

# TagLas

REVISTA CUBANA DE ARTES ESCÉNICAS

n.º 1-2  
2024  
VOL. CXXIII



Libreto 131

*Aura*  
de Raquel Carrió

Cinco años  
de la Comunidad Creativa  
Nave Oficio de Isla

Festival de Teatro Joven  
de Holguín





# Tablas

## Sumario

n.º 1-2, 2024. VOL. CXXIII

- 3** Editorial
- 4** Premios de la Casa Editorial  
Tablas-Alarcos 2023  
LAURA HERNÁNDEZ
- 6** Otra manera de ser  
Reinaldo Montero  
ALIOCHA PÉREZ VARGAS
- 16** Oficio de Isla. El camino hacia  
la teatralidad develada  
EBERTO GARCÍA ABREU
- 28** Primeros apuntes para un  
cuaderno de navegación  
JOSÉ ANTONIO GARCÍA
- 30** Osvaldo Doimeadiós: la diferencia  
siempre es productiva  
GABRIELA HERNÁNDEZ MONTES DE OCA  
JOSÉ ANTONIO GARCÍA
- 35** *Aura*
- 36** Raquel Carrió
- 37** *Aura*: la escena imaginada  
AIMELYS DÍAZ
- 38** *Aura* (Versión de Raquel Carrió  
a partir de la novela  
de Carlos Fuentes)
- 50** Raquel Carrió.  
Premio Nacional de Teatro 2024
- 51** Diario del VI Festival  
de Teatro Experimental  
Desconectado a 969  
YELINE LÓPEZ GONZÁLEZ
- 57** Sobre mi ciudad agonizante hubo  
un atisbo de vida, hubo teatro  
(dos veces en medio año)  
ANYI ROMERA
- 63** *Antígona*, entre el aliento trágico  
y el impulso épico  
JOSÉ ANTONIO GARCÍA
- 70** Y a pesar de la ironía, Teatro Tuyo  
sigue cautivando corazones  
YELINE LÓPEZ GONZÁLEZ
- 73** *Mondo* o la configuración escénica  
del homo digitalis  
JOSMAR ECHEVARRÍA
- 75** Treinta años de creación  
en tiempos de *Carnaval*  
ERDUYN MAZA MORGADO
- 79** La tierra amada de Ana Mendieta  
OMAR VALIÑO
- 81** *Tentaciones y dolor*: por nuevos  
escenarios en el teatro cubano  
AIMELYS DÍAZ
- 83** Los títeres armando  
guerra en el libro  
ERDUYN MAZA MORGADO
- 85** Vivir es ir perdiendo cosas  
ALIOCHA PÉREZ VARGAS
- 86** ▶ 20ª Jornada de lecturas  
dramatizadas de teatro alemán  
▶ *Manteca*, obra fundacional  
de Tebas Teatro
- 87** ▶ El Teatro y la Literatura  
en la Biblioteca Nacional  
▶ Una vez más, Elsinor
- 88** ▶ Alfredo O'Farril Pacheco,  
Premio Nacional de Danza 2024
- 89** ▶ Máscara de Caoba 2024  
▶ Teatro callejero en Romerías
- 90** ▶ *Antígona* inaugura Festival de  
Teatro Progresista de Venezuela  
▶ Aniversario 35 del CNAE
- 91** ▶ Otorgan en Argentina  
el Premio Latinoamericano a la  
Investigación y la Crítica Teatral  
al teatrólogo cubano Omar Valiño  
▶ Participará Cuba por primera vez  
en el Slam de Teatro
- 93** Obituario



▶ *Carnaval*, dir. Rubén Darío Salazar, Teatro de Las Estaciones

© JORGE LUIS BAÑOS



#### PORTADA

*Antígona*, Impulso Teatro. Dir. Linda Soriano. Inauguración III FIT Progresista de Venezuela. Teatro Nacional de Venezuela. Foto: Nathan Ramírez.

#### REVERSO DE PORTADA

*Mundo*, Micompañía. Dir. Susana Pous. Foto: Frank D. Domínguez.

#### REVERSO CONTRAPORTADA

Cartel del XXI Congreso Mundial de la ASSITEJ. Festival Internacional de Artes Escénicas para la Infancia y la Juventud. Diseño: Yoandy Ramos.

#### CONTRAPORTADA

Corina Mestre  
Foto: Archivo fotográfico de la revista *Tablas*.

#### COLABORADORES

LAURA HERNÁNDEZ, teatróloga, miembro de la Casa Editorial *Tablas-Alarcos* // ALIOCHA PÉREZ VARGAS, asesor teatral e investigador // EBERTO GARCÍA ABREU, teatrólogo, docente y asesor teatral // JOSÉ ANTONIO GARCÍA, director y crítico teatral // GABRIELA HERNÁNDEZ MONTES DE OCA, periodista // AIMELYS DÍAZ, Teatróloga, miembro de la Casa Editorial *Tablas-Alarcos* // RAQUEL CARRIÓ, dramaturga y docente // YELINE LÓPEZ GONZÁLEZ, teatróloga // JOSMAR ECHEVARRÍA, danzólogo // ERDUYN MAZA MORGADO, actor y director teatral // OMAR VALIÑO, teatrólogo, docente y asesor teatral // ANYI ROMERA, estudiante de Periodismo.

#### REVISTA *TABLAS*

##### DIRECTORA

Doris Ramos

##### REDACTORA

Indira R. Ruíz

##### EDITORA

Mónica Gómez López

##### COORDINADOR DE

##### LA SECCIÓN LIBRETO

Yerandy Fleites

##### COORDINADORA

##### DE OFICIO DE LA CRÍTICA

Laura Hernández

##### CORRECTORA

Aimelys Díaz Rodríguez

##### DISEÑO

1OK

##### CONSEJO EDITORIAL

Omar Valiño (PRESIDENTE)

Raquel Carrió

Carlos Celdrán

Roberto Gacio

Fátima Patterson

Carlos Padrón

Carlos Pérez Peña

Enrique Río Prado

Alberto Sarraín

##### CONSEJO DE COLABORADORES

Noel Bonilla

Norge Espinosa Mendoza

Maité Hernández-Lorenzo

Isabel Cristina López Hamze

Nara Mansur

Lillian Manzor

Reinaldo Montero

Rubén Darío Salazar

# Tablas

#### REVISTA CUBANA DE ARTES ESCÉNICAS

MIEMBRO FUNDADOR DEL ESPACIO EDITORIAL  
DE LA COMUNIDAD IBEROAMERICANA DE TEATRO

🏠 Línea y B, El Tándem, Centro Cultural Raquel Revuelta, El Vedado, Cuba  
✉ [revistatablas@cubarte.cult.cu](mailto:revistatablas@cubarte.cult.cu)  
[tablasalarcoseditorial@gmail.com](mailto:tablasalarcoseditorial@gmail.com)  
☎ (53) 7833-0226 // (53) 7833-0214  
💰 10.00 CUP  
ISSN: 0864-1374

*TABLAS* aparece cada seis meses.  
No se devuelven originales no solicitados.  
Cada trabajo expresa la opinión de su autor.  
Permitida la reproducción indicando la fuente.

# Editorial

El presente número de la revista *Tablas* pone en manos de nuestros lectores una primera selección de los textos galardonados en la pasada edición de los concursos así como los resultados de los premios de la Casa Editorial Tablas-Alarcos. Es el número para celebrar a la maestra Raquel Carrió, Premio Nacional de Teatro 2024, de quien publicamos su texto *Aura*, una adaptación para la escena a partir de la novela del escritor mexicano Carlos Fuentes. Nos acompaña a propósito un ensayo fotográfico del artista del lente Jorge Luis Baños sobre la maestra Carrió.

Es también un número para embarcar junto a la Comunidad Creativa que compone Nave Oficio de Isla en esta celebración por sus primeros cinco e intensos años de trabajo labrándose su propia carta náutica teatral desde los Antiguos Almacenes San José, en la parte más histórica de la ciudad.

También los invitamos a recorrer eventos nacionales como el santiaguero Desconectado a 969 y el Festival de Teatro Joven de Holguín de la mano de nuevas voces de la teatrología y el periodismo cultural.

Un recorrido por la temporada teatral actual tiene paradas obligatorias en las más recientes entregas de las directoras Agnieszka Hernández y Linda Soriano con *Ana, la gente está mirando la sangre* y *Antígona*, respectivamente. En el mundo de la danza dirigimos nuestras miradas a la creación *Mondo* de la mano de Susana Pous.

Al cierre de esta entrega conocimos del lamentable fallecimiento de la maestra Corina Mestre, Premio Nacional de Teatro 2022, quien deja una huella indeleble en las tablas cubanas y en la docencia. Así que sea este número también un homenaje a ella y un recuerdo de su paso por las aulas del Castillo de Elsinor. 📖



# Premios de la Casa Editorial Tablas-Alarcos 2023

## LA CASA EDITORIAL TABLAS-ALARCOS

**LAURA HERNÁNDEZ** junto al Consejo Nacional de las Artes Escénicas anunciaron los ganadores de sus concursos 2023 en una gala de premiación que tuvo lugar en el Centro Cultural Vicente Revuelta durante la Jornada Villanueva en enero de 2024. Fue sorprendente el gran número de trabajos recibidos este año, fundamentalmente en los apartados de dramaturgia.

El Premio de Crítica y Gráfica 2023 tuvo un jurado integrado por la teatrologa Aimelys Díaz Rodríguez, por el fotoreportero y comunicador social Jorge Luis Baños Hernández y por la fotógrafa y promotora cultural Sonia Almaguer Darna, quien fungió como presidenta del mismo. Decidieron, por unanimidad, otorgar una mención a *Rubén Rodríguez en busca de Ítaca: la danza como orgasmo*, de Erián Peña Pupo, por «la eficacia con

la cual aborda parte de la vida de un bailarín cubano y reconocer su valía a través del uso adecuado del género entrevista».<sup>1</sup>

Finalmente, por el lúcido diálogo establecido con el entrevistado en torno al rol del asesor teatral, el manejo de nociones sobre el hecho escénico y de referentes de la historia teatral cubana que, de modo certero, evidencian el dominio del género de la entrevista, se decide otorgar el Premio de Crítica 2023 a *Otra manera de ser Reinaldo Montero*, de Aliocha Pérez Vargas.

Veinte años han transcurrido desde que se otorgara por vez primera el Premio Rine Leal, así lo recordó el crítico y dramaturgo Norge Espinosa Mendoza, presidente del jurado en esta edición. Lo acompañaron, además, el profesor y teatrológico José Antonio Alegría y la

<sup>1</sup> Todas las citas de este texto pertenecen a las actas de los jurados de los Premios Tablas 2023.

profesora, teatróloga y asesora teatral Isabel Cristina López Hamze. Este premio tiene como principal objetivo dar reconocimiento y visibilidad a una investigación teatral, cubriendo así una necesidad en nuestro panorama cultural, dado que no existen tantos medios en los que se pueda publicar o divulgar un trabajo de este tipo.

El jurado decidió, por unanimidad, entregar dos menciones y recomendar la publicación de las mismas. La primera mención fue para *Entre la platea y el escenario*, de Aliocha Pérez Vargas por «su abordaje, mediante testimonios, entrevistas y una necesaria conceptualización del trabajo del asesor teatral en el panorama escénico cubano».

«Por su excelente análisis de la poética específica de un creador en activo, cuyo método de trabajo es el sostén de interesantes propuestas escénicas reconocidas con amplitud por el público y la crítica», la segunda mención fue para *El tema es el acontecer, Pompeyo Audivert*, de Nara Mansur Cao.

También por unanimidad se concedió el Premio Rine Leal 2023 al profesor y teatrólogo Osvaldo Cano Castillo por su libro:

*Polvos y lodos en la dramaturgia cubana actual*, por el pertinente, novedoso y acertado análisis de una serie de obras recientes que, desde sus cinco ensayos trazados mediante un firme trabajo investigativo, conecta autores y autoras de diversas generaciones, nombres y referentes de nuestra escritura para la escena, a partir de una serie de cuestionamientos e indagaciones de gran valor para una comprensión cabal de lo que sus piezas aportan como un reflejo, desde la palabra y los escenarios, del país que somos.

Los dramaturgos Yerandy Fleites, Christian Medina y Blanca Felipe Rivero como presidenta, integraron el jurado del Premio de Dramaturgia para Niños y de Títeres Dora Alonso 2023. Determinaron no entregar menciones y conceder el premio a *Amarillo*, de Agnieszka Hernández Díaz,

por el desarrollo del tema materno familiar, la relación infancia y abuelidad, la resiliencia de un púber ante el abandono y las consecuencias de lo patriarcal, la presencia de las diferentes infancias desde sus contextos de clases sociales, niveles económicos y valores humanos, en una estructura eficaz que entrelaza la ficción en una lúdica de tiempo y espacio, con una propuesta de espectacularidad contemporánea, escasa en el panorama teatral en Cuba para una etapa poco explorada, como es la pubertad y la entrada en la adolescencia.

Para los Premios de Dramaturgia Abelardo Estorino y Virgilio Piñera 2023 se reunieron a los Premios Nacionales de Teatro Fátima Patterson y Carlos Pérez Peña y al teatrólogo Omar Valiño para integrar el jurado, siendo este último quien lo presidiera. Más de una veintena de obras fueron presentadas en esta categoría. Después de leer y evaluar las propuestas determinaron por unanimidad que el Premio Abelardo Estorino 2023, otorgado a jóvenes autores de no más de treinta y cinco años, fuese para *Ciudad de estrellas*, de María Lorente Guerra. Sobre este texto dijeron: «una gran historia (con minúscula, como debe ser) que va mucho más allá de un amor frustrado, con una fascinante mezcla de narración y representación mediante excelentes personajes de un drama juvenil».

El jurado acordó dos menciones para el Premio Virgilio Piñera 2023 y resaltó las grandes posibilidades que ofrecen estos textos para su puesta en escena. Estos son: *Toska*, de Irán Capote, y *Manzano, alas de ángel*, de Taimí Diéguez Mallo.

Finalmente, dictaminó:

para el Premio Virgilio Piñera una contundente propuesta que trasciende el personaje, y actualiza en Cuba sobre la vida y la obra de la gran artista cubana Ana Mendieta, para volcarse sobre la mujer, el arte, nuestra historia y nuestras heridas. Por ello, y por la madurez con la que la autora maneja sus auténticos recursos de lenguaje, nos honramos en premiar a *Ana, la gente está mirando la sangre/training burial*, de Agnieszka Hernández Díaz. ▮

# Otra manera de ser Reinaldo Montero

«NO FRACASÉ, SOLO DESCUBRÍ 999 MA-

**ALIOCHA PÉREZ VARGAS** nerías de cómo no hacer una bombilla», es la célebre frase con la que Thomas Edison, el inventor de la luz eléctrica, describe un principio paradójico: el culto al accidente, la belleza de equivocarse, la reivindicación del error como vía posible de crecimiento e inspiración. Quizá por error, pretensión, ingenuidad o verdadera malicia, he intentado manipular desde el diálogo a Reinaldo Montero. Llevarlo, a partir de mis preguntas, por un camino que busca subrayar avatares, conflictos, imperfecciones de naturaleza profesional, todas infundadas, en su vínculo con grandes directores de la escena cubana. Lógicamente, el autor de *Liz* no tarda en percatarse de la falaz maniobra. «¿Por qué insistes?» «Aquí el fracaso no da lugar», responde Montero, al tiempo que sustenta con contundencia su perspectiva del asunto, haciéndome tragar mi propia manzana envenenada. Aunque no me deja pasar una, lo cierto es que una vez reconocidas mis intenciones, sabe, a partir de ellas, devolverme un testimonio imperdible, que recoge no solo parte de una historia ya registrada y conocida, sino certezas, sucesos vividos que permanecen en la memoria de pocos, incluyendo la suya, como esencias de un aprendizaje.

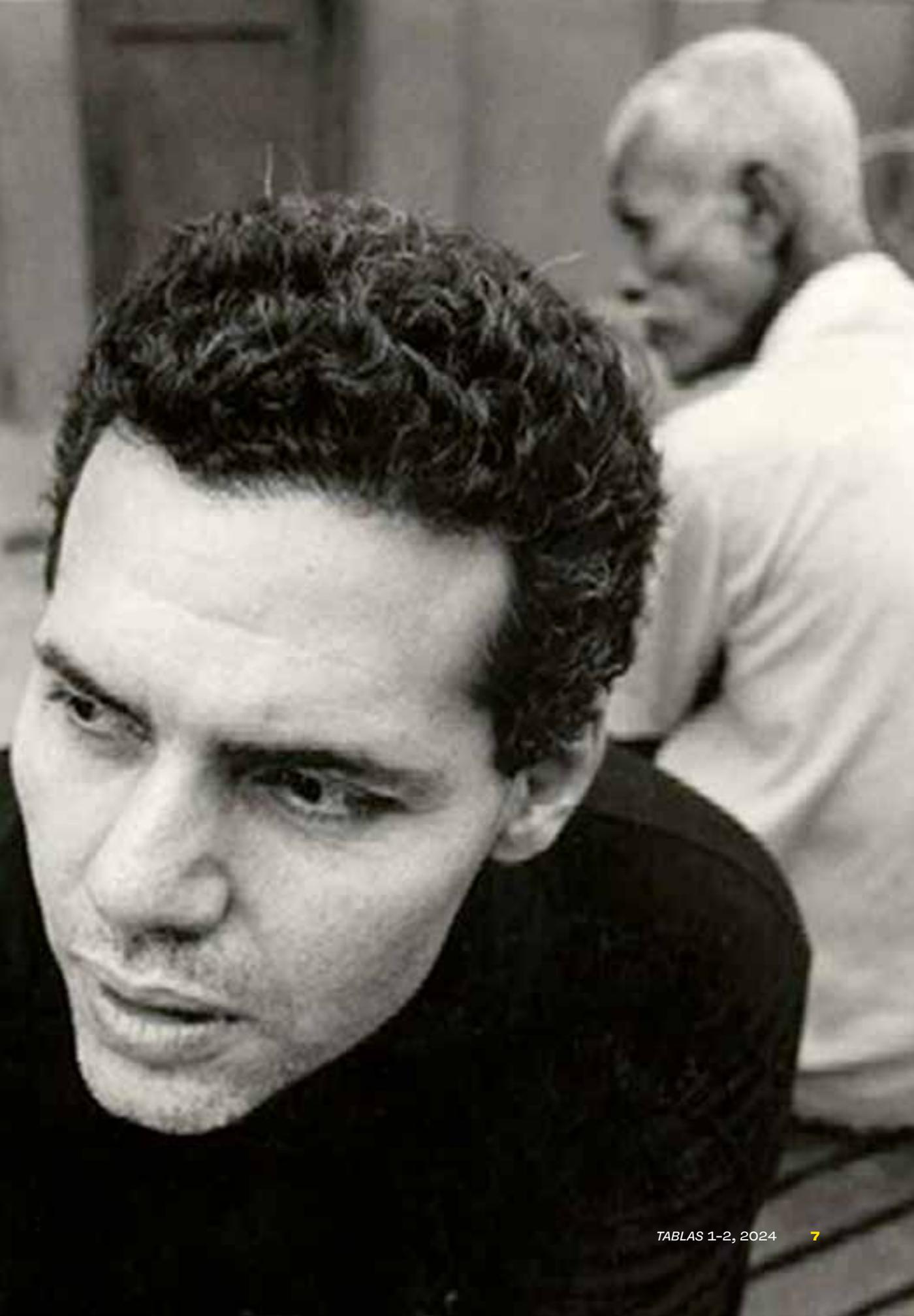
Y es que Reinaldo Montero, además de ser el multipremiado dramaturgo, narrador y ensayista que es, miembro de número de la Academia Cubana de la Lengua desde 2018 y, desde la visión de Antón Arrufat, «un autor, en la dimensión de la palabra como poética», fungió

igualmente como asesor teatral en más de treinta estrenos de Teatro Estudio, uno de los grupos paradigmáticos del teatro cubano de todos los tiempos. En torno a su experiencia en la práctica de este oficio, a su convivencia con grandes directores, a las dinámicas, contradicciones y polémicas de un quehacer que le harían ganar la

confianza y amistad de verdaderos maestros, va la siguiente entrevista. Otra manera en la que Reinaldo Montero, junto a su afanosa necesidad de escribir y pensar el teatro, también participa de su construcción y de su enigma.

*Usted ha comentado que tuvo la enorme suerte de pasar su adolescencia artística como asesor de Berta Martínez, Vicente Revuelta, su hermana Raquel y Abelardo Estorino. ¿Qué pudo significar para un joven filólogo de veintisiete años trabajar, dentro de Teatro Estudio, con varios de los mejores directores cubanos del pasado siglo?*

Diré más, diré que fue una universidad, la mejor de las universidades. Cada uno de esos directores me forzaba, no a ver, a vivir el teatro de forma diferente. Para que empieces a tener una idea. Yo llegaba a casa de Berta Martínez por la mañana temprano. Berta se levantaba como para ordeñar vacas. Y en casa de Berta estaba hasta después de entrada la noche. Pero vamos a lo que te interesa. Una de las cosas elementales y definitorias de un asesor es que entienda que su función es ancilar. Como asesor no vas a hacer obra propia, vas a ponerte en función de las necesidades de alguien, y puedes, de alguna manera, modificar esas necesidades, pero siempre desde un escalón inferior. El asesor que no esté dispuesto a trabajar con modestia, que se dedique



a otra cosa. En general, quien se meta hasta el cuello en el teatro debe ser un dechado de humildad. En el teatro todo el mundo mete la mano. Después que tienes estudiada la obra hasta la saciedad, viene un actor y modifica el sentido. Gracias a quien haya que agradecer, el teatro es por naturaleza promiscuo y ocurren cosas así de asombrosas y justas.

Volvamos a Berta Martínez. Antes de empezar los ensayos, Berta ya había estrenado, estrenado con saludo incluido, pero variaba pautas a partir de proposiciones de actores, luminotécnicos, asistentes. Algunos actores se llamaban, y se llaman, Adolfo Llauradó, Miriam Learra, Isabel Moreno, Adria Santana. Así que eran, y son, lo más espléndido en términos actorales que puedas imaginar, pero la sugerencia podía venir también del utilero Víctor Gotti.

El otro lado de esta moneda es Vicente Revuelta. Las sesiones de trabajo con Vicente no eran maratónicas, ni siquiera largas. Con media jornada teníamos, y a veces menos. Pero la diferencia esencial viene ahora. Vicente camina por la calle, se encuentra un ladrillo, coge el ladrillo, llega al teatro y pretende hacer valer el ladrillo en el ensayo de ese mismo día. Después puede que se lama sus propias heridas porque el ladrillo no encaja ni a tres tirones, pero hasta que la falta de colaboración del ladrillo no quede demostrada, toca padecer.

En *Historia de un caballo*, a Vicente le dio porque todos practicáramos judo y que entrenáramos como judocas, yo incluido. Y había actores de esa edad que llaman «avanzada», y sobrevenían problemas. Aquel entrenamiento sirvió para muy poco, o para nada, porque a lo que más llegó fue a cohesionar un grupo humano que ya estaba cohesionado. Ladrillo y judo me sirven ahora para decirte que hay necesidades artísticas y hay caprichos artísticos, y un asesor debe respetar ambos requerimientos del alma. Los dos son importantes por igual, porque las necesidades son necesidades, y los caprichos cumplen también con su necesidad oculta, que quizá se revele más adelante, tal vez de un modo

sesgado, o quizás no se revele en absoluto, y qué importará. Lo que quiero decir es que un asesor no puede convertirse en Pepe Grillo y estorbar algo tan legítimo como los caprichos artísticos.

Insisto en que Vicente llegue con el cabrón ladrillo, y con el ladrillo el asesor se parte la cabeza para ayudar a que ocupe un lugar. Si aquello termina siendo un esfuerzo estéril, si ni tú ni el maestro ni Dios dan en el blanco, en el peor de los casos estamos en presencia de un simple error, tan humano como excusable. Ahora abre bien las entendederas. En la mayoría de los casos, alguna esquirra del ladrillo terminaba encajando. Déjame recalcar un detalle. Hay que tener absoluta claridad en cuál es la función del asesor. Resuelto ese problema fundamental, el trabajo se vuelve apasionante. Y lo mejor, y lo digo sin ironía, lo mejor es que todos los hallazgos del asesor son irrecognocibles en la puesta, tu esfuerzo empastó con el esfuerzo de muchos. Justo eso es lo que hace del teatro una parcela fecunda donde el acierto es un triunfo efímero, pero triunfo, y el fracaso, el verdadero fracaso, no da lugar.

Galileo Galilei, Aire frío, Lisístrata y Macbeth *integran una franja junto con más de treinta estrenos en los que fungió como asesor. ¿Cuáles eran las tareas específicas que, desde esta función, se le encomendaban?* En alguna medida ya respondí la pregunta, pero me parece que tú apuntas a la técnica, no a la *poiesis* del trabajo de asesor. Sí, hay un trabajo de base que se resume en llegar a lo que llamo «la inteligencia del texto». Hablo de las obras que tienen como apoyatura un texto, ya sea prestablecido o en proceso. Desentrañar la inteligencia del texto no está ni por encima ni por debajo ni al margen del análisis dramático, o de cualquier preceptiva o ejercicio teórico.

Olvídate por un instante del método de Brecht, de la teoría actancial, del método de Stanislavski, de Jean Vilar y su abecé en tiempos del Théâtre National Populaire, de los estudios sobre lo posdramático y sus esquivas. Dicho de pasada, a propósito del lugar del texto en

la representación, Lehmann escribe una cosa distinta cada cinco páginas.

El primer paso es el disfrute de la lectura. En este contacto primero no vas a desentrañar nada, y menos precisar la fábula, estructura y el montón de etcéteras, eso vendrá después. Y una vez leído, salta la pregunta, ¿qué es lo que más te ha llamado la atención? Por ejemplo, en *Aire frío* hay un parlamento de Luz Marina que dice «tengo ganas de comer carne con papas». Es una de esas líneas que si la quitas, la obra ni se entera. Sin embargo, cuando releí *Aire frío* con ojos limpios, como enterándome de lo que pasa, en mi cabeza quedó ese anhelo de Luz Marina, y enseguida se me reveló que el bocadillo explica el ámbito de la familia Romaguera, su terca pobreza. Explica, además, cómo se hace posible que Luz Marina salga, se monte en la primera guagua que pase, y termine casándose con el guagüero. Y explica, como si con lo dicho no fuera suficiente, el hambre de mundo y de bifos del joven que viaja a Argentina. Pero tenemos más, la imposibilidad de comer carne con papas es idéntica a la imposibilidad de comunicarse entre un ciego y un sordo.

Después de sacar lo mucho o lo poco que me ha llamado la atención, me doy a la tarea de subrayar, sin marcador,

subrayo en el adentro de mi cráneo, bocadillos, situaciones, escenas, sucesos, circunstancias que asocie, sin esfuerzo (es básico aquí la carencia de esfuerzo), con cualquier cosa, como si la asociación en sí cumpliera con una necesidad del texto. Llegado a un punto no puedo aguantar más y empiezo a anotar.

Ahora le toca el turno al estudio, al acto de desentrañar la fábula, pero junto con ese ejercicio procuro que se me revele la verdadera historia que me están contando, que siempre se encuentra tras la historia que aparece en palabras. Va el ejemplo. Colaboré con Vicente en el segundo y tercero de sus montajes de *Galileo...*, y en aquel segundo montaje se me hizo claro que *Galileo Galilei*, a contrapelo del mar de tinta que le han dedicado, cuenta la historia de un hombre obstinado, con una idea fija, no dos, que manda al carajo el matrimonio de su hija y cualquier requerimiento ético con tal de no variar un ápice su obsesión. Por supuesto, los instrumentos de tortura lo regresan a su humanísima fragilidad, y la obstinación no se extingue, pero enflaquece y se emboza.

Galileo puede sacrificar a su hija y a la señora Sarti, pero no va a sacrificarse él mismo. En consecuencia, se me reveló que obsesión y temor operan desde el comienzo de la obra como un par de

© CORTESÍA DE REINALDO MONTERO



fuerzas que hacen funcionar el relato como un mecanismo de relojería, mecanismo que puede transmitirse al actor. Te aclaro, al actor no le sirve «estás ante un poeta de la ciencia». Vaya mierda. Y además es mentira. O verdad a medias porque no hay científico que no tenga una actitud poética ante su objeto de estudio. Estás ante un hombre que es como un burro con orejas porque si mirara a los lados se aterraría y no diera un paso. Eso sí le sirve al actor.

El primer trabajo que hice con Vicente fue *La luz de Yara*, de Michaelis Cué. A mí esa obra no me funcionaba mucho, como no me funcionó la versión de *Lisístrata* que asesoré. Esta *Lisístrata* de que hablo no fue un montaje de Vicente, o Berta, o Raquel, o Estorino. Averigua, yo no te lo voy a decir. Seguimos con *La luz de Yara*. Hay una escena en que Anselmo, el personaje protagónico, siente toda la frustración del mambisado y agarra el machete y desguaza lo que se le pone delante. Lo mismo le pasó a Áyax en un instante de ira, y al ver los destrozos causados y la completa pérdida de su honor, comprende que la vida no le alcanzará para arrepentirse, para restañar la dignidad arruinada, y se suicida. Toda *La luz de Yara* se encamina hacia ese punto neurálgico donde Anselmo pierde los

estribos. Evoco por tu culpa el montaje de *La luz de Yara* y solo me vienen recuerdos gratos. La obra fue el inicio de mi amistad con Michaelis y de mi extensa colaboración con Vicente. Cómo no evocarla con nostalgia.

Seguimos con el estudio del texto. Una vez que perfilas la fábula paso a paso y avizoras la historia que hay tras la historia, sigues estando lejos de la verdad. En ese punto es que pasas a vértelas con los conflictos, el avance de la acción, los sucesos irreversibles, los impulsos, los retrocesos. Se trata de tareas escolares, sí, pero hay que hacerlas. Y gracias a que las haces bien, puedes entrar hasta el cuello en el toma y daca que es la vida de los personajes, la razón de las situaciones, el porqué de la singular utilización del tiempo, del espacio y de cuanto los dioses crearon y criaron. Ya estamos llegando. Lo próximo, en verdad, enamora. Hacen su entrada los énfasis. Cuando empiezo a notar dónde están los énfasis, que tienen su vida propia, algo caprichosa, es cuando se arma la fiesta. Una buena obra avanza de énfasis en énfasis. Los énfasis revelan la naturaleza más íntima, los más ocultos desarrollos, y nos hacen palpar al fin la inteligencia del texto.

© CORTESÍA DE REINALDO MONTERO



bre el amo, sobre el amor que siente por el amo, es su monotema. Sin embargo, hay un momento en el cuento de Tolstoi en que el caballo tiene una especie de rabietta porque el amo no lo mira y se siembra la semilla del rencor, del oculto deseo de darle, al menos, una merecida coza al amo ingrato. En la obra no aparecían rencores ni coces. A lo que más llegaba el equino en versión para el teatro era a los celos. Insistí con Vicente sobre el rencor, y cómo va de énfasis en énfasis hilvanando la obra de modo furtivo. A Vicente le gustó el trayecto, pero hacerlo ver al público resultaba difícil, carecía de apoyatura textual en la mojígata versión para el teatro y Vicente no quería añadir una letra. No obstante, la idea del rencor empezó a girar como una noria sobre los ensayos, y a cada rato asomaba su oreja, y funcionaba, acento tras acento iba logrando una mayor ganancia de tensión y sentido. No quiero pasar por alto un detalle. Vicente tenía un principio que se resume en una frase, del libreto se puede suprimir lo que se quiera, adicionar jamás.

*Sigamos con Vicente Revuelta. Se dice que para el director cubano no era importante el resultado final y que lo que más le complacía era vivir, más que hacer, la artesanía que implicaba cada proceso de puesta en escena. ¿Nunca se sintió usted frustrado ante este alarde de enajenación que, paradójicamente, logró concretar notables sucesos artísticos?*

¿Frustrado por qué? No, frustrado nunca. Mira, aunque la obra se hubiera escogido por error y el montaje no diera pie con bola y la puesta terminara siendo un desastre, todos aprendíamos, y en varios planos. El *Macbeth* de Berta Martínez llegó a un mal resultado. Las equivocaciones llovían. Para mí y para todos, incluyo a Berta y a José Antonio Rodríguez, *Macbeth* fue un aprendizaje, pero nos dejó la satisfacción de haber tentado lo imposible, y desde el lado más riesgoso.

Otro ejemplo. En una escena de *La duodécima noche*, el bufón pasa frente a la celda donde tienen preso a un tipo que es el gran estorbo. El bufón dialoga con el preso y se burla. Poco después hay un tex-

to donde el bufón comprende que él podría también caer en desgracia, ocupar el lugar del reo. Lo dice de una manera oscura y luminosa, muy shakesperiana. Le comenté a Vicente que quizás esa preocupación del bufón podría sembrarse en medio de la burla al encarcelado y la escena podía seguir siendo graciosa, pero con instantes de contención, de tragedia en ciernes. Vicente, que hacía de bufón, lo probó varias veces, lo intentó matizando de un modo y de otro, hasta que me dijo al final de un ensayo, «eso arruina la escena, que el público lo asocie si quiere cuando llegue el llanto del bufón».

Sé que estarás de acuerdo en que el único criterio de eficacia teatral es el hecho teatral, lo demás son estornudos. No es posible pedir un actor y un director mejores que Vicente Revuelta, ni un texto mejor que el de Shakespeare. Entonces es fácil deducir quién es el que se equivocó tratando de emponzoñar la escena. Aprendí que no todo está obligado a tener un antecedente, que hay consecuencias que iluminan lo recorrido sin necesidad de dejar pistas luminiscentes.

