a la hora de consolidarle un tratamiento conceptual a su producto artístico. Eso es lo que desprende y define Cabotín, pone en primer plano el trabajo del actor pero desde la indagación.

(A) Según su criterio, ¿Qué aspectos caracterizan la estética de Cabotín Teatro?

(B) El crítico Abel González Melo catequizaba lúcidamente en su pódico de *Festín de los patíbulos* que: «Explicar el teatro es, como mínimo, una pretensión. Observar un espectáculo –ese paisaje en movimiento donde los personajes hablan parecido a la vida, siguen una historia, sufren y se conmueven-, querer atraparlo en una reseña, en un ensayo revelador, sólo es comprensible como ejercicio de ficticia y efímera hermenéutica». Parto de esta cita para dilucidar que este criterio no pretende dogmatizar o propiciar un criterio determinante sobre el teatro que hacen De Jesús y sus cabotines. Mas sí persiste la idea de trazar puntos de contactos entre sus puestas en escenas, que esclarezcan y hablen lo más fielmente posible sobre el funcionamiento del grupo desde su eje, quiere dialogar sobre códigos estéticos que caracterizan el trabajo grupal de Cabotín. Laudel De Jesús tiene en su archivo profesional el crédito de firmar dramáticamente cuatro de sus estrenos con el grupo, y otro considerable número de obras ganadoras en disímiles concursos locales. *He aquí el hombre*, es su texto de iniciación con Cabotín Teatro, un primer lance dramático donde se desdobra como director de escena y actor, y es co-dirigido por la actriz y fundadora Anna García. Suceden posteriormente cinco lecturas a la dramaturgia cubana actual: *Juegos sucios en el sótano*, de Nicolás Dorr; *Tren hacia la dicha* y *Triángulo*, ambas de Amado Del Pino; *El concierto*, de Ulises Rodríguez Febles y *Un mar de flores*, de Norge Espinosa. Todas concebidas para teatro de cámara. Es cuando ocurre una alternativa, para muchos desconcertante y apresurada, en la que el director «traspola» su naturaleza de representación de las *salas teatrales* a la *calle*. Espectáculos como *El diablo rojo*, *La mano del negro* y *Ecos del tío Manuel*, son textos escritos por Laudel De Jesús y llevados a escena con Cabotín Teatro que preservan su nueva proyección de inclinarse hacia el poco explorado *Teatro de relaciones*. Para otros, esta alternativa de perfilar sus representaciones hacia el *Teatro de relaciones* o hecho en la comunidad, en contacto directo con el espectador, significa un salto cualitativo hacia un teatro de convocatoria y de diálogo fértil. Y aunque siempre están los que detractan de manera vulgar esta metamorfosis del núcleo –que a consideración de Laudel como creador: es

necesaria-, pues, no parece dársele mucha cuerda. Todo lo contrario a este comentario: la crítica y el público han agradecido esta nueva postura de representación en la que los cabotines dialogan desde la inmediatez, desde la verdad del *decir* en el momento oportuno en que el espectador-transeúnte es emboscado por los actores y todo el andamiaje que figura una puesta en escena justo en la calle; pues, para De Jesús el extrañamiento que provoca este tipo de representación cuando el actor invade la pasividad del espectador, transforma un entorno en espacio teatral parte de una soluble necesidad de dialogar sobre el hombre cubano, sobre su cultura y sus raíces, sobre la realidad material (palpable y externa) y la realidad intrínseca en la psiquis del ser humano. El actor incita al espectador a ser parte *viva* del proceso creativo, en el que buscan revolucionar la cultura hacia realidad (que era lo que Antonin Artaud, en otras circunstancias, pretendía con sus hallazgos conceptuales). En el ceñido paisaje teatral espirituario Cabotín Teatro se distingue por su constancia creativa y los asiduos estrenos que verifican su *lealtad al teatro como hecho artístico* y al alto nivel estético e hieratismo que le imprimen a sus espectáculos. Por lo tanto, mi juicio figura un acercamiento - más o menos exacto- sobre lo que ha sido la línea a decursar por Laudel De Jesús y sus cabotines durante estos diez años de laboreo teatral.

(A) ¿Considera usted que el público espirituario se siente identificado con las puestas en escena del grupo?

(B) ¡Absolutamente! Cabotín siempre tiene algo nuevo qué decir. El público es deponente de ello. Y ante cada nuevo estreno concurre a la cita teatral.

Anexo # 7.

Entrevista semi-estructurada

Objetivo: Caracterizar al grupo Cabotín Teatro dentro del panorama teatral espirituano.

Entrevistado: Gustavo Ramos, director de la Asociación Hermanos Saíz.

(A) Entrevistador

(B) Entrevistado

(A) ¿Cuáles son los antecedentes del teatro dramático espirituano?

