

## ARTE

### LA CONFORMACIÓN DE LA IMAGEN DE “LO CUBANO” EN EL DISEÑO TEATRAL EN LA OBRA DE JULIO CASTAÑO.

*Por Ioshinobu Navarro Sanler.*

*Universidad Rey Juan Carlos, Instituto Universitario de la Danza “Alicia Alonso”.*

*Como citar este texto: Sanler, I. N. (2023). La conformación de la imagen de "lo cubano" en el diseño teatral en la obra de Julio Castaño. Arte y Humanidades, 29-60.*

*Este archivo tiene una Licencia Creative Commons [Reconocimiento-CompartirIgual 4.0 Internacional](#)*

*Las imágenes que se comparte tienen © y han estado cedidas para este artículo.*



Fecha de recepción: 26/02/2023.

Fecha de aceptación: 30/03/2023.

**Resumen.**

*El concepto antropológico de “lo cubano” e le atribuyen al investigador, antropólogo, etnólogo cubano Don Fernando Ortíz Fernández (1861-1889), quien estudió las raíces histórico-culturales, con un enfoque antropológico, que aportaron las tradiciones afrocubanas y españolas, a la conformación de lo que hoy se denomina cultura cubana. Esta conformación de un concepto “de lo cubano” como visión cultural, se proyecta a través de la creación artística como reflejo de una sociedad que se configura a partir de sus raíces de mestizaje y del proceso de transculturación sincrético, no solo religioso, sino también cultural que se produce entre los españoles y los africanos, como base de esta cultura que nace en la isla. La conciencia de este hecho por parte de intelectuales y artistas cubanos, da como resultado una estética característica que abarca todas las manifestaciones del arte, y llega a ser fundamental en la creación de la imagen de la escuela cubana de ballet, creada por Fernando, Alberto y Alicia Alonso (1921-2020), donde no*

*solo se modeló un método de enseñanza, una metodología, una manera característica de abordar la técnica académica de la danza, sino también una imagen estética, que reflejaba al mundo las características de la cultura cubana en su conjunto. Julio Castaño (1935-2021), es sin dudas uno de los diseñadores más importantes en la escena cubana, que formó parte fundamental en construir esa imagen de “lo cubano” en las producciones escénicas que llevó a cabo para el Ballet Nacional de Cuba y para el Conjunto Lírico Nacional, a través del reflejo de aquellas características fundamentales que se erigen como símbolos culturales de Cuba.*

**Palabras clave:** afrocubano, cultura cubana, diseño teatral, tradición.

**Abstract.**

*The anthropological concept of “the Cuban” is attributed to the Cuban researcher, anthropologist, ethnologist Don Fernando Ortíz Fernandez (1861-1889), who studied the historical-cultural roots, with an anthropological approach, that Afro-Cuban and Spanish traditions contributed to the conformation of what today is called Cuban culture. This conformation of a concept “of the Cuban” as a cultural vision, is projected through artistic creation as a reflection of a society that is configured from its roots of miscegenation and the process of syncretic transculturation, not only religious, but also culture that occurs between the Spanish and Africans, as the basis of this culture that was born on the island. The awareness of this fact on the part of Cuban intellectuals and artists, results in a characteristic aesthetic that encompasses all manifestations of art, and becomes fundamental in the creation of the image of the Cuban ballet school, created by Fernando, Alberto and Alicia Alonso (1921-2020), where not only was a teaching method,*

*a methodology, a characteristic way of approaching the academic technique of dance modeled, but also an aesthetic image, which reflected the characteristics of Cuban culture to the world. as a whole. Julio Castaño (1935-2021), is undoubtedly one of the most important designers on the Cuban scene, who was a fundamental part of building that image of “lo cubano” in the stage productions he carried out for the National Ballet of Cuba and for the National Lyric Ensemble, through the reflection of those fundamental characteristics that are erected as cultural symbols of Cuba.*

**Keywords:** afrocuban, cuban culture, theatre design, tradition.

En el espectáculo escénico, confluyen muchas manifestaciones del arte, entre ellas la pintura y el diseño, reflejados en la escenografía y el vestuario, también el diseño de iluminación, el diseño musical, que se reúnen entorno a la obra coreográfica, erigiéndose en una relación transversal y multidisciplinar, que hace que el espectáculo se convierta en una obra de arte total. Este término que proviene del alemán *Gesamtkunstwerk* (traducible como obra de arte total)<sup>1</sup> es un concepto atribuido al compositor **Richard Wagner** (1813-1883), quien lo acuñó para referirse a un tipo de obra que integraba las seis artes: la música, la danza, la poesía, la pintura, la escultura y la arquitectura. Si nos centramos en el espectáculo de danza, el diseño toma una mayor relevancia, pues en él se encuentra toda una serie de iconografías y simbologías, que nos ofrecen información visual sobre aspectos que

permite al espectador adentrarse en la obra, a nivel de contexto y a nivel conceptual.

Cualquier espectáculo escénico, o más bien de las denominadas Artes Visuales y las Artes del Espectáculo, necesita llegar al espectador a través del sentido de la vista, y para ello, el diseño que envuelve, en este caso la coreografía, se convierte en elemento integrador de todas las artes que conforman el espectáculo. El desarrollo de la danza en sí misma, nos muestra la importancia que ha tenido la escenografía y el vestuario en los diferentes momentos del devenir escénico. Cambios como cortar los tacones al estilo de la bailarina **Marie Camargo** (1710 – 1770), o acortar la falda y utilizar telas que hasta el momento no se habían visto en la escena, como el icónico tutu romántico de **Marie Taglioni** <sup>2</sup>(1804-1884) en *La Sífide* (1832)<sup>3</sup>, son tan solo dos

<sup>1</sup> El concepto de "*Gesamtkunstwerk*" ("obra de arte total"), lo formuló Richard Wagner en su obra "*Das Kunstwerk der Zukunft*" ("La obra de arte del futuro") Wagner fue un reformador de la arquitectura teatral y de la representación dramática y sus conceptos se llevaron a cabo en el Teatro del Festival en Bayreuth(1876) donde provee a todos los espectadores de ángulo visual hacia el escenario a través de asientos colocados en forma de abanico, además introduce el efecto del fade out en la iluminación de la platea antes de comenzar la representación escénica.

<sup>2</sup> Marie Taglioni, bailarina sueca asentada en París, que trasciende por su destreza en el dominio de la técnica de puntas, y que se convirtió en la imagen del Romanticismo francés, al lucir en el estreno de *La Sífide* (1832) el diseño de **Eugène Lami**.

<sup>3</sup> Esta obra junto a la escena de las monjas del ballet *Robert le diable* de Meyerber son considerados las primeras muestras de lo que posteriormente se consideró como el estilo romántico francés en la danza, uno de los más prolíferos estilos coreográficos de la danza clásica.

ejemplos de aquellos cambios significativos en el ámbito de la danza, que a su vez marcaron el desarrollo de esta. Pero no es hasta 1927 que se configura o entiende el vestuario con los cánones que lo entendemos en la actualidad, gracias a una de las vanguardias que más repercute en el ámbito del movimiento de danza, pues los *constructivistas*<sup>4</sup>, fueron los primeros en utilizar las técnicas de la plástica para construir decorados y vestuarios, en un nuevo concepto de lenguaje formal, en el que el movimiento jugaría un rol fundamental.

Sin dudas *La Bauhaus*<sup>5</sup> y el ballet *Triádico* (1932) creado por *Oskar Schlemmer* (1888-1943) es una prueba de aquellos cambios y de la búsqueda de una nueva conceptualización, mucho más experimental, pero basada en las nuevas maneras de entender la del movimiento, el vestuario y la música, que se fusionan para dar como resultado una obra verdaderamente excepcional,

muestra elevada del constructivismo coreográfico.

*“Schlemmer atribuía el número tres a un número dominante, importante, impar, y creador de un colectivo. Además, el número tres representa las tres dimensiones de un espacio: altura profundidad y anchura; las formas básicas: esfera, cubo y pirámide y, por supuesto, los colores primarios: rojo, azul y amarillo. Completaba esta estructura la «trinidad» de la danza: música, vestuario y baile<sup>6</sup>”.*

A primera vista, podríamos pensar que en este ballet el movimiento no es el elemento fundamental, pero realmente el movimiento es el elemento fundamental, o más bien la limitación del mismo es el verdadero protagonista que a través de los característicos diseños que idea el mismo Schlemmer, logra ingeniosos juegos visuales a través de las formas geométricas y la utilización de colores básicos. El diseñador y también coreógrafo de la pieza, a través de las estructuras geométricas que se convierten en estructuras arquitectónicas andantes,

<sup>4</sup> Se refiere al movimiento denominado Constructivismo ruso (1914), movimiento artístico que surge en Rusia después de la Revolución de octubre, muy vinculado al suprematismo y al cubismo abstracto.