*Más allá de los vasos comunicantes que pudieron existir en la práctica creativa de estos directores, intuyo que cada uno era poseedor de estrategias particulares para asumir la puesta en escena. Dialogar con cada una de esas formas exige del asesor la agudeza para aprender y desaprender en una especie de adiestramiento oscilante que evite contaminaciones. ¿Cómo se las arreglaba para aportar a las exigencias de cada uno sin mezclarlas con las del otro?*

Ya te comparé el hacer de Berta con el hacer de Vicente. No regresaré ahí. Lo que creo que debo confesarte ahora es que nunca tuve problemas con entrar en tierras de Vicente, salir de su heredad y entrar en las tierras de Berta, o de Raquel, o de Estorino. Como nunca quise ser actor y menos director, como nunca me pasó por la cabeza darles pautas a los directores, sino solo sugerir dentro de lo que estaban procurando, todo fluía. Aquí entre nosotros, Raquel no tenía método alguno. Raquel es una de las personas más inteligentes y con intuiciones más

claras que he conocido. E inteligencia e intuición suplían su déficit de información y hasta de cultura general.

Te lo ilustraré con una historia que no tiene desperdicio. Un día, unos crítico-teóricos invitan a almorzar a Raquel, y Raquel me pide que la acompañe. Yo sabía que me quería sentado a la mesa para que metiera la cuchareta en cualquier asunto histórico o dramaturgico o por ahí. No creo que los crítico-teóricos fueran ni españoles ni argentinos. No lograré recordar de dónde salieron y a qué venían. Uno de ellos llevaba la voz cantante. Raquel y yo soportábamos con estoicismo el derroche de indigestión teórica que rebasaba la superestructura de la conga y la condición de intelectual de izquierda deprimido. Hasta que a Raquel se le llenó el gorro de guizazos y dijo que en Teatro Estudio usábamos el método de Kanasaga. Yo no moví un músculo. Y Raquel se despachó con las teorías de Kanasaga con una convicción que solo su inteligencia, su intuición y lo buena actriz que era podían volver verosímiles.

Fue delirante y brillante. Cuando se le acabó la cuerda, se vira para mí, «¿cuál es el nombre de pila de Kanasaga, que tengo un lapsus?». «Yoshimo, Raquel». «Yoshimo, claro, es que esos nombres japoneses...». Los crítico-teóricos, con los ojos como faroles, se culparon por ignorar al insigne nipón. Como según Raquel, en Teatro Estudio yo era el más asiduo lector de Kanasaga, me pidió que preparara, para consumo de los crítico-teóricos, y de hoy para mañana, un resumen del vasto universo de nuestro Yoshimo. Regresamos al Hubert y de inmediato me puse a armar la relación de fechas cruciales, de libros doctrinales, de conferencias definitivas, de referencias a polémicas esclarecedoras. Cada uno de los trastos fue con el adjetivo correspondiente. Cuando lo terminé, se lo mostré a Raquel para que aprobara aquella vida tan valiosa. Me dijo, «está muy resumido». No pudimos aguantar la risa. Y al día siguiente los crítico-teóricos pasaron a recoger aquel aquello. Se entiende, eran tiempos sin Internet. Hoy no es posible ese tipo de broma, otras sí.

*Similar a la práctica de Brecht en el Berliner Ensemble, en Teatro Estudio las labores de asesoría no fueron asumidas por una única persona, sino por un equipo. Junto al suyo, nombres como el de Rogelio Díaz Cuesta figuran en una nómina de colaboradores con amplias capacidades para esta labor. ¿Cómo funcionaba en la práctica este sistema de trabajo colectivo? Cuando entré en Teatro Estudio, Rogelio era el asesor exclusivo de Berta, con la que llegó a trabajar incluso diseño escénico. Ellos tuvieron una bronca por algo que nunca supe ni quise saber ni quiero que me lo digas si tú lo sabes, y Berta me pidió como asesor a Raquel para dos montajes. Creo que Rogelio sintió alivio. Por mi parte, yo quería tener*



la experiencia de trabajar con Berta, y Raquel no tuvo inconveniente. También Miriam Rodríguez era asesora de Teatro Estudio. Miriam y yo nos conocíamos de la universidad. Miriam es una persona que quise y quiero mucho, aunque hacer rato que no sé por dónde anda.

*Ha dicho que su encuentro con Abelardo Estorino fue un obsequio de la vida, un hecho realmente excepcional. En su ensayo Manera de ser Sófocles, se aprecia un conocimiento exhaustivo de la dramaturgia del autor de Morir del cuento, dominio que se debe, en gran parte, a que pudo trabajar como asesor en varias de sus obras. ¿Cómo describiría su colaboración con el Estorino director? ¿En qué medida aceptaba cortes y sugerencias propuestas por usted cuando llevaba sus textos a escena?*

Con Estorino el trabajo era por completo distinto. Con los otros directores el texto era un hecho, en algún que otro caso el texto lo había establecido la tradición, no tanto los autores. En cambio, Estorino me mandaba el borrador de la obra. Con mucha modestia me recalaba que era justo eso, un borrador. Yo lo leía y empezaba a buscar la inteligencia del texto. A veces coincidíamos en cortes y ajustes, y a veces no. Lo normal. De ahí pasábamos a un segundo texto, y hasta un tercero, hasta que llegaba a los actores. Pero que quede claro, el material resultante, como se puede comprobar con facilidad, es cien por ciento estoriniano.

Te cuento más. Cuando Estorino escribió el monólogo *Las penas saben nadar* nos dio el borrador kilométrico tanto a mí como a Adria. Ambos nos encargamos de darle tafia y creo que lo dejamos en un dístico, si se compara con aquel real de tripa que parecía más propio de una novela que de una obra de teatro, y Estorino lo sabía, y quería que le ayudáramos en la reducción. Pero mucho de lo cortado hizo su aparición en el montaje de manera misteriosa. Claro, la actriz Adria Santana conocía desde la primera hasta la última de las versiones.

*Si algo ha dejado claro esta conversación es la gratitud que siente hacia sus maes-*

*tros. ¿De qué manera su desempeño como asesor funciona no solo como tributo a estos sino como una manera personal de leerlos sin que su voluntad quede subordinada a ese legado?*

Pensaba que quedaba claro otras muchas cosas, no solo mi respeto y gratitud. Vamos a partir de que las asesorías las hice con placer, con un verdadero sentimiento de placer. En parte soy ratón de bibliotecas, de cines, de hemerotecas, de museos y galerías (también he curado exposiciones), doy espacio a la música (un libro mío llamado *Sin el permiso de Mussorgski* lo testimonia), y de otra parte me gusta gozar la vida, y estudiar cualquier obra exige bastante de ratonismo y de vida vivida.

Sí, trabajaba con placer, es la palabra, un placer que no se opacaba ni cuando el director desechaba lo que yo había investigado porque acababa de decidir otro rumbo. Jamás me dije, cambió de palo pa' rumba, no. Los directores tienen razones que la razón ignora. Y sobre esa razón tutelar pesa como plomo una inmensa responsabilidad, porque el director pone en tela de juicio su buen nombre en cada montaje. ¿Quién es Reinaldo Montero? El asesor de la obra. ¿Quién llega a esa línea del programa donde lo nombran, junto con luminotécnicos y tramoyistas? Nadie.

*¿Por qué, tras haber experimentado en los terrenos de la asesoría, termina estableciéndose como narrador, guionista y autor teatral? ¿A qué se debe la pérdida de esa fascinación por la profesión y su ejercicio?* No hubo pérdida, sobrevino la muerte, la muerte del asesor como puesto clave en los montajes. Jubilados del teatro Vicente, Berta, Raquel y Estorino, que valoraban mucho el trabajo de asesor, llegaron nuevos directores, que evito nombrar, que no necesitan asesoría de ninguna especie. A lo que más llegan es a invitarme a un ensayo, digo lo que se me ocurre, y ahí para la cosa. Pero sí he trabajado como asesor fuera de Cuba, con Claudio Di Scanno en Italia, Rui Madeira en Portugal, Rodolfo García e Ivam Cabral en Brasil. Además, por ahí

he dado talleres sobre análisis dramático y sobre escritura creativa aplicada a la novela, al teatro y al guion, que es otro modo de ejercer el oficio de asesor.

Ah, te debo aclarar algo. Antes de entrar a Teatro Estudio ya tenía par de libros terminados. Y trabajando como un galeote en Teatro Estudio escribí *Donjuanes*, que ganó el Casa.

*Desde la condición de autor, ¿cómo enfrenta el reto de escribir y superar a la vez la fuerza y los resabios del asesor que es? ¿Pueden convivir ambas profesiones sin que una termine convirtiéndose en una autocrítica extrema de la otra?*

Resabios del asesor. Merece exigirte que te expliques, pero lo paso por alto. No tienen nada que ver el autor y el asesor. El trabajo de autor supone una gran dosis de inocencia. Te hablé hace un rato de los caprichos artísticos, pues bien, el trabajo del autor avanza de un capricho artístico a otro capricho artístico a otro capricho artístico. Puedo arrancar el trabajo de una novela y al mes todavía no saber qué estoy contando. La verdadera escritura empieza con la reescritura. Y llegado a un punto sin retorno, el texto empieza a escribirse él mismo. Visto en frío, creo que siempre he tenido determinadas capacidades para llegar a la inteligencia de un texto y para colocar palabras unas al lado de las otras.

*En 2013 se vincula a la Compañía del Cuartel, colectivo que dirige Sahily Moreda y que no solo ha asumido el estreno de varias de sus obras –El dorado (2015), Áyax y Casandra (2016), El sacrificio (2017), El teólogo y la cocinera (2019)– sino versiones suyas a partir de textos provenientes de la dramaturgia polaca o alemana. ¿Ha sido requerido nuevamente como asesor durante el tránsito de estas obras hacia la escena? ¿Cómo ha sido su diálogo con la Compañía a lo largo de estos años?*

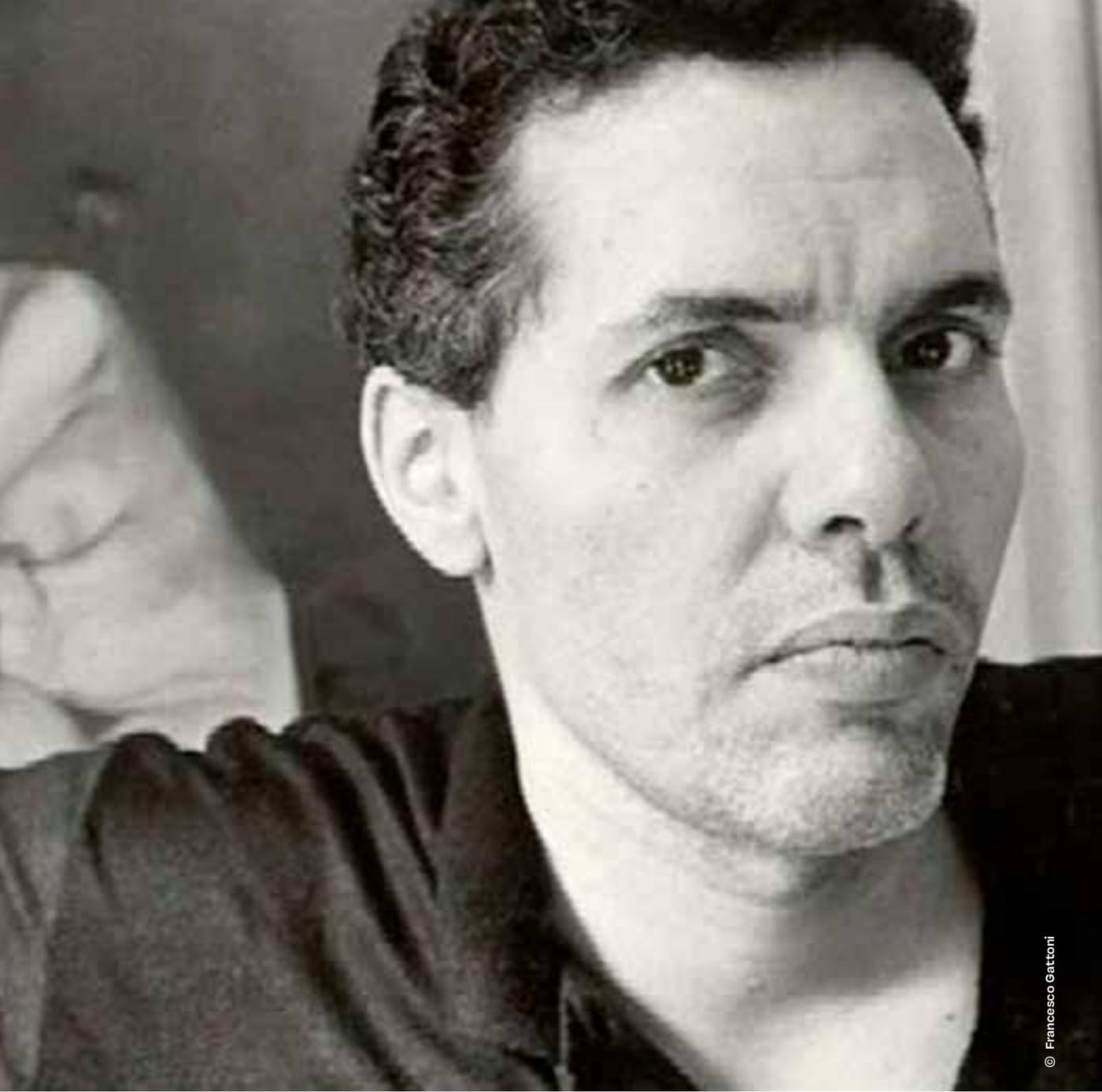
Nada de eso. No estoy vinculado a la Compañía del Cuartel. Sahily puede que me comente algo en casa sobre el montaje, fuera del espacio profesional, y yo doy mi parecer. Una mera circunstancia marital. Es más, te confieso que no me gusta oír un día y otro mis propios tex-



tos, así que, de manera muy esporádica, soy invitado a un ensayo. Sí he escrito versiones para la Compañía del Cuartel y para Claudio Di Scanno. Es parte del oficio de escribir para la escena.

*Cuando examina su trayectoria como asesor, ¿qué hechos emplearía para determinar si ha tenido éxito o ha fracasado?*

¿Qué hechos emplearía? No sé de qué hablas. Y ya hemos pasado por ahí, quiero decir, por la idea de que el fracaso no da lugar. ¿Por qué insistes? Te diré algo, pero



quita esa cara de yo no fui. *Don Gil de las calzas verdes*, de Berta Martínez, apenas tenía público. *Bodas de sangre* también se hizo para diez personas. Y para diez personas se representó *La dama boba*, dirigida por Vicente. ¿Eso significa que las puestas hayan estado erradas? No. Fueron de los grandes montajes que se han hecho en este país. Y para poner un solo ejemplo de otras latitudes, antes de ponerse de moda, de las famosas trece filas del teatro de Grotowski, siempre siete estaban vacías. La noción de éxito

o fracaso tiene que ver con las húmedas finanzas, no con el arte. Por supuesto, existe un mercado del arte, y en ese mercado Jeff Koons, por ejemplo, es hombre exitosísimo y, da igual que galeristas y museos entren en el juego, Jeff Koons es de los fraudes más estruendosos de que se tenga noticia.

Mira, Aliocha, en el teatro todo conspira para que las cosas salgan mal, el accidente es la norma. Desde fuera puede parecer un universo fallido. Desde dentro es el mejor de los mundos posibles. **7**

# Oficio de Isla. El camino hacia la teatralidad develada



CUANDO EN OCTUBRE DEL 2018, DURANTE

**EBERTO GARCÍA ABREU** una de las noches del Festival de Teatro de Camagüey, Osvaldo Doimeadiós me habló sobre el proyecto de un espectáculo que integraría la teatralidad escénica y el performance, entre otros lenguajes provenientes de la literatura, la música, la danza, las artes visuales, la arquitectura, el cine, e incluso, las narrativas de la investigación histórica, no podía imaginar que un año después fundaríamos la Comunidad Creativa Nave Oficio de Isla.

El punto de partida del nuevo proyecto sería el texto *Tengo una hija en Harvard* (Sotto, 2021), escrito inicialmente por Arturo Sotto como un guion de cine, a partir de diversas fuentes históricas, entre las que destacan el libro *Las metáforas del cambio en la vida cotidiana. Cuba 1898-1902* de Marial Iglesias Utset y la singular experiencia de un viaje de estudios de 1273 maestros cubanos a la Universidad de Harvard en el verano de 1902.<sup>1</sup>

La creación escénica nacía de una propuesta textual en la que el diálogo entre el teatro y el cine se abría a la interacción con las artes y otras disciplinas humanísticas, mediante distintas configuraciones representacionales. La confluencia de narrativas, lenguajes, discursos y modos de hacer *expandidos* más allá de las convenciones escénicas habituales, tan presentes en el pensamiento y la obra de Doimeadiós en tanto actor, maestro, investigador y director, hallaban en este ejercicio nuevas posibilidades de exploraciones en el trazado de los personajes, los comportamientos escénicos y el diseño de una dramaturgia espectacular que facilitara la intervención de espacios no convencionales, cargados de una historia real y de su propio poder simbólico.

Los creadores involucrados en el proceso de trabajo tendrían ante sí importantes desafíos para resolver sus encargos escénicos, teniendo en cuenta las grandes dimensiones del almacén del muelle Juan Manuel Díaz donde se estrenaría el espectáculo. La antigua edificación, aún en funcionamiento, está ubicada en la Avenida del Puerto habanero, exactamente en el tramo final de la calle

<sup>1</sup> El texto de la versión escénica fue publicado en la revista *Tablas* 1-2, del 2021. (Sotto, 2021)

Desamparados, frente a los restos de la Murala, colindante con barrios populares de larga y significativa historia social, cultural y política en Cuba, como son San Isidro, Jesús María y Belén. El vetusto edificio resultó ser la primera estación en las rutas de la Comunidad Creativa Nave Oficio de Isla. La anchura del espacio, su notable envejecimiento, las marcas desgastantes del tiempo en sus estructuras, la inmediatez del mar y su condición de lugar de tránsito de productos y personas, en tanto depósito del trasiego mercantil del puerto, fueron señales que aportaron decisivas significaciones para el evento escénico que habría de ensamblarse en ese lugar, ya despojado de su utilidad originaria y de su vida más activa.

En los márgenes de una Habana Vieja patrimonial en la que no son visibles todas las maneras de vivir las desiguales realidades en que coexistimos, muchas veces muy a pesar nuestro, distante incluso de los focos más atractivos de esta parte añeja, resistente y vital de la ciudad, el nuevo espectáculo marcaba su posicionamiento alternativo respecto a los corredores culturales reconocidos, intentando gestionar relaciones más dinámicas y participativas de los espectadores en el acontecimiento escénico. Tal propósito resulta de una fecunda tradición en el teatro cubano que asume referencias tan reveladoras como el Teatro Escambray, Teatro La Yaya, los programas de extensión teatral de Teatro Estudio, el Teatro de Relaciones de Santiago de Cuba y las creaciones del movimiento de teatro nuevo, entre las que destacan en nuestra memoria Pinos Nuevos y Cubana de Acero. Más cercanas en el tiempo están las experiencias de Teatro Buendía, Teatro del Este, Teatro de los Elementos, y muy especialmente Teatro de Participación Popular, fundado en 1970 por Herminia Sánchez y Manolo Terraza en la zona del puerto de La Habana.<sup>2</sup>

Entre las alternativas de producción que facilitaron el trabajo creativo,<sup>3</sup> la idea originaria

de Doimeadiós fue articulándose en torno a la concepción de una representación teatral desasida de la maquinaria de un escenario a la italiana, con la correspondiente disposición frontal de los espectadores y la consecuente relación «unidireccional» entre escena y platea. El núcleo representacional del texto *Tengo una hija en Harvard* habría de ser uno de los eventos por los que creadores y espectadores deberían *pasar* durante la travesía que daría cuerpo y sentido al acontecimiento espectacular. Desde y hacia esa *estación escénica*, estructuradora del andamiaje dramático central, funcionaban las líneas de acción y las narrativas convergentes en el relato general del espectáculo, articulado, además, por la realización de varios *performances* en el prólogo y el epílogo y por la procesión de actores, músicos y espectadores que debía recorrer y conectar las distintas zonas de acción. Los participantes en el evento, más que habitar el espacio de la representación procurando levantar algún vestigio de escenificación verista, intervenían en el lugar, para editar una experiencia vivencial colectiva, teniendo en cuenta que sus comportamientos y funciones tradicionales eran sometidos a cambios aparentemente sencillos. En el entorno de esa configuración espacial atípica, con su correspondiente mutación de las relaciones entre los actores y la audiencia, y en diálogos dramáticos con distintas líneas narrativas procedentes de diversos textos y materiales escénicos, se *representarían* las confrontaciones centrales de una familia cubana de principios del siglo XX, abocada a la posibilidad de un viaje a los Estados Unidos de su única hija: mujer, joven y maestra.

Insisto en el valor significativo del espacio marcado por el devenir de la historia y por su localización en una zona de la ciudad en la que pasado y presente conviven en permanente confrontación. El almacén se asume como un elemento revelador de disímiles connotaciones para la acción escénica concebida por Doimeadiós, en su afán por buscar nuevos referentes para releer las tradiciones del proceso de nacimiento de la

<sup>2</sup> Para más detalles de este rico proceso del teatro cubano contemporáneo recomiendo consultar los libros *Breve historia del teatro cubano*, de Rine Leal (Leal, 1980), *Teatro nuevo: una respuesta*, de Rosa Ileana Boudet (Boudet, 1983) y *Teatro de fuerza y candor*, de Herminia Sánchez (Sánchez, 2019).

<sup>3</sup> La producción del proyecto recibió fondos del CNAE como parte de los Proyectos de Gestión no Estatal aprobados para varios creadores de reconocida

obra. Otros colaboradores del proyecto fueron la Oficina del Historiador de la Ciudad, la Real Embajada de Noruega en Cuba, el Banco Sabadell y el Gobierno Provincial de La Habana.



▼ Taller de creación y realización audiovisual impartido por la maestra Magda González Grau.

República en Cuba, luego de la escamoteada victoria del independentismo ante el imperio español, tergiversada aún más por la intervención norteamericana. No es esta una historia totalmente revelada. No es un relato compacto, cerrado, unívoco. Como otros tantos pasajes de nuestra historia, las narraciones se superponen y las imágenes pueden resultar difusas en escenarios disímiles.

El pasaje de los maestros primarios en viaje de estudios a la Universidad de Harvard, es solo un detonante para enfocar cuestionamientos esenciales sobre la nación, la patria, la familia, la emigración y el sentido de la existencia en una isla atravesada por las confrontaciones sociales, por las guerras propias y ajenas, y por la constante urgencia de definición de la identidad, tan cambiante y abierta al encuentro con lo foráneo, dispuesta para el trueque, el mercadeo y la ruptura. De ahí la necesidad de trabajar en un espacio de alto simbolismo, como lo es un viejo depósito de mercancías, para *instalar* el intercambio del teatro, la danza, la música, la literatura, las artes visuales y la historia de Cuba en sus fragmentos. Desde el inicio, el espacio *devela* el desarrollo de un hecho escénico en tránsito entre la teatralidad

y el performance, emparentado con las nociones del *teatro performativo* reconocido por Josette Féral cuando indica que «pone en juego su proceso de producción, algo que importa más que el producto final, incluso si este ha sido meticulosamente planeado y estructurado. Así como en el performance, el desarrollo de la acción y la experiencia del espectador son mucho más importantes que el resultado final». (Féral, 2016/2017)

El almacén del puerto no solo atesora el valor del tiempo y las mercancías que por él entraron o salieron, también es terminal de itinerarios, embarcadero de añoranzas, territorio de incertidumbres. Ese edificio, cada vez más depauperado, revela su condición de reservorio de ilusiones, frustradas algunas, conquistadas otras, pospuestas la inmensa mayoría. Nada más ostensible que la naturaleza efímera de las utopías que el teatro intenta levantar. Precisamente por ello, el espectáculo trabaja con la ausencia de artefactos y convenciones para desacralizar la ficción y sus oficiantes, poniendo a la luz la crudeza del acto escénico y sus mecanismos para articular el relato y la puesta en escena, en detrimento del artificio y el simulacro teatral.

Cruzar a través de las *estaciones* del evento escénico, resulta la evocación de un viaje por las geografías históricas de nuestra isla. La casa, la familia, la calle, la tribuna, el espacio público donde la juerga del carnaval y de las celebraciones patrias se confunden con la irreverencia y el desparpajo social, junto a la inmediatez amenazante o salvadora del mar, entre tantas paradojas, permiten que el espacio distancie la representación, conduciéndola hacia la interpelación de las contingencias de los creadores y las audiencias, empeñados igualmente en resolver el objetivo supremo de la sobrevivencia mediante los *oficios* que dan vida a esta isla amada.

La confrontación entre las diversas textualidades escénicas, las fragmentaciones del relato y la superposición de lenguajes convergentes, son procedimientos dramatúrgicos que potencian el corrimiento de las posiciones y funciones de los espectadores durante el evento escénico, en tanto la visualidad del espectáculo se descentra de los ejes tradicionales, la frontalidad se desarticula y las perspectivas de acceso al núcleo de las acciones implican igualmente a los actores y espectadores, expuestos plenamente en el espacio, al reconfigurarse las tradicionales fronteras y protecciones que las plateas y los escenarios proporcionan usualmente en las representaciones «a la italiana».

*Oficio de Isla*, estrenada el 10 de octubre de 2019, justo el día que asumíamos en Cuba una nueva Constitución de la República, nació con el empaque de *lo histórico* por la connotación de su argumento, e incluso por la manera de asumir los personajes y sus encarnaciones en un modelo de representación que mezcla la presencialidad realista, la proccacidad del teatro vernacular y del humor escénico, la exaltación de la música y la ritualidad coreográfica de la danza, respetando el valor de la palabra bien dicha y la limpieza de la imagen teatral.<sup>4</sup>

Enfocada en la contienda familiar que le sirve de referencia argumental, la puesta recontextualiza el entorno de la acción, no solo por el lugar del acontecimiento espectacular y las *instalaciones* visuales y escenográficas que le sirven de entramado narrativo, sino

<sup>4</sup> Recomiendo ver el documental *Oficio de Isla. Memoria de un proceso creativo* dirigido por Arturo Sotto en el 2020.



por la *historización* misma de los hechos aludidos, de tal manera que, como en los operativos dramaturgicos brechtianos, el pasado no es ilustrado desde la actualidad, sino que los conflictos y asuntos urgentes de la actualidad aparecen tamizados por la evocación de los personajes y sus circunstancias, con la misma pertinencia de los problemas importantes para los espectadores contemporáneos. La actualidad se revela en su condición de permanencia paradójica en el pasado, o viceversa.

La Historia de Cuba parece ser una larga tela blanca, tan blanca como los vestuarios y la utilería del espectáculo, sobre la cual los actores, los personajes y los espectadores han de escribir sus propias vivencias y desgarraduras, tan viejas y toscas como el entorno del viejo almacén. Sobre lo agreste del espacio, llega la luz del blanco para indagar en las sombras, en los momentos menos expeditos de los seres de la ficción y en los pasajes reales a los que alude la historia teatral. El color revela y no decora: interroga y estremece la armonía visual del acto espectacular concebida por el diseño de vestuario y escenografía de Oscar Bringas, Árida Gutiérrez y Guillermo Ramírez Malberti, respectivamente. El contrapunto entre la serenidad del blanco y los trazos oscuros de las huellas reales del deterioro del almacén antiguo, fundamentan el discurso cromático que abre una ventana hacia lo incierto, al tiempo que propone conexiones sensibles para las reconciliaciones inaplazables de todas o casi todas las diferencias no resueltas en los tiempos históricos de la Isla. Reconciliaciones que Martí reclama, a través de su silueta translúcida, con el afán de hacer de la Patria un territorio de ofrendas y no un parapeto de distinciones inútiles.<sup>5</sup>

La estación *Oficio de Isla* puede recorrerse como un tributo vivo a la herencia cultural y teatral que recibimos los teatristas de la

generación de los ochenta en necesario diálogo con los conflictos de los creadores y públicos nuevos. Los saberes de Doimeadiós recogen el magisterio de grandes artistas como Ana Viñas, Vicente y Raquel Revuelta, Berta Martínez, Abelardo Estorino, Roberto Blanco, Flora Lauten, y muy especialmente, Armando Suárez del Villar, quien fuera un investigador riguroso del teatro cubano en sus diversas expresiones dramaturgicas: el teatro vernacular, el musical, la comedia y el humor escénico. La obra de estos maestros, al igual que la de otros creadores de aquellos fecundos años, sirvió de inspiración al trabajo investigativo, creativo y formativo de los noveles artistas, en convivencia casi natural con sus maestros y otras importantes figuras de la escena cubana. Ese modelo de creación y transmisión de conocimientos sobre las prácticas escénicas devino estrategia del proceso creador de *Oficio de Isla*, al potenciar la confluencia de actores de sólida carrera como Rebeca Rodríguez, Iván Balmaseda y el mismo Doimeadiós, con jóvenes intérpretes en plena formación. De tal propósito formador surgió uno de los sellos de identidad más importantes del proyecto creativo que nacía en el antiguo depósito del puerto.

Como uno de los rasgos distintivos del proceso de creación de *Oficio de Isla*, resalta la complejidad del trabajo de los actores en la construcción de los personajes y roles, los cuales tienen, en general, una base realista en su diseño dramaturgico, pero se mueven entre diferentes registros genéricos como el drama, la comedia y el sainete vernacular, atravesando la danza y el teatro. Situada en un espacio abierto y sin una maquinaria que jerarquice la composición escénica en virtud de los planos de acción o la existencia de una *trasescena* casi siempre dispuesta para los cambios y los «resguardos» de los actores, la puesta promueve la instancia performativa de la representación, a partir de la mixtura de distintas convenciones y lenguajes teatrales y, al mismo tiempo, la exposición directa de la construcción de los personajes, la armazón de las caracterizaciones y los cambios entre los distintos roles que actores, músicos y bailarines deben asumir de acuerdo a las demandas de la acción dramática y el espectáculo.

La propuesta representacional trata de potenciar la cualidad lúdica del acontecimiento,

<sup>5</sup> Doimeadiós ha expresado que el trabajo con el color blanco en vestuarios y accesorios lo concibió como un homenaje a su maestro Armando Suárez del Villar, evocando la puesta en escena de *Las impuras*, versión de Francisco García (*Pancho*) a partir de la novela homónima de Miguel de Carrión, estrenada el 12 de julio de 1979 por Teatro Estudio en la Sala Hubert de Blanck, bajo la dirección de Suárez del Villar, con las actuaciones, entre otros, de Isabel Moreno, Mónica Gufanti, Eduardo Vergara, Aramis Delgado, Elsa Gay y Amada Morado.

a partir de la revelación del trabajo actoral y los procedimientos que afirman el carácter ilusorio de la puesta en escena, con el propósito de profundizar en los elementos estructurales de la acción que movilizan no solo la fábula central de la historia, sino el relato general del evento. Doimeadiós muestra explícitamente el trabajo dramático con la mixtura de las textualidades literarias, musicales, poéticas, danzarias, sonoras, visuales y dramáticas, que le permiten revelar, al mismo tiempo, el mecanismo de interacción de los lenguajes y los planos narrativos del acto escénico. Se trata de un ejercicio sutil de deconstrucción de la abundante teatralidad del espectáculo, a lo que también tributa la disposición bifrontal de los espectadores, quienes están presentes en el espacio de las acciones y en contacto próximo con los actuantes.

Nace de esa distribución espacial una cualidad operante en la armazón del sentido del espectáculo, en la medida que se concretan para los espectadores diversos puntos de vista sobre el relato, teniendo en cuenta las opciones de acceso que cada ubicación permite al entramado fabular de la representación y de los recorridos por las tres partes de la estructura espacial y dramática del acontecimiento performativo.

En *Oficio de Isla* el discurso sonoro trama la música de los acontecimientos históricos y las sonoridades más actuales en relación dialógica. Destaca en la concreción de este proceder el desempeño de la Banda de Conciertos de Boyeros, dirigida por Daya Aceituno, y la Banda de Gaiteros Eduardo Lorenzo, guiada por Alejandro Gispert. La dramaturgia sonora vehicula la travesía entre los tiempos y los hechos evocados, desde la distancia que el presente condiciona. Su efectividad resulta de la conjunción precisa con las variaciones de la acción dramática y los estados emocionales que de ella irrumpen, mediante el juego entre los espectadores, los actores, músicos y bailarines que presentan el relato de los maestros en viaje de estudios a Harvard y sus más crudas implicaciones históricas. Al final del espectáculo, cuando los *performers* cantan *En el claro de luna*, de Silvio Rodríguez, se abre un *paréntesis estructural*<sup>6</sup> (Leal, *La dramaturgia del Escambray*,

<sup>6</sup> Procedimiento nominado por el maestro Rine Leal en relación con las estructuras dramáticas abiertas en las creaciones de Teatro Escambray, que suponen la apertura de un diálogo directo entre los actores, los personajes y los espectadores, para valorar el desarrollo y la continuidad de la acción espectacular, todo ello en función del debate social que el teatro pretende potenciar.



1984) que permite anclar el acontecimiento en la contemporaneidad, posicionando con mayor lucidez las equivalencias temáticas referidas por el argumento representado.