(B) El teatro dramático en Sancti Spíritus de hecho desde que yo comencé a hacer teatro en el año 92, 93 aproximadamente por ahí, que funde Teatro del encuentro, e Fernando Valdivia fundó el grupo y yo soy uno de los primeros actores que comenzó a trabajar, de esas personas que trabajábamos en Teatro del encuentro nada más que quedamos activos haciendo teatro, e Pedro Venegas y yo éramos de Teatro del Encuentro los demás no eran de Teatro del Encuentro los demás se fueron incorporando después, o sea después que se fundó el grupo Jorge Luis Echemendía, Laudel que presentó un trabajo independiente, e un monólogo que recuerdo que se llamaba He aquí el hombre y así pero fundadores fundadores del Teatro del Encuentro que estamos activos haciendo teatro todavía o intentando hacer teatro porque en Sancti Spíritus no se puede hacer teatro eso está prohibido somos Pedro Venegas y yo, ahora los antecedentes por supuesto están en el deseo de hacer teatro de la necesidad de hacer teatro está también en personas que vinieron de la escuela nacional de arte como Fernando como Corajo (José Miguel Valdivia) que después se encargó del grupo y fueron creando antecedentes objetivos para formar un grupo profesional en Sancti Spíritus yo recuerdo que en aquel tiempo trabajábamos de ocho de la mañana a siete de la noche el sacrificio era enorme inicialmente no había salario y después comenzaron a pagar 108 pesos y después se inventó una cosa que se llamaba autofinanciamiento lo cual era un error para el teatro dramático de Sancti Spíritus completamente herrado y por supuesto la política cultural del país beneficia en muy buena medida o en excesiva medida algunas veces pienso también que los grupos

puedan trabajar subvencionándose a sabiendas de que el público es bastante poco o sea los antecedentes creo que es esa necesidad de hacer teatro porque realmente yo no tengo memoria ahora mismo de que en Sancti Spíritus hayan existido grupos de teatros profesionales dramáticos que hayan creado antecedentes para uno impulsarse a partir de ahí para uno motivarse a partir de esos grupos.

(A) ¿Cómo caracterizaría usted el estado de esta manifestación en los últimos años?

(B) Sancti Spíritus es una plaza bastante violenta para trabajar tienes que pensar que Sancti Spíritus tiene un solo teatro y que es una sala polivalente por la que tiene que pasar todas las manifestaciones que aparecen en este pueblo no hay salas alternativas para nosotros mantener una programación estable en Sancti Spíritus los grupos carecen de locales de ensayo ahora creo que el deseo de trabajar de los grupos hay que aplaudirlo es loable el deseo de trabajar de las personas que hacen teatro aquí en Sancti Spíritus y yo se lo admiro yo los veo trabajando incansablemente y los admiro pero así y todo no se ha creado incluso por parte de los directores de los grupos una especie de proyección que pueda hacer que pueda sostener o que pueda hacer madurar un trabajo a veces tenemos la herrada trayectoria o el herrado trabajo de formar un maratón teatral o sea de montar espectáculos y realmente no nos madura ningún espectáculo por eso también hay veces que también eso se puede convertir en un mecanismo de defensa porque ya te digo montas un espectáculo y después no tienes donde madurarlo y si tú no maduras una obra de teatro o sea si no tiene veinte treinta presentaciones prácticamente continuas que tú puedas hacer temporada difícilmente puedes lanzarla a la palestra nacional, difícilmente puedas lanzarla a un buen evento a un buen festival de teatro y de hecho no compite y en un mundo como este que hay competencia en todo si no tienes un trabajo artístico bien acabado bien facturado pues difícilmente puedas llegar a algo con ella pues te digo que Sancti Spíritus es una plaza muy agresiva para el teatro.

(A) ¿Considera usted que ha habido un realce en esta manifestación teatral tras la fundación de Cabotín Teatro?

(B) Bueno como quiera que sea Cabotín Teatro ha venido a enriquecer un poco más el teatro dramático aquí en Sancti Spíritus porque es un grupo más que se le agrega al teatro de Sancti Spíritus y ha hecho trabajos muy dignos pues yo creo que el hecho de que Cabotín Teatro haya surgido es decir que sea un grupo más dentro de la palestra teatral espirituana quiera decir esto que el teatro este más enriquecido sino que tiene más propuestas teatrales más obras teatrales y de hecho Cabotín ha hecho buenos trabajos de teatro para la calle o teatro dramático porque incluso ha superado muchas deficiencias que eran visibles con sus primeras propuestas que ya hoy no existen Cabotín hace un trabajo realmente loable ahora yo si lo que definiendo donde quiera que me pare que es un grupo de teatro que trabaja mucho trabaja incansablemente mucho y yo ay veces que me detengo incluso y converso con Laudel y se lo digo te vas a derretir haciendo esto y es admirable esa fe que tienen ello que mantiene Laudel como líder del grupo que mantienen inquebrantable realmente hay que aplaudírsela porque yo hay veces que me pregunto cómo puede ser.