<sup>5</sup> Movimiento artístico surgido en Alemania y ubicado en la escuela Bauhaus creada por Walter Gropius y que es representativa de un movimiento estético que abarcó las diferentes ramas del arte incluida la arquitectura y el diseño.

<sup>6</sup> HISTORIA – ARTE. El Ballet Triádico de la Bauhaus. “My Bauhaus Is Better Than Yours”. MONTÁRE. D. <https://historia-arte.com/articulos/el-ballet-triatico-de-la-bauhaus>. (10-08-2022).

con morfologías, texturas y materiales que intencionadamente limitan el movimiento de los bailarines; despersonificándolos a través de la utilización de máscaras para producir la abstracción del sujeto. Toda una iconografía simbólica que retrata el pensamiento de un momento específico de la historia, donde el desarrollo tecnológico ocupa la vida del ser humano en su totalidad, la novedad de la tecnología, abre el debate que continúa en nuestros días sobre el concepto del bien y del mal en ese devenir tecnológico.

Esta introducción de las formalidades de las bellas artes en el devenir del diseño y configuración escénica es la base fundamental del flujo de colaboraciones de grandes nombres de la plástica, que a través de la historia, realizaron diseños escénicos, como *Salvador Dalí* (1904-1989), *Marc Chagall* (1887-1985), *Fernand Léger* (1881-1955), *Victor Vasarely* (1906-1997), o *Pablo Ruiz Picasso* (1881-1973), que realizan escenografías y vestuarios para las más importantes compañías del panorama de la danza en su momento, principalmente el caso de

los *Ballets Russes de Diaguilev*, el *Ballet Russe de Montecarlo*, o los *Ballets del Marqués de Cuevas*, marcan una evolución considerable, en la visión estética del espectáculo escénico así como en su proceso de concepción.

*Serge Diaguilev* (1872-1929) quizás de manera necesaria, vio en la danza un entorno propicio para exaltar los valores culturales a través de la confluencia de las diversas manifestaciones artísticas que integran el espectáculo de danza, haciendo posible ver a través de las producciones que apoyó, como la visión antropológica de la cultura llamaba su

atención. Ciertamente es que esto no ocurre de manera inesperada, sino como consecuencia del trabajo que comenzó realizando para el zar de Rusia en Francia, como parte de la propaganda del Imperio en un momento complicado política y militarmente, en el que necesitaba de los fondos que podía aportar a Francia. Diaguilev se convierte en una especie de embajador cultural realizando una serie de acciones que promovieran la cultura rusa en el país gallo.

Los eventos que precedieron a la creación de los Ballet Russes también

son antecedentes claros de la manera de entender el arte de Diaguilev, una exposición de arte ruso (1905) donde se reunió más de 2000 retratos históricos rusos, que fue inaugurada por el propio *Tzar Nicolás II* en el *Palacio de Tauride*, y que luego se convirtió en la base para una exposición posterior que se presentó en el *Petit Palais* de París.

En 1907 Diaguilev organiza una serie de conciertos en París donde reunió a los más importantes compositores conocidos como *Los cinco* o *El Gran Puñado* compuesto por *Modest Músorgski, Aleksandr Borodín, Mili Balákiref, Nikolái Rimski-Kórsakov* y *César Cuí*. Estas acciones continuaron con la producción en 1908 de la ópera del compositor *Borís Godunov* (1874), *Modest Musorgsky* (1839-1881) puesta en escena de la Ópera de París, en la que llamó la atención sobre todo el lujoso vestuario del bajo ruso *Fiodor Chaliapin*, uno de los artistas más prominentes de su generación, quien encarnó el personaje principal. La túnica de Chaliapin estaba realizado con seda, perlas y piedras preciosas que recordaba el exotismo del pasado medieval de Rusia. Tanto las dotes del bajo, como la producción de la pieza,

que evocaba en simbología como en la propia construcción escénica la cultura rusa, fueron recibidas por el público parisino con gran entusiasmo.

Sin embargo, para Diaguilev no estaba ocurriendo un hecho puntual, se abría ante él una nueva visión estética que gustaba a la audiencia y que sería utilizada en producciones futuras en las que se resaltarían la estética popular rusa, en un entorno amable y que ponía en valor la identidad cultural rusa.

Esta reflexión nos lleva enseguida a obras icónicas de Los Ballets Russes de Diaguilev como *La consagración de la primavera* (1913) coreografiada por el gran *Vaslav Nijinsky*, un impactante espectáculo que ahonda en lo más profundo del ser humano, que fue incomprendido en el momento de su estreno pero que a día de hoy se encuentra entre las piezas imprescindibles que se encuentran en el repertorio vivo de muchas compañías de ballet del mundo.

*“El repertorio de los Ballets Russes todavía está prácticamente vivo en su totalidad, lo que tiene algo de*



maravilloso. Títulos como *La siesta de un fauno*, *Dafnis y Cloe*, *El pájaro de fuego*, *Las bodas*, *Parade*, *Las corzas*, *Petruska*, *El hijo pródigo*, *Polichinela*, *Apolo*, *Consagración de la primavera*, *Shéhérazade*, junto a la recuperación de los clásicos, son elementos de la máxima cultura del período, y, en particular, injertan en el mundo inmóvil del ballet precedente el dato trastornador de la vida, de la novedad, del descubrimiento. *Petruska* pone en fuga los principios de las fábulas, las multitudes paganas echan por tierra las

pelucas y los abanicos de las damiselas<sup>7</sup>”.

Pero sin dudas una de las obras que demuestra este interés por la imagen cultural será el ballet ***Petrushka*** (1911) una fotografía de la cultura rusa, no desde la perspectiva de los palacios y la nobleza sino desde la tradición y las manifestaciones más arraigadas de las multitudes, de hombres y mujeres del pueblo. El Ballet *Petrushka* fue, sin duda, el mayor logro de **Alexandre Benois** en el diseño de escénico. El teatro está en la sangre de este diseñador pues su abuelo materno,

Alberto Cavos, fue el arquitecto de los teatros Bolshoi y Mariinsky y el propio Benois fue sin dudas quien marcó la estética de los Ballet Russes. Cuando Diaghilev le pidió que colaborara con **Igor Stravinsky** en un ballet con el tema de *Petrushka*, Benois aprovechó los recuerdos que tenía de los espectáculos de títeres que conoció en su infancia en la Feria del Carnaval de San Petersburgo, y aprovechó con entusiasmo la oportunidad para reproducirlos en la escena.

Para Benois, parte del atractivo de esta feria es que ofrece a personas de todos los ámbitos sociales la oportunidad de comunicarse y mezclarse libremente. Benois encarna esta diversidad en sus diseños de vestuario, definiendo cuidadosamente a cada miembro de la multitud navideña en la primera y cuarta escena del ballet, el resultado es un ballet de estética colorista, folclórica, en el que encontramos los rasgos estéticos de los trajes tradicionales rusos, en su gran diversidad.

Por su parte **Michael Fokine**, coreógrafo de la pieza, utiliza recursos en la composición de las danzas de

<sup>7</sup> PASI, M Introducción. Ballet. Enciclopedia del arte coreográfico. Madrid, Aguilar, 1981, pp. 12



carácter para enfatizar en el sentido de cada uno de los personajes que se interrelacionan en las escenas de la feria (1ra y 4ta). Mientras que rompe con los esquemas coreográficos establecidos hasta el momento, para los personajes de Petrushka, la Muñeca y el Moro, que no tienen grandes despliegues técnicos o duetos en los que la técnica sea la protagonista, sino que por el contrario utiliza el lenguaje del cuerpo como medio completamente expresivo, dentro de la acción dramática de la obra.

Todo ello envuelto en la música de Stravinsky, escrita específicamente para el ballet. En ella se demuestran las capacidades de comunicación que tiene la composición musical del compositor, que realiza un tejido sonoro abstracto que, si bien no encuentra un "ritmo" constante, como el que era habitual en la música de ballet, llega a darnos un entorno musical, que con gran carga en la dramaturgia de la historia se convierte en un elemento fundamental del ballet.