La teatralidad de *Oficio de Isla*, contaminada<sup>7</sup> por la interacción de diversos lenguajes y dramaturgias escénicas, sitúa ante los actores el desafío de mostrar públicamente sus mecanismos de composición del personaje, sus mutaciones y maneras de interactuar con los miembros del elenco y los espectadores al mismo tiempo, pues es con estos últimos con quienes sostienen un diálogo –no necesariamente explícito– a través del cual apoyan, enfocan, controlan y, en cierto sentido, conducen la atención de la audiencia hacia los puntos de mayor interés del acontecimiento escénico. Así se emplaza el contrapunto entre los sucesos fundamentales de la fábula de *Tengo una hija en Harvard* y de *¡Arriba con el himno! Revista política, joco-seria y bailable en un acto, cinco cuadros y apoteosis final*, de Ignacio Sarchaga;<sup>8</sup> texto que opera como un relato paralelo e interactuante en la estructura dramática total de *Oficio de Isla*.

Si tuviera que escoger un aspecto de mayor relevancia en la teatralidad explorada por el proceso creador de *Oficio de Isla*, no dudaría en señalar la dramaturgia de los actores en la creación de sus personajes y roles escénicos. Su gestión creativa actúa como el mecanismo organizador del planteamiento espectacular, en tanto define los puntos de vista de la narración escénica, focaliza los centros de tensión más importantes de la fábula y señala las fronteras permeables de la presencia teatral y metateatral<sup>9</sup> de los

actores, de acuerdo con sus recursos técnicos y expresivos y sus dinámicas como personajes y testimoniantes del relato que se muestra a la audiencia.

En sus contrastantes creaciones de personajes, Osvaldo Doimeadiós se distingue por la contención expresiva, basada en la minuciosidad y pulcritud del dominio de sus recursos técnicos y en el manejo preciso de sus amplios registros representacionales. La presencia escénica de Doimeadiós *transcurre* a través de los personajes y roles que expone en disímiles poéticas artísticas y discursos escénicos o audiovisuales. Más que representar, los personajes de Doimeadiós muestran el conglomerado de actitudes y comportamientos de sus modelos de referencia, en virtud de las situaciones y los lenguajes en los que cobran vida. De la encarnación más realista y contundente, a la elaboración expresionista y sintética que opera a través de la selección de rasgos y gestos distintivos de los seres que *construye*, casi a la vista de los espectadores, Doimeadiós se afina a la verdad de los caracteres y sus circunstancias, para revelar el artilugio de la representación y el desenvolvimiento de los personajes. Antes que añadir, superponer, enmascarar o simular, Doimeadiós procura trabajar con la paradoja del develamiento del misterio, en medio de la irrenunciable necesidad de la ilusión, tan consustancial a la imagen artística y a las figuraciones teatrales.

Para corroborar esta idea, acudo a uno de los trabajos más complejos de Osvaldo Doimeadiós: *Aquícuálquier@*.<sup>10</sup> El actor-narrador-director-performer presenta una galería de personajes y situaciones o, para decirlo con mayor exactitud, los restos de esos personajes y sus circunstancias, rememorados en un transcurrir de anécdotas disímiles, articuladas por la inmediata necesidad de hacer un espectáculo del cual ya no queda casi nada, salvo un montón de recuerdos, vivencias e ilusiones que el tiempo y la cruda realidad de las pérdidas, los robos y las ausencias,

<sup>7</sup> Tal parece que se trata de una condición expresiva, asentada en un procedimiento creativo de notable trayectoria en nuestras prácticas escénicas. Como referentes importantes podemos ver, entre otras poéticas, la obra de Marianela Boán con *Danzaabierta*, por su vocación interactiva e integradora de diversos lenguajes y modelos escénicos; o la obra de Ballet Teatro de La Habana, dirigido por Caridad Martínez, por la subversión de los códigos teatrales y danzarios, y muy especialmente, por la dimensión espectacular de Carlos Díaz con sus creaciones en Teatro El Público.

<sup>8</sup> (Sarchaga, 1990)

<sup>9</sup> Apelo a la noción de *metateatralidad* en el sentido de reconocer el funcionamiento del espectáculo y de todos sus dispositivos estructuradores, entre los cuales tiene un rol decisivo el ejercicio de los intérpretes, en tanto personajes o actores que *presencian* y participan en el acontecimiento teatral desde su

condición de actantes en el desarrollo de la representación, a la cual contribuyen sirviéndole como una estructura de marco que referencia y contextualiza la acción.

<sup>10</sup> *Aquícuálquier@*. Espectáculo unipersonal escrito, actuado y dirigido por Osvaldo Doimeadiós. Premio Villanueva de la Crítica 2007.

han desgajado de sus mejores esplendores. De todo ese artificio reverenciado, va quedando lo esencial, aquello que el comediante carga en su mochila cotidiana, apegado a su cuerpo, sus memorias y sus difíciles caminos en el presente.

De esa hermosa y doliente depuración, en la soledad del escenario, se produce la devaluación de la teatralidad. En cada gesto que condensa la complejidad del entramado escénico, Doimeadiós levanta un sentido liberador de lo teatral. Se trata de una práctica dramaturgica que procura la *construcción de la mirada* (Cornago, 2005) en torno a los núcleos de la acción y las claves principales del espectáculo, desmontando la artificiosidad de la representación y potenciando al máximo el funcionamiento de los elementos primarios de la imagen teatral, en particular la palabra y la presencia activa del actor.

Doimeadiós revela así su entendimiento de la teatralidad, ese «espesor de signos y sensaciones que se edifica en la escena a partir del argumento escrito» (Barthes, 1977). Argumentos, relatos y lenguajes que no necesitan obligatoriamente una escritura previa, sino que *acontecen* en la escena durante el accionar de los actores y los demás creadores del evento espectacular, generalmente a la vista de los espectadores. Con tal estrategia, el actor-director-dramaturgo y maestro transita entre el oficio actoral comprometido con la representación y las prácticas del teatro performativo, en el que «el actor está llamado a “hacer” (*doing*), a “estar presente” (*being*), a correr riesgos y “mostrar el hacer” (*showing the doing*); es decir, a afirmar la performatividad del proceso. La atención se pone en la ejecución del gesto, la creación de la forma, la disolución de los signos y su reconstrucción permanente. Se establece una estética de la presencia». (Féral, 2016/2017)

Justamente, ese reclamo a hacer de la presencia un acto de seducción hacia el cuerpo dramaturgico del acontecimiento escénico, abarca en las propuestas de Doimeadiós al conjunto de los creadores, y no solo a los actores y bailarines en su condición de intérpretes. Siguiendo la ruta de *La divina moneda* (2002), *Penumbra en el noveno cuarto* (2004), *Un jesuita de la literatura* (2012) o *La cita* (2017), en *Oficio de Isla* los artistas de la visualidad y el entorno sonoro centran sus

realizaciones en la austeridad, la síntesis y la contención en el uso de los recursos técnicos y expresivos, en función de la concentración de la imagen y el desmontaje de los dispositivos que acentúan la *teatralización* del hecho espectacular. De ahí la limpieza y la esencialidad del performance escénico en el cual los actores han de develar los pilares y procedimientos del entramado espectacular, como sustento de la *teatralidad develada* que fundamenta la identidad plural, transdisciplinaria y abierta de Osvaldo Doimeadiós y sus compañeros de creaciones escénicas.<sup>11</sup>

Para el numeroso elenco de actores, bailarines y músicos de *Oficio de Isla*, tal vez el mayor desafío pudo haber sido emprender la creación de los personajes y roles siguiendo sus procederes tradicionales y descubrir, a lo largo del *ensamblaje* de las distintas estructuras del espectáculo, cómo el funcionamiento del espacio y los mínimos rudimentos de la escenotécnica se mostraban al público con total transparencia, buscando la desacralización del evento espectacular.

El trabajo de los artistas estaba tan expuesto como el de los vestuaristas, maquillistas, utileros y otros auxiliares de la escena. El entorno teatral aludido, más que edificado totalmente, difuminaba las fronteras entre las zonas donde artistas y espectadores debían gestionar relaciones colaborativas eficientes, en virtud de la armazón del relato, fragmentado en diversos planos de exposición a lo largo de la travesía narrativa que estructura la experiencia *Oficio de Isla*. El empaque del acontecimiento cultural de grandes dimensiones, cedía paso al encuentro vivencial, lúdico y festivo en el que las convenciones y pactos para la representación necesitaban ser reajustadas a las singulares circunstancias en las que cobraban cuerpo y vida las diversas historias mixturadas en la presentación.

Tal vez por no teatralizar el viejo almacén del puerto, con su irrenunciable identidad alegórica en el imaginario social, la presen-

<sup>11</sup> Recomiendo consultar *La cita y Boceto de bostezo*, tesis de Maestría en Dirección Escénica de Osvaldo Doimeadiós, para comprender la evolución de esta línea de trabajo del creador, en tanto analiza los principales procesos de creación de personajes y puestas en escena que anteceden al montaje de *Oficio de Isla* y a la fundación de la Comunidad Creativa del mismo nombre. (Doimeadiós, 2019)



© FERNANDO SIRGO

cia creciente de los espectadores se convirtió en un componente activo de la dinámica dramática del evento escénico. En ese sentido, las respuestas de los públicos resultan otro punto de notoriedad en las rutas de *Oficio de Isla*. Ante la singularidad del lugar escogido y teniendo en cuenta el planteamiento temático y discursivo del espectáculo, el espectador debería asumir tareas y comportamientos poco frecuentes en los espectáculos que acceden a las carteleras, en tanto *montaría* la evolución del proceso dramático atravesando las instalaciones de los performances y el espacio central de la representación. Ello le permitiría conectar los sucesos presentados y las variaciones de lenguajes y estrategias discursivas en cada uno de los *escenarios* de la travesía escénica.

Las tareas de los espectadores, previstas desde la génesis de la puesta en escena, estarían sujetas al azar y al hecho mismo de *construir* un tipo de relación equitativa entre la «escena» y la «platea», en lo que a aportaciones a la organización del material textual y la estructura fabular se refiere. De ahí el

valor operativo de los recorridos que actores y espectadores deberían hacer por las diferentes *instalaciones* del espacio, en favor de los enlaces entre los distintos planos de composición dramática y escénica que ordenan la fábula, mediante el juego con los dispositivos performativos que sustentan la teatralidad develada de *Oficio de Isla*.

Por ello no puede olvidarse el contexto en el que toma cuerpo la representación. San Isidro, Jesús María y Belén, barrios de La Habana profunda cercanos al puerto, constituyen un universo cultural y social vigoroso de fuerte raigambre popular. En sus calles, la opulencia y la pobreza no solo constituyen posiciones extremas de una misma condición existencial, sino referentes que marcan el destino, las aspiraciones y las posibilidades reales de sus hombres y mujeres. Este territorio de memorias quebrantadas, superpuestas y discordantes, donde perduran los comportamientos y valores del pasado, haciendo frente a los crudos desafíos de la vida en la Cuba de hoy, actúa como un entorno contradictorio para la historia fabulada en *Oficio de Isla*.

Temas trascendentes como el sentido de la familia, el compromiso con la nación, los desencuentros con la realidad social y humana que ampara y a la vez impulsa a buscar nuevos horizontes de realización personal por la emigración y otras tantas vías, alimentan el debate planteado en un contexto representacional tan efectivo como el antiguo almacén del puerto habanero, lleno de viejas historias que persisten en nuestras existencias cotidianas a pesar del paso de los años. Por ello el espectáculo construye un escenario ideológico de gran complejidad humana, social y política, porque lejos de pautar un camino posible, una salida salvadora o un enmascaramiento paliativo de las contradicciones y los problemas aludidos durante el viaje al pasado, *Oficio de Isla* devela al mismo tiempo el teatro y la realidad que lo convoca en el presente de sus creadores y sus públicos.

Al intervenir el texto original de *Tengo una hija en Harvard*, mediante la dilatación de sus potencialidades narrativas y representacionales, deshaciendo el andamiaje teatral convencional y promoviendo la alternancia de lenguajes y discursos provenientes de diversas expresiones artísticas, *Oficio de Isla* ha operado como un laboratorio abierto de indagación sobre la expansión de las fronteras de lo teatral y, en consecuencia, de las prácticas escénicas y las teatralidades más reconocidas. La sabrosura sensorial y afectiva del espectáculo, situado entre las fronteras del teatro, la danza y el performance, ha generado una atareada participación de los públicos en el ensamblaje de sus zonas dramáticas y representacionales, al tiempo que ha mostrado el camino exploratorio sobre los diversos comportamientos escénicos de los actores y los espectadores en función de la estructuración fabular del acontecimiento escénico, alejado de los procedimientos habituales que facilitan la armadura de la ilusión teatral.

La *teatralidad develada* que Osvaldo Doimeadiós ha procurado en su labor creadora, investigativa y formativa, más que un destino o una

estación estética definida, emerge en *Oficio de Isla* como un estadio de tránsito hacia una poética espectacular que promueve la gestión responsable de la libertad creativa, para acercar las prácticas artísticas y las urgencias del debate cívico que el teatro, o los teatros, necesitan potenciar como parte de las dinámicas sociales, culturales y políticas contemporáneas. Develar la imagen y los relatos escénicos, desmontar el simulacro, jugar con las máscaras y las presencias, no son ejercicios nuevos, ni pretensiones coyunturales. En todo caso, son trabajos sencillos, discretos, esenciales, que

© FERNANDO SIRGO



conmueven las rutinas de lo teatral desde el conocimiento riguroso de la cultura y la historia de los oficios de esas islas que palpitan en los teatros que habitamos.

El camino de *Oficio de Isla* llevó al encuentro con Eusebio Leal, gran hombre de Cuba. Su ilustre visión de futuro y su generosidad fecundante, nos permitieron arribar a otro muelle del puerto habanero. En sus últimos días de vida, Eusebio entregó a Doimeadiós el espacio fabuloso de la nueva casa para nuestro teatro. En medio de la pandemia, durante el terrible verano del año 2020, Doimeadiós nos llamó a todos para fundar la Comunidad Creativa Nave Oficio de Isla, cuya inauguración oficial fue el 16 de diciembre de 2020 en el majestuoso Centro Cultural Antiguos Almacenes de Depósito San José. Dedicada especialmente a los actores, la Nave nació para el teatro, las artes y la cultura de Cuba, como espacio de tránsitos, trueques, mutaciones y riesgos. Un espacio para la libertad creadora y el aprendizaje consciente sobre el valor de la Historia, la memoria y el presente en productivas convivencias.

Desde entonces, San Isidro, Belén y Jesús María, con sus insoslayables voces y presencias autóctonas, nos han compulsado a revisar los mitos y personajes recreados por el teatro y las artes. Develar la teatralidad, en tanto oficio y proyección profesional, más que un operativo artístico y estético, se ha convertido en un posicionamiento ético y político que nos exige superar los enmascaramientos inútiles de las convenciones teatrales, en virtud de los diálogos plurales que las tensiones sociales y las inquietudes personales piden a las creaciones contemporáneas.

Cuando estrenamos *Oficio de Isla*, no imaginábamos el camino hermoso y difícil que comenzábamos a construir. La Nave se ha convertido en casa para cobijar a una comunidad de oficiantes de las artes, dispuestos al encuentro de relatos y públicos nuevos. Al lado del mar, como una extensión metafórica y real de un muelle del puerto habanero, colmada de años y anhelos renovados, la Nave se abre a los oficios de la creación y las enseñanzas, de los aprendizajes y los trueques, rebasando la quietud alegórica de los almacenes antiguos y proyectando nuevos destinos para sus navegantes, más allá de los escenarios y las ficciones teatrales. *Oficio de*

*Isla* perdura como el puente entre los teatros que heredamos, los imaginarios que compartimos y las obras que entregamos a nuestros compañeros de travesías actuales.

*Luz, El Collar, Asesinato en la mansión Haversham, La vida es vieja, Summertime, Navidad, Holden...* son señales inequívocas de nuestro andar. Son las páginas vivas de una historia creativa en marcha. Junto a las obras, están las apuestas por el conocimiento gestionado día a día en los cruces de saberes y en los eventos Teatrales en la Nave o Traspasos Escénicos. Apropiándonos de las teatralidades, los relatos y las ilusiones antiguas o vigentes; reinventando nuestras presencias en los acontecimientos escénicos que creamos, la Nave *Oficio de Isla* va. 🏠

## Bibliografía

- Barthes, R.: *Ensayos Críticos*, Seix Barral, Barcelona, 1977.
- Benítez, N., R. Gacio, E. Río Prado, H. S. Salas: *Teatro Estudio 45 años*. Centro Nacional de Investigaciones de las Artes Escénicas, La Habana, 2003.
- Boudet, R. I.: *Teatro Nuevo: una respuesta*. Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, 1983.
- Cornago, Ó.: «¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la modernidad», *Telón de fondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, no. 1, agosto 2005, pp. 1-13, <https://doi.org/10.34096/tdf.n1.9684>
- Danan, J.: *Qué es la dramaturgia y otros ensayos*. Paso de Gato, Ciudad de México, 2012.
- Doimeadiós, O.: *La Cita-Boceto de bostezo*. Tesis de Maestría en Dirección Escénica. Universidad de las Artes, ISA, La Habana, 2019.
- Féral, J.: «El teatro performativo», *Investigación Teatral*, vol. 6-7, no. 10-11, pp. 25-50, 2016-2017.
- Iglesias, M.: *Las metáforas del cambio en la vida cotidiana Cuba 1898-1902*, Ediciones Unión, La Habana, 2003.
- Leal, R.: *Breve historia del teatro cubano*, Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, 1980.
- \_\_\_\_\_: *La dramaturgia del Escambray*, Letras Cubanas, La Habana, 1984.
- Sánchez, H.: *Teatro de fuerza y candor*, Ediciones Unión, La Habana, 2019.
- Sarchaga, I.: *Teatro*, Letras Cubanas, La Habana, 1990.
- Sotto, A.: «Tengo una hija en Harvard», *Tablas*, no. 1-2, 2021, pp. 104-124.

# Primeros apuntes para un cuaderno de navegación



© FERNANDO SIRGO

**ESTA HISTORIA PARA MÍ COMIENZA CON LA**

**JOSÉ ANTONIO GARCÍA** primera llegada al espacio que hoy se conoce como la sede de Nave Oficio de Isla, la Nave. Marcando el inicio de la Avenida del Puerto, en medio de una zona abarrotada de contrastes como es La Habana Vieja, se erige este antiguo almacén, donde convive un barroco centro cultural con vendedores de artesanías y obras de arte, servicios gastronómicos y tiendas de sofisticadas marcas cubanas de moda, cosméticos, floristerías. Gruesas pinceladas que dan color a esta atrayente mole arquitectónica gris y blanca, a la que el azul del mar cercano pareciera abrazar. Arribé por vez primera a esa porción del edificio donde el doctor Eusebio Leal, en uno de sus últimos proyectos, había querido que Osvaldo Doimeadiós estableciera una comunidad para el desarrollo del arte, la cultura y la enseñanza a partir del teatro.

En esa reunión inicial, la cual definió nuestras bases fundacionales, quedó establecido que no nos denominaríamos exactamente como un grupo de teatro ni una compañía, teníamos que ser una comunidad creativa. Una palabra que más allá de su sonido nos dejaba un universo de dudas en el concepto y la practicidad de su funcionamiento. El núcleo de los artistas allí reunidos provenía en su mayoría del montaje de *Oficio de Isla*, un

exitoso espectáculo teatral que en 2019 había logrado aunar a un heterogéneo grupo de creadores provenientes del teatro (tanto actores veteranos como estudiantes o recién graduados), la danza, la música, el performance, el cine, las artes visuales. Desde esa diversidad y horizontalidad en el proceso, decidimos cimentar el trabajo de Nave Oficio de Isla Comunidad Creativa, y además sumarle una labor pedagógica para canalizar el aprendizaje y la retroalimentación entre los múltiples saberes adquiridos en nuestras formaciones.

Pasó el tiempo y lo primero fue encontrar las maneras de habitar e insertarnos dentro de esta comunidad, sin que ello fuera visto como un acto de intromisión o coloniaje. Estamos muy cerca de un barrio histórico y condenado históricamente al estereotipo de «conflictivo», como lo es San Isidro, pero a la vez encierra un sin número de mitos y tradiciones valiosas para abordar desde el arte, en especial para el teatro. Lograr ese intercambio ha requerido paciencia y entender el modo orgánico en que se genera ese diálogo. Dicho acercamiento se ha centrado en la formación de un público a través de la interacción con nuestros talleres, coloquios, clases abiertas y eventos, como han sido Letras junto al mar, Traspasos Escénicos y Teatrales en la Nave.

Tras casi cuatro años con un sentimiento de comunidad más arraigado, decidimos que era el momento de dar un paso de reto y atrevimiento. Al procesar que el valor y sello de nuestro credo teatral se sostiene precisamente en la heterogeneidad, se tuvo la idea de inaugurar la plataforma escénica Y la Nave va, un proyecto que acoge las iniciativas creativas gestadas por varios de los artistas que componen la Nave para brindarles apoyo logístico, asesoría intelectual, promoción y visualización. Los modos de habitar esta plataforma son múltiples; más que poéticas, nos une una posición ante el arte y la sociedad, una mirada contemporánea en diálogo constante con las herencias de nuestros

maestros, la vocación y el rigor por el trabajo. En este primer lanzamiento, nueve proyectos, sustentados por creadores de disímiles procedencias y edades, certificaban el nacimiento de esta nueva etapa en Nave Oficio de Isla. Proyectos que no solo encierran otras puestas en escena, sino que también suman experiencias formativas.

*Asesinato en la mansión Haversham* fue la mejor carta de presentación, al constituir la ópera prima del novel director Ledier Alonso, quien antes se había desempeñado en múltiples roles en agrupaciones de nuestra escena, como Teatro de las Estaciones y El Portazo. Este prolífero recorrido se transmutaba en cruciales herencias, que ahora con la plataforma encontraban el sitio perfecto para atreverse con un espectáculo original dentro de nuestro panorama escénico. La obra versiona el exitoso espectáculo inglés *La obra que sale mal*, escrita por Jonathan Sayer y Henry Lewis, que desde su estreno en 2012 ha sido un éxito comercial rotundo en los circuitos teatrales de Inglaterra y en el propio Broadway, además de contar con adaptaciones igual de aclamadas en España, México, Argentina, Colombia, China y casi una decena de países. En ella se teje un juego metateatral donde un grupo de actores trata de llevar adelante la representación de una propuesta escénica inspirada paródicamente en obras de misterio propias de la tradición teatral inglesa, específicamente en la archiconocida *La ratonera*, de Agatha Christie. Un rejuego que ironiza sobre la artificialidad de los mecanismos escénicos, los procesos de trabajo tradicionales empleados por los actores, los estereotipos teatrales y de la novela policíaca.

Sin embargo, lo particular de elegir esta obra y hacerla en Cuba va más allá de los cambios hechos por el director al texto o reducir la trama a un acto. Ledier Alonso hizo una transformación consciente del espacio, en vez de un teatro con altas potencialidades de escenotecnia, aquí la acción es trasladada a un tinglado de feria –que más bien recuerda a los escenarios de la *Commedia dell'Arte*– donde se «trata» de reproducir el espacio realista de los acontecimientos. Una artificialidad que juega a no ocultarse y más que mero recurso del humor termina por evidenciar el discurso sobre los modos de afrontar la teatralidad y la producción escénica en nuestro

contexto. Sale a relucir una declaración de principios sobre la manera de hacer y asumir la creación sobre el escenario.

La segunda concreción de estos proyectos llegó en octubre del pasado año, con una experiencia totalmente diferente. Niños en transmedia, taller concebido y desarrollado por la actriz e investigadora Daliana González junto a la colaboración del dramaturgo, actor y director español Manué Rodríguez. Inspirado en las múltiples posibilidades que permite generar el campo de las narrativas transmedia, el taller trabajó con una selección de niños y niñas de una escuela en La Habana Vieja, quienes pudieron desarrollar sus habilidades creativas en diferentes medios. A partir de un cuento desarrollado por ellos mismos sobre las historias y los mitos que reconocen desde su comunidad, se ampliaban luego sus relatos a través de otros lenguajes, como el dibujo, el teatro, el audiovisual, incluso el podcast.

Los resultados de Niños en transmedia dejan una experiencia que invita a replicarse. No solo por lo novedoso de usar como base un campo teórico-práctico relativamente nuevo y con gran popularidad, como las narrativas transmedia, sino porque el enfoque de lo transmedial aquí se centra en un valor formativo en el que se genera, de modo orgánico, la interdisciplinariedad promovida por el arte contemporáneo.

Dos resultados cuando apenas llevamos un año de creado dejan la certeza de que Y la Nave va es cada vez más un hecho sólido. En medio de tantas contingencias sociales y económicas, por la necesidad que tienen sus participantes de expresarse a través de sus propuestas. Las esperanzas y horizontes se fijan en lograr mayor presencia de la plataforma en otros espacios que vayan más allá del circuito de La Habana Vieja, incluso, traspasar las fronteras de La Habana. Se aboga por una conexión que facilite el acceso a la plataforma de integrantes procedentes de otras experiencias de Cuba y el mundo. El hecho de que la Comunidad Creativa se haya vuelto un puerto seguro desde donde echan andar propuestas artísticas tan disímiles, da la satisfacción y responsabilidad de ser un sitio que apuesta por la pluralidad en medio de un contexto cultural que necesita hoy más que nunca de todas las voces posibles. **7**



# Oswaldo Doimeadiós: la diferencia siempre es productiva

## LA COMUNIDAD CREATIVA NAVE OFICIO DE ISLA

GABRIELA HERNÁNDEZ MONTES DE OCA  
JOSÉ ANTONIO GARCÍA

*cuenta ya con cuatro años de travesía desde que fuera creada en 2019. Oswaldo Doimeadiós, su director, revela que en un primer momento no era su intención hacer un grupo de teatro, sino que apostaba más por el trabajo con obras sin constituir un proyecto.*

*En un inicio, cuando se estrenó Oficio de Isla, en 2019, usted comentó que no tenía la intención de formar un grupo de teatro. ¿Qué le hizo cambiar esa idea hasta llegar a la Comunidad Creativa que es hoy Nave Oficio de Isla?*

Al principio pensé en todas las complicaciones que tiene crear un grupo de teatro y en la responsabilidad que ello representa (técnicos, actores, especialistas); apostaba más por el trabajo como obra por proyecto. Lo que sucede es que el trabajo con *Oficio de Isla* generó un tipo de relación que yo no había experimentado de esa manera, tanto en lo transdisciplinar como en la can-

tividad de creadores y en la horizontalidad de responsabilidades a la hora de armar el trabajo. Tanto fue así que el equipo en pleno quedó con una conexión tremenda y decidimos arriesgarnos con un segundo espectáculo. Después del segundo, nos aventuramos con un tercero, luego con un cuarto y ya han pasado cuatro años de ese primer trabajo y nos establecimos como una comunidad creativa.

*A lo largo de su carrera ha estado involucrado en experiencias formativas y creativas muy diversas. ¿Ve en este largo recorrido herencias que condicionan la proyección y el trabajo de lo que es hoy Nave Oficio de Isla?*

Creo que sí, estoy convencido de ello. Primero, la formación en el ISA y lo que nos legó la doctora Graziella Pogolotti, que siempre hablaba sobre la confluencia entre distintas maneras de pensar el arte, en los diálogos y las rupturas de diques en la creación. Nos reunía en el Edificio Central y durante sus clases concurríamos estudiantes de Teatro,

© FERNANDO SIRGO

Artes Visuales, Música. Creo que el propiciar esos vínculos está en el trabajo que llevo adelante hoy aquí.

En el caso de Ana Viñas, más allá de la técnica que nos enseñó como grupo, está su tratamiento de la ética. Ella venía de una formación rusa, con maestros soviéticos; estudió allá en la URSS con un alumno de Meyerhold. Esa experiencia, junto a su carrera en Teatro Estudio con Vicente, Raquel, Berta Martínez, redundó y aporta a mi labor. Recuerdo siempre a Ana como una celosa guardiana de la ética.

A Armando Suárez del Villar le debo la vocación por abordar muchos géneros, desde la ópera hasta la tradición del teatro cubano. Con él aprendí la manera de indagar en lo cubano como protagonista del hecho cultural que es el teatro. También fue una persona que me instauró puentes para que yo conociera muchas cosas de la cultura universal, fue quien me inició como maestro al prepararme para dar clases de actuación para estudiantes de canto.

Teatro del Este, con Oriol González en Moa, es también una etapa importante en mi vida, pues fue un período de investigación social y de ahondar en el entrenamiento personal como actor. Por otra parte, los años en el humor me dieron la posibilidad de probarme ante diversos públicos, de salir de un espacio más cómodo y adaptarme a nuevas circunstancias, a abrir el diapasón a otras maneras de contar y de narrar sobre el escenario que me mantienen vivo hasta hoy. Finalmente, con Carlos Díaz aprendí a valorar y dignificar su obsesión por la belleza. Creo que en definitiva la creación es como un mar donde desembocan ríos, y en estos, a su vez, desembocan afluentes. Toda la trayectoria que ha tributado a mi formación están hoy en Nave Oficio de Isla.

*¿Considera que el hecho de no estar ubicados en un teatro convencional y la disposición espacial particular de la Nave influyen en el proceso actoral y la recepción del público?*

La doble exposición del actor, como actor y personaje, que se genera en nuestro espacio, genera también una doble exposición del público. El público no es un espectador pasivo, participa activamente en un proceso en el cual los actores lo están mirando y arman la magia ante él. Los espectadores cumplen

un rol activo en cada una de las puestas, se trasladan de un lugar a otro, participan y son parte del entramado en el que se mueve la obra. Esto ha sido vital, creo que el público lo ha reconocido, asumido y se ha entregado.

*En las tres puestas en escena que se han realizado en estos casi cuatro años (Oficio de Isla, Luz y El Collar) se pueden reconocer varios elementos que se identifican como líneas estéticas frecuentes del grupo: la imbricación de varias manifestaciones artísticas, la investigación de la historia y la memoria nacional, la intervención de dramaturgias canónicas del teatro cubano y sus grandes personajes, el aprovechamiento de recursos provenientes del performance, la creación colectiva y la dramaturgia colaborativa, ¿cuál ha sido entonces la línea de evolución que ha guiado el tránsito de los tres espectáculos?*

Ha sido de un aprendizaje para todos. Si me preguntases hace cinco o seis años atrás cómo pensaba que iba a ser, no sabría decirte. Ha sido la misma práctica la que nos ha llevado a esos referentes. Estas tres primeras obras podría identificarlas como una trilogía, de alguna manera, como dicen, están trazando pautas comunes en la indagación en lo cubano, en las preguntas sobre ciertas temáticas de la historia y la manera de relativizar lo histórico, el aprovechamiento espacial, la confluencia y la apertura a otros mundos: que puedas ver un concierto y a la vez una exposición. Que todo sea como un gran performance donde el público esté imbricado. Este tiempo ha sido una relación de crecimiento entre nosotros y los espectadores.

*Oficio de Isla*, a pesar de lo espectacular en el sentido de la puesta en espacio, se montó entre la sala de lo que era el Centro Promotor del Humor y en un aulita de la ENA, los actores tuvieron que adaptarse luego a las nuevas condiciones en los almacenes. Experimentar el éxito y acogida por parte del público en ese primer montaje, nos dio la perspectiva de cómo podrían ser en lo sucesivo nuestras exploraciones y marcó nuestra ruta en los espectáculos. Fue la experiencia quien generó una manera de abordar la puesta y nos condujo a la necesidad de acercarnos a mitos del teatro cubano, estudiar la zona donde estamos enclavados en los barrios San Isidro, Belén, Jesús María, junto a sus problemáticas y tradiciones.

*Los actores y actrices de Nave Oficio de Isla representan una variedad en cuanto a grupos etarios y disímiles procedencias. ¿Cómo ha sido el proceso de incorporación de los intérpretes, qué ha aportado esa heterogeneidad al trabajo en la Nave?*

La diferencia siempre es productiva. En el caso de Rebeca Rodríguez, Iván Balmaseda e Hilario Peña, los llamé en un primer momento porque venimos de los años de formación del ISA. El resto fueron alumnos míos en diversas graduaciones de la ENA o de la Universidad de las Artes. Luego han ido llegando otros actores y actrices de otros lugares, con diversas experiencias, como clowns, titiriteros, bailarines e incluso músicos, que se han incorporado a hacer personajes. Este hecho le ha dado una riqueza a cada uno de nuestros espectáculos, porque sí, hay un lenguaje común que hablamos dentro, pero cada quien aporta desde sus experiencias. Eso ha sido maravilloso.

*¿Cree que en este tiempo Nave Oficio de Isla ha cimentado una poética creativa? ¿Se atrevería a definirla?*

Eso sería entrar en un territorio más complejo, que me gustaría dejárselo a las personas que estudian teóricamente el teatro. Sí te diría que el trabajo con el actor, esa doble exposición, junto a esa manera de trabajar –como Brecht– donde el espectador ve de dónde nace el conflicto y no escondernos detrás de una cortina es algo que nos marca, así como la creación en equipo. No puedo decir si es ya una poética o no porque llevamos muy poco tiempo trabajando. Son solo tres espectáculos dirigidos por mí con la Nave y un cuarto dirigido por un joven director, también hay otros trabajos que esperan por estrenarse. Habría que hablar además de la intervención del espacio, lo transdisciplinario y la utilización de materiales expositivos que nos permiten abordar lo escenográfico como instalación. Eso nos identifica. Pero insisto, ya hablar de una poética se lo debo a otros.