(A) Según su criterio, ¿Qué aspectos caracterizan la estética de Cabotín Teatro?

(B) La estética de... bueno yo no creo que Cabotín Teatro tenga una estética precisa es muy difícil para un grupo de provincia y sobre todo de Sancti Spíritus mantenerse sobre una estética precisa aunque si voy a hablar de una estética o a categorizar una estética sería sobre la estética del sacrificio porque como ha sido tan variable en el hecho de buscar una propuesta que lo sostenga como digamos que lo identifique fíjate que ellos han hecho teatro dramático han hecho teatro de calle y ahora van a estrenar un espectáculo de teatro para niños en el cual yo tengo mucha fe ya estoy escribiendo sobre ese espectáculo ya Laudel y yo hemos confrontado lo que hemos escrito. Pero realmente no creo que se pueda hablar de una estética definida de Cabotín Teatro si no es la estética del sacrificio realmente ellos si son muy sacrificados. Pero realmente todavía están tanteando lo cual me parece muy bien porque son todavía un grupo relativamente joven Laudel todavía es un director que le falta mucho por madurar porque Sancti Spíritus no tiene ningún director de teatro que pueda ser un referente realmente del teatro no hay ningún director que tú digas bueno este es el referente este es el Rubén Darío no hay una Flora Araunte no hay

una Nelda Castillo y no es lo que pasa por ejemplo con los escritores porque aquí hay escritores de mucha experiencia y hay artistas de la plástica que tiene ya una obra lograda a nivel internacional, músicos muy buenos pero a los teatristas una de las cosas que lo afectan es que la política cultural en cuanto al teatro es pésima

(A) ¿Considera usted que el público espirituario se siente identificado con las puestas en escena del grupo?

(B) Si, si lo creo porque fíjate que Cabotín ha logrado arrastrar hasta el Teatro Principal hacia la única sala triste y desconsolada sala que nosotros tenemos que por demás muy poco teatral con cortinas rojas y el copón divino es eso, e, que no tiene esa magia que tiene que tener el teatro para poder hacer teatro dramático y el que quiera ver lo que estoy diciendo que vaya a la Llauradó para que vea lo que es una salita de teatro, que vaya a Teatro del Viento en Camagüey que son provincias que... bueno, Camagüey tiene hasta un festival que para qué decirte, pero Cabotín sí ha logrado, me parece, con el público arrastrarlo hasta las salas, pero además el teatro en las calles tiene esa ventaja que tú te pones aquí a hacer alguna cosa y cuando vienes a ver estas rodeado de espectadores que eso, por supuesto, es una gran ventaja pero sí me parece que ha logrado un público, a pesar de los pesares, de los tantos pesares y eso es una realidad.

Anexo # 8.

Entrevista semi-estructurada

Objetivo: Caracterizar al grupo Cabotín Teatro dentro del panorama teatral espirituano.

Entrevistado: Laudel de Jesús, director del grupo Cabotín Teatro de Sancti Spiritus.

(A) Entrevistador

(B) Entrevistado

(A) ¿Por qué usar el término Cabotín para nombrar el grupo?

(B) En primer lugar la definición o denominación del Cabotín se remonta a la antigüedad como una forma de definir, de catalogar un tipo de actor total un actor que pudiera bailar, que pudiera cantar, que pudiera intervenir en el espacio y que pudiera interpretar efectivamente las circunstancias. Ahora esta definición te decía surgió en Grecia en la antigüedad en la Edad Media que es cuando de verdad se convierte en un término común. Podemos recordar los actores de la comedia del arte se llamaban cabotines después en el propio valor de uso cambiaron y comenzaron a llamarse bufón, saltimbanqui, juglar o actor pero surge en la edad media la definición sobre todo con los actores de comedia del teatro Italiano, del teatro Francés, en este contexto histórico social vamos a pensar en obras representadas por los cabotines como obras de Calderón de la Barca, López de Vega, Tirso de Molina o sea ciclo de obra español. En este contexto ese término era común aunque la bibliografía especializada no lo mencione tanto se usó en la Edad Antigua para definir al actor total. Porque aspiramos a un actor total porque yo sí creo positivamente que el espectáculo teatral se basa, tiene como eje el trabajo del actor, o sea todos los demás sistemas escénicos o artificios sea la luz, sea el vestuario, la banda sonora todo el texto a mi criterio debe estar subordinado al actor eso lleva horas de entrenamiento de estudio porque cada actor es un mundo independiente una entidad psicológica. Es un trabajo fuerte aspirar a eso, pero no te digo que no lo alcancemos.

(A) ¿Qué caracteriza el discurso escénico de Cabotín teatro?