*“Para mí la pieza tuvo el carácter de una burlesca para piano y orquesta, cada uno con igual importancia pero no estaba satisfecho con el título de 'Pieza*

*Burlesca'... el tema verdadero era el chusco, feo, sentimental y mudable personaje que se hallaba siempre en una explosión revolucionaria ... una especie de guiñol llamado Pierrot en Francia, Kasperle en Alemania y Petrushka en Rusia ..., principié a meditar en un poema completo en forma de escenas coreográficas... de la vida misteriosa de Petrushka, su nacimiento, su muerte, su existencia doble que es la clave del enigma, una llave que no*

*posee el que cree que le ha dado la vida, el mago<sup>8</sup>”.*

Con argumento igualmente del músico que trabajo junto al diseñador Alexander Benois, logran una historia sentimental, que se centra en el personaje del títere de paja que, cansado de las burlas y el desprecio, además enamorado de La muñeca, se enfrenta al Moro, por su amor, aun cuando ella prefiere al Moro.

En el personaje de Petrushka encontramos tristeza, pero también ira que lo lleva a su propia perdición y

<sup>8</sup> VELASCO; J. *Citando a Stravinski*. “El títere animado”. Anales Del Instituto De Investigaciones Estéticas, 1986, pp. 167.

muerte. El propio Stravinsky durante el proceso de creación del argumento escribió en una carta a su madre en la que le expresaba:

*“...mi Petrushka se está volviendo cada día completamente nuevo y hay nuevos rasgos desagradables en su carácter, pero me deleita porque está absolutamente desprovisto de hipocresía”*.<sup>9</sup>

Pero está claro que Petrushka no está desprovisto de su significado. Este muñeco que proviene de la tradición de la *commedia dell'arte*, unido a una

tradición rusa de las marionetas, es conocido por varios nombres según la zona geográfica en la que se mencione, el más conocido en el mundo latino es Polichinela, continua siendo la representación del embaucador por excelencia, que su mayor atractivo es ser indestructible.

En los Ballets Russes de Diaguilev se sucedieron interacciones entre artistas de la danza y artistas vanguardista de la música y de la plástica, llegando a grandes diseñadores de moda, que encuentran en el ballet, una nueva forma de expresión, como es

el caso de *Chanel* (1883-1991), *Yves Saint Laurent* (1936-2000), o más recientemente las colaboraciones de *Gianni Versace* (1946-1997), *Marc Jacobs* (1963), *Valentino* (1932), *Alexander McQueen* (1969-2010), *Rei Kawakubo* (1942), con importantes compañías del panorama profesional. Dentro del entorno español encontramos el caso de *Juan Duyos*, *Dolores Cortés*, *Ion Fiz*, *Agatha Ruiz de la Prada*, *Francis Montesinos*, *Victorio & Lucchino* o *Juanjo Oliva* dentro de estas interacciones artísticas, que sin dudas tienen mucho que ver con la

visión cultural del mundo en el que han desarrollado su obra.

A partir de esta idea, podemos señalar que los mejores ejemplos de movimientos escénicos que se inscriben en la tradición de las vanguardias históricas son el teatro experimental, el teatro de los movimientos, el teatro de objetos y el teatro de estructuras. El teatro experimental es una forma de teatro que se caracteriza por la innovación en la forma y el contenido. A menudo se asocia con el teatro de *avant-garde*, pero el experimentalismo es más una actitud que un estilo. Los

<sup>9</sup> STRAVINSKY. I Crónicas de mi vida. Madrid, España: Alianza Editorial, 1982. pp. 198

teatristas experimentales se caracterizan por la búsqueda de nuevas formas de representación y el rechazo de las convenciones teatrales establecidas, realizando no solo cambios estéticos, sino verdaderas revoluciones artísticas dentro del espacio escénico, que ofrecen una nueva perspectiva de la conformación del espectáculo.

El teatro de los movimientos es un tipo de teatro que se caracteriza por la utilización de movimientos corporales en lugar de palabras para contar una historia. La renovación de la danza a lo largo del siglo XX se sustenta en las teorías de la movilidad de las formas de

la modernidad. Es decir, una renovación que se sustenta, en primer lugar, en un cambio de perspectiva: si la danza se entendía como un arte más de las bellas artes, la danza del siglo XX se ha concebido como un arte de la movilidad. *Matisse*, por ejemplo, en su ensayo *La danza* (1910), la considera como el arte del movimiento:

*“Es la expresión de la voluntad de movimiento, de la capacidad de movimiento, de la necesidad de movimiento. Es un arte de la movilidad de los cuerpos, de las formas, de las figuras, de los objetos, de las cosas, de*

*las ideas. Es un arte de la movilidad de la voluntad, de la sensibilidad, y de todos los elementos culturales que rodean a los creadores<sup>10</sup>”.*

El diseño en un espectáculo de danza debe ofrecer la información necesaria para entender la obra, contextualizar, darnos una información de lugar; es la materialización de la idea del coreógrafo, dando un contexto histórico, el carácter del personaje, el entorno en el que se desenvuelve la idea; pero en la danza también el diseño

tiene que aportar la libertad en el movimiento al bailarín para que pueda ejecutar la danza, una complejidad que el diseñador debe resolver sin dejar de lado todos los elementos necesarios para la construcción del personaje.

Los artistas y diseñadores cubanos, no son ajenos a este cambio conceptual, y también vemos como en el ámbito artístico se concretan acciones que van configurando lo que hoy se conoce como vanguardia artística cubana, muestra inequívoca de una construcción de la imagen cultural que parte de las tradiciones más populares

<sup>10</sup> BARAÑANO LETAMENDÍA, K. “Ensayos sobre la danza”; KOBIE (Serie Bellas Artes) N.º 3, Bilbao Bizkaiko Foru Aldundia - Diputación Foral de Bizkaia 1985-6. pp. 57

del pueblo de Cuba. Son una suerte de escribas a través de las diferentes manifestaciones del arte, en cuyas huellas encontramos las muestras de todo ese proceso *sincrético – cultural – religioso* donde se entretejen las culturas españolas y africanas, para dar como resultado una nueva forma cultural en la que las tradiciones más arraigadas se transforman y consolidan, nutriéndose de la interacción y la transferencia.

Esta idea cultural en parte proviene de los estudios etnológicos y de antropología cultural planteados por Don Fernando Ortíz, que se centra en el

aspecto del fenómeno social que plantea como transculturación, para describir el proceso dialectico cultural en el que se enmarca en la mezcla de culturas que se produce en la historia de Cuba. Según Ortiz esta transferencia es lo que resuelve la creación de una nueva manera de entender la cultura en la que las bases aportan una parte de cada una que sobrevive, entendida de una nueva manera, en esa especie de concepción integradora que se mantiene en el proceso de construcción cultural en la isla del Caribe que:

*“se agitan, entremezclan y disgregan en un mismo bullir social (...) Mestizaje de cocinas, mestizaje de razas, mestizaje de culturas. Caldo denso de civilization que borbullea en el fogón del Caribe<sup>11</sup>”.*

La obra de Julio Castaño es sin dudas muestra de todo este desarrollo de identidad cultural. En sus piezas encontramos la influencia de los movimientos de vanguardia cubanos, pero también de los grandes cambios que se producen en el siglo XX dentro del diseño teatral y los lenguajes artísticos, que inciden aún más profundo

en la vida y en el subconsciente humano. Julio Castaño, es sin dudas un nombre que se hace imprescindible dentro del panorama cultural cubano en el momento de hablar de una identidad escénica. Su trabajo no solo tiene valor por el conocimiento de las técnicas artísticas y las corrientes conceptuales, sino por la forma transversal en la que incorpora su conocimiento sobre el arte y la cultura para la construcción y conceptualización de las producciones escénicas que realiza, y que vemos plasmados en los diseños tanto de

<sup>11</sup> ORTIZ, F.: “Los factores humanos de la cubanidad” Molina y cía. 1940. pp. 81

escenografías como de figurines, realizados en diferentes momentos de sus vastos años de trabajo.