*La Nave también ha desarrollado una labor pedagógica y formativa para todos los públicos, que contempla talleres abiertos, programas de intercambio, conferencias, proyecciones de documentales, eventos, como Teatrales en la Nave y Traspasos Escénicos. ¿De dónde nace y cuál es*

*la principal motivación de esta vertiente? ¿Cómo tributa a los integrantes del grupo?*

Es un camino pedagógico que va más allá de los estudiantes que podamos tener de la ENA o del ISA. Hemos sumado a actores, directores, dramaturgos, críticos, investigadores, no solo de nuestro grupo, sino a otros que vienen incluso de provincias. Desde el principio siempre quisimos que esto no fuera un gueto, sino un lugar abierto a las experiencias de muchos, que tributara al actor y a todas las disciplinas que integran el arte de la actuación. Todo lo que organizamos tiene que ver con esta idea. He ahí la importancia de que vengan actores de otros grupos, de otras experiencias formativas, junto a bailarines, músicos, cantantes. A este intercambio se ha sumado también el público, el cual ha participado en eventos, como seminarios, coloquios, clases abiertas, que tienen que ver con el pensamiento, y otros tipos de diálogos que se establecen con los espectadores. La formación de un público es lo más difícil cuando uno decide hacer algo para el teatro, y eso ha sido una de nuestras apuestas desde el principio. Por tanto, hemos trabajado conscientemente en ello y hoy puedo decir que tenemos ese público que sigue nuestros espectáculos y nuestros eventos. Seguiremos trabajando para que los espectáculos y los creadores continúen creciendo y crezca así también ese público con el que ya estamos comprometidos.

*La relación con los barrios y comunidades cercanos a la sede de la Nave ha sido siempre declarada como la base fundacional de la Comunidad Creativa. ¿Cuáles han sido las particularidades y retos en esta inserción y acercamiento dentro de un entorno tan contrastante como La Habana Vieja?*

Fuimos los últimos en llegar a una comunidad de artesanos y artistas que están dentro de este gran almacén. Aquí había y hay un público que viene a adquirir *souvenirs*, pinturas y otros servicios. Lo primero fue formar parte de esa comunidad y eso lo hemos logrado. Ellos son nuestros colaboradores, hay un diálogo muy diáfano y positivo con todas las personas que trabajan en este lugar.

Cuando uno llega a un sitio, tiene que hacer como un razonamiento de identidad: ¿dónde estás?, ¿qué tienes para dar y para

recibir? Por eso no hemos avasallado a la comunidad que circunda este espacio tratándole de imponer un modelo o invadiendo sus espacios. Más bien los hemos tratado de sumar, primero con nuestros espectáculos y luego nos hemos acercado a los maestros para que los niños de las escuelas más cercanas puedan venir a formar parte de talleres con distintas disciplinas, como el clown o las narrativas transmedia. También hemos participado en actividades para personas de la tercera edad en asilos y para los bebés y los cuidadores de una guardería que tiene una iglesia muy cerca de aquí. Ese diálogo también se ve en la colaboración con otros espacios culturales cercanos, como Habana Espacios Creativos, la Universidad de San Gerónimo, el Anfiteatro de La Habana.

Tiene sus retos, por supuesto, a veces necesitamos que el día tenga 48 horas para poder realizar todo lo que queremos. Puedes llegar hoy a la Nave y encontrarte conviviendo en el mismo espacio los ensayos de dos obras, a la vez que acontece un taller.

*La inauguración de la Nave tuvo lugar en los tiempos difíciles de la pandemia de covid-19, desde entonces ha tenido al menos un estreno por año de forma ininterrumpida. ¿Cuáles han sido las estrategias que han gestionado para, dentro de los mecanismos de producción en el quehacer teatral actual de Cuba, lograr esa constancia en sus puestas en escena y demás proyectos?*

Mantener un espacio como este y un equipo de trabajo tan grande es bastante costoso. Aquí, por supuesto, el Consejo de las Artes Escénicas tiene su protagonismo mayor y la Empresa de Patrimonio de la Oficina del Historiador de la Ciudad en cuanto al inmueble se refiere. Para producir todos estos eventos y espectáculos, hemos tenido que apelar también a la gestión de fondos en otras instituciones cubanas e internacionales. Contar con esa posibilidad nos ha permitido navegar con un poco más de suerte en cuanto a la producción de cosas que hoy para el mismo Consejo se hacen muy difíciles de conseguir, como la adquisición de materiales para la construcción de las escenografías y decorados. Nos hemos apoyado en proyectos de desarrollo local, mipymes u otras formas de asociación de empresas que han surgido en

nuestro país y nos han permitido diferentes vías de adquisición. Así ha sido, con pequeños fondos y tocando las puertas necesarias.



*La comunicación es un aspecto fundamental para el diálogo con los públicos. ¿Qué define la estrategia comunicacional en Nave Oficio de Isla y cómo la valora?*

Aprovechar las herramientas que hoy la tecnología brinda y el acceso a las diferentes plataformas, ha sido una de las maneras de propiciar el acercamiento con este lugar. Recuerdo cuando se estrenó *Oficio de Isla*, fue en un muelle del puerto y en medio de una coyuntura económica bien difícil, un día 10 de octubre, que además es feriado y el transporte estaba pésimo. Una semana antes, Raupa, el diseñador, me hizo un spot precioso y yo les pedí a los actores que lo compartieran en sus redes sociales. No fuimos por los caminos tradicionales de la televisión o de la prensa plana, esa acción hizo que mucha gente viniera.

En Cuba funciona mucho el boca a boca, cuando la gente ve un espectáculo y da fe de él, hace que lleguen otras personas a verlo y se riegue la bola. Hemos tratado de llegar al público de la manera más directa, a través de la activación de nuestras propias redes sociales, como Facebook, Instagram y los grupos de WhatsApp, donde los usuarios se comunican directamente con nosotros. No vamos tanto a los espacios tradicionales porque a veces son de acceso más complejo y las personas ya no lo siguen tanto, aunque no niego que tener el apoyo de la televisión me parece un extra maravilloso. Hay que aprovechar todas las herramientas.

En la función cincuenta de *Luz*, hicimos una cosa muy linda que fue una exposición

donde proyectamos cincuenta fotos del espectáculo hechas por el público y que ellos mismos nos habían enviado. Era la retroalimentación del espectáculo a partir de esos instantes capturados por sus cámaras y teléfonos celulares.

De hecho, hay muchos de nuestros espectáculos que quienes los han comentado críticamente no son los críticos habituales de las artes escénicas, sino estudiantes de Periodismo, Comunicación, Historia del Arte o gente común que ha venido y ha dado sus impresiones sobre la obra. Existen espectáculos donde no tenemos ni un solo comentario de la crítica «tradicional», pero sí los tenemos de esos espectadores. Me parece maravilloso que la gente escriba y diga lo que piense sobre una obra, tenemos impresiones muy importantes para nosotros. En nuestra comunicación ha primado la retroalimentación y la horizontalidad con la audiencia.

*En mayo de 2023 se certificaba el nacimiento de la plataforma escénica Y la Nave va, un espacio para la promoción, el apoyo logístico, el asesoramiento y visualización de diversos proyectos y experiencias creativas defendidas por varios de los artistas que integran la Nave. ¿Considera a Y la Nave va como un paso crucial en la consolidación del camino de la Comunidad Creativa? ¿Cómo redimensiona el quehacer actual y metas futuras de la Nave Oficio de Isla?*

Creo fervientemente que si un hecho no es dialéctico no tiene sentido hacerlo. En un momento el teatro cubano se quedó estancado en tres o cuatro figuras. Creo que hoy

es una buena idea apostar por todos esos jóvenes que quieren dirigir y tienen ideas. Que nosotros podamos apoyar con la logística, las asesorías y otras maneras de gestionar la creación, será provechoso no solo para ellos, sino para el teatro cubano. Será una acción que nos va a renovar y a aportar a todos, a los que emergen y a los que tenemos una carrera más establecida.

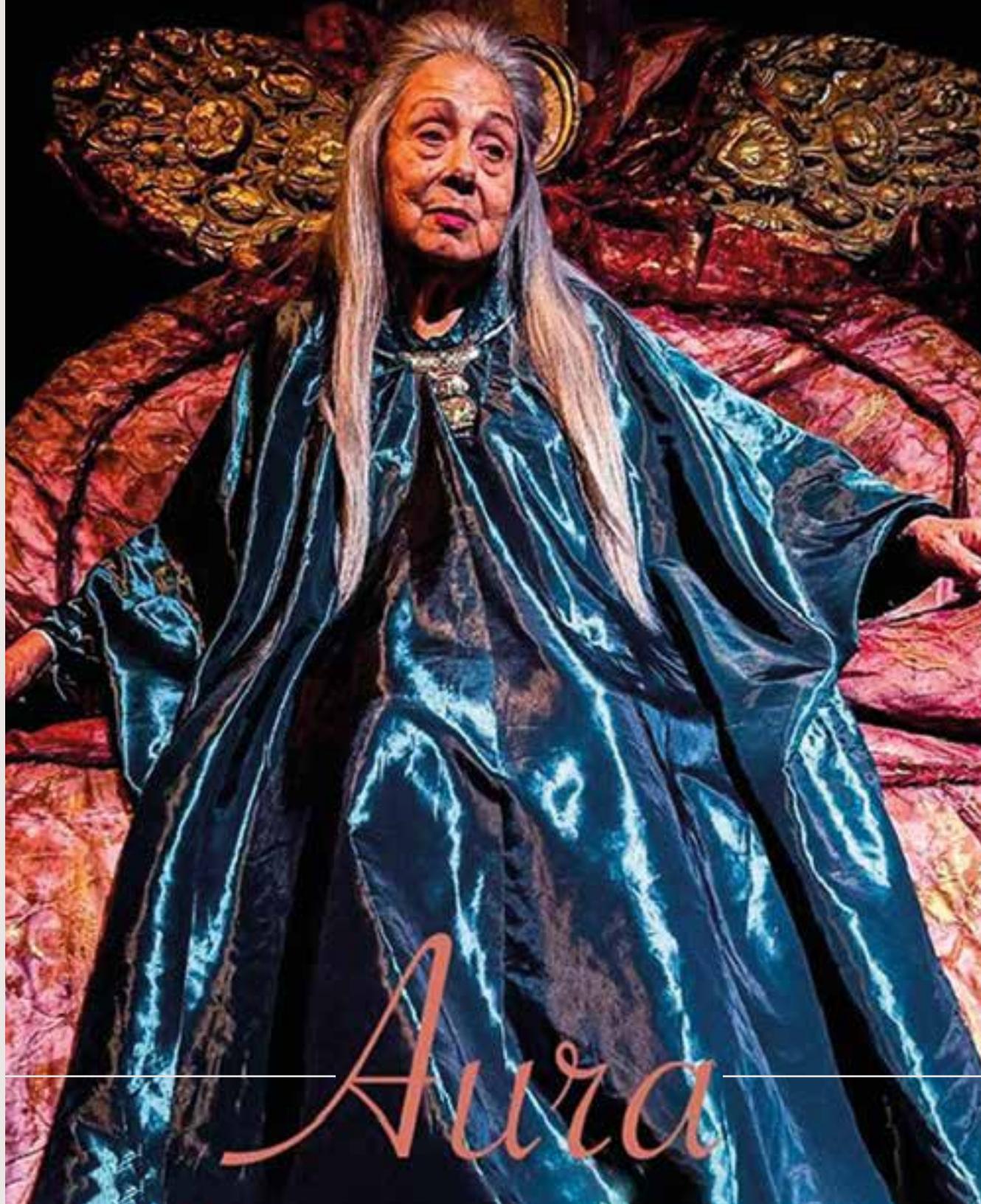
Deben existir otras maneras de contar, por eso no condicionamos que los proyectos tengan que ser de determinadas formas o poéticas. Hasta la fecha hemos podido presentar dos proyectos y ya se preparan otros dos, que deben ver la luz en los próximos cuatro meses. La posibilidad de hacerlo aquí, incluso de equivocarte aquí, es una manera de experimentar, ganar y crecer en todo sentido. Tampoco es determinante el tema de la edad, esta es una profesión donde puedes tener noventa años y ser el más joven de pensamiento, pero, la verdad, nos interesa sobre todo que los jóvenes menores de treinta y cinco años experimenten, prueben fuerzas y se equivoquen. El teatro existe para asumir riesgos. 🚧



---

LIBRETO 131

---



---

*Aura*

---



## Raquel Carrió

LA HABANA, 1951

**PREMIO NACIONAL DE TEATRO DE 2024 ADE-** más de fundadora del Departamento de Teatrología-Dramaturgia del Instituto Superior de Arte (1976), donde ha impartido las disciplinas: Seminario de Teoría y técnica de la Dramaturgia, Metodología de la investigación teatral, Taller de escritura y análisis teatral, Teoría e Historia de la Literatura, entre otras. Ha realizado y colaborado en el diseño de planes de estudios de la Facultad de Artes Escénicas.

Es fundadora y asesora dramaturgica del Grupo Teatro Buendía (1986). Sus versiones de textos clásicos y contemporáneos escritos para este colectivo han obtenido numerosos premios nacionales e internacionales. Ha realizado versiones y reescrituras de *Las ruinas circulares* (1992), *Otra tempestad* (1997), *La vida en rosa* (1999), *Bacantes* (2001), *Charenton* (2005), *La balada de Woyzeck* (2007), *La visita de la vieja dama* (2008), *Para matar a Hamlet* (2009), *Bodas de sangre* (2010), *Pedro Páramo* (2012), *Éxtasis* (2015), *Shylock* (2017), *Woyzeck* (segunda versión, 2019), entre otras, así como las trilogías *La feria de los inventos*, *El vuelo del Quijote*, *Una tempestad*; *La Celestina*, *Yerma* y *Otelo*, estrenados por Teatro Avante en las ediciones del Festival Iberoamericano de Teatro (Miami, Estados Unidos, entre 2000-2009) y la obra *Cartas cruzadas* (estreno en el Festival Internacional de Teatro experimental de Quito, Ecuador, 2008).

Posteriormente, escribió versiones de *Un tranvía llamado deseo*, *Bodas de sangre* y las obras *Volver a La Habana*, *Leyenda*, *El caso Hamlet*, *Se busca un DJ*, *Corazón al viento*, *Habana Café*, coproducciones de Teatro Buendía (Cuba) y El Ingenio Teatro (Estados Unidos) entre 2010-2019. Así como la versión de *Pedro Páramo*, coproducción de Teatro Buendía y el Goodman Theatre, estrenada en el Festival de Teatro Latino de Chicago, Estados Unidos, 2013, y en el Festival del Instituto de Teatro Hemisférico de Nueva York en Montreal, Canadá, 2014.

Obtuvo el Premio de Dramaturgia La escritura de la diferencia por el conjunto de sus textos escritos para el teatro (Universidad de Nápoles, Italia, 2004) y el Premio de investigación Rine Leal de 2007 por el libro *Dentro y fuera de los muros: la investigación intercultural y la escritura escénica*, que reúne artículos y ensayos críticos escritos entre 1990-2005. Ha publicado numerosos artículos y ensayos sobre temas literarios y teatrales en Cuba, España, Italia, México, Estados Unidos, Alemania y Dinamarca, entre otros.

Entre sus libros publicados destacan *Dramaturgia cubana contemporánea. Estudios críticos* (Editorial Pueblo y Educación, 1988), *Recuperar la memoria del fuego* (Grupo Cultural Yuyachkani, Lima, 1992), *Otra tempestad* (Ediciones Alarcos, 2000).

Ha impartido cursos, talleres y conferencias en universidades, centros de estudios e investigaciones en diversos países de América Latina, Europa, África y en Norteamérica. Ha fungido como investigadora y asesora en los Cursos de la EITALC (Escuela Internacional de Teatro de América Latina y El Caribe), así como en las Sesiones del ISTA (Escuela Internacional de Antropología Teatral) bajo la dirección de Eugenio Barba y el Odin Teatret, Nordisk Teater Laboratorium, 1990-2010.

Ha impartido Cursos de Escritura y Análisis dramático (Argumento, Estructura y Lenguaje) para la especialidad de Guion cinematográfico en la EICTV (Escuela Internacional de Cine y Televisión), San Antonio de los Baños, Cuba, entre 2000-2022, y cursos de investigación, escritura y análisis del guion cinematográfico en Corporación Universitaria (UNITEC), Bogotá, Colombia, 2010-2020. ▮

# Aura: la escena imaginada

PENSAR EN RAQUEL CARRIÓ ES EVOCAR UNA

**AIMELYS DÍAZ** tradición pedagógica nacida entre las paredes del ISA, y observar el desarrollo de una escena experimentadora y fundacional como la que ha generado el Teatro Buendía. Única en su magisterio y en su pensamiento teatral, Carrió ha sido maestra de varias generaciones de teatristas. Premio Nacional de Teatro 2024, ha escrito numerosas versiones de piezas, especies de textos abiertos a propuestas de montaje. Obras desde el lirismo que dialogan con la realidad cubana actual.

A títulos como *Las ruinas circulares* (1992), *La vida en rosa* (1999), *Bacantes* (2001), *Charrenton* (2005), *La balada de Woyzeck* (2007-2019), *La visita de la vieja dama* (2008), *Para matar a Hamlet* (2009), *Bodas de sangre* (2010), *Éxtasis* (2015), *Shylock* (2017), entre otros, se suma *Aura*, escrita el pasado año y estrenada en el mes de diciembre en el tabloncillo de Loma y 39, sede del Buendía, con la actuación especial de la maestra Flora Lauten en una de sus funciones. Y es que la escritura escénica de Carrió nace en amalgama perfecta con el escenario, por ello sus textos están permeados de espacios para llenar por el director que se sumerja en su textualidad.

Inspirada en la novela homónima del importante escritor mexicano Carlos Fuentes, *Aura* resulta un espejismo de la realidad, se manifiesta con un velo de ensoñación matizado por elementos del realismo mágico, presentes desde la narración de Fuentes, los cuales son muy cercanos a la poética de Raquel y el Buendía. La lectura del texto recuerda *Pedro Páramo*, pieza anterior de la propia autora, escrita en 2012, a partir de la emblemática novela de Juan Rulfo. Como una especie de arco, se conectan ambos textos por la atmósfera extrañante recreada en su acción. Por esa hibridez entre la realidad narrativa y elementos fantásticos para exagerar el entorno.

A partir de la delgada línea entre lo real y lo irreal, el tema de la supervivencia del pasado en el presente y la reencarnación, aparecen en el escenario de *Aura*. Estructurada en ocho cuadros y un epílogo, la obra presenta al joven historiador Felipe Montero, quien solicita empleo a doña Consuelo, viuda del

general Llorente, para ordenar y terminar de redactar las memorias del

difunto marido. A cambio, Felipe deberá vivir en la casa, un lugar misterioso. En esta casa, Felipe conocerá a Aura, enigmática joven, sobrina de doña Consuelo, que se encarga de ayudar a la anciana con las labores domésticas, y por la cual Felipe sentirá una particular atracción.

Carrió toma de la novela la atmósfera lúgubre y, desde el inicio del texto, señala la noción de aura como la «sensación que precede a algunos estados alterados (visuales o sonoros) de la percepción». Un concepto que se materializa en la mezcla de imágenes, recuerdos y tiempos generados en el texto. A veces, los personajes de Aura y Consuelo se funden en la misma persona y se entrelazan en varios tiempos. En diálogo fiel con la escena, Carrió acota que los cambios escénicos se dan por la luz y el sonido, lo cual potencia el diseño escenográfico en el futuro montaje. Mediante una estructura fragmentada, las acciones rompen su carácter cronológico, retroceden, vuelven a avanzar, deteniéndose tanto en el tiempo como en el espacio. Ello se manifiesta en la búsqueda de Felipe Montero en los archivos del general Llorente, mediante una superposición de planos a través de los que la autora realiza un guiño a la historia a nivel conceptual. «No es la Historia lo que importa. Esa se puede contar de muchas formas. ¡Y siempre es la de los vencedores la que se repite...!».

Con especial énfasis en las acotaciones, Raquel Carrió recrea diversos espacios imaginados y una gestualidad casi coreográfica de los personajes, ejemplo de ello es la escena sugerida en «La cena», calificada por la autora como un cuadro «casi surrealista». Así, se muestran imágenes que potencian una escena onírica en la pieza. «Son mínimos textos. Las dos mujeres ejecutan las mismas acciones. Lentas, dilatadas, muy expresivas con las copas de vino, las hojas, frutas y las raíces de los árboles. (Como símbolos fálicos, exóticos: plátanos, tomates y otros. Pero todo como un cuadro de fantasía erótica)».

Con *Aura*, Raquel Carrió plantea una reflexión sobre la juventud y la vejez, sobre el paso del tiempo desde las marcas en la piel de Consuelo, reflejado también en el deterioro y la oscuridad del interior de la casa, correlato del plano simbólico que maneja el texto. ▀

# Aura

(Versión de Raquel Carrió

a partir de la novela de Carlos Fuentes)

---

## SINOPSIS

---

*Un joven escritor, Felipe Montero, es contratado por la anciana Consuelo para revisar, ordenar y publicar las memorias y cartas de su esposo, el general Llorente, fallecido hace muchos años.*

*En la antigua casa viven la anciana (104 años), su sobrina Aura (personaje en dos tiempos, cuarenta y catorce años) y Saga (un antiguo amante convertido en sirviente y acompañante de Consuelo).*

*El misterio, las alucinaciones y espejismos encienden la imaginación del escritor. ¿Aura y Consuelo son la misma persona en tres tiempos? ¿Cómo desentrañar esta extraña ficción en un laberinto de imágenes, evocaciones y recuerdos?*

---

## EL ESCENARIO

---

*En dos planos:*

*En plano uno: la casa de Consuelo. Hay una poltrona virreinal. De frente es una cama o un asiento y del otro lado es un altar. Tiene ruedas y gira de un lado al otro. El escenario es como un laberinto entre el primero y el segundo plano.*

*En plano dos: es el estudio donde Felipe Montero revisara los papeles del general Llorente, y a la vez, donde se evocan o visualizan las escenas en París o las escenas de Aura y Felipe.*

*Todos los cambios de las escenas se dan por la luz y el sonido, siempre como una imagen que genera o se transforma en otra. Es una estructura fragmentada que no cuenta una historia lineal, sino planos que alternan o se superponen en tiempos y espacios diferentes.*

---

## LOS PERSONAJES

---

**CONSUELO.** 104 años. Contrata a Felipe Montero como secretario para organizar y publicar las cartas y memorias del general Llorente.

**AURA.** Son dos. La sobrina que recibe y hechiza a Felipe Montero, tiene cuarenta años; y la joven que evocan las cartas del general Llorente, una adolescente de catorce años que el general conoce en las calles de París tocando y cantando con los músicos ambulantes.

**FELIPE MONTERO.** Historiador, periodista, escritor. Becario y graduado en la Sorbona. Tiene cuarenta años. Sin empleo. Llega a casa de Consuelo al leer un anuncio en el periódico para contratarse por un sueldo. Pero se queda en la casa por el misterio de los ojos de Aura.

**GENERAL LLORENTE.** Antiguo general del imperio francés en América. Después del fusilamiento del emperador Maximiliano en el cerro de Las Campanas, regresa al exilio en París. Desde allí escribe sus cartas y memorias que Felipe Montero debe leer, organizar y publicar.

**SAGA.** No es un conejo ni un gato, es el antiguo novio-amante de Consuelo en París que el general Llorente castiga y castra por celos. Es quien ayuda, peina, viste y acompaña a Consuelo. Siempre está con ella y es como un Farinelli. Ama la ópera y las canciones francesas.

*Los músicos ambulantes: Son tres y una niña que baila y canta (Aura 2) en las calles de París (como Edith Piaf). Puede ser como algo circense. Música, acciones y pantomima. Es allí donde Consuelo conoce y se casa con el general Llorente.*

---

CUADRO I.  
LA LLEGADA

---

*Se ilumina un ángulo del escenario. Felipe Montero en un café. (Narrando). Sonidos de la calle.*

*Simultáneamente, en otra zona en plano uno, Consuelo en la poltrona. Saga la peina. Son acciones alternas o simultáneas. Efectos de luz: transparencias.*

**FELIPE MONTERO.** Leo ese anuncio. Una oferta de esa naturaleza no se hace todos los días. Parece dirigido a mí, y a nadie más: «Se solicita historiador joven. Conocedor de la lengua francesa. Preferible si ha vivido en París por algún tiempo. Tres mil pesos mensuales. Comida y recámara. Habitación soleada. Estudio y sala de baño. Acuda en persona. No hay teléfono».

*Suena una campanilla. Se escucha Canción sin título, de Martha Valdés.*

**CONSUELO.** (A Saga, respirando con dificultad.) Abre la puerta. Tengo un presentimiento. Es un aire que llega desde lejos. Aquí, en el pecho.

*Entra Felipe Montero. Zona de luz, de consuelo. Casi en penumbras. Se ilumina con las velatorias.*

**FELIPE MONTERO.** Señora... Soy Felipe Montero. Leí su anuncio en el periódico.

**CONSUELO.** Ya sé. Disculpe, no hay asiento.

**FELIPE MONTERO.** Estoy bien. No se preocupe.

**CONSUELO.** Por favor, póngase de perfil. No lo veo bien. Que le dé la luz.

*Saga lo ilumina por detrás con el farol, el quinqué o la veladora.*

**CONSUELO.** Así... (le extiende la mano.)

*Felipe Montero la toma y la besa.*

FELIPE MONTERO. Leí su anuncio... y estoy interesado.

CONSUELO. ¡Claro...! Ya sé. Lo leyó (*con temblores.*) ¿Se siente calificado...?  
¿Qué estudios tiene?

FELIPE MONTERO. Becario en París, Madame. Historiador. Graduado de la Sorbona. Con honores.

CONSUELO. (*Mueve los ojos, con astucia.*) ¿Y ahora... tiene empleo?

FELIPE MONTERO. Ahora no, Madame. Son tiempos difíciles. Por eso estoy aquí.

CONSUELO. (*Entre zafia y comprensiva.*) Es natural... ¡En estas tierras de América ocurren esas cosas...! ¡Muchos estudios para nada...! Pero voy al grano. No me quedan muchos años por delante, señor Montero, y no quiero morirme sin cumplir un propósito. Una deuda.

FELIPE MONTERO. (*Acercándose.*) ¿De qué se trata?

CONSUELO. (*Se ríe.*) Es usted curioso. (*Sensual.*) E impaciente.

FELIPE MONTERO. No tengo mucho tiempo. También soy escritor. Trabajo en una novela sobre la Conquista.

*Imagen en plano dos del general Llorente. Lleva uniforme, bastón y muchas medallas en el pecho.*

CONSUELO. (*Sonriendo, con ironía.*) ¡Ah, la Conquista...! ¡Cómo les gusta a los historiadores la Conquista...! (*Muy enigmática.*) Pero hay muchas maneras de conquistar, señor Montero... (*Lo mira.*) En este caso, se trata de los papeles de mi marido, el general Llorente. Un militar del Imperio exiliado en París. Cartas... memorias... escritos dispersos que deben ser ordenados y publicados antes de que yo muera.

FELIPE MONTERO. Y el general... ¿cuánto hace que murió?

CONSUELO. (*Misteriosa.*) ¡Muchos años, Montero, más de los que puedo contar...! Son sus memorias inconclusas. Deben ser completadas en el estilo de la época. ¿Comprende...? Le bastará ordenar y leer esos papeles para sentirse fascinado por esa prosa, esa elegancia de un tiempo que ya no existe. ¡Tiempos de gloria, Montero, tan diferentes a los de ahora! ¿No lo cree...?

FELIPE MONTERO. Me interesa el encargo, pero no sé las condiciones.

CONSUELO. (*Le sube el pago.*) Cuatro mil pesos de sueldo. Pero... vivirá usted con nosotros. Su cuarto está arriba. Allí sí entra la luz. (*Se ríe.*) Y puede abrir las ventanas. Saga lo ayudará con la limpieza.

*Entra Aura por detrás con una veladora. Es una imagen casi mágica, irreal, una visión o un espejismo.*

FELIPE MONTERO. (*Turbado por la imagen.*) Perdone, señora. Tengo mi estudio y puedo llevar los papeles y revisarlos en mi propia casa. Trabajo hasta tarde y no quiero molestar.

CONSUELO. No, Montero. No molesta. Mis condiciones son que viva aquí. En esta casa la noche es la mejor hora del día. Y esos papeles no deben ver la luz hasta que estén completos.

FELIPE MONTERO. No sé... (*Extrañado.*) ¿Quiénes viven aquí?  
CONSUELO. (*La llama.*) ¡Aura...!

*Se ilumina Aura 1. Es como una aparición, un juego mágico, un doble en el espejo. Aura hace una acción con los ojos y las manos, como un hechizo. Montero la mira fijamente y extiende las manos. Imagen de los dos, sin tocarse.*

CONSUELO. Le dije que regresaría.

FELIPE MONTERO. (*Extrañado desde la visión de Aura.*) ¿Quién?

CONSUELO. Aura. Mi sobrina. Ella y Saga son mi compañía. (*A ella.*) Aura, él es Felipe Montero. Y va a vivir con nosotras.

FELIPE MONTERO. (*Mirando a Aura, como hechizado.*) Acepto. Voy a vivir con ustedes.

CONSUELO. ¡Perfecto...! Aura le enseñará su cuarto.

*Aura le extiende la mano. Oscuridad.*

---

CUADRO II.  
EL LABERINTO

---

*Aura y Felipe*

*Sonidos. Luces y sombras. Es como un laberinto. Aura lo lleva de la mano. Felipe se deja llevar.*

*Se oyen aullidos, voces, ruidos extraños de animales, maderas que crujen, piedras y hojas.*

*Movimientos de los dos en círculos, sinuosos, repetitivos, lentos. Acciones ralentadas.*

FELIPE MONTERO. (*Asustado.*) Son ruidos extraños.

AURA. Son los gatos. ¡Hay tantos ratones en esta parte de la ciudad...!  
Un día nos van a devorar a todos. ¡Si no fuera por los gatos ya no estaríamos vivas...!

FELIPE. (*Como en trance, como si viera la ciudad por primera vez o en otra dimensión.*) Es la basura que llena las calles. ¡Barrios enteros cubiertos de escombros y basura!

AURA. (*Con voz grave, rodeándolo. Movimientos lentos. Le cubre los ojos. Como un hechizo.*) Cierre los ojos, Montero... ¡Olvídese de las calles...!  
Solo existe lo que vemos en el sueño. Construya su propia ciudad... (*Misteriosa.*) ¡Y viva en ella!

FELIPE. (*Extrañado.*) ¿Dónde?

AURA. (*Desde el misterio del hechizo. Gesto con la mano como si abriera una puerta.*) Aquí está su cuarto. Tiene bastante luz. (*Camina hacia el fondo.*)

AURA. Lo esperamos a cenar en una hora.

FELIPE. (*Desde el hechizo.*) ¿Cenar...?

AURA. (*Sonriendo.*) Somos frugales, Montero. En esta casa solo comemos una vez al día. ¡Y solo las cosas del huerto!

CUADRO III.  
LA CENA

*Un cuadro mágico. Casi surrealista.*

*Baja del techo una mesa llena de frutas, hojas, raíces, toda una cornucopia absolutamente fantástica, como en los cuadros del pintor Giuseppe Arcimboldo. Música barroca.*

*Aura enciende las velas. Saga sirve el vino y canta.*

*Beben un vino rojo, espeso, y un té de hojas verdes.*

*Es una escena de hechizo. Están los tres: Consuelo, Aura y Felipe.*

*Música, sonido y gestualidad.*

*Son mínimos textos. Las dos mujeres ejecutan las mismas acciones. Lentas, dilatadas, muy expresivas con las copas de vino, las hojas, frutas y las raíces de los árboles, como símbolos fálicos, exóticos: plátanos, tomates y otros, pero todo como un cuadro de fantasía erótica.*

**AURA.** *(Lentamente, moviendo las bocas, como si las dos hablaran al mismo tiempo, las mismas palabras.)* La señora Consuelo quiere verlo en su habitación después de la cena. Ella no duerme hasta muy tarde. *(Sonriendo.)* ¡Le gusta la noche...! *(Le da a beber a Felipe Montero y vierte sobre él un licor rojo, espeso.)*

*Entran sonidos deformados. Los ojos muy abiertos. Risas, gestos extraños, dilatados. Mímica y juegos entre los tres.*

**FELIPE.** *(Desde el hechizo: un estado alterado. Muy lento.)* ¡Señora... hay un cajón del escritorio que está cerrado con llave. ¡No puedo abrirlo...!

**CONSUELO.** *(También muy lento. Tiene la llave colgada en el pecho.)* *(Risas, ecos desde lejos.)* Se la daré, Montero. *(Se levanta.)* Lo veo después. ¡Justamente a las doce...! A esa hora siempre estoy despierta.

*Camina hacia la poltrona.*

*Baja la luz.*

CUADRO IV.  
EL ESTUDIO O EL LUGAR DE LAS VISIONES

*Luz en plano dos. Música. Cae una nieve blanca sobre el escritorio del general Llorente.*

*Es una carta del general a Consuelo desde el exilio en París.*

*Pero es una visión, un espejismo de Felipe Montero a partir de la lectura de las cartas y los relatos del general.*

*General Llorente en plano dos.*

Querida Consuelo:

Cae nieve sobre París. Para un viejo militar del Imperio este encierro está lleno de nostalgia.

El exilio me ha hecho un hombre frágil. Duelen hasta los huesos. Duele el alma. Los días pasan sin un sentido claro. Solo los recuerdos.