(B) Bueno, yo pienso que Cabotín Teatro ha ido perfilando un rostro, un gusto estético de moda que tiene a la dramaturgia cubana como centro y desde luego la dramaturgia cubana vive los temas o el espectro temático que es la realidad cubana, nuestros conflictos, nuestras vivencias, nuestras formas particulares de interpretar la realidad y de conducirnos y la cultura cubana como forma de decir de hacer, de hacer al música, de hacer la canción, de hacer el verso de enunciar los textos todo eso parte de la cultura cubana y nosotros hemos tratado de hacer eso como una especie de plataforma por lo que nosotros hemos establecido o identificado es la palabra una especie de plataforma ideoestética por decirlo de una manera conceptual que tiene a la cultura cubana como centro o a la realidad cubana como centro y en las últimas puestas en escena hemos focalizado aún más esa plataforma en lo folklórico o sea entender el folklore como una forma de dialogar con el público de a pie el público sensible gente de pueblo que muchas veces no asiste al teatro a la sala porque para ir al teatro hay que tener un inclinamiento, lo cual no quiere decir que ese espectador sencillo de a pie no tenga esa sensibilidad y no sea portador de una cultura, si lo es aunque no es una cultura elitista es una cultura popular folklórica y creo que desde ahí puestas como el Diablo rojo, La mano del negro han tratado de dialogar con este.

(A) ¿Qué motivó al grupo y a usted como director a hacer teatro dramático y no otro género?

(B) Mira vamos a dejar sentado un concepto desde el orden cultural el teatro que es teatro es dramático fíjate, hay una discriminación una delimitación entre teatro dramático y teatro para niño el teatro que es teatro es teatro es dramático por qué porque siempre va a tener un conflicto y si tiene un conflicto es drama y si es drama es dramático, es decir es dramático todo lo que es teatro, todo lo que narre o cuente una historia que tiene un conflicto que resolver es teatro, entonces en ese sentido nosotros hemos optado hasta ahora mismo de tener un teatro para adultos que si es una definición más inteligente, vez, no es dramático ni melodramático es teatro para adultos lo cual no discrimina que el niño pueda disfrutar, pero los códigos los lenguajes los recursos van dirigidos fundamentalmente al público adulto hasta el momento.

(A) ¿Cuándo comienza el grupo a hacer Teatro de Relaciones? ¿Por qué?

(B) En mayo de 2012 se estrena *El Diablo Rojo* que como sabes es basado en una leyenda de la zona de Taguasco y Cabaiguán la leyenda del hombre rojo, el diablo rojo o Cañambrú pero eso surge por una necesidad de encontrar al pueblo de afinar el diálogo con la gente sencilla con la gente de pueblo que muchas veces no asiste al teatro; pero dialogar desde el folklore porque el pueblo tiene una cultura y muchas veces los teatristas, los de artes plásticas, los poetas, he... hemos heredado un arte que es más bien para nosotros, es para el especialista y no es así el arte se legitima en la percepción de la gente en otras edades ha sucedido Rembrandt, Da Vinci, Constantine Stanislavski, Brecht, Honorato de Balzac, en fin, esa gente tenían claro y te mencioné varias artes(...), tenían claro que el arte no era para ellos ni para músicos ni para teatristas ni para literatos era para el pueblo y nosotros hemos perdido de vista eso y hacemos un teatro que lo entienden los teatristas y que lo va a ver el teatrista o hacemos una obra de artes plásticas que la entiende a veces el artista plástico o un poema que lo entiende el escritor del poema u otros poetas como él pero estamos llegando a la población estamos comunicándonos con ellos eso es una pregunta que yo me hago y que creo que en *El Diablo Rojo* intentamos responder, eh, nos parece que con esos espectáculos hemos logrado llegar a miles de espectadores que han disfrutado el espectáculo, se han emocionado con el espectáculo y lo han aplaudido.

(A) ¿Cree usted que el público se reconozca en las puestas en escena?

(B) Sí hay reconocimiento, porque si usted va a una consulta aunque el contexto vamos a decirlo en representación es diferente usted va a una consulta con un palero ahora mismo te habla en lengua quicongo y usted no entiende nada pero, pero usted entiende de qué se trata entonces cuando tú te enfrentas a un tejido espectacular que tiene música en vivo que tiene danza en vivo que tiene he ingenio visuales espectaculares que te mantienen entretenido que te atraen y hemos constatado cómo la gente se emociona con el espectáculo aunque haya zonas donde se hablan lenguas que no saben que dicen, pero que cuando le preguntas te dicen a se trata sobre unos negros que se rebelaron y fueron castigados.

(A) ¿Considera usted que los códigos culturales resultan importantes dentro de la puesta en escena?

(B) A nivel sintético, cuando tú representas una puesta en escena que soportó un año de investigación y más a nivel sintético, tú condensas eso en 45 minutos de espectáculo pero cada uno de esos signos o significados tiene un referente, tiene un significante de tras que es lo que es el teatro, el teatro no es únicamente diversión vaga ni nada de eso el teatro es también etnología, sociología.