Diseñador del Ballet Nacional de Cuba, bajo la dirección de *Alicia Alonso (1921-2020)*, y del *Conjunto Lírico Nacional de Cuba*, es uno de los partícipes de la imagen diferenciada de las producciones de las obras más icónicas del repertorio clásico y contemporáneo, en los escenarios no solo de la isla, sino también en los escenarios internacionales, y uno de los exponentes de las vanguardias artísticas cubanas, las cuales se constituyen como uno de los componentes de mayor importancia en la configuración de la

imagen cultural alrededor de lo conceptual para construir las producciones teatrales, a partir de la interacción activa de los artistas plásticos dentro del panorama de las artes escénicas cubanas.

Los diseños de Julio Castaño se caracterizan por plasmar su conocimiento sobre las bellas artes, convirtiéndose en obras artísticas por sí mismas, dentro de las técnicas pictóricas como la acuarela, técnica más utilizada por el autor para los diseños teatrales. También es notorio su

conocimiento de la técnica de la danza académica, en los diseños que realiza para ballet, donde tiene como premisa la libertad del movimiento y la estética corporal en la limpieza de las líneas que tan importante son en la danza.

Un diseño para una obra escénica debe ser algo más que la construcción de unas piezas de ropa, y en los que se presentan en esta exposición, veremos como a partir de los figurines se puede conocer mucha más información de la pieza escénica, pues en ellos encontramos detalles que caracterizan a la obra, además de las particularidades de los personajes, e incluso las cualidades del movimiento de este.

Quizás por todo ello los diseños de Julio Castaño tienen características muy especiales, que lo diferencian de otros diseñadores, y que hacen de sus obras uno de los elementos más importantes y complejos de una producción escénica, al mismo tiempo que su componente práctico, a la vez que mantiene las características de la época el lugar y el propio espíritu de la obra.

*“Yo realizo los diseños de esa manera, primero porque me gusta, y también por ya tengo la idea de cómo*



*va a ser el personaje en la escena, con las características generales que debe tener. Por eso en el rostro reflejo las características del personaje va la expresión del personaje, incluso casi que va el diseño de maquillaje, el diseño del peinado, todo lo que corresponda a la época<sup>12</sup>”.*

En un espectáculo de danza el diseñador debe captar el sentido en el que el coreógrafo ha concebido la obra, teniendo en cuenta, el momento histórico, el estilo, además de la simbología que se utiliza en el propio lenguaje coreográfico, para plasmarlo

en la construcción de un entorno que sirve de marco al desarrollo de la dramaturgia coreográfica en escena. Es sin dudas crear el cuadro visual en su conjunto que sirva de manera orgánica a la dinámica de la puesta en escena cargándola de significados y unificando entorno al diseño lo que todas las especialidades que confluyen en él deben aportar a la obra.

*“En mis diseños no solo reflejo lo que será el vestuario, sino también el carácter del personaje, como debe ir maquillado y peinado, y eso ayuda a*

*maquillistas, peluqueros, vestuaristas, como guía imprescindible para la coherencia del espectáculo<sup>13</sup>”.*

Tanto en un ballet narrativo, como en una pieza abstracta, muchas son las simbologías que se utilizan para la configuración visual de un personaje dentro de una pieza danzada, pues en la complejidad técnica, y los movimientos que salen del proceso creativo del coreógrafo, el diseñador, tiene que enfrentarse al reto de que el vestuario sea completamente orgánico en el movimiento.

Si bien el coreógrafo, construye cada uno de los personajes de su pieza, a partir del movimiento, el diseñador, es quien capta la esencia misma para convertirla en una realidad palpable; es quien construye al personaje de manera tangible, a través de su caracterización física, psicológica, su estatus social, que se ven reflejados a través del vestuario, y del entorno que se construye a través de él. En sí el diseñador materializa la imagen coreográfica, crea el ambiente y objetiva la metáfora, construye la

<sup>12</sup> CASTAÑO. J. Entrevista realizada para un medio de comunicación cubano, en el año 2015.

<sup>13</sup> *Idem.*

simbología, que el coreógrafo crea en el movimiento.

Es un dialogo creativo que se establece desde el planteamiento de la idea y que es reforzado y complementado, en la unión de visiones entre en el coreógrafo y el diseñador; pero esta imagen igualmente debe estar dentro del lenguaje simbólico del público que consume la obra.

Este diálogo, además, como elemento fundamental en el proceso creativo, particularmente en el vestuario, tiene que responder a todas las características del personaje, desde el punto de vista simbólico - contextual. El diseño, además, tiene que respetar los cañones estilísticos de una época, pero

también los códigos establecidos para el caso de una pieza del repertorio romántico-clásico profesional.

Importantes son los elementos culturales que se entrelazan en lo clásico, histórico con lo moderno y contemporáneo. Algo que ha sido característico y definitorio en la imagen del Ballet Nacional de Cuba y en la propia configuración de la escuela cubana de ballet, es la asimilación de los elementos que componen la cultura

cubana; aquellos elementos folclóricos, reflejados en la plástica, en la imagen, los colores y las texturas, que se trasladan a la escena, traducidos en espectáculo, que es inconfundiblemente, una muestra del sincretismo cultural, que define la cultura cubana, pero que trasciende como un elemento universal.

Todo ello lo encontramos en la obra de Julio Castaño, uno de los principales artífices de la imagen del Ballet Nacional de Cuba, que, en su camino estético, encontró en los vastos conocimientos del diseñador, un pilar fundamental indiscutible, en los momentos en los que la compañía se hacía de un nombre en el panorama internacional, no solo por su particular y diferente estilo de enfrentar el repertorio

en sus maneras más clásicas, sino también por la estética de sus producciones.

Cada uno de los vestuarios que se diseña para un personaje, no solo puede ser visto como un elemento que viste o es utilizado por el bailarín, este tiene que responder a la caracterización de las cualidades, particularidades, contexto tanto histórico como dramático, estilístico y estético. En sí es un elemento que define al propio



personaje, y que ayuda al bailarín a configurar la interpretación.

*“Para mí es fundamental conocer quien será el intérprete para el que voy a diseñar, pues es importante conocer las peculiaridades del interprete, que deben ser utilizadas también para la construcción del personaje. Para mí siempre es un reto cuando diseño para ballet, y los bailarines que interpretan el personaje no tienen las mismas características, pues hay que realizar un diseño, que se adapte a ambos por igual, eso es algo imprescindible, estos son elementos que siempre tengo que considerar<sup>14</sup>”.*

No solo ocurre esto en ballets con una estética más clásica, como los ballets de repertorio que responden a un estilo, como el romántico o el clásico, sino también en aquellas obras más contemporáneas, de estilo neorromántico o moderno, más la forma de enfrentar el repertorio tradicional, no debe ser antigua o anquilosada sino utilizar de manera coherente las tendencias artísticas en el diseño, sin que la obra pierda su esencia.

El conocimiento del contexto en el que se desarrolla la obra es imprescindible a la vista del diseñador, para poder entender la idea coreográfica. Uno de los mejores ejemplos en la obra de Julio Castaño, sin dudas es el ballet **Flora** estrenado el 17 de noviembre de 1978 por el Ballet Nacional de Cuba, con coreografía de *Gustavo Herrera* y partitura del compositor y músico cubano **Sergio Vitier**.

Flora, responde a la imagen de una época y a un estilo pictórico específico, caracterizado en la obra del pintor cubano **René Portocarrero**, cuya serie de retratos sirvió de inspiración a Herrera y de la cual Castaño realiza una reinterpretación para el diseño del vestuario del ballet, en conjunto con **Ricardo Rey Mena**, que diseña la escenografía.

*“Es Flora, con los famosos motivos pictóricos de René Portocarrero, escapados de la tela para erigirse en símbolos de un devenir histórico, en apoteosis de lo cubano, en divertimento pirotécnico y a su vez en disertación plástico conceptual de la evolución de la mujer cubana<sup>15</sup>”.*

<sup>14</sup> Ibidem.

<sup>15</sup> PINO PICHIS;P. Gustavo Herrera. Cuba en el Ballet, Vol 3 N°1, La Habana, Cuba, 1984,

Para estos diseños, Castaño se basa en la imagen que el pintor ofrece del universo femenino en una serie de retratos en los que la mujer se convierte en un todo abarcador, en ese ser del que nace la vida. El propio nombre de la serie nos pudiese ofrecer una idea del tema al que se relaciona, pues Flora, en la mitología, es la diosa de las flores, la amante de Céfito; una historia de amor que inspirase el ballet de **Charles-Luis Didelot** (1767-1836), *Flora y Céfito* que tuvo gran éxito desde su estreno en 1796, en *The King Theatre de Londres*.