Reviso las fotos e imagino tu cuerpo bajo el sol, vestida de blanco, como en aquellos paseos que dábamos por las tardes en el Bosque de Bologna. ¡Tú te maravillabas de las flores y el verde de las plantas..!

*Avanza al plano uno, al centro. Acciones con el bastón.*

El tiempo va borrando las cosas. Quedan solo algunas imágenes dispersas. Como cuando te vi la primera vez... ¡En las calles de París...!

*Música. Entra la canción Milord de Edith Piaf.*

*En plano dos:*

*Se ilumina la imagen de los músicos ambulantes en las calles de París.*

*Aura 2, una cantante de catorce años, canta y baila con los músicos para el general Llorente.*

*Juegos y acciones entre los dos: ella le da una flor, él le tira unas monedas.*

*El texto sobre la imagen.*

**GENERAL LLORENTE.** *(Narra.) ¡El corazón me dio un vuelco...! (Avanza al primer plano. Narra.)* Venido de la guerra, de la muerte en el Cerro de las Campanas, con las manos manchadas de sangre, te vi tan joven, Consuelo, tan llena de vida... ¡Parecías una niña, con los ojos tan verdes como el inicio de la vida. ¡Como si nada terminara nunca y todo empezara de nuevo!

*Se abrazan.*

**GENERAL LLORENTE.** *(Mirando a Consuelo, ya anciana, en la poltrona.)* ¿Qué edad tienes ahora, Consuelo...? Solo mis memorias recuperan el tiempo. ¿Dónde está el límite del miedo y la crueldad...? Solo tú, con tus ojos de Maga, entenderías estas cosas.

---

CUADRO V.  
EL JARDÍN

---

*Consuelo y Felipe*

*En la habitación de Consuelo, en su poltrona.*

*Entra Felipe Montero. Luz sobre Consuelo y Felipe.*

**FELIPE MONTERO.** Señora...

**CONSUELO.** No, no... No me adelante su opinión. Le dije que quedaría cautivo de esa prosa. Vivimos una experiencia tan intensa que no se si quedará fijada en las palabras. Hay cosas que no pueden contarse. ¡Ni la escritura más hermosa puede apresar los infinitos misterios de la vida!

**FELIPE MONTERO.** ¡No veo misterios, señora...! *(Tira al suelo con violencia los papeles del general.)* Solo encuentro un montón de recuerdos

dispersos. ¡Bailes, salones, batallas...! Algunas imágenes de la Conquista y el fusilamiento del emperador Maximiliano en el Cerro de las Campanas. Parece que lo afectó mucho. (*Dispersa los papeles en el suelo.*) Pero todo eso ha sido contado muchas veces. ¿Por qué cree que deben publicarse las memorias del general...? No he encontrado nada que tenga sentido... o aporte algo nuevo.

**CONSUELO.** (*Con ira.*) ¡Porque no lo ve, Montero...! No es la Historia lo que importa. Esa se puede contar de muchas formas. ¡Y siempre es la de los vencedores la que se repite...! ¡Palabras, palabras...! Pero es el hilo de sangre y de violencia que va por debajo de las cosas y a veces no se ve o no se dice. Es el misterio del amor y de la muerte... ¿Ha visto cómo nacen las cosas de la tierra, y cómo volvemos a ella una y otra vez...? ¡Es la tierra la que guarda los misterios!

**FELIPE MONTERO.** (*Molesto.*) Lo entiendo, señora. Aunque hay datos probados. ¡No dirá que la Conquista no fue un acto de barbarie...! ¿Ha leído sobre «La Noche triste»...?

*Gesto de Consuelo con la mano.*

**CONSUELO.** Puede ser...

**FELIPE MONTERO.** Y una pregunta: ¿Podría visitar el jardín...?

*Se ilumina en plano tres, arriba. La imagen del jardín lleno de plantas. Sonidos de agua.*

*Es una ensoñación, un espejismo, un cuadro irreal.*

**CONSUELO.** (*Suavemente.*) ¿Qué jardín, señor Montero?

**MONTERO.** (*Como si lo viera, alucinando.*) El que está detrás de mi cuarto. Lo he visto desde la ventana. Me parece muy hermoso. Aunque esté abandonado. ¡Es como si creciera solo, sin ayuda...!

**CONSUELO.** (*Lo mira fijo.*) En esta casa no hay jardín, señor Montero. Perdimos el jardín cuando construyeron alrededor de la casa. (*Irónica.*) ¡Tenían la extrañísima idea de repartir el barrio como si fuera un pastel...! ¡Esta ciudad tuvo una belleza...! (*Con tristeza.*) Y ya ve: Nos hemos quedado sin nada. Mi sobrina y yo sobrevivimos con muy poco. Solo nos queda ese patio oscuro por donde entró usted. Sin luz y sin techo. Allí mi sobrina cultiva algunas plantas de sombra. Como hay poca luz, nos hemos acostumbrado a la penumbra.

*Se apagan las luces y faroles del jardín.*

**FELIPE MONTERO.** (*Confundido por la visión.*) Y ese licor que tomamos en la cena... ¿De qué hojas está hecho...? Tiene un efecto raro. (*Mueve la cabeza y los ojos.*) ¡Las cosas se ven... como dobles...!

**CONSUELO.** (*Se ríe, lo interrumpe.*) De las hojas que dan vida, Montero. ¡Encienden la imaginación...! ¿No ve que cuando no tenemos nada vivimos en el sueño...?

**FELIPE MONTERO.** (*Violento.*) ¡No entiendo nada...! Apenas duermo. Pero a la vez, es como si esas imágenes de los relatos del general cobraran vida... (*Con extrañeza.*) ¡Otra vida!

**CONSUELO.** *(Con malicia, sonriendo, como una broma.)* ¿La suya...? *(Lo mira.)* Le doy un consejo, Montero. ¡Escriba de su experiencia...! Desconfíe de las fechas y los acontecimientos. ¡Solo el corazón conoce la historia! Lo demás es sangre y ruido. ¡Unos contra otros, en la eterna batalla del poder y la muerte...! ¡Un ejercicio de crueldad...! ¡Eso es lo que alimenta la vida...! ¡Muy triste... pero es así!

**FELIPE MONTERO.** *(Con ira, va hacia ella.)* No sé... ¿No cree que su sobrina merece vivir fuera de estos muros...? ¡Una vida de encierro... de penumbras...! *(Sacude la cabeza.)* ¡En esta casa siento cosas extrañas! ¡Allá atrás... se ven cosas que no existen...!

**CONSUELO.** *(Suavemente.)* Pregúntele a ella, Montero. Hace años que no salgo. ¡Y no me imagino qué habrá, como usted dice, «fuera de estos muros...»! *(Se mueve, grita.)* ¡Nos amurallaron, Montero...! ¡Pura barbarie...! Ahora estoy cansada. Lo veré en la noche... después de las doce.

*Baja la luz. Se enciende el plano dos.*

CUADRO VI.  
LOS JUEGOS CRUELES

*Memoria y relato del general Llorente.*

*En plano dos:*

*Un experimento o una escena totalmente loca en el estudio del general. Es el relato del general desde la lectura y la visión de Felipe Montero. El general, Aura 2 y el amante, que luego es Saga.*

**SAGA.** *(El joven músico que era amante de Consuelo joven la llama.)* ¡Consuelo...! ¿Dónde estás?

**CONSUELO JOVEN (AURA 2).** ¡Saga, estoy aquí...! ¿Quieres jugar?

*Juegos amorosos de Saga y Consuelo joven, Aura 2, en el desván, detrás del librero y el escritorio. Entra el general Llorente con el sable y los sorprende.*

**GENERAL LLORENTE.** *(Solo o en cruce de textos con Felipe Montero.)* Un día la encontré... abierta de piernas, con la crinolina levantada por delante, martirizando a un pobre diablo y no supe llamarle la atención porque me parecía un ejercicio de poder y sumisión...

*En contrapunto: escena del castigo y la castración de Saga por el general en plano dos.*

*Grito de Saga, el castrado.*

*Es un ritual de sacrificio. El amante como animal sacrificial.*

**GENERAL LLORENTE.** *(Solo en textos cruzados con Felipe Montero.)* Me excitó, de una manera que esa noche la amé, salvajemente... con una pasión que no parecía real, sino un sacrificio ejecutado como

un sueño... (*Acciones con el sable.*) Algo que eternizaba la lucha por el amor, la juventud, la vida conquistada una y otra vez, más allá de la muerte.

FELIPE MONTERO. (*En plano uno. Se ve con las manos y los papeles llenos de sangre. Como el general Llorente, repite las palabras que él diría.*) ¡Siempre joven, siempre hermosa...! ¡Incluso dentro de cien años...!

CUADRO VII.  
AURA Y FELIPE. JARDÍN II

*Imagen de Aura en el jardín. Plano tres, arriba. Entra Felipe Montero. Se esconde entre las plantas. La abraza por detrás.*

AURA. (*En el juego con las hojas.*) ¿Qué quiere, Montero...? (*Lleva una vasija en las manos y un paño de seda rojo.*)

FELIPE MONTERO. (*Desde el hechizo. Se mira las manos.*) No sé. Estaba leyendo un relato... terrible. Había sangre y muerte. Pero no parecía real.

AURA. (*Desde el misterio.*) Quizás era un sueño.

FELIPE MONTERO. (*Desde la visión del sacrificio del joven, con las manos manchadas.*) En el sueño había un hombre... ¡Y sangre!

AURA. (*Le coge las manos, las lava con agua.*) Son relatos de guerra.

FELIPE MONTERO. No. Era un hombre joven. (*Siempre desde la visión.*) ¡Y una mujer...! (*La mira fijamente.*)

AURA. (*Le limpia la sangre con un paño.*) Eran otros tiempos, Felipe. (*Lo acaricia.*) Ahora el amor es más sencillo. Un hombre y una mujer. Nada más.

FELIPE MONTERO. ¡Había un sacrificio!

AURA. (*Lo desnuda.*) Cierra los ojos...

*Consuelo, en la poltrona, empieza el texto de un antiguo conjuro. Plano uno. Es un ritual.*

*Textos y acciones fragmentados. Muy lentos.*

*Aura lo repite en plano tres.*

AURA Y CONSUELO. Te traigo para mascar una hoja de betel. No pienso entregarte mi alma. ¡Que venga la tuya a juntarse con la mía...!

FELIPE MONTERO. (*Con los ojos cerrados.*) Veo un cielo... ¡Y un rostro...! ¿No lo ves...?

*Sonidos y efectos. Imagen grabada de Consuelo proyectada sobre los amantes.*

AURA. ¿Me querrás siempre, Felipe?

FELIPE MONTERO. Siempre, Aura, te amaré para siempre.

AURA. ¿Aunque envejezca, aunque tenga cien años...?

FELIPE MONTERO. Siempre, Aura.

CONSUELO. (*En plano uno.*) ¿Aunque pierda mi belleza y tenga el pelo blanco...? ¿Aunque muera, Felipe...? ¿Me amarás aunque muera...?

CUADRO VIII.  
LA FUGA

*Sonido de campana. Como si Montero saliera de un sueño o un hechizo. En plano uno, Aura no está.*

FELIPE MONTERO. ¡Aura...!

*Es a Consuelo a quien encuentra.*

CONSUELO. Ha salido, Montero.

FELIPE MONTERO. (*Con ira.*) Creí que no salían.

CONSUELO. A veces. Solo lo necesario.

FELIPE MONTERO. ¡Debe dejarla ir...! Me queda poco por revisar de los papeles. En unos días ya podrá publicar las memorias y las cartas. Saga se hará cargo de usted. Y Aura podrá salir. Empezar una vida. ¡Es joven y tiene derecho a salir de este encierro!

CONSUELO. (*Sonriendo, irónica.*) ¿Quiere llevársela, Montero...? No me engañe. Sé lo que quiere. Pero no podrá irse. ¡No hasta que yo muera! ¡Y entonces...! (*Mueve la cabeza.*)

FELIPE MONTERO. ¡Es que no sabe! ¡Anoche...!

CONSUELO. (*Lo interrumpe, riendo.*) Lo sé. Hicieron el amor. ¡Como en El Jardín de las Delicias...! Lo entiendo, Montero. (*Lo mira, se ríe.*) Yo también fui joven. ¿No lo cree...? Pero eso es solo un cuerpo, Felipe. ¡El alma que está adentro no saldrá!

FELIPE MONTERO. (*Se le enfrenta, alucinado.*) Había en los papeles del general algo muy extraño... (*Desde la visión.*) Como una historia...

CONSUELO. (*Riendo.*) ¿De fuga...?

*Imagen del general Llorente y Consuelo joven, Aura 2, casi desnuda, corriendo descalza por un jardín y con la ropa en jirones.*

GENERAL LLORENTE. (*El texto sobre la imagen.*) Hoy la descubrí, en la madrugada, corriendo sola y descalza en el Jardín. Pasó sin mirarme, alucinada, pero sus palabras iban dirigidas a mí.

AURA 1. «No me detengas. No quiero la muerte. Voy a mi juventud. La siento... Entra en mi cuerpo».

GENERAL LLORENTE. (*A Consuelo.*) Lo sé. No te di ni un hijo. Eras un cuerpo solo... y vacío.

FELIPE MONTERO. (*A Consuelo, desde la visión.*) Luego vi las fotos... las fechas.... (*La mira.*) ¿Cuántas vidas ha vivido, Consuelo...? Y Saga... ¿Qué edad tiene Saga...? ¡Se parece a...!

CONSUELO. (*Lo interrumpe, con ira.*) ¿Mi joven amante?

FELIPE MONTERO. No entiendo. Eso fue hace muchos años. ¡Lo castraron...! ¿Cómo pudo sobrevivir?

CONSUELO. (*Misteriosa.*) Saga está detenido en el tiempo. No envejecerá nunca. ¡Será siempre joven!

FELIPE MONTERO. (*Gritando.*) ¡Está loca...! ¿Usted cree que tiene en las manos la vida y la muerte?

*Se abre un telón en plano dos:*

*Imágenes al fondo de cuerpos desnudos colgados en ganchos, sogas o perchas, cubiertos de telas o materiales transparentes.*

*Es un retablo de los muertos.*

*Son como espectros. Una imagen velada, espectral.*

**CONSUELO.** *(Sobre la imagen.)* ¡Mire esos cuerpos...! Son los rastros del amor y de la vida. No lo entiende, Montero: ¡hay que matar para seguir viviendo!

**FELIPE MONTERO.** *(Horrorizado.)* ¡¿Y Aura... dónde está Aura?!

**CONSUELO.** Se ha ido, Montero. Ya no tengo la fuerza para traerla de nuevo.

**FELIPE MONTERO.** ¡Está loca...! ¡Una bruja que ha hechizado a su sobrina!

**CONSUELO.** *(Lo mira fijamente. Hace un gesto con la mano.)* Acérquese... Mire mis manos.

*Le da las manos y como un impulso, Felipe se acerca y la acaricia. Le recorre las manos y el rostro, lentamente.*

**CONSUELO.** *(Le mueve las manos sobre el rostro.)* Son las huellas que va grabando el tiempo sobre el rostro.

*Montero se inclina y la besa.*

**FELIPE.** *(Mirando los ojos de Consuelo, los mismos de Aura.)* ¡Son los ojos de Aura...! ¡Los ojos de Aura...!

*Entra Aura desde el fondo, con un hilo rolo en las manos.*

**AURA.** ¡Soy yo, Felipe...! ¿No te das cuenta?

**CONSUELO.** Soy yo, Felipe, ¿no te das cuenta?

**FELIPE.** *(Estallando.)* ¡Abra esas puertas...! ¡Déjela salir...! ¡Es la vida lo que importa! ¡Usted es vieja, morirá en poco tiempo...! Usted lo ha dicho. Me ha pedido que publicara las memorias...

**AURA.** *(Trenzando los hilos.)* ¡Somos la misma piel, la misma sangre!

**CONSUELO.** Somos la misma piel, la misma sangre.

**FELIPE.** ¡Pero ella es joven, tiene derecho a otra vida fuera de este encierro!

**CONSUELO.** ¿Qué quiere, Montero...? ¿No ve las calles repletas de escombros...? ¡No hay luz... ni agua! ¡Todo está en ruinas!

**FELIPE.** *(Gritando.)* ¿Por qué no se rebela?

**CONSUELO.** *(Con tristeza.)* Puede hacerlo. Pero cuando atravesase esos muros verá la misma ciudad, empobrecida y triste. A donde quiera que vaya la llevará con ella. Ya le dije: ¡El alma que está adentro no podrá...! ¡Regresará a su jardín. Y todo empezará de nuevo!

*Imagen de Aura intentando salir, abriendo con las manos una puerta imaginaria, apresada en los hilos.*

**AURA.** No tengo fuerzas, Felipe. Ni sangre, ni aliento.

**Aura**  
*Raquel Carrió*

**FELIPE MONTERO.** *(Grita.) ¿Y yo quién soy...? ¡Cuando me miro al espejo solo veo la imagen del general Llorente!*

*Baja la luz. Sonidos agudos, deformados.*

EPÍLOGO

*Aura extiende los hilos. Con estos, ella y Saga apresan lentamente a Felipe Montero con los hilos.*

*Imagen de Felipe apresado en una red de hilos oscuros. Saga le entrega a Aura los cuchillos.*

*Acciones de Aura con los cuchillos sobre el cuerpo de Felipe. Cada sonido es una herida.*

*Por efecto de luces: el cuerpo de Felipe lleno de sangre.*

*Sobre la imagen, la voz de Consuelo.*

**CONSUELO.** *Regresará, Felipe. Un día regresará.*

*Baja la luz. Lentamente.*

*Oscuridad.*

*Se oye una campanilla, la misma del comienzo.*

*Sonido.*

*Luz muy tenue sobre Consuelo en la poltrona.*

**CONSUELO.** *¡Saga...! Abre la puerta. Tengo un presentimiento.* 

**RAQUEL CARRIÓ IBIETATORREMEÑDÍA**

LA HABANA, AGOSTO DE 2023

ESTRENO: DICIEMBRE 2 DE 2023

TEATRO BUENDÍA

# Raquel Carrió

PREMIO NACIONAL  
DE TEATRO 2024



# Diario del VI Festival de Teatro Experimental Desconectado a 969

MAR  
5 DIC  
2023

## A LAS SEIS DE LA TARDE Y POR PRIMERA

YELINE LÓPEZ GONZÁLEZ

vez para Verónica Prieto y para mí, llegábamos al Cabildo Teatral Santiago, donde se estaría presentando la puesta en escena de *Psicosis*, una adaptación de la obra *Psicosis 4:48*, de Sarah Kane, por el Grupo de Experimentación Escénica La Caja Negra, anfitrión del festival, bajo la dirección de Juan Edilberto Sosa Torres.

Aquí nos deslumbró la interpretación de Maibel del Río Salazar (Premio Adolfo Llauradó 2022), quien con el mantra *No soy Sarah Kane, pero vengo a interpretarla*, comienza a crear el ambiente ideal para lo que estamos por presenciar. La salud mental en todas sus acepciones, la locura, la depresión, el suicidio, la esquizofrenia, son estos los caminos que recorre la actriz acompañada de las incesantes voces de su cabeza, que se repiten hasta que poco a poco comienza la autodestrucción del cuerpo y la mente. Cansancio, vergüenza, vivir y evolución. Cansancio, vergüenza, vivir y evolución. El coro presente repite los pensamientos de una mente enferma, destruida. Cada palabra se convierte en fiel acompañante de su estado.

Un escenario, una camilla, un ser ido de sí. Así recrea el grupo La Caja Negra la

© MARLON AGUILERA FLEITAS

▼  
*Psicosis*,  
dir. Juan  
Edilberto Sosa.  
Grupo de  
Experimentación  
Escénica  
La Caja Negra.

mente de una suicida. La asolación, la dependencia, la pérdida de amor propio y la bipolaridad son los estados por los cuales transita este personaje, a medida que juega con los silencios y delirios, mediante risas desenfrenadas y angustiadas por su propia salud. En la puesta son referenciadas, además, artistas con fatídicos desenlaces, como Janis Joplin, Amy Winehouse, Whitney Houston o la propia Sarah Kane, quien se suicidó años antes de ser estrenada su obra el 23 de junio del año 2000.

Como parte del programa teórico, una vez terminada la obra, se realizaba un desmontaje, que rápidamente se convirtió en espacio para debatir e intercambiar ideas sobre el hecho teatral, donde el público pasaba a ser parte de cada acontecimiento.

MIÉ  
6 DIC  
2023

El segundo día de festival comenzó en la Sala Titón, de la Uneac, con el panel *Coordenadas de la escena latinoamericana*, coordinado por Verónica Prieto Cruz, con los invitados Rosario Correa, de Entre Ríos, Argentina; la mexicana Adriana Abundis, de Jalisco y, por último, Diego Barjau, de Mérida. En el panel se abordaron las trayectorias de cada creador, así como las proyecciones y aportaciones de sus países al teatro latinoamericano en el desarrollo de proyectos culturales.

Más tarde, en el Teatro Martí, se presentó la obra *Suite para Macbeth*, de Estudio Teatral de Santa Clara, bajo la dirección de Joel Saez Carvajal. Una obra que se propone reinventar la icónica pieza de Shakespeare, desde una perspectiva en la que sobresalen los sentimientos más irracionales e intensos del hombre y sus ambiciones personales, encandiladas por la fama.

Esa misma tarde, en el Cabildo Teatral Santiago, tuvimos la oportunidad de ver *Weekend en Bahía*, de Teatro de la Totalidad, de Guantánamo, bajo la dirección de Geordany Carcasés. Con

jovencísimos actores, este texto de Alberto Pedro nos presenta el reencuentro, luego de veinte años separados, de dos enamorados: Mayra, una cubana exiliada, y Esteban, quien ha permanecido en la isla, adentrándonos en dos mundos aparentemente irreconciliables.

Al finalizar la puesta, y pasado un apagón a mitad de la obra que nos obligó rápidamente a encender las linternas de nuestros celulares, la sala del Cabildo se inundó de aplausos y elogios, para luego debatir sobre la vigencia que mantiene esta obra en la actualidad.

Por último, esa noche, y en el mismo lugar, se presentaba nuevamente La Caja Negra con *Luces de Neón*, una continuación de *Ofelia*, del mencionado grupo, como parte de la serie *El reino: otro manual para huidas*.

Esta puesta, una tragicomedia con elementos del absurdo, explora

*Suite para Macbeth*, dir. Joel Sáez. Estudio Teatral de Santa Clara.





◆  
*Luces de neón*,  
 dir. Juan  
 Edilberto Sosa  
 Grupo de  
 Experimentación  
 Escénica  
 La Caja Negra.

profundamente las herramientas del performance, mientras articula varias de las manifestaciones artísticas como la música, la danza, artes plásticas y visuales.

Como resultado, llega al espectador una obra muy atractiva, de dos horas de duración y con un intervalo de quince minutos, motivo por el cual dialoga constantemente con el público y posibilita el consumo gastronómico en toda su duración, acierto total, pues entre mojitos y daiquirís esta saga, dedicada a Dinamarca y al trabajo alrededor del concepto de *reino*, cumple completamente con su objetivo de espectáculo nocturno.

Con texto y puesta en escena de Juan Edilberto Sosa, *Luces de Neón* engloba, por sí sola, toda la estética propuesta por el grupo santiaguero, que se fundamenta en el teatro antropológico y la búsqueda del performance como práctica de lo real y posible, donde el actor no necesita construir un personaje para definirse como ser teatral, a pesar de tener su inspiración en múltiples personajes shakesperianos traídos a nuestro entorno y costumbres.

Su único «defecto», que es a su vez su mayor virtud, es que se trata de una

obra de gran formato, difícil de mover nacional o internacionalmente. De esta forma, quien esté interesado en ver a la Negra de Hamelin, o a un unicornio rosa que trepa y deambula por los techos y a su vez es músico (véase el motivo del consumo de mojitos), tendrá que trasladarse hasta Santiago de Cuba y presenciar una puesta que no deja indiferente a nadie.

JUE  
**7 DIC**  
 2 0 2 3

La mañana del jueves comenzó con el panel Voces femeninas en la escena latinoamericana, coordinado por mí, y con la presencia de las actrices Maibel del Río Salazar, del Grupo de Experimentación La Caja Negra; Rosa Estela Pérez Álvarez, de Fariano Producciones, de Jalisco; Elieter Navarro Hidalgo, de Teatro Adentro de Santa Clara, y Déborah García de la Cruz del grupo mexicano Gesta de la Sabana, también en la Sala Titón, de la Uneac.

Este espacio fue testigo de la vanguardia femenina en la escena actual,

*Cuando el mundo entero dormía*, dir. Patricia Velzi.  
Compañía teatral Inmanencia (Argentina).  
Actuación: Rosario Correa.  
Dramaturgia: Rosario Correa y Patricia Velzi.



© SANTIAGO DAVID

al visibilizar y debatir contradicciones que nos incumben en el plano individual, social, cultural y afectivo. Hablamos abiertamente de momentos en los que se nos ha intentado disminuir u ocultar protagonismo, así como también del oficio de cada una, las labores que realizamos, y nuestros orígenes y referentes.

Luego de un receso de algunos minutos, fueron presentadas las revistas *Tablas 1-2 2023*, un número muy santiaguero con la publicación del libreto *Ofe- lia*, de Juan Edilberto Sosa, y, por otro lado, la revista *Conjunto 208-209*, con un dossier dedicado a la escena teatral chilena, y otro a la impronta de Eugenio Barba y el Odin Teatret en escenarios de América Latina.

En el Teatro Martí asistimos a la presentación del performance *Fui la joya que esta patria no supo apreciar*, o *Dra*

*Frankenstein y la Prometea Casada: farsa karaoke vintage en 3 miniactos*, del grupo Gesta de la Sabana, con dirección de Diego Barjau, quien explora profundamente el performance a partir de las prácticas de la danza *Butoh*.

Luego, Teatro de la Totalidad presentó la obra *Cemi*, en el Cabildo Teatral Santiago, en la cual las actrices Dacher Blanco Leyva y Darian Dean Blanco Leyva dan vida a los personajes protagónicos, mostrando la realidad impetuosa que viven las mujeres bajo violencia doméstica. Sin embargo, el grupo lo hace desde la búsqueda de hacer vivir las palabras mediante la música y la danza, como un todo, con su lenguaje propio.

Por último, el Cabildo fue escenario para que compositores y poetas mostraran su creatividad en la noche de los desconectados, moderado por la escritora Lisbeth Lima Hechavarría.

VIE  
8 DIC  
2023

A las tres de la tarde se presentó el documental *El cruce: arte, libertad y humanismo*, dirigido por Rubén Ajá, que narra la experiencia de un grupo de artistas escénicos reunidos en El cruce, una residencia para propiciar un intercambio íntimo entre ellos y enriquecer sus obras.

Más tarde pudimos ver *El pecado de la abuela*, de Fariano Producciones, interpretado por Rosa Estela Pérez Álvarez, la cual busca acercar al público a una historia divertida, pero a la vez reflexiva, sobre algunos de los problemas y violencias que afrontan las personas de la tercera edad.

Pasadas las siete de la noche, llegaba una obra con la cual el público había creado expectativas altísimas. Rosario Correa estaba lista para aterrarnos, en el mejor sentido posible de la palabra, con *Cuando el mundo entero dormía*, de la compañía argentina Inmanencia, bajo la dirección de Patricia Velzi.

Este unipersonal, interpretado por Correa, está basado en el cuento «El corazón delator» de Edgar Allan Poe, y nos cuenta la historia de una niña de once años, de familia numerosa y sin recursos, que es acogida por un hombre pudiente y solitario para que realice las tareas domésticas de la casa. Él la llama Sara, aunque su nombre real es Ramona. Pasan los años y el hombre provechoso se vuelve viejo y demente. Ella, rota y gastada, y no precisamente por el paso del tiempo, se siente lista para recuperar su verdadero nombre e identidad arrebatada.

La obra, planteada de manera semi-circular, con el público en el frente y en los dos laterales de la escena, tiene como primer impulso creativo y de investigación la idea de interrogar el suspenso como elección estética y de género. Según la propia actriz, desde esta perspectiva se pensó la actuación, el diseño de luces, el tipo de sonoridad y la cercanía con el público en el planteo espacial.

Correa, también psicoanalista, interpela respecto al miedo, a aquello que infunde horror, parálisis e inhibición. Indaga en el permanecer inmovilizado en el trauma. También toma como mecanismo principal la pesadilla, ese acto inconsciente que el soñante vive y recrea en una atmósfera estremecedora. De esta manera, se piensa este montaje desde una estructura onírica, con la irrupción de imágenes estremecedoras que no siempre siguen la lógica de tiempo y espacio.

Así, Rosario necesita poco para arrasar en el escenario: una cama blanca, unas almohadas, un cubo con agua y un plato con algo de comida son apenas sus excusas para interpelar diversos pasajes de la mente humana. Su manera de caminar, moverse por el espacio, deslizarse por debajo de la cama y de hablar, por momentos aññada, y por momentos con gritos sordidos, comprometen al espectador a estar alerta durante toda la puesta.

Para terminar nuestro día, en la noche de los desconectados ocurrió la presentación del concierto performático *Al Machete*, por la compañía santiaguera Pura Vida, bajo la dirección de Leovanis Correa Moroso, como siempre, en el patio del Cabildo Teatral.

SÁB  
9 DIC  
2023

Nuestra jornada teatral llegaba casi a su fin. El sábado en la mañana estábamos ante la obra *Metástasis*, de Teatro Adentro de Santa Clara, con dirección de José Brito, en el íntimo y acogedor Guiñol Santiago. Una obra sobre la violencia ginecobstétrica.

La actriz Elieter Navarro interpreta a una enferma con cáncer terminal a la cual se le revelan una serie de visiones y sensaciones con respecto al mundo y la humanidad. El aturdimiento por los medicamentos y el dolor de la enfermedad le harán reflexionar sobre los tormentos que agobian día a día nuestra sociedad.

DOM  
10 DIC  
2023

Más tarde, caminando por las limpias calles de Santiago, en medio de carteles de *Prohibido arrojar basura o será multado*, llegábamos al gran Teatro Martí, para la presentación de la obra *NEO-Malintizin: transFRONT-er-is-A. Desplazamiento poético 4.4 (Ritual para celebrar la sobrevivencia)*, una creación de Déborah García de la Cruz, quien compartió desmontaje con Diego Barjau, ya que sus propuestas artísticas, del grupo Gesta de la Sabana, comparten parecidos elementos estéticos de lo performático.

Para la clausura del evento, vimos primero la presentación de la obra *Ofelia*, de los anfitriones del evento, La Caja Negra, en el Cabildo Teatral, un trabajo en conjunto que colma de fuerza al mundo femenino y afrodescendiente, realizado, según su propio director, con la materia espiritual de cada uno de los intérpretes que dirige.

Más tarde, teníamos como último plato fuerte *Comerse la noche*, también del Grupo de Experimentación Teatral La Caja Negra, pero esta vez con un texto del joven dramaturgo Mairén Fernández, con el objetivo de escenificar la vida nocturna a través de la representación de cabarets y locales de ocio, con el bolero como banda sonora. Además, rinde homenaje a las costumbres más arraigadas del país mediante la exposición de platos y bebidas típicas, mientras narra historias de la cotidianidad de los cubanos.

Este festival llegaba a su fin. Así, el domingo 10 de diciembre nos despedíamos de esta edición del Desconectado a 969, a la cual yo asistía por primera vez, un festival que apuesta por la experimentación y regala, con los ojos cerrados, seguridad, autonomía y confianza a los jóvenes expertos e inexpertos ávidos de nuevas experiencias.

Ese día, retomábamos nuestro camino hacia La Habana, con ansias de junio de 2024, para regresar a la Ciudad Héroe a la VII Edición del Festival Internacional de Teatro Experimental Desconectado a 969, con el fin de reconocer lo mejor de la escena experimental cubana e internacional. 🎭

▼  
*Metástasis*,  
dir. José Brito.  
Teatro Adentro.





# Sobre mi ciudad agonizante hubo un atisbo de vida, hubo teatro (dos veces en medio año)

**HOLGUÍN FUE UN DÍA LA CAPITAL CULTU-**

**ANYI ROMERA** ral de Cuba. Si se dijo oficialmente no lo sé, probablemente nos autotitulamos. Cuando se han vivido tantas Romerías y tantos festivales es difícil adaptarse a lo de estos días, a las fechas cercenadas y la ausencia de amigos para andar por los corredores. Contra toda predicción, se hicieron la XIII y la XIV edición del Festival de Teatro Joven de Holguín, casi juntas, con seis meses de diferencias.



*I Want.*

Dirección:  
María  
Laura  
Germán.  
*I Want*  
Teatro.

La primera, del 21 al 23 de septiembre, se dedicó a la dirección y producción en la escena cubana actual. Las condicionantes externas obligaron a reducir la jornada a tres días. Con representación de varias provincias, se acercaron propuestas de diferentes poéticas al público holguinero. Fue un mínimo asomo al teatro cubano que se hace hoy, con todo lo que supone hacer «algo» hoy. Por eso, hasta cierto punto, se le agradece a *I Want Teatro* (Matanzas),

Teatro La Proa (La Habana), la Comunidad Creativa Nave Oficio de Isla (La Habana), Alas Teatro (Pinar del Río), El Juglar del Cisne (Pinar del Río) y Teatro Alas D’Cuba (Granma), aventurarse a lo incierto –y lo agrídulce– que fue este festival.