(A) ¿Cómo valora usted la tradición teatral espirituana?

(B) Bueno, nosotros tenemos un problema: esta es una ciudad relativamente joven tiene quinientos años, pero es joven en lo referente a este tipo de cultura, la cultura teatral aquí el primer grupo profesional que existió fue en 1992 y se pensó en un tipo de teatro, volvemos al tema de élite, de momento los líderes de esas agrupaciones consideraban que no era importante la presencia de público era más importante la investigación, la búsqueda del actor, me parece bien eso, pero negaron la relación con el público entonces eso tampoco aportó, he a la presencia o contribuyó a que hubiese público presenciando el espectáculo entonces frenó un poco la relación actor espectador entonces nos enfrentamos a ciudades como La Habana, Ciudad de La Habana, Camagüey, que tienen 200 años de teatro, donde hay que es otro fenómeno donde hay salas de teatro suficientes, aquí no hay salas de teatro suficientes ahora mismo el teatro principal el Teatro Principal no es una sala de teatro eso es un coliseo que por ahí pasa todo conciertos de música conciertos de danza, ¿dónde están las sedes de las agrupaciones? que tenían que haber estado hace cuarenta cincuenta años para que la gente sepa que el domingo puedo llevar a mi niño al guiñol o el sábado puedo ir a la sala de Cabotín Teatro a las nueve de la noche que seguro hay función eso no hay no puedes hacer tradición si no tienes primero espacios concretos donde la gente pueda ir a verla y si no hay espacio no hay producto artístico y si no hay producto no hay teatro si no hay espectador y actor no hay teatro es una cadena que no hemos querido comprender todavía a cincuenta y cinco años de revolución todavía las autoridades de esta provincia no acaban de entender la importancia que reviste

que los niños vayan al teatro por ejemplo, eso no les parece importante y no hay sala de Guiñol ahora mismo otro ejemplo entonces sí la hay en Camagüey, sí la hay en Ciudad de La Habana, por citarte algunas ciudades no hay tradición de teatro realmente no hay tradición de teatro, no quiere decir que no haya sensibilidad que no haya gusto por el teatro si se lo ofrecen en una plaza se te llena la plaza, lo que no hay es tradición de ir al teatro que eso es un tipo de cultura no tengo habito yo sé que el sábado y el domingo no hay nadie en el teatro así que, ¿a qué voy a ir?

(A) ¿Cuáles son los antecedentes del teatro dramático en Sancti Spíritus?

(B) Si hay algunos antes del 92, que eran artistas aficionados pero es algo que hubo pero aquí empezó en el 1991 sobre todo con Teatro del puente que lo fundan los hermanos Valdivia ahí empezó el teatro dramático en Sancti Spíritus por decirlo de alguna manera rápida y simple.

Anexo # 9.

Entrevista semi-estructurada

Objetivo: Caracterizar al grupo Cabotín Teatro dentro del panorama teatral espirituano.

Entrevistado: Omar Valiño, asesor dramático y crítico cultural.

(A) Entrevistador

(B) Entrevistado

(A) Según su criterio, ¿Qué ha significado la fundación de Cabotín Teatro para el panorama teatral de Sancti Spíritus?

(B) La búsqueda de un perfil propio en el teatro destinado a los adultos. El intento logrado de dotar a SS de un grupo que pueda representar la cultura territorial.

El asentamiento de un grupo capaz de movilizar otras fuerzas a favor del teatro espirituano.

(A) ¿Cómo caracterizaría usted la estética de Cabotín Teatro?

(B) Todavía Cabotín es un grupo joven, pero destaca en su perfil estético la atención prestada a la preparación del actor en todos los órdenes, el énfasis en la dramaturgia cubana contemporánea como signo de su conexión con el contexto social y, sobre todo, la investigación en la memoria cultural del territorio para devolver una imagen propia y actualizada hecha teatro.

(A) ¿Cree haya existido un proceso de madurez desde sus primeras propuestas concebidas como espectáculos de sala hasta llegar a trabajos como “El diablo rojo” o “La Mano del negro”?

(B) El grupo, lógicamente, va creciendo en el propio camino y cada puesta asumida trae un nuevo conocimiento. Sin embargo, las dos puestas que mencionas, concebidas para el teatro en el espacio público, son las que mejor representan, hasta hoy, los intereses y la preparación del grupo.

(A) ¿Considera pertinente que sea realizado un estudio sobre Cabotín Teatro?
¿Por qué?

Es pertinente porque, a sus diez años de fundado, exhibe una obra que ya tiene un itinerario donde rastrear logros, alcances y deudas, así como puestas que cristalizan una estética propia que puede ser objeto de indagación desde varios ángulos.

Anexo # 10: Cronología de las obras representadas por el Grupo Cabotín Teatro de Sancti Spíritus.