Pero en la obra de Portocarrero, el mito se vuelve carne, cuando se desvela la verdadera inspiración para esta serie de interpretaciones de mujer, pues los orígenes de sus emblemáticas Floras, se remontan muy atrás en el tiempo, cuando Portocarrero contaba tan solo ocho años de edad, y tienen que ver con Flora Alonso, una bellísima mujer, de origen catalán, que le impresionó sobremanera.

**Flora Alonso** fue la protagonista de un hecho sangriento. Casada, tenía un amante, su esposo se enteró y en un acto de celos y sintiéndose ultrajado fue a enfrentarse a quien lo ultrajaba con una pistola provocando un tiroteo. El

padre del futuro pintor, que era abogado, fue el defensor del esposo de Flora y luego de un largo proceso, logró la absolución del matrimonio.

*“Cuentan que cuando Flora Alonso regresó a su casa, allí estaba René y vio cómo la coqueta dama se engalanaba con un hermoso sombrero y sus costosas joyas, y levantaba la cabeza con templanza para enfrentarse al mundo que seguiría juzgándola. Este acontecimiento marcaría al pintor para siempre, dejando una huella imborrable en su memoria; en una ocasión así lo comentaba<sup>16</sup>”.*

Esta obra que explora rasgos, mitos e imaginarios de la tradición afrocubana, la visión de una imagen femenina en un contexto social y cultural muy particular, es sin dudas un buen ejemplo del conocimiento de las técnicas pictóricas más académicas que

<sup>16</sup> RadioRebelde.cu. Flora nos sigue seduciendo ARAUJO SANZ L. Radio Rebelde <https://www.radiorebelde.cu/noticia/flora-nos-sigue-seduciendo-20120518/> (16/11/2022)

utiliza Castaño, y que le sirve para crear texturas y volúmenes, que junto a la plástica del movimiento, visto desde la propia concepción del vestuario, realizan una simbiosis estética en favor del concepto artístico de la pieza

coreográfica, unido al aspecto práctico tan necesario en el vestuario escénico.

Este trabajo Castaño lo comparte con **Ricardo Rey Mena**<sup>17</sup>, otro diseñador histórico del Ballet Nacional de Cuba, que realiza la escenografía para el ballet Flora, y a propósito de esta Exposición nos ha querido dejar su impresión sobre esta experiencia:

*“El amigo y maestro Julio Castaño constituyó un referente profesional a lo largo de mi desarrollo como diseñador escénico. El proceso meticuloso con que abordaba su trabajo creador me sirvió de ejemplo invariable sobre cómo enfrentar un nuevo título, y en la elaboración de las diversas etapas del trabajo hasta alcanzar su*

*imagen definitiva. Tanto en el diseño escenográfico como en el de vestuario, su estética reflejaba una inteligente interpretación cultural de la obra en cuestión. Algunos títulos, entre varios, los decorados de **La bella durmiente del bosque**, **La viuda alegre**, **Apolo**, o las producciones de **Cumbres***

*borrascosas y **Petrushka**, eran creaciones admirables que, conjugaban singularmente el equilibrio entre el decorado y el vestuario de manera apropiada, coherente. Por curiosidad e interés, decidí observar de cerca la interpretación que haría Julio de la pintura de René Portocarrero, al confeccionar detenidamente el traje de cada una de las “Floras”, del ballet Flora coreografiado por Gustavo Herrera; no es algo sencillo de describir, pero puedo expresar que la experiencia fue como recibir una Clase Magistral de la imaginación, el buen gusto y el buen hacer de un magisterio singular. Julio Castaño ha quedado como un talento esencial en la historia del diseño escénico en Cuba*<sup>18</sup>*”.*

Dentro de la obra de **René Portocarrero** se destaca el ciclo

<sup>17</sup> Se refiere a Ricardo Rey Mena, vinculado al Ballet Nacional de Cuba desde los años 70 del siglo pasado, dentro de sus obras se encuentran las producciones de ballets de repertorio como El lago de los cisnes o Coppelia, pintor reputado con innumerables exposiciones personales y colectivas; además en su faceta como diseñador ha trabajado para la prestigiosa revista Cuba en el Ballet.

<sup>18</sup> REYMENA. R / Entrevista realizada para la investigación (marzo de 2022)

denominado Retratos de Flora, serie de oleos realizadas en la década de los años sesenta, en los que la mujer, tema frecuente en la pintura de este creador, llega a ser el universo mismo de la obra.

El ballet, sin narrar una anécdota específica, tanto en su coreografía como en los diseños de escenografía y vestuario, pretende recrear, a manera de homenaje, la atmósfera presente en las Floras del pintor, e intenta ser, como los oleos, símbolos de lo femenino cubano y, en general, de lo femenino universal, tratando la imagen femenina desde la admiración de la belleza como simbología también de la fuerza y la entereza. En los diseños, Julio Castaño utiliza diferentes referencias culturales, directamente relacionadas con claves afrocubanas, con inspiración en la imagen popular de las diosas yorubas, con *Ochún*, o *Yemayá*, y al mismo tiempo tomando referencias de la cultura helénica de la que surge nuestra cultura en las dos musas griegas, *Talía* y *Melpómene*, que llevan las máscaras de la tragedia y la comedia, en una clara referencia de los orígenes de la cultura de la isla.



Cinco figurines de los diseños del Ballet Flora.  
Julio Castaño © Museo Nacional de la Danza de Cuba

Así Julio Castaño, nos da a entender como es heredero de esa pintura cubana del siglo XX, de la que formó parte, y que conoció de primera mano, en su formación dentro del campo de las artes plásticas y las bellas artes, en la que influyeron las corrientes de las vanguardias europeas postimpresionistas, al igual que artistas de notable importancia dentro de la plástica cubana como *Víctor Manuel*, *Carlos Enríquez*, *Eduardo Abela*, *Jorge Arche*, y las aportaciones posteriores de *Wifredo Lam*, *Amelia Peláez*, *Mariano Rodríguez*, *Mario Carreño*, *Cundo Bermúdez* y el mismo Portocarrero, pertenecientes a una segunda generación de pintores cubanos, que al igual que los primeros, buscan y consiguen una estética que se erige como una nueva manera de ver la realidad cubana, más allá de la visión naturalista de sus paisajes, sino que buscan profundamente raíces culturales,

y poner en valor, la cultura resultado del sincretismo cultural y religioso que se produce de la mezcla del español y el africano, y que crea una visión del mundo muy particular, por lo que trasciende en su época y aún hoy

exquisito trabajo que realiza Castaño para la ópera cubana en tres actos *Écue-Yamba-o*, inspirada en la novela del escritor *Alejo Carpentier*, con partitura de *Roberto Sánchez Ferrer* estrenada el 25 de diciembre de 1986.

continúa siendo de gran valor estético y artístico.

*“Yo he ido trabajando la pintura a través del tiempo, pero no he hecho un trabajo sistemático por lo que no he desarrollado una línea o estilo personal, pero en línea de estilo lo que más me ha interesado en el expresionismo, me gusta porque puedo utilizar lo figurativo, y siempre lo he hecho con gusto. Si se quiere se me puede identificar también con la línea de Amelia (Amelia Peláez), que aunque no tiene que ver con lo figurativo, fue otra manera de trabajar en la que también me encontré a gusto<sup>19</sup>”.*

Precisamente esta visión del mundo cultural y antropológico cubano, que se produce desde las vanguardias pictóricas cubanas surgidas en la década del 40 del siglo pasado, encontramos el



Figurines diseñados por Julio Castaño para la obra *Écue-Yamba-o* © Colección Museo Nacional de la Danza, Cuba.

Esta es una obra que se adentra en las más profundas raíces culturales cubanas. Desarrollada en la corriente “negra” de la literatura cubana, en la que Carpentier influenciado por el foco que se había creado alrededor del componente africano de la cultura, unido a los estudios del antropólogo cubano Fernando Ortiz, recogidos en los libros *Los negros brujos* (1906) *Los negros esclavos* (1916) y *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940) donde plasma su concepción de la cultura cubana en una “transculturación” a través de la que justifica el mestizaje étnico de la isla, atendiendo a lo diferenciador de la

<sup>19</sup> CASTAÑO. J. Entrevista para medio radial cubano. 2002.

población negra junto a los distintos grupos raciales que la componen.