La agrupación Alas D’Cuba brindó *Por gusto*, texto de Abel González Melo, dirigida por Juan Alberto Ante Ramírez. Las interpretaciones de los actores Dayana Suárez Pompa, Luis Miguel Solano Cabrera, Miguel Ángel Batista Hidalgo y Reinier Rieira Contreras cumplen con el texto, caricaturizan los estereotipos establecidos por González Melo. La trama podría beneficiarse de un mayor desarrollo de los conflictos internos de los personajes, lo cual permitiría una reflexión más enriquecedora sobre estos temas. También hacer uso de dispositivos escénicos o coreográficos que dotaran de movimiento a un texto donde prevalecen largos monólogos y que carece de momentos álgidos que eleven la tensión del espectador.

Por su parte, Alas Teatro (Pinar del Río), cerró las noches con la obra *El no*,

bajo la dirección general de Doris Méndez, pieza que, a través de técnicas de manipulación de títeres, sobre el mismo cuerpo del autor, pretende ser un divertimento donde, sin texto dicho, el espectador acuda al romance de dos personajes llenos de luchas internas que solo buscan amor. Personajes caracterizados de manera casi hipersexualizada, venden el concepto de la obra desde el inicio. Queda en el público elegir si disfrutar y reír –o no– de lo que sigue.

*Monólogo de la soledad*, del proyecto El Juglar del Cisne (Pinar del Río), gira sobre la importancia de brindar atención y afecto a los adultos mayores, con la interpretación de Juan Miguel Plané Serrano y la dirección de Yadián Padrón Pérez. La obra es solo una parte de todo un espectáculo que fue merecedor de la beca El reino de este mundo, convocada por la Asociación Hermanos Saíz.

Las puestas más concurridas fueron *I Want*, de I want Teatro (Matanzas), y *Asesinato en la mansión Haversham* de la Comunidad Creativa Nave Oficio de Isla (La Habana). Las matanceras Sonia María Cobos y Arlettis González Cazorla,

Monólogo de la soledad. Dir. Yadián Padrón Pérez. Proyecto El Juglar del Cisne.



dirigidas por la actriz, titiritera, dramaturga y directora María Laura Germán, en conjunto con la voz del actor Carlos Peña y los diseños de Vivian Abuin, construyen una expiación de dolores adolescentes, los que tuvimos cuando a esa edad nadie parecía hablarnos ni estar cerca, cuando todo era insoporrible e incoherente; a través de Pippa, Dorothy y Peter, hablan, sin caer en lugares comunes, de la migración, las ausencias, las enfermedades, el miedo. De que es válido hacerse una familia en el camino.

*Asesinato...*, dirigida por Ledier Li Alonso, hiperboliza los recursos de la comedia y son perfectos en manos, cuerpos y rostros de sus actores que se batan –se podría decir que literalmente– en escena para mantener el tiempo cómico del texto original de Henry Lewis, Henry Shields y Jonathan Sawyer.

Teatro La Proa trajo *Amelia sueña mariposas*. Eran las dos de la tarde y apenas había público, porque a las dos de la tarde los niños están en la escuela. Eran pocos, en cambio, se paraban emocionados con cada movimiento. Fe-

lices ellos, felices los padres, felices todos ante una niña que pinta y salva al mundo, que nos dice que solo nosotros podemos cambiar nuestro gris, nuestro futuro y nuestra condena. El texto, de Erduyn Maza y dirigida por él, en conjunto con Arneldy Cejas, nos recuerda que la dramaturgia para niños en Cuba escapa a los dogmatismos y enseña, sí. Amelia enseña que El Legislador no es más fuerte que ella, ni que la fuerza que puede moverla a cambiarlo todo.

Fue un denominador común para ambas ediciones la presencia de teatro para niños, por parte de grupos «establecidos», que trajeron a sus más jóvenes elencos. La XIV edición transcurrió entre el 22 y el 24 de marzo. También tres días para intentar acceder al panorama más actual del teatro que se hace, sobre todo, fuera de La Habana. Para los niños, llegaron Teatro Tuyo (La Habana), con *Charivari*, y Teatro de Las Estaciones (Matanzas), con *Flores de Carolina y Ajonjolí*. A ambos se dedicó el Festival, por los veinticinco años de Tuyo, y los treinta de Las Estaciones. Fue, precisamente, con Rubén Darío

*Por Gusto.*  
Dir.  
Juan  
Alberto  
Ante  
Ramírez.  
Teatro Alas  
D’Cuba.





Amelia sueña mariposas. Dir. Erduyn Maza y Arneldy Cejas. Teatro La Proa.

Salazar y Zenén Calero, que se inauguró el núcleo teórico del evento, en este caso, un conversatorio sobre el recorrido y los derroteros del grupo, durante su trayectoria. Asimismo, se presentó el texto *Blanco*, del dramaturgo Nelson Beatón Torres, merecedor del Premio de Dramaturgia para Niños y de Títeres Dora Alonso, en el año 2020.

El Teatro Eddy Suñol albergó a Teatro Rumbo, con *Este tren se llama deseo*, poco hay que decir ante tanta realidad palpable, ante tanto dolor. La obra resemantiza el clásico de Tennessee Williams, y lo adapta sin esfuerzo al lenguaje cubano, tremendamente machista, y pone en escena la vida de Estela, que dejó su casa para sumirse en una relación violenta, en un círculo de vicios y golpes perpetuados por Brando, su agresor. La virtud de *Este tren...* es su contemporaneidad, más allá de lo mítico que conlleva el texto. Esta versión de Iran Capote, dirigida por Aliocha Vargas, nos recuerda que esto no es New Orleans, que aquí también nos come la pobreza, que la vida de Estela puede ser la de tu amiga de la secundaria, tu vecina del frente, tu

prima. Estela está sola. Para mí, lo realmente ponderable de la obra es que se hable de violencia, no solo de género, sino social y sistémica, de una manera tan virtuosa, sin caer en el panfleto. Los protagonistas no son los del tranvía, los protagonistas son los miles que hoy viven en quimbos, que no pueden (y quizás ni quieren) ir al teatro, que tienen más agua en el techo que en la ducha, y no pueden permitirse soñar.

Entonces, en medio de todo esto, de la desazón y el desasosiego uno se pregunta por qué volver al teatro, para qué estar allí. ¿Para reírnos? ¿Para encontrarnos? ¿Para oír en boca de otro lo que uno sabe, lo que todos sabemos y no queremos oír? Mientras haya alguien en la escena, hay que volver al teatro. El Portazo armó su solar con *Baracutey, otro bufo cubano*. Holguín ha visto todas y cada una de las puestas del Portazo. Esta vez dirige Williams Quintana a una *troupe* renovada que se parece a todos nosotros, porque es gente como todos nosotros. Tanto Williams como la actriz Sarahí de Armas ya fueron nominados al Premio Caricato por mejor puesta en



escena y mejor actriz, respectivamente. Los solariegos son una matriarca/madrina, representada por Sarahí de Armas. El negrito y el gallego. La mulata y la china. Los artistas y las artistas. La diva cundango. La madre. El solar es también el machismo, el racismo. La homofobia, la transfobia, la LGBTIQ+fobia. Una violencia estructural que no siempre es culpa de los barrios que llaman malos. Se me antoja el Baracutey como lo que pasó previamente al monólogo de la casa en CCPC y es innegable la influencia y la línea estética que mantiene el grupo. Se me antoja que se fueron a hacerse un techo a golpe de bomba y con sus propias manos, viviendo al día, durmiendo poco. Soñando nada. Pero con la idea metida, entre ceja y ceja, de hacerse un techo. Tener una casa, un barrio, un país. No importa. Mientras venga gente a la escena, sin saber si tienen seguro el pan –o el casabe– de mañana, yo volveré al teatro. Mientras mi país no sea un espejo y tenga que buscar espejismos, yo vendré al Portazo. Mientras mis días sean como un cuadro, paralizado en blanco, como *troupe*

yéndose en blanco, sin saberse la ruta, yo volveré al solar.

El segundo día de Festival, *Charivari*, de Teatro Tuyo, colmó el corredor de la Biblioteca Provincial, justo frente al Parque Calixto García. La suerte de la coincidencia del Teatro Joven con la Feria del Libro en la provincia logró que a los payasos se les sumaran niños y adultos curiosos e impresionados que incluso llegaban a entorpecer las ya torpes vidas de los personajes.

El Teatro Guiñol de Holguín, acostumbrado a muñecos, títeres y esperpentos, se transformó en mimo. La obra, dirigida por el clown Ernesto Parra, es un juego en escena de tres payasos que, después de un camino complicado, llegan a Payasoñar, un lugar donde esperan poder cumplir sus sueños. En Payasoñar ven a los niños a través de un cristal, que atraviesan para saludar y entrar al público, o que el público entre a la función. Quizás, en lo adelante y a medida que la obra se vaya perfeccionando, pueda solidificarse la dramaturgia del espectáculo y acercarlo más a los problemas que ven y viven nuestros

Asesinato en la mansión Haversham. Dir. Ledier Li Alonso. Comunidad Creativa Nave Oficio de Isla.

niños. No obstante, la perfecta coordinación y ejecución de cada técnica corporal fue fascinante y atrajo a todos. El Teatro Guiñol de Holguín regresa a escena y recuerdo los domingos del corredor lleno de niños gritones, que cuando se apaga la luz hacen silencio y luego se creen ya parte inamovible del espectáculo. La verdadera obra debe ser, entonces, la que se produce dentro de sus cabecitas.

Con olor a inciensos se llegó a *Flores de Carolina y Ajonjolí*, una obra que, como abrazo y sin ñoñerías, enseña a los niños el valor de sus mayores, y entre piruetas, rejuegos y dispositivos escénicos hermosos, llega a ese fin dulce que busca el teatro para niños: la atención total y el silencio absorto.

*fronteraS.A.*, de Teatro sobre el camino, quiere ser una reflexión descarnada sobre lo mal dividido que está el mundo y el hecho de que se lo repartan los mismos siempre. Un unipersonal, de cincuenta minutos, dirigido por Rafael Martínez Rodríguez y ejecutado por Elizabeth Aguilera Fariñas, donde la actriz transiciona entre divisor-vendedor del mundo/militar agresivo/presentadora de televisión/mendigo/divisor-vendedor de la luna. No hay texto dicho, solo un galimatías mascullado, con la técnica del grammelot, que imita distintos lenguajes occidentales, como alusión a quienes son los verdaderos dueños del mundo. O no. Hay que abstraerse durante cincuenta minutos para intentar comprender

quiénes son los dueños del mundo, qué papel juega el espectador, qué define el color que se te asigna en el programa de mano, quién es el títere...

Por último, *Ofelia*, del Grupo de Experimentación Escénica La Caja Negra, dirigida por Juan Edilberto Sosa, es un carnaval a veces sobrecargado, a veces dilatado, la mayoría de las veces doloroso, sobre el ser mujer. Ser mujer del mundo, ser mujer latina, ser mujer cubana, ser mujer del campo. Ser mujer y sufrir, esperar, aguantar. En la obra hablan muchachas, con tremenda destreza actoral y vocal, sobre sus madres, tías y abuelas. Todo se trata de violencia.

Todo se trata de violencia, dicen en *Ofelia*. ¿Podiera parecer que este Festival trató de la violencia? No lo sé, habría que ver por qué se hace necesario hablar de la violencia. Habría que preguntarle al público si ellos sienten que le rodea la violencia. Público que, por cierto, esquivó una vez más la casi inexistente promoción del evento, se movió entre salas, compró entradas *para lo que sea que haya esta noche, y para mañana también* y demostró una vez más que no es en vano traer a teatro a lo que un día fue, por imposición o por suerte, la capital cultural de Cuba, el lugar donde no importaba el aguacero porque hay suficientes corredores para guarecerse, donde fuimos niños y todavía lo éramos cuando nos fuimos y la dejamos agonizando, aunque tuvo vida dos días, porque tuvo teatro. O al menos un atisbo de vida, al menos un atisbo de teatro. 🎭

Encuentro teórico.





# Antígona, entre el aliento trágico y el impulso épico

TENER NOTICIA DE QUE HOY, 2024, EN LAS CARTELERAS

JOSÉ ANTONIO GARCÍA del teatro cubano se anuncia una puesta en escena de la *Antígona* de Bertolt Brecht, detona un número considerable de expectativas. Más aún cuando el regreso de la heroína trágica, esta vez al estilo del teatro épico, sucede en un montaje a cargo de Impulso Teatro, agrupación que entre sus muchas particularidades ha dejado claro sobre la escena que su camino sigue la estela del gran dramaturgo y director alemán. Una senda que no solo se defiende por la puesta en escena de sus obras, sino por la reinterpretación de los postulados brechtianos tanto a nivel temático como formal. Como si de un juego irónico del propio autor se tratase, la concreción de este estreno ocurría en la Sala Tito Junco del Teatro Bertolt Brecht, durante el mes de abril.

© NATHAN RAMÍREZ

▼  
*Antígona*,  
Impulso  
Teatro.  
Dir. Linda  
Soriano.  
Inauguración  
III FIT  
Progresista  
de Venezuela.  
Teatro Nacional  
de Venezuela.

Impulso y el padre del teatro épico han tenido una relación estrecha y directa. La fundación del grupo y su posicionamiento de la escena cubana tuvo lugar con *Balada del Pobre BB*, un espectáculo donde su director, el actor Alexis Díaz de Villegas, junto a un grupo de intérpretes muy jóvenes, traía de vuelta a escena un montaje articulado con poemas y fragmentos de las grandes obras de Brecht. En ese espectáculo se certificaba cómo la herencia brechtiana, una de las más influyentes en el teatro cubano post Revolución, había resurgido y reactualizado sus enfoques en una voz fresca, donde los temas universales contra la guerra, el racismo, la censura del arte y el artista, la explotación del individuo por el poder y la sociedad se regeneraban en los cuerpos de jóvenes cubanos que hacían uso bajo su propio ímpetu de los postulados estéticos del *Episches Theater* como el archiconocido *Verfremdungseffekt* (efecto distanciamiento) sostenido en un posicionamiento crítico del intérprete con el personaje y la situación dramática que defiende la utilización de música en vivo, carteles, escenarios sin aforar, recursos sumados a una conciencia develada de la representación por parte del ejecutante.

Por este camino siguieron las exploraciones de Impulso Teatro con el fin de consolidar su estética, tanto para trabajar textos de otros autores como *Traslado* o los exponentes más férreos del canon del drama épico como *La excepción y la regla*. Lo curioso, original y válido de este reencuentro con Brecht que ha defendido el colectivo y que lo diferenciaba de los *neobrechtianismos* que con mayor o peor suerte habitan los escenarios de todas las latitudes, es que en el grupo cubano se palpa lo brechtiano como una conexión y transmisión de herencias a través de la figura de Alexis Díaz de Villegas. El director confesaba que el Brecht que había conocido le había sido transmitido por Vicente Revuelta, y más que un esquema técnico, constituía una posición ante el teatro en la que cuerpos como los de Alexis y

Vicente compartían debido a su vocación para lo experimental y la capacidad de habitar la mayor cantidad de lenguajes escénicos vanguardistas en sus respectivos contextos. Es un legado brechtiano más teatral que político, pese a lo contradictorio que pueda sonar esta afirmación. Bajo esa premisa Impulso Teatro irradia en la escena cubana como una agrupación diferente tanto por su estética como por su dinámica de grupo. La manera que han elegido para hacer teatro hoy apuesta, en medio de tanta inmediatez posmoderna, por el trabajo de gremio, de teatro de grupo, el paso de herencias constituye una esencia de su poética. Un tránsito que no peca de reproducción sino de un sentido y actitud ante un modelo de creación que encuentra su propia voz en aquellos que comparten similares derroteros.

*Antígona* propone un reto que se cierne en dos direcciones. Por un lado, la agrupación se enfrentaba a la conclusión de su primer montaje tras la partida física de Díaz de Villegas. Si bien estuvo vinculado a este proceso y sus influencias se sienten de una manera orgánica y a modo de auténtico legado, la idea del montaje y su finalización corresponden a la actriz Linda Soriano, quizás la más reconocible discípula de su mentor y ahora directora del grupo, quien para este montaje asumió además el reto de no solo dirigir sino encarnar al personaje protagónico.

Ahora bien, más allá del reto personal de grupo, montar la *Antígona* de Brecht es una apuesta de riesgo debido a lo seductor que resulta el acercamiento del dramaturgo/director al canon de la tragedia griega. Si tuviéramos que resumir el giro copernicano legado por el autor de *El círculo de tiza caucasiense*, habría que hablar de su enfoque del teatro desde una postura opuesta a la mimesis o identificación, precisamente el concepto definido por Aristóteles en su *Poética* como eje central del funcionamiento del género trágico, y que fue durante siglos la piedra angular del teatro occidental. La actitud épica y política del drama brechtiano se opone a



la imitación de la naturaleza hecha por el intérprete cuando asume el personaje y en la relación con el público. Su creación dramática opta por una postura crítica donde el actor se «distancia» del rol asumido e invita al espectador a compartir esa observación «alejada» en vez de identificarse con la acción del personaje. Un camino que en la realidad se presenta más complejo que el que ofrecen estas líneas y que, por supuesto, no ha estado exento de reinterpretaciones fallidas o inmortalizado en credos herejes que distan de la dialéctica del arte brechtiano.

Sin embargo, la tragedia griega ha sobrevivido a través de su estructura y concepción de caracteres como el tótem sagrado de la mimesis. Séneca, Shakespeare, Racine, O'Neill, Sartre o Anouilh construyeron muchas de sus obras icónicas a partir de visitas a la tragedia, donde consagraban sus estilos mediante reposicionamientos de los efectos de la mimesis, pero nunca desde una antimimesis. De hecho,

Antígona, Impulso Teatro. Centro Cultural Bertolt Brecht.

parece sospechoso que entre sus más de cincuenta títulos el propio Brecht solo tenga una intervención a una tragedia, su *Antígona* (también conocida como *El libreto Antígona de Sófocles*). Una revisita a la que solo se atrevió hasta 1948 cuando ya era el autor consagrado con obras como *La ópera de los tres centavos*, *La vida de Galileo*, *Madre Coraje y sus hijos* y *El alma buena de Szechwan*. Aun así, hay que decir que lo hace con Sófocles, considerado por el propio Aristóteles como el más perfecto de los trágicos griegos.

El porqué de la elección de esta tragedia, puede presuponerse por varios motivos. Fue escrita en el 441 a.n.e., es cierto que no forma parte de las obras de madurez de Sófocles, pero encierra en sí misma de manera directa un conflicto que será eterno en la historia de las sociedades y por tanto del arte: el deber hacia el Estado versus el deber hacia la familia; las leyes divinas o las leyes del hombre. En los tiempos que el trágico escribe su primera tragedia sobre el ciclo tebano, la polis de Atenas

ya sentía los efectos de estas primeras contradicciones; la otrora ciudad que junto a sus vecinos había salido victoriosa de las Guerras Médicas, ahora había devenido en una potencia imperial del mundo griego que se preparaba para la fratricida Guerra del Peloponeso, a través de la invasión hacia otras ciudades con las que compartía cultura y lengua.

*Antígona,*  
Impulso  
Teatro.

de batalla, el primero defendiendo Tebas de la invasión del segundo. El conflicto se sucede entonces entre sus dos caracteres principales: la joven Antígona que viola la ley que manda a dejar insepulto el cadáver del hermano invasor mientras la ciudad honra al defensor; y Creonte, el gobernante que quiere hacer cumplir la ley con mano de hierro incluso por encima de las instancias



© MAITÉ FERNÁNDEZ

Sófocles recrimina cómo las aspiraciones expansionistas de su ciudad pueden hacer que sus habitantes caigan en la impiedad y a causa de la codicia ignoren las leyes divinas. Enfocados en sus facultades humanas podían terminar por volverse tiranos, el ente antagónico por excelencia de la democracia ateniense. Utiliza el mito que cuenta lo sucedido con los cuerpos de Eteocles y Polinices, hijos de Edipo que se habían dado mutua muerte en el campo

que ocupan a los ritos fúnebres, donde sus competencias de hombres nada podían hacer.

En el contexto donde Brecht se decide a volver la mirada hacia esta tragedia, los ecos de la Segunda Guerra Mundial están latentes. Alemania fue destruida por una guerra en la que casi toda su población creyó, donde se expulsó y linchó a quienes no la apoyaron. Sobre todo en los últimos años del conflicto, la fe ciega en Hitler comenzó a

deteriorarse, pero ir contra sus doctrinas fue un acto que trajo siempre consigo la muerte.

La versión de *El libreto de Antígona* comienza con una escena donde dos muchachas comentan la suerte de un hermano que ha decidido dejar de ponerse el uniforme y desertar, solo para ser asesinado por las SS. Esta escena que prologa la obra da cuenta desde el punto de vista que va a ser mirado el conflicto de la tragedia original. Aunque se respeta tanto la estructura del mito como los lazos filiales entre Antígona, su hermana Ismene y su tío Eteocles, o la relación sentimental de Hemón (hijo de Eteocles) con la protagonista, hay sutiles cambios en el planteamiento del conflicto que denotan los nuevos intereses del dramaturgo. Tebas ya no es la ciudad sitiada, sino una potencia invasora que quiere eliminar a Argos, Creonte no asume el poder tras la caída de Eteocles, sino que desde el principio él ha sido el artífice de la contienda. No se vuelve un tirano, lo es; ejerce su gobierno mediante la fuerza y la demagogia.

El objetivo era claro, crear un paralelismo entre la historia del mito y la Alemania nazi. De hecho, es común que en la gran mayoría de las representaciones que se han hecho se pueda ver alusiones a la simbología nacional socialista y un Creonte investido y caracterizado como un militar alemán, en clara alusión al Führer. Un didactismo típico del teatro brechtiano, que en esta obra se resuelve con recursos conocidos como escenas comentadas donde se analiza el actuar de los personajes mediante el coro de ancianos.

A pesar de lo antes expuesto, en este recuento no podemos decir que sea la obra con mayor fortuna de Brecht, sus cambios en función de intereses temáticos son insuficientes para distanciar un conflicto que se impone desde la identificación, y por ende precisa de la imitación, sea cual sea el contexto o latitud donde se encuentre. En otras palabras, aterriza una situación dramática, legible en todos los tiempos y geografías, a un contexto específico, por lo que el

resultado va en detrimento de la contundencia del mensaje propuesto. Los dirigidos por Linda Soriano tenían la misión de sortear ese anclaje temporal del argumento y recuperar el espíritu universal de Antígona, sin perder el enfoque épico.

Comencemos por el diseño de vestuarios y escenografía, donde Mario David Cárdenas hizo un trabajo hilarante acorde con la seducción visual y el contenido conceptual que exige el montaje. Apuesta por atemporalidad, combinando elementos de la herencia griega y asiática en los vestuarios y maquillajes del coro o de las protagonistas, sin dejar de referir la uniformidad y sobriedad que nos relaciona directamente con una sociedad militarizada. Lo antes mencionado se ve más específicamente con la reinterpretación del vestuario de oficiales fascistas que tradicionalmente han acompañado el montaje, como se puede observar en el caso de Creonte y los militares que lo acompañan. Tintes de distopía que son acompañados por grandes estandartes rojos en la escena, que nos recuerdan a los que portaban la esvástica en la Alemania de Hitler aunque aquí lleven otro símbolo.

Tampoco sobran en lo escenográfico elementos más contemporáneos para la recepción del público, como es el cetro de Eteocles cuya forma recuerda a un bastón de policía. No aludir a un espacio-tiempo preciso nos permite recordar que la fábula de esta obra va por encima de los contextos, es capaz de invocar reflexiones desde lo individual hasta lo colectivo. Los efectos del agón entre Estado y familia son nocivos para todas las épocas. El rechazo al despotismo y la beligerancia estaba presente en Sófocles, en Brecht y en nuestro mundo de hoy, donde la guerra es una realidad, cada vez menos ajena. También el uso de máscaras por parte del coro no solo nos remite a los códigos de la tragedia original, sino que da la idea de uniformidad, de masa.

Mas, no pequemos de simplistas en pensar que la *Antígona* brechtiana habla de un simple rechazo a la guerra, su

contundencia está en cómo las sociedades involucradas en ella la asumen, en quiénes se oponen al poder despótico o lo obedecen, creando brechas que atentan contra una fraternidad filial y social. Esas guerras que parecen distantes en Ucrania o Palestina, atañen a la Cuba de hoy, con implicaciones que van más allá de la simple solidaridad o el altruismo, emiten una alerta directa, mirar nuestras contradicciones actuales para ver cómo queremos que sea el camino hacia el futuro. Sí, mimética o épica la tragedia siempre ha sido y será política, ese es el rumbo con el cual Impulso Teatro debía jugar sus cartas desde la adaptación dramaturgica para la escena.

Se respeta en buena medida el original brechtiano, a veces con sustituciones más acertadas que otras. El prólogo de las dos hermanas alemanas es sustituido, en su lugar la dulce voz de una niña cantando es interrumpida por una escena donde con las luces apagadas el efecto de la guerra a base de gritos, súplicas, golpes, sumerge al espectador en una realidad que siente ajena, olvidada, aparece el miedo. También es sustituido el comentario final del coro por una procesión donde la misma niña guía al anciano Tiresias en medio de la desolación provocada por la ambición de Creonte. He aquí el cambio de presupuestos entre el grupo cubano y el autor alemán, la imagen de la esperanza entre un viejo ciego y una niña es más contundente que cualquier palabra y eso lo domina con maestría Linda Soriano en las múltiples imágenes que crea. No se

*Antígona*, Impulso Teatro.



© SONIA ALMAGUER

trata de meras coreografías, sino que logra de su elenco una conexión directa con la imagen, un modo de expresar su relación con el conflicto, a través de medios íntimos que se relacionan con el mensaje universal. Así lo vemos en la ejecución de *Antígona*, donde el coro entona una rumba, o en el escalofriante fin de Creonte donde su voluntad arrastra con un manto a todo el pueblo de Tebas.

Hay que decir también que, en su intento por aludir directamente al régimen nazi, la versión brechtiana peca de cierto maniqueísmo. La Tebas agresora pierde fuerza ante la dualidad de enfrentamientos que se enarbolan en el original griego. Los personajes de Sófocles se debaten con profundo humanismo al hecho de si cumplir las leyes divinas significa honrar a un invasor que hubiera destruido la ciudad. Es esta dicotomía la que vuelve a Creonte un tirano, sin embargo Brecht lo presenta como tal desde el principio. A los espectadores no nos quedan dudas de que su accionar no tiene justificantes más allá de la ambición, pese a la excelente y humana interpretación que hace de él Eudys Espinosa. Un personaje que por momentos opaca la incidencia de la decisión y rebeldía de *Antígona*, pues Brecht centra su conflicto en el gobernante y no en la heroína, que queda como una víctima rebelde, pero que en Sófocles gana mayor peso el debate entre su indecisión y me atrevo a decir que para nuestra realidad son este tipo de debates, accesibles a más puntos de vistas, los valiosos. Aun así Linda Soriano asume este papel con dotes técnicas precisas desde la voz y lo físico. Pareciera que a su interpretación le fuera imposible distanciarse y más que un ente del teatro épico, deviene en personaje trágico que intenta llevarnos a la catarsis, al despertar con su desobediencia y su castigo.

Como dijimos, su contraparte Creonte, encarnada por Espinosa, resulta el oponente eficaz. El actor logra suplir desde la interpretación los recursos que no le da el texto para resultarnos cercano y reconocible, con un tono

que si bien se mantiene en un lenguaje neutro nos acerca mediante la gestualidad, la caracterización física y el modo de decir a una noción global y cubana los arquetipos del poder reconocibles para el espectador: es el dictador que puede encontrarse en cada uno de los otros. Logra romper con la uniformidad de una puesta coral, ser la necesaria nota discordante y quien arrastra la energía de todo el montaje.

Caso similar ocurre con Carlos Pérez Peña en su doble rol de consejero y del adivino Tiresias. Sin dudas su veteranía y su inteligencia interpretativa le permiten desenvolverse con gozo en esa doble condición del personaje brechtiano. Crítico y comentarista de los sucesos como consejero; irónico e irreverente como el anciano ciego. Su dominio del ritmo en el decir nos aterriza una puesta que parece dilatarse en la poesía y la imagen. Con Pérez Peña la metáfora se vuelve un discurso sobre el presente y lo nefasto que puede ser el futuro.

El resto de las interpretaciones como las de Rosalí Suen en Ismene, Carlos Debay haciendo de Hemón, Renny Arozarena como el otro consejero o Leodenis Arencibia en su papel de soldado, aunque son cuidadas en lo técnico y funcionales a la puesta, echan en falta la mirada de juicio que exige el libreto. Un texto brechtiano asumido solamente con organicidad deviene en melodrama, más en un montaje que todo el tiempo seduce con la fantasía propia del mundo distópico que genera.

En ello podría haber jugado un papel fundamental el coro quien, integrado por jóvenes actores, en muchos casos alumnos de la propia Soriano, derrocha sobre el escenario su capacidad física y vocal para funcionar como una auténtica masa, sin dejar de tributar al estilo poético, a la composición de imágenes simbólicas y en total consonancia con la música en vivo interpretada por músicos a los que pareciera estarles permitida una mayor interrelación con lo acontecido en escena, pero no sucede así. Lo que se extraña de este coro/procesión es su humanidad, la necesidad



© SONIA ALMAGUER

Antígona,  
Impulso  
Teatro.

de reconocer individualidades y actualidad dentro de él más allá del mero ornamento de dotes coreográficas.

Lo que no deja lugar a dudas es que estamos ante un montaje de riesgos, en medio de un panorama teatral cubano que precisa de ellos. La vuelta al mito siempre ha sido un motivo para afrontar lo político en el teatro desde los autores decimonónicos, pasando por la radical *Electra Garrigó* de Piñera montada por Francisco Morín, hasta puestas más contemporáneas como las de Teatro Buendía, Teatro El Público o las intervenciones dramatúrgicas de Reinaldo Montero y Yerandy Fleites. Que Impulso Teatro se incorpore a esta senda de quienes asumen el mito, es válido porque lo hace desde su verdad, desde su escena. Un teatro donde Brecht revive más en intenciones que en formalidades, como mismo se mantiene viva la impronta de Alexis Díaz de Villegas. Si drama es acción, la acción que signa a la heroína tebana por encima de cualquier interpretación es la decisión de dar digna sepultura a su hermano, esa honra encierra también la vitalidad de Impulso, veamos su apuesta no como homenaje a perpetuar estéticas sino a rendir el tributo preciso para seguir hacia delante. 7

# Y a pesar de la ironía, Teatro Tuyo sigue cautivando corazones



© CORTESÍA DEL GRUPO

## HABER TENIDO LA OPORTUNIDAD DE

**VELINE LÓPEZ GONZÁLEZ** presenciar a Teatro Tuyo con su *Clowncierto*, en el vigésimo Festival de Teatro de La Habana, en noviembre del pasado año 2023, ha sido, sin duda alguna, una de mis mayores satisfacciones como estudiante de Teatrolología.

La obra, merecedora del Premio a Mejor Espectáculo Teatral y Gran Premio Aquelarre 2023, nos trae a un grupo de siete *musiclowns* que buscan un lugar para ofrecer su concierto compuesto por un repertorio de géneros musicales universales. Para lograrlo, tendrán que esquivar y sobrepasar diferentes obstáculos, a la vez que desencadenan una serie de divertidos sucesos, cargados de sátira y un refinado humor poético, a través de la danza, la música y, por supuesto, el teatro.

De esta forma, *Clowncierto*, que cierra la trilogía antecedida por *Clown-sicos* y *Clownpuerta*, gira en torno a las barreras que debe trascender el grupo de clowns para brindar su gran espectá-

culo: luchar contra conflictos internos, superar el egocentrismo y anteponerse a cualquier situación que pueda interferir en la creación colectiva para el trabajo de la puesta en escena.

Desde el punto de vista musical, la obra no crea falsas expectativas con su nombre. El *Clowncierto* engloba tradiciones musicales de todos los continentes. Desde la bossa nova, samba, conga, hip hop, flamenco, hasta la música de *reparto* cubana, entre otros géneros nacionales e internacionales que llegan a escena con la armonía de la intensa trama, a partir del mismo planteamiento de los conflictos, y la dualidad de los *clowntores* en escena, músicos a la vez, que interpretan cada uno varios instrumentos y pulidas técnicas teatrales, armonizados con el impecable y elegante vestuario.

En un hecho teatral de genuina alianza, Ernesto Parra y su equipo logran su cometido, es decir, el camino perfecto para desde el clown hacer emocionar a los espectadores. No recuerdo un solo

momento de la función sin risas, llanto, o aplausos, y el sentimiento de resiliencia es palpable en el ambiente. Es de esas obras que te deja con ganas de más, hacer más, vivir más, crear más, querer más, *sentir* más.

Es admirable la sensibilidad con la que tratan temas tan delicados como la deconstrucción de conductas obsoletas que impiden el progreso, y sesenta minutos se convierten en un estímulo para la imaginación, para salir del teatro un poco más humanos, un poco más vivos.

La dramaturgia de la puesta se define nítidamente, cada cuadro o cada historia individual se va articulando a una sola idea, una llamada telefónica que puede decidir el transcurso y el desenlace de todo el espectáculo. Flotando del júbilo al llanto, y del llanto a la nostalgia, *Clowncierto* muestra todo su valor artístico cuando consigue armonizar el *Leve resplandor* del trovador Freddy Laffita, con los versos de *La Isla en peso* de Piñera, y la tristeza y el desconsuelo de Papote por un teléfono que solo sabe decir no, sin escuchar, sin intentar entender.