- 18 de junio de 2005. Nace la agrupación con la puesta en escena de la obra “He aquí el hombre”, escrita, interpretada y dirigida por Laudel de Jesús, y la asesoría dramática de la actriz Anna García Calviño. El hecho tiene lugar en La casa del Teatro de la Ciudad de Sancti Spíritus.
- 5 de diciembre de 2006. Estrena en el Teatro Principal de Sancti Spíritus, “Juegos Sucios en el Sótano”, de Nicolás Dorr, con la actuación de Anna García como Ella, y Fernando Conde como Él, bajo la dirección de Laudel de Jesús.
- 12 de diciembre de 2007. Estrena en el Teatro Principal de Sancti Spíritus, la obra “Tren hacia la dicha”, de Amado del Pino, puesta en escena de Laudel de Jesús, y la actuación de Anna García, Saray Rodríguez, Yohanna García, Roger Fariñas y Piqui Quintana.
- 5 de junio de 2008, saca a la luz el espectáculo Teatro al instante, y recorre infinidad de comunidades, en especial las ubicadas en el Plan Turquino, como parte de la Cruzada por las rutas de Camilo y Che.
- 20 de noviembre de 2009. Estrena en el Teatro Principal de Sancti Spíritus, la obra “Triángulo”, de Amado del Pino, con la asesoría dramática de Ulises Rodríguez Febles, la dirección de Laudel de Jesús, y el desempeño actoral de Anna García como Miriam, Andy Álvarez como Pablo y Piqui Quintana como Cuquito. Con esta puesta en escena el colectivo recorre varias provincias del país: se presentan en la sala La edad de Oro en Camagüey, El Mirón Cubano en Matanzas, y La sala de Argos Teatro en Ciudad de La Habana. Participa, además en eventos de carácter nacional como Huella Teatral de Las Tunas, y Espacio vital de Pinar del Río. Reseñas de estas acciones pueden encontrarse en publicaciones periódicas, como *Escambray*, *Juventud Rebelde*, *Granma*, y revistas como *La Pedrada* y *la Gaceta de Cuba*.

- 3 de abril de 2011. Estrena en la sala de El Mirón Cubano, “El concierto”, del dramaturgo e investigador matancero Ulises Rodríguez Febles, con diseños de vestuario y escenografía de Manuel AlcaydeMajendie, la asesoría dramática de Amado del Pino, puesta en escena de Laudel de Jesús. El desempeño actoral corrió a cargo de Anna García, Dayana Manso, Jorge Echemendía, Yerandy Méndez, Yaniesney Castellano y Piqui Quintana.

- 11 de mayo de 2012. Cabotín Teatro estrena, en la Plaza Cultural de Taguasco, “El Diablo Rojo”, texto y puesta en escena de Laudel de Jesús, asesoría dramática de Ulises Rodríguez Febles, y el desempeño actoral de Alexander Cruz, Alejandro García, Elixandra Gómez, Tahimí Valle, Yudy Gallo y Piqui Quintana.

- 18 de enero de 2014. Cabotín Teatro estrena en el parque Serafín Sánchez Valdivia “La mano del negro”, texto y puesta en escena de Laudel de Jesús, y la asesoría dramática de Omar ValiñoCedré.

- Cabotín Teatro estrena en el parque de Fomento “Ecos del tío Manuel”, puesta en escena Laudel de Jesús.

- 7 de enero de 2015. Cabotín Teatro estrena en el Teatro Principal “Un mar de flores”, texto de Jorge Espinosa, puesta en escena de Laudel de Jesús y asesoría dramática de Omar ValiñoCedré.

Anexo # 11: Programa de la obra "El diablo rojo"

ELENCO:

ACTOR- REPARTO

Alejandro García:

Cañambrú Joven/ Pancho Rodríguez.

Alexander Cruz:

Cañambrú Viejo/jerónimo/ Pancho Rodríguez.

Elixandra Gómez:

Guardia Rural 1/ Campesina cubana.

Piqui Quintana:

Cañambrú Adulto.

Taimí Valle:

Hermana/ Vendedor de Periódicos (niño)/ Málgaro.

Yudy Gallo:

Vendedor de Periódico (adulto)

Anna García:

Madre de Cañambrú.

Leobis García:

Guardia Rural 2

Equipo técnico

Instructor de Danza: Luís Orlando Sotolongo

Instructor de Garrote: Alexis Suárez (Pipo)

Diseño de Vestuario: Alejandro García

Artesano: Lorenzo L. Matienzo

Música incidental: Kenny Rodríguez

Diseño de Objetos y Banda Sonora: Laudel de Jesús

Asesor Cultural: Alejandro Camacho (Milán)

Asesor Dramatúrgico: Ulises Rodríguez Febles.