En la novela escrita en 1927 por Carpentier durante su paso por la cárcel, y publicada en 1933, donde describe numerosas escenas con base a esa visión de la cultura negra de la isla, que encuentra en las vanguardias históricas

latinoamericanas su formalidad. Un texto que se caracteriza por una narrativa de vanguardia-fragmentación, la poetización, además de la disolución de la trama, a través de la discontinuidad, y de la exaltación de la cultura de origen africano que se desarrolla como uno de los ejes fundamentales de la identidad cultural cubana. Describiendo la naturaleza del negro que es separado de sus raíces nativas, de manera violenta, se adentra en la tragedia del campesino negro, utilizando en la redacción frases de gran extensión para describir los periodos muertos de la recogida de la caña de azúcar, para darnos esa sensación de que el tiempo no transcurre a su ritmo, sino que todo se ralentiza, mientras que utiliza en contraste frases cortas para describir el tiempo de la zafra. En la narración se adentra de manera detallada, en los bailes que a ritmo

de tambor forman parte de los rituales mágico-religiosos en forma de adoración y la representación de los dioses, además de los detalles de los ritos *ñáñigos*, también conocidos como *abakuás*, suerte de agrupación religiosa y social, que surgen a partir de la trata de esclavos llegados a Cuba.

Estos esclavos capturados en la zona de Calabar al sur de Nigeria crean esta sociedad secreta llamadas “*juegos*” en referencia a los grupos que se constituyen en 1830, con el fin de la protección de sus miembros y la preservación de sus rituales mágico-religiosos frente al nuevo orden y adoctrinamiento católico al que estaban siendo sometidos bajo el proceso de evangelización. Sus ritos, enfocados en el culto a los antepasados y los muertos, continúan siendo secretos para aquellos que son externos a la sociedad y que no se encuentran iniciados en ellos. Principalmente asentados en las zonas de La Habana y Matanzas (Cárdenas) fueron habiéndose cada vez más fuertes como organización llegando a tener fuerza como gremio, generando una buena parte de la fuerza de trabajo.

Una de las características de la organización, que tiene un carácter



extremadamente secreto, es que solo admitían hombres negros, no afeminados. En un primer momento prohibían la entrada de cualquier mestizo o mulato, porque este podría desvirtuar las creencias puramente africanas por la mezcla de su sangre, pero con el tiempo esta prohibición se

levantó reconociendo también a estos como descendientes directos de madres africanas, y permitiéndoles la admisión dentro de los “juegos”. Pero el avance de esta organización incluso llegó a adherir a blancos, sabiéndose que, en 1863, se llegó a fundar el primer “juego” de hombres blancos.

Esta organización, que llega a estar presente en muchos aspectos de la vida de la Cuba del siglo XIX, levantó muchísimas sospechas sobre sí, a partir del secretismo de su actividad ritual, que pretendía ser eliminada, y vista como sacrílega a los ojos de la iglesia católica, y por las autoridades políticas como una amenaza por considerar que luchaban contra la esclavitud y por la liberación de la isla del control del reino de España, por lo que en 1870, fueron perseguidos y encarcelados, llegando a ser deportados muchos de los líderes de los “juegos” que eran destapados a

prisiones como la de Ceuta, Fernando Poo y Chafarinas.

Más allá de las persecuciones y de los mitos que circundan esta organización, los ñañigos o abakuas, mantienen sus ritos mágicos-religiosos, y tienen características estéticas en los mismos que los definen, pues en sus

rituales llevan vestimentas representativas, del que más se reconoce es el *Íreme*, o diablillo, que llegó a convertirse en un personaje habitual de las fiestas de carnaval, y que se mantiene a día de hoy dentro de los personajes de las comparsas que desfilan en estas festividades.

A través del texto de Carpentier, y del conocimiento de la cultura cubana, Julio Castaño personaliza, y trae a imagen cada uno de los personajes descrito profusamente por el escritor cubano. Pero no solo se queda en el conocimiento de la obra, sino que utiliza los cuatro niveles de teatralización de la cultura, descritos por el estudioso, coreógrafo y maestro cubano de danza moderna, Ramiro Guerra, en el que indica que para poder llevar a escena un hecho folclórico, es necesario conocerlo formalmente, aprender sus técnicas y especificidades,



para poder transformarlo a la visión escénica desde el respeto y el conocimiento de la tradición. Así que Castaño comienza el estudio de la información que sobre los ñañigos se podía obtener en la época para poder entender las características de cada uno de los personajes que conforman la

historia del escritor y que luego se llevarían a la obra de Sánchez Ferrer.

Es interesante señalar, que Carpentier, no solo encabeza con su escritora, este estilo literario a la vez que pensamiento filosófico, sino que también abriría el camino del libreto de ballet con inspiración cultural cubana, incluso en un momento en el que en Cuba aún no se daban las condiciones para el desarrollo de un conjunto de danza con bailarines cubanos, y es precisamente en este momento en el que Alejo Carpentier escribe junto a otro conjunto de piezas que se centran en este mundo de lo negro, definido por los vanguardistas cubanos como “mágico maravilloso”.



Castaño. J. Diseño de Íreme para la ópera ballet *Écue-Yamba-o* con libreto de Alejo Carpentier, música de Roberto Sánchez Ferrer, estrenada por el Conjunto de Ópera Nacional de Cuba. © Museo Nacional de la Danza Cuba.

La ópera de Sánchez Ferrer unifica en cierta medida el concepto del movimiento, que planteaba Carpentier con respecto a los argumentos del ballet, mientras se centra en la recreación y la teatralización de un hecho folclórico, que se distingue por una estética, y por los bailes que se ejecutan durante los rituales mágico-religiosos de los abakuas. Todo este entorno folclórico está representado en los personajes como el *Bervá*, el

haitiano, el Íreme o Diablito, que además será el narrador de la historia.

Castaño utiliza para sus diseños los imaginarios ideo- estéticos que se encuentran en el imaginario colectivo social en cuanto a la representación de los personajes, a la vez que utiliza componentes sugerentes para su configuración, valiéndose del afrocubanísimo presente en el quehacer artístico de la insularidad antillana tanto del momento en el que se escribe el texto por Carpentier, como por la estética escénica de la década de 1980 del siglo pasado, con patrones presentes en las bellas artes como en la literatura, buscando llegar a la representación estética de los sistemas religiosos que componen la *cultura abakuá*, de ascendencia africana, que se erigen como expresiones seminales de diversas manifestaciones simbólicas y culturales, completándolas en el proceso de teatralización folclórica, que lo hace desarrollar un ambiente naturalista en la escena, haciendo creer al espectador ser partícipe de los rituales *ñáñigos* que antaño le fueron prohibidos.

El desarrollo de conjuntos de danza cubanos, como el Ballet Alicia Alonso (1948), que luego renombrado como Ballet de Cuba y hoy reconocido

como Ballet Nacional de Cuba, dirigido por Alicia Alonso; el surgimiento del Conjunto de Danza Nacional de Cuba, bajo la dirección de Ramiro Guerra, son el contexto propicio para reivindicar los argumentos para ballet de Alejo Carpentier, como el primer escritor de argumentos de danza cubano. Siendo llevados a escena varios de sus argumentos en diferentes formatos, como es el caso de *Manita en el suelo* con coreografía de Alberto Alonso, con la música original compuesta por **Alejandro García Caturla**, diseños de Ricardo Rey Mena, estrenado por el Ballet de Cuba en el Teatro García Lorca el 30 de octubre de 1984.

Además, Carpentier abre la temática sobre la identidad cultural cubana, y lo negro en la cultura, para obras como *El Güije* (1965), que coreografía Alberto Alonso y se convierte en una de las grandes coreografías con este punto de inspiración. "*El Güije*" que traducido significa "*genio de las aguas*", toma su inspiración en la leyenda traída de los esclavos, que se constituye como parte del folklore en una forma compleja. El argumento narra cómo un amante infiel da muerte a una mujer de la cual está harto y echa su cuerpo al río. El genio

de las aguas -transformado en una bella sirena o un viejo negro y feo- castiga al asesino con la misma muerte en las aguas del río.