Según Hernán Gené, por lo general, los conflictos a los que los payasos se enfrentan son simples y fáciles de resolver desde el punto de vista del espectador. La forma de pensar y de ver la vida de los clowns no acepta premisas demasiado complejas, y su simplicidad intelectual impide que sus razonamientos vayan demasiado lejos.<sup>1</sup> Pero la realidad es que cualquier punto de partida es válido para crear un número clown: una idea, una música, un sueño, o simplemente el planteo básico de un objetivo simple y un obstáculo para conseguirlo.

Por esto, el clown no es ponerse una nariz roja, unos zapatones de payaso y gritar tres chistes al aire. Teatro Tuyo demuestra que el clown es mucho más. Esa noche, con nudos en la garganta, nos cuestionábamos la incompreensión, la desolación, la mediocridad, y la desesperanza provocada por censuras y

prohibiciones incoherentes y los «no» certeros, sea cual sea la situación, sea cual sea el motivo.

*Ay trovero, la ciudad se está cayendo  
Y ando perdido en sus horas  
Y estoy lleno de agujeros  
La ciudad se va a morir  
Se va a morir  
Se va a morir*

Cantaban los siete payasos entre lágrimas, afligidos. Pero Teatro Tuyo puede más que eso. Los artistas, parados frente al público, nos miraban a los ojos esperando nuestra reacción, nuestro apoyo. Nos miraban buscando el *sí*. Y *Aquí sí*, protestó finalmente toda la platea. *Aquí sí*, reafirmaron los siete clowns.



© CORTESÍA DEL GRUPO

<sup>1</sup> Hernán Gené: «La construcción de un espectáculo de clowns», *Tablas* 1-4, 2018.



La técnica *clownesca* es de admirar, los actores no necesitan verbalizar para hacernos llegar sus emociones. Cada uno, exagerado, cómico, absurdo, ridículo e inesperado, habla con las cejas, la nariz, los ojos, son capaces de expresar con todo el cuerpo. A pesar de la cantidad de actores en movimiento al mismo tiempo y atrayendo la atención del espectador, todos realizan acciones que tributan a la escena principal de cada momento.

Ernesto Parra, Aixa Prowl, Yuri Rojas, Jean Paul Cardona, Betsi Pérez, Luis Carlos Pérez, Carlos Enríquez Días y Arisleydis Jorge Domínguez son un elenco coral y multifacético, en el que cada uno aporta un matiz, una sensación diferente. Sin palabras, y bajo la condición colectiva y el gesto, la acción y el sonido, el juego de los payasos acude a un registro amplio de especialidades y modos de lo escénico: títeres, danza, magia, acrobacia y circo.

Los músicos actúan y los actores tocan instrumentos de percusión, de viento, pero también extraen música de botellas y bolsas de nylon que, en un espectáculo cubano, como el de ellos,

tienen la certeza de que por lo menos una persona llevará una consigo. Teatro Tuyo lo cuida todo, no deja pasar ningún detalle por alto, el atrezzo, la escenografía, y la energía y concentración que no decaen jamás.

Esa noche de festival, salimos del Centro Cultural Bertolt Brecht con los sentimientos a flor de piel, pues Teatro Tuyo sigue desafiando cada día los impedimentos y trabas y son constantes en su tarea de demoler los límites subjetivos, y a veces inexistentes, que les son impuestos a su creación grupal.

Creo, además, que enorgullecen el teatro cubano, ya que realizan espectáculos que nada tienen que envidiarle al clown de ningún otro lugar del mundo. Son uno de nuestros tesoros más preciados, un abrazo cálido al alma, repleto de amor y detallado cuidado. El arte que llevan consigo es tan grande que sin verbalizar ni una sola frase, llenan el ambiente de un aire esperanzador, tan anhelado por todos. Se agradece inmensamente que, Teatro Tuyo, aún triste y sin narices rojas, sea la verdadera resistencia creativa de nuestro país. **π**

# Mondo o la configuración escénica del homo digitalis

EL ORBE, TAL COMO LO PERCIBIMOS HOY, LLEGA

JOSMAR ECHEVARRÍA

a través de una pantalla. Al alcance de un toque se pueden explorar las geografías más recónditas, asistir al colapso de una estrella en el cosmos o entrar bajo la dermis para ver tejidos, órganos, los sistemas que nos componen... todo esto se consigue en fracciones de segundos y sin tener que dar ni un paso. Los dispositivos electromagnéticos se han hecho parte inseparable de la especie. Cada día salen al mercado nuevos prototipos, aparatos con más funciones, robots. En estos primeros veinticuatro años del siglo XXI las Tecnologías de la Información y las Comunicaciones (TIC) han dado pasos gigantes, la era digital ha sido el gran pez que ha engullido a la humanidad y ha cambiado su configuración como ser social.

© FRANK D. DOMÍNGUEZ



El coloso de la calle Dragones recibió la temporada de Micompañía con el estreno de *Mondo*, a cargo de Susana Pous Andón, coreógrafa y líder de la troupe que está celebrando seis años de instituida a partir de un camino que fue trazado por la creadora desde su inserción en DanzAbierta y continuado desde nuevas inquietudes creativas de la artista.

*Mondo* nos presenta al homo digitalis. Vemos al individuo desarrollarse en un entorno en el que las pantallas son ubicuas. Los teléfonos inteligentes, tabletas y ordenadores invaden su vida diaria, induciéndole a nuevos comportamientos.

«Los humanos que habitamos actualmente este pequeño planeta somos los últimos homo sapiens pues estamos siendo sustituidos por una nueva especie del género homo: el “homo digitalis”».<sup>1</sup>

Se expone en *Mondo* la intimidad de una casa que se dibuja y desdibuja en las constantes permutaciones escénicas. Los elementos escenográficos y técnicas cinéticas siguen el camino deleuzeano de la imagen-movimiento para integrarse congruentemente a la danza en la constitución de la urdimbre signíca de la puesta en escena.

La transposición de códigos parateatrales exhibe la complejidad del individuo contemporáneo desde la sencillez de las acciones cotidianas. Se ponen bajo el escalpelo las relaciones humanas en la era de la hiperconexión digital y la hiperdesconexión emocional. El homo digitalis vive la paradoja de la conexión/

<sup>1</sup> Cendoya, Román: *rEvolución. Del homo sapiens al homo digitalis*, Madrid, 2013.



desconexión. Lo tiene casi todo al alcance virtual y a la vez casi nada al alcance real, entonces, lo real en el homo digitalis se configura a partir de esta virtualidad como territorio de afecciones.

La coreografía pareciera saltarnos algorítmicamente (también) a través de una pantalla. La partitura movimental contiene esa celeridad del *scrolling*, el desplazamiento e intercalación de imágenes, la simultaneidad de información que se despliega cinestésicamente a través de cuerpos sujetos y cuerpos objetos. Los primeros dotados de una espiral de pasiones contenidas; los segundos: máquinas, plásticos, juguetes inflables que avivan –más allá del sexo– a una sociedad autófaga que insiste en fabricar(se) desde estándares mediatizados por el consumismo desmedido y la saturación de códigos visuales, sonoros y de otra índole comunicacional.

Las artes escénicas han dado espacio a historias de muñecas autómatas y títeres vivientes en su devenir temporal, el planteamiento de la humanización y la deshumanización del cuerpo ha sido catalizador de mensajes críticos para la sociedad. La noción de supermarioneta planteada por Gordon Craig a inicios del siglo XX se ve magnificada en *Mondo*. Los actantes logran vaciarse de toda agitación y quedar en un estado de plasticidad artificial que les permite recibir externamente influencias emocionales sin que le afecte en lo absoluto.

Asistimos al morbo del cuerpo sometido, usado y desechado en su condición de objeto... Micompañía logra, me atrevo a decir, una de las escenas más fabulosas que ha visto la danza cubana en los últimos años.

Tras la grandilocuencia tecnológica que expone la puesta en escena desde el principio, ocurre hacia el final de la pieza una especie de muerte de la maquinaria. Se encuentra el individuo ante el «mondo» que se desinfla, este homo digitalis que no había sacado la cara de la tableta, mira en derredor y percibe la profunda soledad que lo habita bajo la luz tenue de una lámpara.

*Mondo* es el espejo puesto por Susana Pous y el colectivo danzario frente a nosotros para mirar dónde estamos y hacia dónde vamos. Sin hipérboles, la pieza dialoga con el contexto bizarro, donde el avance mecánico ha desplazado al ser humano en cuantiosos aspectos. Cada día nos llegan noticias de sujetos casándose con hologramas o muñecas sexuales hiperrealistas hechas a medida o cómo surgen artefactos que prometen resolver cuestiones de la salud o la hambruna, pero también son usados para la destrucción y la guerra. Estamos en el ahora que pondera la inteligencia artificial y pareciera ir en extinción la inteligencia emocional, donde lo digital es extensión del cuerpo y los algoritmos son inevitable tiranía. ▮

# Treinta años de creación en tiempos de *Carnaval*

TEATRO DE LAS ESTACIONES CELEBRARÁ

ERDUYN MAZA MORGADO el próximo agosto de este 2024 su treinta cumpleaños. Es maravilloso llegar a esta edad con una poética definida y admirada en Cuba y en buena parte del mundo. He tenido la dicha de ver una gran parte de las obras de esta icónica compañía titiritera. El primer espectáculo que vi de la tropa liderada por Rubén Darío Salazar y Zenén Calero Medina fue *El guiñol de los*

*Matamoros*,<sup>1</sup> en el Festival de Pequeño Formato de Santa Clara, del año 1998. Recuerdo que en aquella ocasión llegaron de últimos al evento. Antes de que se presentaran todos los participantes y espectadores ya teníamos una idea de cuáles podrían ser las obras premiadas; sin embargo, cuando se presentó *El guiñol de los Matamoros* la obra ganó casi todos los premios. Fue un suceso para todos. Eso ha sido siempre Teatro de Las Estaciones. ¡Un suceso!

En noviembre del 2023 llegaron a la modesta salita de Teatro La Proa, en Carlos III y Retiro, en Centro

<sup>1</sup> *El guiñol de los Matamoros* (postales de antaño, estampas musicales para títeres y actores). Autor: Rubén Darío Salazar. Diseños: Zenén Calero. Coreografía: Lilliam Padrón. Asesoría dramática: Gerardo Fullea. Dirección artística: Rubén Darío Salazar. Estreno: 22 de enero de 1998. Teatro Sauto, Matanzas.



Habana, con la hermosa fantasía de amor para actores y figuras en tiempos de soledad, que es *Carnaval*. Esta fue sin dudas una de las más atractivas puestas del 20 Festival de Teatro de La Habana. Una prueba de ello es que el público abarrotó la sala en dos funciones. Los aplausos cerrados y la ovación me recordaron aquella noche en El Mejunje. Con el estreno de esta obra Teatro de Las Estaciones confirma la fidelidad de un público en todo el país, siendo coherentes con su estilo en el diseño y la dramaturgia espectacular, sin dejar de asumir riesgos en la escena.

El espectáculo se inspira en el espíritu carnavalesco del Renacimiento italiano. Sus personajes Pantaleón, Colombina, Arlequín y Pierrot, llegan hasta nosotros desde la Comedia del Arte, género que confluye con la gran tradición religiosa de la Edad Media, el nuevo espíritu del Renacimiento y la cultura carnavalesca, y tiene su origen en la tradición juglaresca, los saltimbanquis, los charlatanes, el mimo romano y otras expresiones de arte popular en Grecia y Roma. La Comedia del Arte estuvo destinada desde sus inicios a un público adulto. Este detalle es importante porque Rubén Darío Salazar parte de códigos y referentes no infantiles y reescribe una historia disfrutable para toda la familia.

*Carnaval* narra las peripecias entre los amantes Colombina, hermosa y joven, y Arlequín, pobre y ataviado con parches. Pantaleón, el padre avaricioso de Colombina, se opone a este amor pues quiere casar a su hija con Pierrot, el adinerado personaje de la historia. Colombina escapa con Arlequín de la opresión del padre y este los persigue para separarlos. Finalmente, Pantaleón comprende la imposibilidad de luchar contra la fuerza del amor genuino y acepta el matrimonio de su hija con Arlequín.

Los caracteres de la Comedia de Arte son personajes tipos. A pesar de que se habla mucho de la improvisación, han llegado hasta nuestros tiempos registros de «canovaccios» en los que se puede

leer cómo eran las historias de aquella época.

Sin embargo, Rubén toma a estos personajes icónicos que han trascendido la propia Comedia del Arte y los reinventa. Juega con la tradición. Mantiene a Pantaleón siendo un ser avaricioso como lo fue en la Italia renacentista, pero transgrede lo tradicional, al convertir a Colombina en su hija. Un mecanismo parecido se pone de manifiesto con el personaje de Arlequín que esta vez asume el rol de amante. Para mí fue mucho más asombroso ver a Pierrot como un personaje adinerado que también se quiere casar con Colombina. A pesar de haberme leído los textos de Silvio D'Amico, las conferencias de Ferdinando Taviani, los testimonios de Darío Fo y el riguroso estudio de Allardye Nicoll, *El mundo de Arlequín*, puedo asegurar que haber visto *Carnaval* es una experiencia que trasciende los textos teóricos. En el espectáculo de Las Estaciones, no solo hay un estudio profundo de los referentes, hay vida, hay sentimiento, hay sudor. La puesta es una expresión artístificada que se conecta muy orgánicamente con el público de hoy.

Teatro de Las Estaciones constantemente transforma tradiciones y devuelve los recursos escénicos, musicales y literarios con aire nuevo. Recuerdo *Canción para estar contigo*,<sup>2</sup> donde el canto lírico se inscribe como un recurso expresivo fundamental. Lo mismo ocurre con *El patico feo*,<sup>3</sup> donde se entrecruza la voz lírica con títeres planos, máscara-

<sup>2</sup> *Canción para estar contigo* (espectáculo musical para voz, figuras e imágenes). Autor: Norge Espinosa, sobre idea de Bárbara Llanes. Diseños: Zenén Calero. Coreografía: Lilliam Padrón. Música original: Bárbara Llanes. Dirección artística: Rubén Darío Salazar. Estreno: 16 de julio de 2011. Sala Papalote, Matanzas.

<sup>3</sup> *El patico feo* (pasaje musical en cuatro tiempos para máscara, figuras y actores). Versión: Norge Espinosa, sobre el cuento de Hans Christian Andersen. Diseños: Zenén Calero. Coreografía: Lilliam Padrón. Música original: Elvira Santiago. Dirección artística: Rubén Darío Salazar. Estreno: 26 de agosto de 2006. Teatro Nacional de Guíñol, La Habana.



ras y luz negra. *Los zapaticos de rosa*<sup>4</sup> es otro ejemplo hermoso en el que se re-dimensiona el texto martiano a partir de los elementos de la puesta en escena. Son apenas tres espectáculos donde Teatro de Las Estaciones asume recursos e historias heredadas de otras épocas para transformarlos en una obra de arte contemporánea y seductora.

*Carnaval* es una especie de guiño a la historia del grupo, una remembranza a esas otras piezas que también sorprendieron con el cuerpo de los actores, las coreografías y los títeres. La investigación en cada obra de Teatro de Las Estaciones se puede palpar desde la escena, en *Carnaval* está presente el sentido de hurgar en la cultura y las tradiciones. Ese es otro de los sellos de este colectivo: la investigación en torno a la música, el vestuario, las cadencias y tipos de títeres.

En muchos de los espectáculos de Teatro de Las Estaciones podemos disfrutar de la relación del títere y el actor. Hay una larga lista de títulos donde este recurso está presente. Las puestas de Rubén resuelven eficazmente la interacción de los objetos animados con el «actor en vivo», donde los énfasis están muy claros con el apoyo de las luces, la interpretación de los actores y el oficio

del director para construir partituras de movimientos. El director lleva de la mano al espectador y lo guía para el disfrute de una visualidad total. Un ejemplo marcado en mi memoria en este sentido es *La Virgencita de Bronce*.<sup>5</sup> En este espectáculo actores y títeres contaron la historia de Cecilia Valdés a partir de varias técnicas de animación, donde los peles de mesa eran los personajes principales.

La mezcla de actores y títeres en *Carnaval* es otro riesgo de esta coreografía firmada por Yadiel Durán, donde titiriteros y objetos animados danzan armónicamente. Los actores lucen suntuosos vestuarios diseñados por Zenén Calero para apoyar las caracterizaciones de los personajes. Otro valor es el diseño de maquillaje que se complementa muy bien con la visualidad de la obra. La inexistencia de un retablo para esconder a los titiriteros es la oportunidad de explotar una teatralidad que se despliega en escena cuando se mezclan títeres, actores, un poco de pantomima blanca, vestuarios, maquillaje, música y coreografía. Ninguno de estos ingredientes intenta sobresalir por encima del otro. Este equilibrio también es un mérito de los actores Yadiel Durán, Iván García,

<sup>4</sup> *Los zapaticos de rosa* (poema dramático musical para figuras, dos damas y dos caballeros). Versión: Rubén Darío Salazar, sobre el poema homónimo de José Martí. Diseños: Zenén Calero. Coreografía: Lilliam Padrón. Música original: Elvira Santiago. Dirección artística: Rubén Darío Salazar. Estreno: 13 de octubre de 2007. Sala Papalote, Matanzas.

<sup>5</sup> *La Virgencita de Bronce* (comedia lírica para retablo en un prólogo y nueve cuadros). Versión: Norge Espinosa, sobre la novela *Cecilia Valdés o La Loma del Ángel*, de Cirilo Villaverde. Diseños: Zenén Calero. Coreografía: Lilliam Padrón. Música original: Elvira Santiago y fragmentos de la zarzuela *Cecilia Valdés* de Gonzalo Roig. Dirección artística: Rubén Darío Salazar. Estreno: 1 de junio de 2005. Teatro Nacional de Guiñol, La Habana.

Arlety González Cazorla, María Laura Germán, bajo la savia de Rubén, quien también es parte del elenco.

En *Carnaval* se utilizan marotes pequeños. Este tipo de títere ha sido muchas veces subvalorado y usado para personajes de poca importancia en el relato. En *Carnaval* los marotes ganan expresividad y Rubén Darío Salazar, una vez más, demuestra su oficio de maestro de la dirección escénica al enseñarnos que no hay un tipo de títere mejor, ni más expresivo que otro. Cualquier títere puede ser deslumbrante, todo depende de la astucia del director a la hora de componer una escena y de justificar su uso dentro de la dramaturgia espectacular. En *Carnaval* actores y muñecos danzan juntos y podemos disfrutarlos como un solo ente expresivo. A elección del director, podemos disfrutar de uno, de otro, o de ambos. Los momentos están pensados y elaborados meticulosamente con los recursos de la escena.

He dejado para el final el mundo referencial en el que sumerge la banda sonora de *Carnaval*. Esta pieza comparte su génesis con la música compuesta por el francés Camille Saint-Saëns para *El carnaval de los animales*, de 1886. Según me cuenta Rubén, el acercamiento a esta música comenzó desde hace años con versiones escénicas que nunca llegaron a estrenarse. «Versiones muy diferentes a la que realizamos en 2023. Lo cual indica que el imaginario humano es rico, infinito, como para poder retomar un proyecto donde lo único que se mantuvo fue la partitura sonora». (Salazar, 2024)

La banda sonora de *Carnaval* acude también a la pieza *La mariposa* Op 77, del francés Gabriel Fauré; a la *Marcha Nupcial*, de *Sueño de una noche de verano*, del compositor alemán Félix Mendelssohn, y a esa joya pianística nombrada también *Carnaval* Op 9, del también alemán Robert Schumann. Una lista hermosa intervenida por efectos y manipulaciones de sonido del compositor e instrumentista Raúl Valdés. La banda sonora, con sus apropiaciones clásicas intervenidas por tambores y otros instrumentos, sin dudas es otro de

los logros de la obra, que también desde la música está creando un puente entre tiempos, culturas y públicos.

Los diseños de Zenén Calero Medina son un sello inconfundible de esta agrupación. La elección de materiales, el uso del color, el acabado en los atrezos y costuras siempre aportan exquisitez a la visualidad de todas las obras de esta compañía. En *Carnaval*, se puede apreciar el estudio de la época y de las características de los personajes. El diseñador se apropia de todos los referentes para devolver diseños con una cuidadosa e intencionada elección de los tejidos. Las combinaciones entre tules, organzas, canutillos, piedras, perlas, diferentes tipos de cordones y cintas crean texturas plenas de riqueza visual.

Tanto Zenén Calero Medina, como Rubén Darío Salazar, siempre han apostado por darle un protagonismo a la belleza; sin embargo, no se trata de una belleza fría, muerta. Sus obras gozan de vida, de sabrosura, de aliento cubano. La estilización de las formas y la meticulosidad en los acabados contrastan con elementos de nuestra cultura popular tradicional que están presente siempre. En los espectáculos de Teatro de Las Estaciones puede haber lentejuela, encaje y tul, pero también hay música cubana, choteo criollo, conga. En fin... la vida.

Teatro de Las Estaciones siempre es una fiesta en la escena. Su *Carnaval* resume una labor de treinta años dedicados a los retablos y a los escenarios del mundo. Ante este colectivo sorprendente solo nos queda disfrutar de cada una de las obras que tienen en su repertorio y de las próximas creaciones.

Rubén y Zenén son un dúo de eternos soñadores. Tenerlos es una suerte para entender mejor las sutilezas del teatro. La poesía del títere es un idioma que dominan muy bien y sus discursos, secretos y canciones vienen escritos en este lenguaje. Los límites no existen para ellos, así lo demuestran a cada paso. Yo como espectador, colega y amigo espero mucho más y siempre estaré dispuesto para el asombro y para disfrutar en cada presentación del suceso. 



# La tierra amada de Ana Mendieta

**AHORA EN ANA, LA GENTE ESTÁ MIRANDO**

**OMAR VALIÑO** *la sangre*, como antes en sus últimos espectáculos (*El gran disparo del arte*, 2020, y *Padre nuestro*, 2023, entre otros), la autora y directora Agnieszka Hernández Díaz anuda los asuntos nacionales en las coordenadas del mundo contemporáneo.

El reciente estreno lo construye a partir de la vida y la obra de la artista visual cubano-americana Ana Mendieta. Precursora de las artes performativas, en particular de algunas de sus especialidades, muere joven en la mitad de los años 80, cuando su prestigio se expandía desde su lugar en New York. Su caída desde el piso 34 de su apartamento allí, se discute todavía como accidente, suicidio o asesinato, este por parte de su esposo Carl Andre,

artista estadounidense, fallecido el pasado enero. También la obra, reciente Premio de Dramaturgia Virgilio Piñera, discutirá el hecho, así como varias aristas del arte y la institución Arte.

Agnieszka ve en Ana un prisma para refractar el drama de la emigración global, pero se detiene en la nuestra. Reconstruye, de la mano del teatro documental más préstamos de distintas técnicas, y en medio de una sabrosa libertad, hitos biográficos de la niña nacida en una familia acomodada de Cárdenas que, por vía de la operación Peter Pan, será sacada de la isla junto a su hermana por «miedo al comunismo». A ambas les esperaba un sufrido camino en Estados Unidos y Ana hizo de su condición de emigrante parte esencial de su exploración artística. La tierra y la sangre fue-



ron sus dos materias preferidas, el regreso al país natal su cumplido deseo recurrente.

Tal línea del relato es «bombardeada» por las crudas experiencias de los migrantes actuales en su viaje hasta el «norte», mediante una apropiación de Hansel y Gretel. En el abismo de la frontera por cruzar, y de la yuxtaposición, friccionan pasado y presente. El sentido dramático no nace de un habitual enfrentamiento entre antagonistas, sino que emerge de la angustia y el dolor de las situaciones narradas. Y se proyectan, como diría Peter Brook, en lo que pasa entre el actor y el espectador.

Precisamente por eso es teatro. La fuerza y la emoción de las actrices, el actor y la música en vivo convierten a la poesía en método de análisis. La información es prolija. Se baila un mambo de Pérez Prado inspirado en Rodney y Tropicana. La pantalla al fondo recoge imágenes de Ana y sus intervenciones... El escenario reverbera todo el tiempo. La platea arde y la anagnórisis colectiva sí cumple el antiguo propósito de la categoría clásica.

En tiempos duros, Agnieszka nuclea en La Franja Teatral una formidable convergencia de talentos que responden con valor y riqueza creativa desde esta isla tratada de someter, vilipendiada cada día, ahogada por el nudo imperial. Este lugar que «es el deseo de todos los vivos y la memoria de todos los muertos» (Ambrosio Fornet dixit), demuestra en *Ana, la gente está mirando la sangre* que Cuba es tierra viva, como señalan los terrones oscuros al pie del escenario, la tierra amada de Ana Mendieta. **7**

© JORGE LUIS BAÑOS

TOMADO DE *GRANMA*,  
18 DE ABRIL DE 2024

# Tentaciones y dolor: por nuevos escenarios en el teatro cubano

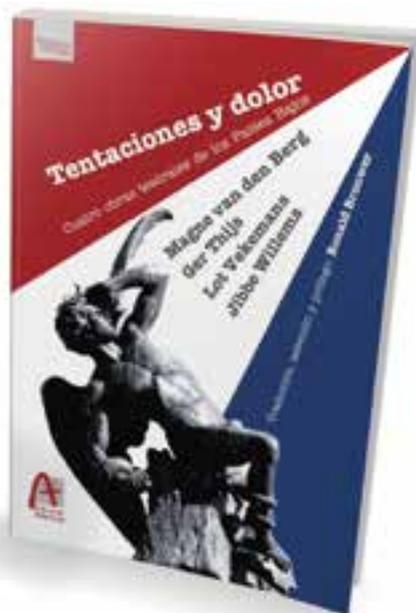
A PARTIR DE UNA ALIANZA ENTRE LA CASA EDI-

**AIMELYS DÍAZ** torial Tablas-Alarcos y la Embajada del Reino de los Países Bajos en Cuba, con la contribución de Nederlands Letterenfonds/ Dutch Foundation for Literature, pudo presentarse en la 32 FERIA Internacional del Libro de La Habana *Tentaciones y dolor. Cuatro obras teatrales de los Países Bajos*, un valioso volumen que nos acerca a un teatro poco explorado en la escena cubana: el neerlandés. El compilador y autor del prólogo, Ronald Brouwer, anota cómo la única obra holandesa montada hasta ahora en Cuba es *Cloaca*, de María Goos.

En este volumen, cuatro voces notables de la dramaturgia reciente de esa nación europea muestran sus creaciones, lo cual enriquece notablemente el panorama escénico cubano y crea un repertorio futuro para directores y grupos teatrales.

Bajo la cuidadosa traducción, selección y prólogo de Ronald Brouwer, nacido en los Países Bajos pero con más de tres décadas viviendo en España, y con una esmerada edición del dramaturgo y director cubano-español Abel González Melo —fiel colaborador de Tablas-Alarcos—, los textos «En la cama con mi padre (por circunstancias)», «El beso», «Tóxico» y «Señalar al cielo», acercan al lector a conflictos universales como la incomunicación, la soledad, la pérdida de un hijo, el miedo a la muerte, atravesados por el dolor pero también por un hálito de esperanza en un mejor porvenir.

Acerca del estilo de estos dramaturgos, Brouwer ha afirmado: «Cuando el lector hojee estas obras, tal vez le llame la atención que los cuatro autores hayan optado por líneas cortas, sin que escriban en verso».<sup>1</sup> Textos cuyos reducidos formatos facilitan que grupos y creadores se embarquen en la



misión de llevarlos a escena y que puedan constituir una lectura grata para no profesionales.

Nacidos en el siglo XX, Magne van den Berg, Ger Thijs, Lot Vekemans y Jibbe Willems, representan lo más sobresaliente de la producción teatral de los Países Bajos. Desde la pluralidad de sus contextos, son protagonistas de un discurso que hurga en las debilidades y fortalezas humanas, contra la banalización del conflicto y el tratamiento superficial de los temas. Con una cuidada escritura, crean la acción a partir de la referencia a un pasado, a una memoria vivida. Es el caso de «En la cama con mi padre», en que el tiempo parece detenerse. La también actriz Magne van den Berg concibe unas situaciones en las que el diálogo escueto y entrecortado generan la tensión dramática. Según la autora, ella escribe «sobre temas humanos: el temor y la soledad, el deseo y el amor». Muestra de ello es esta pieza, cuyas escenas están compuestas por las llamadas telefónicas entre un padre y su hija que dialogan desde la distancia sobre temas cotidianos. Sin embargo, poco a poco, surgirá la tensión latente entre ambos personajes tras la muerte de su madre.

Otra de las líneas que quiero destacar es el manejo de la síntesis como eje de cada pieza, vista desde la conformación de los diálogos y las didascalias —a veces poco usadas, como «En la cama con mi padre»—, en las que lo no dicho resulta vital en la acción de las obras.

<sup>1</sup> *Tentaciones y dolor. Cuatro obras teatrales de los Países Bajos*, Ediciones Alarcos, La Habana, 2023, p. 8.

Una síntesis que observo en menor medida en «Señalar al cielo», la última pieza del volumen, que resulta una disquisición filosófica acerca de las dicotomías entre el bien y el mal, la vida y la muerte. «Señalar al cielo» es el único unipersonal del volumen y brinda numerosas claves metafóricas, donde la ironía, la dureza y el humor se mezclan en un lenguaje ágil que sobrepasa lo cotidiano en el texto. Su autor, el prolífico Jibbe Willems, creador de más de cien piezas de diversos géneros, ha dicho que «Señalar al cielo» evidencia «la esperanza de que después de esta vida haya una reconciliación en el más allá, que después de esta vida aparezca un más allá».

En las obras del volumen, el paisaje neerlandés también es protagonista. Las palabras dibujan imágenes del entorno. De esta manera, en «En la cama con mi padre» hay una alusión constante al tiempo lluvioso, al «agua que corre por las alcantarillas», o en «El beso», donde el paisaje de Limburgo y su mapa geográfico es clave para comprender la pieza. Cuando leía los textos, en diversas escenas recordaba la sensación que me transmiten los claroscuros y los tonos sepias de cuadros de artistas como Rembrandt o Johannes Vermeer, ese carácter sinestésico de la imagen ahora lo evocaba a través de la palabra.

Los personajes de estos textos están al límite, tal parece como si no pudieran seguir ante el sufrimiento que los invade. Como una pelota de ping pong, el diálogo fluye en ritmo acelerado, en un continuo ir y venir de razones contrapuestas, de incomunicación entre los personajes que parecen nunca estar de acuerdo, aunque al final siempre hallan un punto de encuentro, pues observan la felicidad como una posibilidad, como otro camino que emprender.

En estas piezas, en apariencia no ocurre nada, no hay conflicto externo que haga avanzar la acción. Sin embargo, es la construcción del lenguaje lo que genera la tensión dramática. Como sucede en «Tóxico», en cuyo diálogo surgen nostalgias, recuerdos, y dos maneras de ver la vida, dos mundos incompatibles, pero la necesidad común de amparo y de sanar heridas. El texto de la dramaturga y narradora holandesa Lot Vekemans propone una reflexión sobre la pérdida y el modo de enfrentarla. Un hombre y una mujer, tras nueve años separados, se

reencuentran en el cementerio donde está enterrado su hijo. Uno de los personajes describe el vínculo entre ambos: «un diálogo entre dos personas que primero perdieron a un hijo, después a sí mismos y luego el uno al otro». La obra interroga sobre cómo llevar el duelo. Cuestiones acerca de las que la propia autora ha afirmado que escarbar en el propio dolor es el modo de sanarlo. Resulta interesante cómo para Vekemans, la escritura teatral es solo el primer paso en la creación escénica, en los textos deben dejarse vacíos para luego ser llenados por el director de escena, los actores, los diseñadores y el público. Desde una atmósfera intimista, «Tóxico» resulta también una crítica a la contaminación ambiental pero también metaforiza sobre las relaciones humanas.

Los textos del libro presentan cierto estatismo de los personajes y las ideas sobre un mundo cambiante, en el que se destaca la resiliencia ante el dolor. ¿Cómo sobrevivir a un pasado de sufrimiento? Desde el título del volumen, al dolor lo acompañan las tentaciones, una noción que alude al pecado, en ese sentido, tal parece como si los personajes de estas piezas han sido castigados por caer en la tentación. Ejemplo de ello es «El beso», en el que su autor, el actor, director, narrador y dramaturgo Ger Thijs maximiza el dolor ante la enfermedad, mediante una exploración escénica a partir del uso de símbolos cromáticos, del paisaje otoñal como reflejo del interior de la mujer, quien conmueve con sus palabras. El encuentro casual en el camino entre este personaje y el hombre, mostrará un debate entre la tristeza y la alegría. Thijs combina las incertidumbres de la mujer con finos toques de humor, a veces ácido, por parte del personaje masculino. Para ello el autor también creará un juego teatral del teatro dentro del teatro como mecanismo de escape ante esa realidad. Ger Thijs ha afirmado: «Son dos almas errantes que encuentran consuelo el uno en el otro [...] Entre estos dos desconocidos surge una confianza que, en parte, se establece precisamente porque saben que después no volverán a verse jamás». Sin embargo, es una pieza que potencia el amor como elemento sanador ante el dolor.

Otro de los aspectos que quiero señalar es la fuerte presencia de los personajes femeninos en el volumen. La mujer como víctima de

una sociedad patriarcal, y la mujer en busca de su libertad individual, son temáticas manejadas en estos textos teatrales. Problemáticas que han hallado cauce en el escenario de Ludi Teatro, un colectivo que ha abordado mucho el discurso de género. Por ello, el trabajo de Ludi Teatro bajo la dirección general de Miguel Abreu, ha sido fundamental en la creación de un programa de lecturas

dramatizadas de los textos y en una próxima puesta en escena. Una muestra de cómo este proyecto de libro ha recorrido el camino ideal del libro teatral, desde su gestación, traducción, edición e impresión del volumen, hasta la escena.