Dirección Artística: Laudel de Jesús

EQUIPO DE REALIZACIÓN

Costura y Atrezo: Alejandro García

Carpintería: Ángel Pérez

Propaganda: Maibel Matos

Producción: C PA E.SS - Cabotín Teatro

Dirección General: Laudel de Jesús



"El Diablo Rojo"

Texto y Puesta en escena
Laudel de Jesús

Anexo # 12: Información de la puesta en escena de “El diablo rojo”

Obra:	El diablo rojo
Autor:	Laudel de Jesús
Director Artístico:	Laudel de Jesús
Fecha de estreno:	10 de octubre 2013
Sinopsis:	<p>El joven canario llamado Teodoro Álvarez San Gil llega a Cuba a finales del siglo veinte principios del treinta huyéndole a la mili. Tras su llegada es rechazado por otros emigrantes que lo catalogan de bandolero, mago o brujo. Durante su estancia en la Isla fue conocido como Cañambrú, el hombre rojo o el Diablo rojo. Finalmente, es asesinado por la guardia rural y se convierte en una leyenda local.</p>
Elenco actoral en forma de reparto:	<p>Alejandro García: Cañambrú Joven/ Pancho Rodríguez.</p> <p>Alexander Cruz: Cañambrú Viejo/ Jerónimo / Pancho Rodríguez.</p> <p>Elixandra Gómez: Guardia Rural 1/ Campesina cubana.</p> <p>Piqui Quintana: Cañambrú Adulto.</p> <p>Taimí Valle: Hermana/ Vendedor de Periódicos (niño)/ Málgaro.</p> <p>Yudhy Gallo: Vendedor de Periódico (adulto)</p> <p>Anna García: Madre de Cañambrú.</p> <p>Leobis García: Guardia Rural 2</p>

Equipo Artístico (persona y crédito)	<p>Instructor de Danza: Luís Orlando Sotolongo</p> <p>Instructor de Garrote: Alexis Suárez (Pipo)</p> <p>Diseño de Vestuario: Alejandro García</p> <p>Artesano: Lorenzo L. Matienzo</p> <p>Música incidental: Kenny Rodríguez</p> <p>Diseño de Objetos y Banda Sonora: Laudel de Jesús</p> <p>Asesor Cultural: Alejandro Camacho (Milán)</p> <p>Asesor Dramatúrgico: Ulises Rodríguez Febles.</p> <p>Dirección Artística: Laudel de Jesús</p>
--------------------------------------	--

Anexo # 13: Imágenes de la puesta en escena “El diablo rojo”



Imagen # 1: Representación de Isa.



Imagen # 2: Utilización de la teatralización del rostro para transmitir emociones



Imagen # 3: Interacción con el público.



Imagen # 4: Juego con las máscaras.



Imagen # 5: Interacción con el público.



Imagen #6: El diablo rojo sobrevolando Los Olivos (escena final de la representación y a través de la cual se inmortaliza la leyenda).

Anexo # 14: Programa de la obra “La mano del negro”

Cabotin teatro



ELENCO

Alexander Cruz: Tatanganga/ esclavo con la Cruz

Anna García: Madre agua/ esclava

Alejandro García: Señor Toledo/ esclavo.

Piqui Quintana: Esclavo/ zarabanda.

Elixandra Gómez: Señora/ esclava.

Yudhy Gallo: Trina la dulcera/ mayoral.

Isabel Hernández: Sacerdote.

Leoby García: Esclavo.

Taimi Valle: Esclava /Diosa de ébano

Eliany Miranda: Trina la dulcera/esclava.

Wilfredo Rivero: Mojiganga

Percusión: AgustínVega Luna, Donieski Jiménez González.

Director musical e instructor de Maní: Rogelio Lugones

Instructores de danza Conga: Amaury Zulueta Palacios,

Lazara Marín Sánchez, JoséLuis Marín Sánchez

Clase técnica: Roberlays Medina Mustelier.

Coreógrafo: Luis Orlando Sotolongo.

Diseño de vestuario: Alejandro García.

Diseño de escenografía: Laudel de Jesús.

Asesor cultural: Pablo Dalmau Montesinos

Asesor dramaturgico: Omar ValiñoCedrè.

Dirección artística y general: Laudel de Jesús.

Sede: Casa del Teatro en Sancti Spíritus.

Dirección: Independencia 33.

Boulevard, Sancti Spíritus.

De modo excitante, el golpe del tambor transformará la calle. Cabotín Teatro conferirá una densidad extra cotidiana al espacio público, como un canto que, desde la lejanía, trae el sonido y la verdad en la raíz de los ancestros.

Apenas coloquial, su condición espectacular se levanta, y al mismo tiempo se desliza, entre el ritmo de la percusión, el canto, el pregón y la danza. Desde sus fuentes trinitarias, tres cuadros sintetizan la explotación y el dolor del negro durante la agonía de la esclavitud, a partir de hechos reales o imaginados sucedidos en el periodo colonial. Pero también, y sobre todo, el salto del negro sobre y desde ese dolor, su inagotable deseo libertario, de rebelión y redención.