Otras muchas piezas son las que toman esta referencia cultural en el desarrollo del repertorio del Ballet Nacional de Cuba y de otros conjuntos de danza; solamente de la mano del coreógrafo y fundador Alberto Alonso, en el periodo comprendido entre 1948 y 1959 se puede encontrar esa exaltación del nacionalismo cultural con obras como: *El solar*, *Quimbisa*, *El pantano* o *Maleficio*, fueron la base de trabajos posteriores de tanta cubanía como *El güüje*, *La rumba* o *Manita en el suelo*; de *Enrique Martínez* (*Fiesta negra* y *Despertar*, con música de *Amadeo Roldán* y *Carlos Fariñas*, respectivamente); de *Ramiro Guerra* (*Toque y Habana 1830*, con música de *Argeliers León* y *Ernesto Lecuona*, respectivamente); y *Sóngoro Cosongo*, de *Cuca Martínez*, con música de *Félix Guerrero*.

No se puede hablar de ballets con temática cubana, que además de tener valor por su coreografía, lo tiene también por la colaboración de su diseño, sin mencionar el primer ballet estrenado en Cuba con temática social,

Antes del *Alba*, coreografiado igualmente por Alberto Alonso y protagonizado por Alicia Alonso, con música de *Hilario González*, que contó con los diseños escenográficos y de vestuario del importantísimo pintor cubano *Carlos Enríquez*.

Estrenado el 27 de mayo de 1947, por el *Ballet de la Sociedad ProArte Musical* en el Teatro Auditórium de La Habana, esta pieza es considerada por los historiadores, una declaración de principios de su creador sobre la cubanidad en la coreografía de danza con la utilización del lenguaje académico, aspecto que se mantendría como una constante en toda su obra, y que se convertiría en parte de las características de la *metodología cubana de ballet*, que daría como resultado la llamada *escuela cubana de ballet*<sup>20</sup>, que hoy se encuentra entre las

<sup>20</sup> SIMÓN, P. "La escuela cubana de ballet" Cuba en el Ballet. . Vol 4 N°. 3. La Habana. Cuba 1973: "conjunto de características de estilo, peculiaridades técnicas y forma emocional propia de proyectarse en la escena, presente en todos los bailarines formados dentro de principios similares, y que reflejan la resultante histórica del desarrollo económico y social de un país determinado, su idiosincrasia nacional, el espíritu de su folklore, y la huella dejada, a través de las épocas, por sus grandes artistas. Las escuelas recogen, asimismo, las influencias del desarrollo de la danza mundial, sus tendencias y modalidades coreográficas, así como de las grandes corrientes del arte en general. Una escuela se forma, generalmente en el transcurso de varias generaciones, con el aporte pedagógico y la sistematización de principios realizada por grandes maestros."

más reconocidas a nivel mundial por la calidad técnico - interpretativa de sus bailarines.

Alberto Alonso con este ballet colocaba en la escena aspectos de la sociedad de la época, pero no aquellos que las altas clases sociales protagonizaban, sino que realizaba una fotografía del panorama social de las bajas clases, de las clases desfavorecidas y en exclusión social, centrado en el desahucio de una pobre viuda enferma que por falta de pagos se verá obligada a vivir en la calle, y perder su pequeño habitáculo de un

“solar” habanero. En este contexto, Alberto Alonso, desarrolla una coreografía, que toma como referencia los bailes populares como *la rumba*, *guaguancó* y los toques de tambor, que combina con el vocabulario académico, logrando una simbiosis estilístico-estético, que seguiría desarrollando en composiciones posteriores como *El güije*.



Figurín realizado por el pintor cubano Carlos Enríquez para el ballet *Antes del Alba*  
© Colección Museo Nacional de la Danza de Cuba

Los diseños del pintor Carlos Enríquez, igualmente ponen sobre el escenario, una imagen cultural de la Cuba de la exclusión, y de todas aquellas manifestaciones culturales, que aunque forman parte de la identidad del cubano, las altas clases sociales veían como parte de una Cuba inculta y pobre, que solo debía ser permitida en algunos momentos puntuales, como una especie de momento de escape para aquellos de clases bajas, como el *Día de Reyes*, o las fiestas de Carnaval, momento en el que los toques de tambor, los pasacalles y las comparsas llenaban las calles de La Habana.

Enríquez busca un naturalismo antes no visto en la escena cubana, al

colocar personajes de la tradición afrocubana, con todas sus características esenciales, como es el ejemplo de los Íremes o los santeros, que forman parte del entorno del solar.

*“Es que esa fue una etapa en que un grupo de nosotros: Carpentier, Guillén, Carlos Enríquez, Ardévol, a*

*veces, tú (Hilario González), Gilda Hernández, Felito Ayón, y otros, nos íbamos por Guanabacoa, me acuerdo, por la casa de Bola de Nieve, en busca de manifestaciones autóctonas. Era la etapa del nacionalismo, de buscar lo cubano. Ya en la pintura, en la literatura, había expresiones importantes; pero ahora buscábamos qué posibilidades tenía el ballet con respecto a la introducción de nuestras raíces. Coincidió todo esto, sin embargo, con una etapa de desmoronamiento progresivo de la "democracia representativa" en Cuba.”*

21

En los diseños de Julio Castaño, para Écue Yamba O, vemos sin lugar dudas, toda esa herencia que le llega del proceso de construcción de la visión

cultural cubana que está muy arraigada en la época, y que responde a toda una conciencia nacional del mestizaje y que enriquece todo el entorno cultural de la isla.

También son notorias las influencias de la relación de amistad que Julio Castaño mantiene con Ramiro Guerra, y vemos claramente como la *teoría de la teatralización del folclore*<sup>22</sup>, que acuña el creador cubano, se hace notar en la visión de cada uno de los personajes diseñados para Écue Yamba O.

<sup>22</sup> GUERRA. R. “Teatralización del folclore y otros ensayos”. Editorial Letras Cubanas. La Habana. Cuba. 1989. Se refiere a la teoría de la teatralización del folclore; que Ramiro Guerra define en cuatro niveles: “existe un primer estadio en el que se desenvuelve la acción del llamado «foco folklórico» la manifestación en su más puro estado: aquel ligado internamente a un rito, a un hábito recreacional, a una tradición o a un imperativo social... El segundo estadio es aquel en que las manifestaciones surgidas del primero son aprehendidas en sus aspectos formales... La «teatralización folklórica» es aquel tercer nivel o estadio en que un trabajo técnico y especializado desarrolla y amplía con necesarias estilizaciones las manifestaciones folklóricas, sin salirse de fronteras y marcos que puedan deformarlo y dimensionar su foco comunicativo a nivel de lo que se llama espectáculo teatral...El cuarto y último estrato se ubica en el ámbito de la creación artística, inspirada en el lenguaje folklórico nacional. Aquí el artista manipula la tradición folklórica a su leal saber y entender.”

<sup>21</sup> CARRERA, D. “Antes del Alba”. Cuba en el Ballet. Vol. 6 N°. 2. La Habana, Cuba. 1987. Cita a Alberto Alonso en una entrevista que reproduce en el trabajo publicado.



La importancia de conocer de primera mano un hecho folclórico, en este caso el sector *ñáñigo* cubano, para llevar su esencia a la escena, no solamente de manera técnica, sino también de manera sensorial y espiritual, dentro de la transformación iconográfica de lo representado, es uno de los valores que encontramos en cada uno de los diseños de esta obra, que se

adentra en el universo de lo “*real maravilloso*”<sup>23</sup> para hacernos entender una identidad cultural, prolifera en ritos, mitos y leyendas, que inundan toda una realidad.

La obra “*negra*” de Alejo Carpentier, sin dudas despertó el interés enseguida por aquellos que en ella encontraron un realismo mágico, que respondía a una realidad exótica que se daba en el Caribe, pero sin dudas, el hecho e interés que muestra el escritor en los argumentos para la danza, dentro de su lenguaje particular, convierte sus

argumentos en un hecho bastante particular dentro de su obra. El primero de los textos para ballet es *La Rebambaramba* (1927) definido por él como un ballet afrocubano en un acto y dos cuadros, que pudo ser parte del repertorio de los Ballets Russes de Diaguilev, proyecto que se vio truncado por la muerte del empresario, pero que finalmente ve la luz en Cuba de la mano de dos grandes coreógrafos Alberto

Alonso y Ramiro Guerra, en dos puestas en escena cargadas de todo el simbolismo de lo histórico y lo cultural.