Siguiendo un proceso apenas visible o hasta francamente extinguido en el teatro cubano de hoy: el uso del folclor como suministro de material para reutilizar la memoria en los códigos actuales del teatro, *La mano del negro* se inserta en el interés de Cabotín Teatro por este tipo de experiencias. Junto a su espectáculo anterior para la calle, el grupo, guiado por su director Laudel de Jesús, también autor de los textos, registra en un díptico las dos fuentes principales de la cultura nacional. Sin embargo, no se trata en estos casos de la generalidad de lo negro o lo blanco (muchas veces, además, degradada en la propaganda turística), sino de modos que, con su etnicidad específica, se integraron para formar el río de lo cubano, en particular en el territorio espirituario: lo canario en *El diablo rojo* y lo Congo en *La mano del negro*. Portadores de la cultura Palo monte oMayombe, fue esta etnia – pueblos de una parte de África–, dominante entre las asentadas a la fuerza en Trinidad y el Valle de los Ingenios.

Cabotín Teatro no intenta un rescate, imposible además; hurga en un magma portador de técnicas y conceptos, en un territorio, en definitiva, como vía auténtica en función del teatro. *La mano del negro* parte de una investigación muy seria y no solo libresca. Ha llegado hasta las fuentes mismas y se ha metido en el cuerpo de actrices y actores, quienes devuelven la ficción con inusual poderío. Así, por ejemplo, nos muestran el *Maní*, suerte de juego y arte marcial de esa cultura, casi reinventado a partir de los escasos testimonios disponibles. Encuentran “otro” modo de narrar, en consonancia con las exigencias de la calle: en la potencialidad de la música y el canto, en la fuerza del ritmo, en la imagen convocada por el histrión con su cuerpo, en la palabra justa contentiva de sabiduría... un camino de lo teatral completamente escénico.

Y aún más, la agrupación absorbe, de este paisaje de saber vivo, una memoria actualizada que le aportará nuevos cimientos para crecer y una sólida capacidad de transmitir una cultura, desconocida por muchos, y a su vez parte actuante del sustrato nacional.

Así, con *La mano del negro*, al igual que con *El diablo rojo*, Cabotin rinde pleitesía, de un modo paradójico –como corresponde al teatro–, desde su propia tierra, al medio milenio de las villas de Trinidad y de Sancti Spíritus. Lo hace con un viaje al pasado que habla al presente mediante una parábola sobre límite y ruptura en toda sociedad. El dolor acumulado que pare la conspiración hasta estallar en grito de libertad.

Omar Valiño

Anexo # 15: Información de la puesta en escena “La mano del negro”

Obra:	La mano del negro
Autor:	Laudel de Jesús
Director Artístico:	Laudel de Jesús
Fecha de estreno:	18 de enero de 2015
Sinopsis:	En la Trinidad de 1836, los esclavos de los centrales azucareros Manacas Armenteros, Boca Chica y El Cafetal Sitio Adentro se rebelaron en pos de la libertad. La aventura resultó sofocada: las manos y cabezas de los cabecillas se exhibieron en varios lugares para que los transeúntes llevaran la voz de la prudencia ante el poder blanco.
Elenco actoral en forma de reparto:	<p>Alexander Cruz: Tatanganga/ esclavo con la Cruz</p> <p>Anna García: Madre agua/ esclava</p> <p>Alejandro García: Señor Toledo/ esclavo.</p> <p>Piqui Quintana: Esclavo / Zarabanda.</p> <p>Elixandra Gómez: Señora/ esclava.</p> <p>Yudhy Gallo: Trina la dulcera/ mayoral.</p> <p>Leoby García: Esclavo.</p> <p>Eliany Miranda / Taimí Valle: Diosa de ébano /esclava.</p> <p>Leodel Meneses: Mojiganga</p> <p>Wilfredo Rivero García: sacerdote</p>
Equipo Artístico (persona y crédito)	<p>Coreógrafo: Luis Orlando Sotolongo</p> <p>Diseñador de Vestuario: Alejandro García</p> <p>Diseñador de Escenografía: Laudel de Jesús.</p> <p>Músicos: Agustín Vega Luna, Doniesky Jiménez González.</p> <p>Cantante:Roberlay Medina Mustellier</p> <p>Director musical: Rogelio Lugones</p> <p>Asesor cultural: Pablo Dalmau Montesinos</p> <p>Asesor dramaturgico: Omar ValiñoCedré</p> <p>Director artístico:Laudel de Jesús</p>

Anexo # 16: Imágenes de la puesta en escena “La mano del negro”.



Imagen # 1: Representación del Maní.



Imagen # 2: Interacción con el público.



Imagen # 3: Presencia de la música en vivo.



Imagen # 4: Simulación de golpes a través de los movimientos corporales.



Imagen # 5: Presencia de deidades (personaje vestido de blanco y de azul) y diablitos africanos (personaje al fondo que simula ir encima de un caballo).