Pero no solo las influencias de la cultura africana son las que inciden en la configuración de la imagen escénica de la danza académica y el teatro en Cuba, pues es sin dudas el mestizaje es lo que caracteriza la cubanía, y ese mestizaje se conforma de las raíces españolas y africanas que han conformado la mezcla cultural de la que se crean una serie de manifestaciones y expresiones culturales que son hoy señas identitarias. Una de las obras más conocidas y que entroncan con esa influencia española en la cultura cubana dentro del repertorio del Ballet Nacional de Cuba, es *Bodas de sangre* de **Federico García Lorca** con coreografía

---

<sup>23</sup> SALVADOR. M “La Concepción de lo real maravilloso en Alejo Carpentier. Una lectura de El recurso del método” Revista de Filología y lingüística de la Universidad de Costa Rica. Vol. 12 Núm. 2. 1986. “Lo Real Maravilloso es una concepción estética, formulada por Alejo Carpentier, una caracterización de la realidad latinoamericana, una búsqueda de definición de lo latinoamericano, como originalidad prometedora. Dicha concepción tiene sus orígenes en el Surrealismo, sobre todo en lo que se refiere a la acepción de lo maravilloso”

de **Antonio Gades** Esta no solo fue una oportunidad de ampliar el ámbito del repertorio, sino también un momento de experimentación coreográfica y estilística, que sin dudas dio un gran resultado en el plano escénico.

En este ballet, diseñado por Castaño, el diseñador capta no solo la imagen que ofrece Lorca de una parte de la sociedad española en un momento específico de la historia, sino que utiliza

la sobriedad, y la sencillez, para dar protagonismo al movimiento. Cual una fotografía en color sepia, los trajes se mueven en una paleta de color casi monocromática, que logra transmitir la agonía del discurso dramático, a la vez que la austeridad imperante en la zona rural española, llena de mitos y leyendas, de simbología, como es recogida en la obra original de Lorca. Pero esto es además llevado a un nuevo significado dentro de la lectura del diseñador que utiliza al mismo tiempo un lenguaje simbólico que conecta con el espectador cubano y con su precariedad y su propia existencia.

*“Soy hijo de una cultura mediterránea, que es una cultura de celos, amor, muerte y que no solo existe en el baile, sino en la literatura y la*

*pintura y otras artes. El sentimiento trágico es siempre una constante. Bodas de Sangre es verdaderamente una película española, una tragedia impregnada de folclore. Siempre me interesa la obra lorquiana, principalmente porque describe en profundidad, densidad e intenciones al pueblo andaluz.”*<sup>24</sup>

Sin duda, una obra que se adentra en la identidad española que tan cercana en su raíz es ala cubana, que desde el descubrimiento de América en 1492 es compartida y reconocida dentro de las expresiones culturales, que han influenciado la cultura de la isla. Si buscamos un elemento simbólico podríamos decir sin dudas que una forma de compartir la sangre, la esencia que une las dos culturas y que las convierte en una misma.

## CONCLUSIONES.

A través del recorrido entre el diseño teatral y los elementos culturales que se toman con el cambio de paradigma que marca León Baks y Alexander Benois en sus diseños para

<sup>24</sup> RED ESCENA. Bodas de sangre. GADES. A. <https://www.redescena.net/espectaculo/16987/bodas-de-sangre/> (12/03/2023)



los Ballet Russes de Diaguilev, vemos como no solo las tendencias pictóricas de vanguardia entran a formar parte indispensable del lenguaje escénico, sino también como el elemento cultural se erige como parte fundamental de la construcción de la imagen simbólica que rodea la construcción del espacio escénico, con la utilización del significado para crear no solo un espacio visual agradable o coherente con la obra a representar, sino que busca contextualizar la obra no solamente en

un entorno histórico idealizado, sino en un entorno que contenga elementos culturales visibles y que le permita al espectador igualmente adentrarse en ese espacio y sentirse parte del mismo. Atrás quedaban las escenografías rococos de las primeras producciones de los grandes clásicos en los Teatros Imperiales, para dar paso a la búsqueda de la organicidad escénica.

En la configuración de lo que hoy se conoce como *escuela cubana de ballet*, vemos sin dudas como el elemento escénico no quedo fuera de la ecuación que se formularon los creadores de la misma, Alicia, Alberto y Fernando Alonso, en la búsqueda estética y en la imagen cultural de las

obras coreográficas que han formado parte del repertorio del Ballet Nacional de Cuba. Dentro del proceso de esta configuración escénica se enmarca el trabajo de uno de los más importantes diseñadores del panorama escénico cubano, Julio Castaño, quien logra integrar las tendencias de las vanguardias artísticas y filosóficas cubanas, y todo el concepto de *lo real maravilloso* dentro de la conceptualización del espacio escénico cubano, desde las perspectivas tanto de

la comprensión de los clásicos entendidos en un entorno y época donde el neoclasicismo primaba como concepto estético tanto para la coreografía como para el espacio escénico.

Así encontramos la incorporación de los elementos simbólicos y culturales de las manifestaciones artísticas – religiosas presentes en la sociedad cubana en la escena. Un proceso que se gesta a partir del ballet *Antes del Alba* coreografiado por Alberto Alonso, con los diseños de Carlos Enríquez, precisamente uno de los artistas plásticos más importantes en la conformación de un ideario cultural reflejado en la pintura y que continúa

años después con obras meramente cubanas con toda la influencia de la conciencia y valorando la cultura *negra* desde la perspectiva del escritor Alejo Carpentier, que se sustenta en los estudios antropológicos de Don Fernando Ortiz, que hablan de esa configuración transcultural que se ha producido en Cuba con la mezcla sincrética de culturas.

Julio Castaño, es el heredero no solo de las vanguardias artísticas cubanas, sino que se erige como un

ejemplo de hacedor y valedor de esa imagen cultural cubana, latinoamericana e iberoamericana y caribeña, que es capaz de llevarlo al espacio escénico dentro del lenguaje de la danza clásica a través de la conformación de personajes en obras con una clara referencia a ese mestizaje cultural presente en Cuba, conformando así una estética de la danza clásica cubana directamente relacionada con la imagen cultural de “*lo cubano*”, muy relacionado con el concepto de “*lo real maravilloso*” de Alejo Carpentier, entendiendo el espectáculo escénico en su relación transversal entre las artes que confluyen en él, y en el que el diseño resulta un elemento aglutinador y conformador de

la estética visual de la obra, coherente con las características y especificidades de los elementos culturales que configuran es imagen estética.

## BIBLIOGRAFÍA.

Carrera, D. (1987). Antes del Alba. *Cuba en el Ballet*, 11.

Gil, A. M. (2015). Interpretación de la “la danza” de Stschoukine (1909-1910), realizada por Henri Matisse. Obra que representa el momento álgido de su perseverante investigación artística sobre la danza. *AusArt Journal for Research in Art*, 130-151.

Guerra, R. (1989). *Teatralización del Folklore y otros ensayos*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

Letamendía, K. M. (1985-6). Ensayos sobre danza. *KOBIE (Serie Bellas Artes)*, 57-196.

Pasi, M. (1981). Introducción. Ballet. Enciclopedia del arte coreográfico. En A. Agostini, S. Berti, M. Buzzi, P. Caputo, C. M. Casanova, P. Fenoglio, . . . M. S. Mongiardino, *Ballet. Enciclopedia del arte coreográfico* (págs. 5-40). Madrid: Aguilar.

Simón, P. (1973). La escuela cubana de ballet. *Cuba en el Ballet*, 49.

Velasco, J. (1986). El títere animado. *Anales Del Instituto De Investigaciones Estéticas*, 167.

## WEBGRAFÍA

Araujo, L. S. (18 de 05 de 2012). *Flora nos sigue seduciendo* . Obtenido de web.radiorebelde@icrt.cu :  
<https://www.radiorebelde.cu/noticia/flora-nos-sigue-seduciendo-20120518/>

Gades, A. (s.f) *Bodas de Sangre*. Obtenido de RedEscena:  
<https://www.redescena.net/espectaculo/16987/bodas-de-sangre/>

Montáre, D. (14 de 05 de 2022). *El Ballet Triádico de la Bauhaus*. “*My Bauhaus Is Better Than Yours*”. Obtenido de Historia-arte.com:  
<https://historia-arte.com/articulos/el-ballet-triadico-de-la-bauhaus>

Ortíz, M. S. (25 de Agosto de 2015). *La concepción de lo real maravilloso en Alejo Carpentier: Una lectura de El recurso del método*. Obtenido de Revista de Filología y Lenguística de la Universidad de Costa Rica:  
<https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/filyling/articloe/view/17126>