— Felicito a todo el equipo que hizo posible este libro, que evidencia esas equivalencias certeras entre dos lenguas y culturas distintas. **TT**



## Los títeres armando guerra en el libro

**LA LECTURA DEL TEATRO DE TÍTERES NO DEBE**

**ERDUYN MAZA MORGADO** ser solo para titiriteros, es necesaria también para todos los lectores. El títere es mágico, fantástico y curioso. Leer una obra con estos ingredientes hace explotar los sentidos y nos impulsa a viajar libres de historias manidas. Las obras de Raúl Guerra Mir compiladas por Armando Morales nos invitan a sumergirnos en mundos diferentes. La variedad de temáticas y estéticas dentro de un mismo libro

constituye uno de los grandes valores de *Aquel cuento que hoy cuenta nuestro cuento*, título de este volumen.

— Estas siete obras están presentadas y analizadas a profundidad por Armando en el prólogo. Con la lectura de este estudio minucioso no solo se aprende acerca de teatro de títeres, o de la poética de Raúl Guerra, es un ensayo sobre el teatro todo y sobre una época. Armando siempre fue un pensador del teatro y esa vocación está presente en este texto. A partir de las obras teoriza sobre aspectos inherentes a nuestra profesión, nos habla de los actores, el diseño y la puesta en escena. La mirada de Armando trasciende el análisis de una obra y pone un acento importante en lo que ocurre en las tablas y los retablos.

— Las obras compiladas descubren una parte de la escena titiritera de los años 80. Una década que se sacudía con timidez el didacticismo de los 60 y 70. En los textos de Raúl Guerra se siente esa lucha porque la acción, la simpatía, la teatralidad del diálogo prime por encima del didacticismo. Cito a Armando en este sentido:

[...] las piezas de Raúl, las cuales él mismo ha materializado en montajes convertidos en hitos del teatro cubano, no se conciben para enseñar o dar mensajes cívicos y mucho menos intentar seducir epatando. Han sido escritas y teatralizadas para hacer pensar desde la sinceridad creadora, quizá la única garantía que, como manifestación artística, puede tener la titeralidad. (Mir & Morales Riverón, 2024)

— *Aquel cuento que hoy cuenta nuestro cuento* es patrimonio porque sirve de enlace con el teatro que luego vendría en los años 90, ese que eleva la figura del niño como espectador,

que comienza a alejarse de lo excesivamente añorado. Algunas de las obras están planteadas sobre personajes animales, lo cual representa una de las características del teatro para niños y de títeres de aquella época; sin embargo, Raúl Guerra concibe otro tipo de personajes para sus obras. Un ejemplo de ello es «La nana», un texto raro para la dramaturgia de esa década. La obra parte de un caso real analizado por el Grupo de Sicólogos del Hospital Belleweiw, de California. Caspi es un niño celoso por el nacimiento de su hermano y en su fantasía trata de librarse de él. Luego se arrepiente y aprende a amarlo. Armando, en el prólogo, resalta la manera en que el texto y la puesta sacudieron al movimiento teatral cubano de los 80. Hace énfasis en cómo «La nana» expandió el universo temático y formal del momento.

— En estas obras se respira la pasión dentro de las diferentes maneras de tratar los temas. En los 80 yo era un niño, no vi estas puestas; pero imagino el resultado escénico por la claridad de los conflictos, el juego, el lenguaje teatral y la esencia titiritera, tan difícil a veces de conseguir.

— Son textos que proponen su propia convención, ya que están escritos por Raúl Guerra Mir para, en su mayoría, ser dirigidos por él; sin embargo, pueden resultar inspiradores y generar en otros directores nuevos códigos para próximas puestas en escena. Así mismo inspiran a nuevas dramaturgias: las de los actores, los diseñadores, coreógrafos y músicos. Son lecturas para soñar con nuevos retablos.

— El libro contiene: «La nana», «Mascarada para un cuento», «Los cuentos de la abuela Tilé», «Los tres pelos de oro de diablo», «La guerra de los chigiüines».

— «Kolín», «Aquel cuento que hoy cuenta nuestro cuento».

— En Raúl Guerra Mir, descubrimos riesgo en esa línea que conecta la naturaleza de la historia con el público infantil del teatro. Sus acotaciones remiten tanto a la escena, como a las atmósferas y su tiempo diegético. Eso también es una característica del dramaturgo y director teatral. Por ejemplo: «Comien-

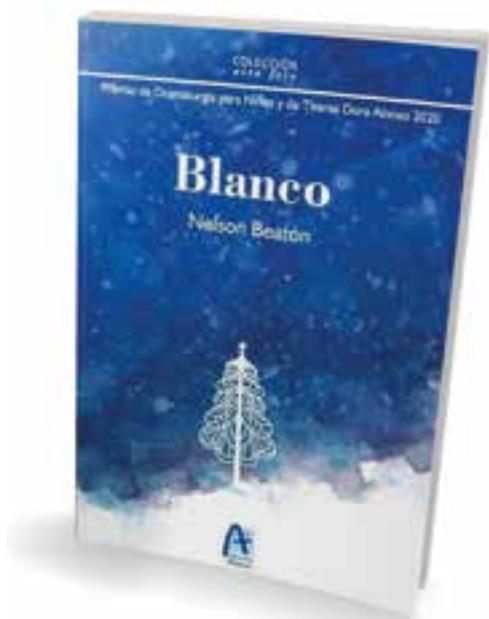
za una música de obertura. Cuando el telón de boca se ha abierto totalmente, el Narrador entra al escenario y se dirige al público [...]» (Mir & Morales Riverón, 2024)

— Esta es la primera acotación de la obra y en ella hay indicaciones sobre música, movimiento y tramoya. Didascalia técnica alejada de la historia. El próximo ejemplo es una acotación con énfasis en la anécdota donde se describe cómo el niño se deshace de la bruja. «[...] Caspy la golpea con una espada de juguete y se entabla la lucha. Hasta que la maltrecha bruja, toda golpeada, le pide perdón, pero Caspy sigue arremetiendo contra ella sin parar. Por momentos se detiene y le pregunta si quiere romper el encantamiento [...]». (Mir & Morales Riverón, 2024)

— Este tipo de acotaciones con indicaciones tanto para la escena como para la historia son frecuentes en todos los textos del volumen. Denotan conocimiento y oficio teatral del autor. Su capacidad para plasmar en la escritura su doble mirada: la de director y la de dramaturgo.

— Las obras de este autor a las que Armando Morales nos acerca merecen otras miradas. Nuevos puntos de vista que aportarán disímiles trabajos. Armando legó una parte muy importante. No por gusto este es un empeño de Tablas-Alarcos por publicar lo que más vale de la escena cubana. Creo meritorio destacar el trabajo de edición de nuestra amiga y querida Fefi, así como la hermosa cubierta diseñada por 10K una cubierta que cuando la vi, desee que si un día yo tuviera un libro que recogiera mis obras, ojalá cuente con una portada que me guste tanto.

— En este volumen Raúl Guerra Mir y Armando Morales Riverón quedan para nosotros unidos por una sola pasión: el teatro. Cada uno a su manera aporta riqueza y diversidad a nuestra profesión. Lo que más me motivó de la lectura es que se ilumina un poco más el mapa teatral de nuestra historia titiritera y para niños en Cuba. Bienvenido este nuevo volumen para poblar librerías, mentes, retablos y la historia del teatro cubano. 



## Vivir es ir perdiendo cosas

**ALIOCHA PÉREZ VARGAS** TABARICH NELSON, HE LEÍDO *BLANCO* DE UN tirón. Por supuesto que uno termina consternado al pensar en lo terrible que resultan ciertas decisiones cuando se toman bajo los efectos de la vanidad o el franco desconocimiento. Pino, el árbol que desea crecer y tornarse mástil, es incapaz de valorar la protección que le ofrecen sus semejantes, la terrible señal de muerte que representa el tronco seco ante sus raíces, la sabiduría peregrina de la Cigüeña, testigo de tantas cosas.

Lo peor es que sobre todas las señales, por encima incluso de lo que resulta obvio, su propia ceguera termina convirtiéndolo en un mero decorado de Navidad, un trozo de leña o un puñado de cenizas.

Sin embargo, en medio de ese aliento trágico —mientras leía pensaba en Edipo y su *pathos*—, uno alberga la esperanza de que otro retoño puede nacer entre tanta sombra y ceniza dispersa.

Semejante a una polifonía, la utopía suicida de Pino conduce a otra línea narrativa no menos tensa: la difícil relación que sostiene Hans con un padre autoritario, incapaz de

comprender que los sueños no entienden de diques ni muros de contención.

Otra ceguera sin duda, pero esta vez provocada por la frustración devenida pragmatismo, y que terminará por conducirlo a la incomunicación con su hijo, a desconocer sus reales aspiraciones, a negar la capacidad de Hans de construir un universo donde sobra todo lo bueno que la realidad construida por la lógica de los adultos parece, o quiere impugnar.

Conflictos que tributan a la tesis que parece sostener el texto: la necesidad de evadir el diálogo elemental con la realidad, la tentación de definir la vida, la relatividad de los afectos, incluso los más cercanos. Temas que se exponen en un tono triste pero antisolemne, con ingenio, claridad, alternando la frase inteligente con eso que otros han definido como «poesía de lo cotidiano», que no por sencilla deja de poseer belleza, imaginación y contundencia dramática.

*Blanco* no es una obra fácil. Puede entenderse desde los códigos de un musical, asumirse desde lo que puede ofrecer el teatro de figuras e incluso, pensarse para ser defendida con actores en vivo, sin desconocer la posibilidad de fundir esta tríada de opciones escénicas. No obstante, más allá de ese abanico de maniobras posibles, lo importante es que llegue a manos de un avezado director, acostumbrado a distanciarse de la ñoñería y el didactismo para, en lugar de lo que todo eso representa, potenciar las garantías que la obra ofrece en tanto texto escrito.

Por último, durante la lectura, no pude evitar remitirme a ciertas obras que retaron en su momento a un público acostumbrado a buscar sobre la escena las referencias contextuales más evidentes. *Timeball*, de Joel Cano y *Romanza del Lirio*, de Norge Espinosa Mendoza fluyen soterradas, junto a otras herencias literarias y teatrales posibles, a tu original imprevista, tu rabia y tu tiempo.

Penetrar en lo que *Blanco* representa ha sido una hermosa manera de releerlas al tiempo que me dejaba seducir por la transparencia y efectividad de un joven autor. Uno que confirma la idea de que, a pesar de las decisiones precipitadas, la nostalgia prolongada y el desdén, la felicidad puede estar en el más cotidiano de los días, en la más pequeña de las costumbres. ▮

## 20ª Jornada de lecturas dramatizadas de teatro alemán

La 20ª Jornada de lecturas dramatizadas de teatro alemán se celebró los días 3 y 4 de abril de 2024 en la sede de la Fundación Ludwig. Con el auspicio del Instituto Goethe y la Embajada de Alemania en Cuba, se presentaron cuatro textos de diferentes autores alemanes de la mano de distintas agrupaciones teatrales cubanas. El evento contó con la colaboración del dramaturgo cubano Reinaldo Montero, quien tuvo la tarea de seleccionar las obras y los grupos que las interpretarían, además de conducir ambos encuentros con una charla sobre cada autor y su obra y un panel con los directores participantes.

El primer texto, *Naturaleza muerta*, de Caren Jess, estuvo a cargo de Ludi Teatro bajo la dirección de Miguel Abreu. La compañía El Cuartel presentó la obra *Life can be so nice* de la autora Anne Lepper, esta vez dirigido por Arianna Delgado. *Visión*, de Marius von Mayenburg, fue la selección para Impulso Teatro con dirección de Linda Soriano. Por último, Argos Teatro, dirigido por Yailín Coppola, tuvo el reto de trabajar con el texto *Start Up*, de, en palabras de Reinaldo Montero, «posiblemente el autor alemán más representado en Cuba después

de Bertolt Brecht»: Roland Schimmelpfennig.

A partir de situaciones y personajes muy diferentes, se encuentra un punto común entre estos autores: los cuatro textos exploran los deseos más profundos de los seres humanos. Desde una visión más filosófica como es el caso de *Naturaleza muerta*, hasta una más pragmática como en *Start up*, se ponen al descubierto los resortes más universales que mueven a la humanidad como el amor, el dinero y la ambición. Las cuatro agrupaciones defendieron desde sus diversas estéticas estas obras que *a priori* parecieran estar alejadas del público cubano, pero supieron reconducirlas hacia propuestas más atractivas.

El mayor desafío al que se enfrentaron los creadores fue seleccionar las escenas con las que trabajarían, pues los textos originales son bastante extensos y tenían como pauta no exceder los veinte minutos de presentación. Es por ello que quizás en algunos casos no se mostró un coherente desarrollo de personajes y/o historias. Solo nos queda esperar a ver los frutos de este habitual encuentro entre el teatro cubano y el alemán. 

## *Manteca*, obra fundacional de Tebas Teatro

*Manteca*, la emblemática obra del actor y dramaturgo cubano Alberto Pedro, llegó a la sala Adolfo Llauradó este pasado enero, de la mano de Tebas Teatro. La nueva propuesta revivió el montaje de hace treinta años a cargo de Miriam Lezcano con Teatro Mío. En esta ocasión dos elencos se alternaron las funciones, con los roles de Dulce defendido por Nieves Riovalles e Indira Valdés; Celestino, por

Faustino Pérez y Enrique Bueno, y Pucho fue encarnado por Falconerys Escobar y David Reys.

Con *Manteca* se marca el punto de inicio para el proyecto Tebas Teatro, que contará con la dirección del destacado director e investigador teatral Alberto Sarraín, quien dijo al respecto:

Tebas Teatro es la llegada definitiva de quien nunca se ha ido de la isla. Nombreado por Omar Valiño el día que regresábamos del funeral de Antón Arrufat, Tebas Teatro es la reificación tenaz de un grupo de creadores que apuestan por el teatro cubano, por su dramaturgia, la de dentro y fuera del espacio geográfico de la

isla (infinita, como escribiera Colón), es un espacio virtual, nombrado por la recientemente fallecida académica cubano-americana, Dra. Ana López, la Gran Cuba.

Algunos piensan que es una locura más, que ya existió un grupo de teatro cubano que no llegó a ninguna parte. Quizá. Pero, ¿teatro y locura no son sinónimos? Quisiéramos que Tebas Teatro no sea el grupo de... o el teatro de..., sino una plataforma que abra las puertas a ese teatro

cubano engavetado, a esos actores y actrices que nunca se han parado en un escenario de la isla, o que su paso por él es solo un lejano recuerdo. Queremos tener el goce de que los nuevos teatrístas, esos jóvenes que salen de las escuelas de arte cubanas, descubran la maravilla de su teatro, un teatro que está al alcance de la mano y que muchas veces abandonamos por una corriente de moda. ¡Que los Dioses nos ayuden! 🙌

## El Teatro y la Literatura en la Biblioteca Nacional

En el año 2022 se decide la creación del espacio El Teatro y la Literatura, organizado por Eddy Rodríguez Garcet, especialista del Programa Nacional por la Lectura en aquel momento, con el objetivo de recordar y rememorar aquellos actores, actrices, directores y equipo técnico que dieron su vida para lograr un buen teatro y satisfacer al público asistente a cada función teatral.

Desde su inicio en el mes de noviembre, el espacio ha tenido como invitados a la actriz Amada Morado; al director del Grupo de Teatro Olga Alonso, Humberto Rodríguez, además de profesor instructor de grandes actores y actrices de nuestros medios; a Irene Borges, directora del Espacio Teatral Aldaba; Cirita Santana, actriz, comedianta, presentadora, cantante; a Roberto Gacio, licenciado en Lengua y

Literatura Hispánicas, y en Artes Escénicas, profesor y crítico teatral, investigador agregado del CNIAE; a Alberto Sarraín, director teatral cubano radicado en los Estados Unidos; a Anita Molinet, actriz, asistente de dirección del teatro y la televisión; a Gerardo Fullea León, dramaturgo y director de teatro, y a la escenógrafa y teatróloga Nieves Laferté.

Se trata de un espacio vinculado al mundo literario y al teatro, ya que en él se promueven los fondos que existen en la Biblioteca Nacional José Martí con el fin de lograr un mayor acercamiento de los usuarios al libro, la literatura y el teatro.

Para más información y próximos eventos de El Teatro y la Literatura se puede acceder a <https://bnjm.cu/> y consultar además la programación cultural de la Biblioteca. 🙌

## Una vez más, Elsinor

ANYI  
ROMERA

El Festival Elsinor, de la Facultad de Arte Teatral de la Universidad de las Artes (ISA), se realizó entre el 22 y el 25 de abril, días donde se llevaron a cabo conferencias, talleres y presentaciones en las que se habló del teatro en todas sus dimensiones.

A pesar de encontrarse en medio de un proceso de rehabilitación, el edificio

Elsinor de la Facultad fue la sede central de las actividades, aunque algunas se expandieron a otros locales del campus. En las conferencias ofrecidas se exploraron temas como el humor, el diseño escénico, la crítica y la creación dramaturgica. Impartidas por profesores de la Facultad, como Yerandy Fleites, Osvaldo Cano, Kike Quiñones y maestros invitados como Nieves Laferté, Raissa Trinci y José Toirac, estas actividades no solo permitieron a los estudiantes y profesionales del teatro compartir conocimientos

y experiencias, sino que también sirvieron como plataforma para fomentar el intercambio cultural y la creación de redes de colaboración entre los participantes.

Uno de los aspectos más destacados del Festival Elsinor fue la presentación de ejercicios prácticos realizados por los estudiantes de las distintas especialidades y años de la Facultad de Arte Teatral. Estas puestas en escena fueron el resultado del arduo trabajo y la dedicación de los alumnos, quienes pusieron en práctica lo aprendido en sus clases.

La Casa Editorial Tablas-Alarcos estuvo presente el martes 23 de abril, Día Internacional del Libro, ocasión idónea para las presentaciones de los textos de la editorial. La teatróloga Isabel Cristina López Hamze ofreció una charla sobre la relación de Tablas-Alarcos y el ISA, cómo se fortalece el vínculo entre academia y ejercicio de la profesión, cuando convergen en la revista nombres de profesores y estudiantes, como colaboradores.

Destacó cómo se han vinculado directamente los Seminario de Dramaturgia y de Teatología al trabajo de la Casa Editorial, y los resultados de estos son apreciables en el catálogo editorial. De esta relación, se presentaron *Ágora, escenas de Argos Teatro*, de Omar Valiño; *Vicente Revuelta. Monólogos*, de Omar Valiño y Maité Hernández Lorenzo; *Maneras de usar el corazón por fuera y Cabeza de caballo*, de Yerandy Fleites; *Blanco*, de Nelson Beatón y *El mito ante otra dramaturgia*,

de José Antonio García. Igualmente, resaltó el valor que tienen los libros de crítica como medio para preservar la memoria escénica, y cómo, una vez pasada la novedad de las obras, el texto crítico queda para la historiografía teatral, como es el caso de *Estaciones teatrales*, de Eberto García Abreu.

El dramaturgo y profesor Yerandy Fleites Pérez habló de la importancia del Festival y del Seminario de Dramaturgia como breve introducción a la lectura dramatizada de la actriz Indira Valdés, y su texto *Feeling Good*, el cual estuvo publicado en el número 3-4/2023 de la revista *Tablas*, ejemplar que igualmente fue presentado por Isabel Cristina López Hamze.

Además, el Festival Elsinor brindó la oportunidad a los estudiantes y profesores de disfrutar de propuestas escénicas actuales y de cierta variedad estética, como *Intimidad*, del grupo Kilómetro Cero; *Clowncierto*, de Teatro Tuyo; *Antígona*, de Impulso Teatro, y el proyecto *La peña de Federico*, del dramaturgo Maikel Chávez.

Elsinor es mucho más que un simple evento académico, constituye una plataforma para el desarrollo y la promoción del talento emergente en el campo de las artes escénicas. Es, además, una oportunidad brindada a los estudiantes de mostrar su trabajo, aprender de maestros y ampliar su universo teórico y escénico. **■**

## Alfredo O’Farril Pacheco, Premio Nacional de Danza 2024

El bailarín, coreógrafo y profesor Alfredo O’Farril Pacheco fue distinguido en abril con el Premio Nacional de Danza 2024 gracias a su destacada labor, que ha sido reconocida tanto en Cuba como en otras latitudes, poniendo en alto los valores de la cultura cubana.

El jurado, presidido por Alberto Méndez González, e integrado por Rosario Cárdenas, Isidro Rolando Thondike, Nieves Laferté y Yuris Nórico, decidió, por

unanimidad, distinguir a Papá Shangó –como se le conoce en el medio artístico–, quien durante treinta años formó parte del Conjunto Folclórico Nacional, en el cual alcanzó la categoría de primer bailarín.

O’Farril, tras haber participado en la Campaña de Alfabetización, llegó al grupo de aficionados El Nuevo Teatro de Danza, que apadrinaba el Folclórico, al que luego se incorporó. Además de

formarse junto a maestros como Ramiro Guerra y Rogelio Martínez Furé, y compartir escena con figuras como Santiago Alfonso, desarrolló una ascendente carrera como intérprete.

Como parte de esa agrupación, también ejerció la docencia, y extendió su labor de pedagogo por más de diez años al frente del departamento del perfil de Danza Folclórica, de la Universidad de

las Artes, de cuya Facultad de Arte Danzario es fundador.

Por esa trayectoria ha merecido reconocimientos como la Medalla Raúl Gómez García, la Distinción por la Cultura Nacional, la Orden por la Cultura Nacional de Zaire y el Diploma al Mérito Pedagógico. Es miembro del Consejo de Asesores del presidente del Consejo Nacional de las Artes Escénicas, y del Consejo Internacional de la Danza. 

## Máscara de Caoba 2024

A. R.

La XXII del Festival Máscara de Caoba regresó a Santiago entre el 23 y el 27 de marzo de este 2024.

Dedicado a los noventa años del actor Raúl Pomares, los setenta del director Ramón Pardo Ascencio, al aniversario sesenta de la Sala Van Troi así como al cincuenta del estreno de la obra *De cómo Santiago Apóstol puso los pies en la tierra*, el festival acogió una muestra de la actualidad escénica nacional, con la presencia de grupos de todo el país, como Teatro de Las Estaciones (Matanzas), Teatro Rumbo (Pinar del Río), Teatro del Viento (Camagüey), Teatro Andante (Granma), el Guiñol de Camagüey, Teatro de la

Totalidad (Guantánamo), La Barca (Guantánamo), Teatro Icarón (Matanzas), Teatro del Espacio Interior (Camagüey) y Alas D’Cuba (Granma).

Por parte de Santiago, participaron en el evento el Estudio Teatral Macubá, el Grupo de Experimentación Escénica La Caja Negra, Calibán Teatro, Teatro Gestus y el Proyecto Campanadas.

Los eventos teóricos, con la presencia de Premios Nacionales de Teatro como Verónica Lynn, Nancy Campos, Dagoberto Gáinza, Fátima Patterson, Rubén Darío Salazar y Zenén Calero, estuvieron dedicados a la tradición teatral santiaguera, la obra de Raúl Pomares y Ramón Pardo Ascencio, teatristas de esta ciudad, la trayectoria de Teatro de Las Estaciones y se complementaron con presentaciones de libros, conferencias y talleres. 

## Teatro callejero en Romerías

A. R.

La XXX edición de las Romerías de Mayo se realizó en Holguín del 2 al 8 de mayo.

Como es tradicional, confluyeron en estas todas las manifestaciones artísticas, colmando a la Ciudad de los Parques de música, colores, y por supuesto, teatro.

En Romerías abundan las propuestas de teatro callejero, o teatro adaptado a espacios itinerantes que complementan a los anfitriones, donde destacaron el Teatro Lírico Rodrigo Prats, el Guiñol de Holguín, la compañía Alas Buenas, la compañía de narración oral Palabras al Viento y la compañía Codanza.

En esta ocasión, fueron invitados Teatro Tuyo, con *Des-Concierto y Charivari*; Fábula Teatro, de Pinar del Río, con *Aves sin ala*; Teatro de la Trinidad, de Sancti Spiritus; el Proyecto GIA, de Granma y la compañía Imdanco, desde Colombia; entre otras propuestas de narración oral y danza.

Los corredores alrededor del Parque Calixto García, que marca el centro de Holguín, albergaron las presentaciones a las cuales el público y los transeúntes que pasaban, se quedaban, sin dudar un segundo, a vivir el teatro. 

# Antígona inaugura Festival de Teatro Progresista de Venezuela\*

El Teatro Principal –en el centro del casco histórico capitalino venezolano– fue la sede de la apertura de esta gran fiesta de las tablas de Venezuela, donde este año confluyeron artistas de veintiún países desde el 21 hasta el 31 de marzo, con la puesta en escena de una variada representatividad de elencos y temas.

Impulso Teatro es un grupo teatral surgido en 2015 en La Habana, que ha sido premiado nacional e internacionalmente y está considerado en la actualidad como uno de los más relevantes de la escena teatral cubana, reconocido por la crítica especializada.

*Antígona* es una versión de la obra original del dramaturgo alemán Bertolt Brecht y denuncia los modos en que el «poder articula la violencia, muestra cómo es capaz de deshumanizar a los seres humanos y advierte las injusticias que genera la guerra», anunció el programa del Festival.

\* Información tomada de Prensa Latina.

Esta cita acogió a más de dos mil artistas de América Latina, África, Asia y Europa, y rindió homenaje a la reconocida actriz venezolana Aura Rivas por sus noventa años de vida y a la artista Julieta Hernández, quien murió de manera trágica en Brasil a comienzos de este año.

El Ministerio de Cultura de Venezuela la indicó en su cuenta de la red social X que la mujer ocupó un espacio de participación y presencia significativa en esta edición del Festival. Además de a las dos homenajeadas, fueron dedicadas diez funciones teatrales a ellas, cuatro exposiciones y treinta y dos espectáculos fueron dirigidos por féminas.

Carlos Arroyo, presidente de la Compañía Nacional de Teatro, destacó que en el FITP de este año es visible las relaciones Sur-Sur, al abrirse más los horizontes y ofrecer la posibilidad de un acercamiento, a través de las artes escénicas, entre países árabes, africanos y asiáticos. **T**

## Aniversario 35 del CNAE

El 1ro de abril el Consejo Nacional de las Artes Escénicas de Cuba celebró sus treinta y cinco años de creado. A propósito de esta importante fecha, se diseñó un variado programa de acciones, diversificadas en toda su red de instituciones, para todo tipo de públicos. Entre ellas podemos citar: presentaciones de libros, paneles, exposiciones de diseño escénico, proyección de materiales audiovisuales; además de una programación con estrenos y reposiciones. Se intentó integrar a los artistas a las comunidades, en aras de lograr un acercamiento a las artes escénicas en estos espacios. Además, se homenajeó a importantes

personalidades de la cultura nacional, que han dejado su impronta en el desarrollo de las Artes Escénicas, y se celebró otros aniversarios de agrupaciones e instituciones, entre estas: el aniversario 65 del Teatro Nacional de Cuba y de la Compañía Danza Contemporánea de Cuba, el aniversario 30 del Centro Promotor del Humor, el aniversario 25 de Teatro Tuyo y el aniversario 30 de Teatro de Las Estaciones.

Las Artes Escénicas de Cuba, con su red institucional, trabajan para continuar siendo uno de los logros más sólidos de la política cultural del país.

El Consejo Nacional de las Artes Escénicas fue creado el 1ro de abril de 1989, liderado por la actriz y pedagoga Raquel Revuelta. Desde entonces es el reflejo tangible de «Todo un país en escena». **T**

# Otorgan en Argentina el Premio Latinoamericano a la Investigación y la Crítica Teatral al teatrólogo cubano Omar Valiño

La Comisión Directiva de la AINCRIT (Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral) ha decidido, por voto unánime, entregarle el Premio Latinoamericano a la Investigación y la Crítica Teatral a Omar Valiño Cedré, teatrólogo que tiene una importante trayectoria vinculada a las artes escénicas cubanas.

Valiño es fundador de la Casa Editorial Tablas-Alarcos, la cual dirigió desde el año 2000 hasta finales de 2019. Ha participado en numerosos eventos teatrales y académicos en Europa, África y América, e impartido clases en instituciones académicas o teatrales de veintiún países. Es miembro de la organización regional Latin American Studies Association (LASA) y ha participado en su congreso internacional. En 2014 fue invitado especial del medio siglo del Odin Teatret, en Dinamarca.

Ha recibido innumerables premios y condecoraciones. El Ministerio de Exteriores de la República de Polonia lo distinguió en 2017 con la medalla de Benemérito por su contribución a la difusión de la cultura de ese país.

Ha publicado los libros *La aventura del Escambray. Notas sobre teatro y sociedad*, *Trazados en el agua. Un mapa del archipiélago teatral cubano de los 90*, *Viajo siempre con la isla en peso. Un diálogo con Alberto Sarraín y Vicente Revuelta: monólogo* (en colaboración con Maité Hernández-Lorenzo), *Escena cubana actual: oscilaciones. Notas sobre teatro, institución y espacio social*, *Rieles. Teatro en torno a Camagüey*, *Ágora. Escena de Argos Teatro* y *La memoria imborrable*.

Fue de los organizadores iniciales, en los años 80, del Festival Elsinor de la Facultad de Artes Escénicas del ISA y ha coordinado la celebración de numerosos eventos. Entre ellos las giras nacionales a Cuba del Odin Teatret, de Dinamarca. Fue el Director Curatorial del XVII y XVIII Festival de Teatro de La Habana. Desde diciembre de 2019 se desempeña como director de la Biblioteca Nacional de Cuba José Martí.

La condecoración se entregó el 6 de mayo en la Feria Internacional del Libro de Buenos Aires, en el marco de las XV Jornadas Nacionales y X Latinoamericanas de Investigación y Crítica Teatral. 📖

## Participó Cuba por primera vez en el Slam de Teatro

La tercera edición del Slam de Teatro se llevó a cabo del 6 al 10 de mayo de 2024 en Santiago de Chile y tuvo a Cuba como país invitado. Ha sido esta la primera vez que el país caribeño ha asistido a este evento, que también contó con participantes de México, Chile y Colombia.

La participación cubana estuvo representada por el actor Johann Ramos y el teatrólogo José Antonio García, ambos

integrantes de Nave Oficio de Isla Comunidad Creativa.

El Slam de Teatro nació en México y tiene como finalidad difundir el teatro experimental a nivel internacional, a través de diversas motivaciones como la búsqueda espontánea por generar acciones sociales rebeldes o provocadoras, o probar ejercicios con el fin de desencadenar un resultado

inesperado del acontecimiento dramático. Enfoca lo experimental a partir de experiencias teatrales que buscan desapego de las escuelas tradicionales y aboga por trascender desde el proceso mediante experimentaciones escénicas que utilizan los lenguajes artísticos clásicos: música, texto, artes plásticas, etc.

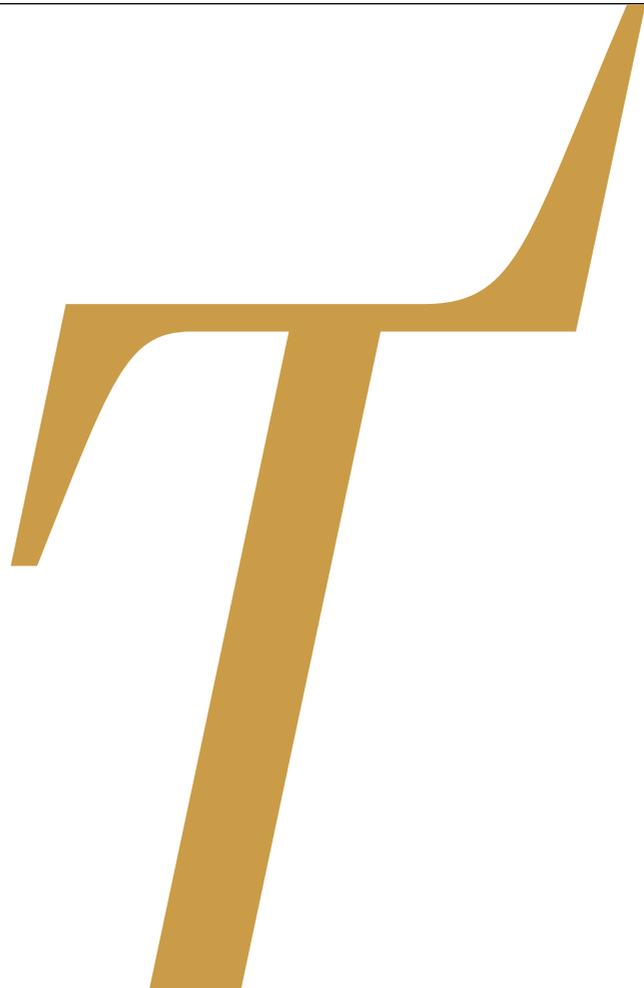
El principal objetivo del Slam de Teatro es crear una red internacional de artes escénicas que contribuyan a la creación de alianzas entre teatros, artistas, productores y gestores culturales. A la vez, pretende incentivar la creación y difusión de proyectos artísticos multiculturales alrededor del mundo. Para ello se propone reunir en todas sus ediciones a un colectivo de directores artísticos, productores, actores y otros profesionales del arte escénico de los países participantes.

La primera edición del Slam de Teatro se realizó en Ciudad de México en 2022, en el Centro Cultural El Hormiguero, donde el país invitado fue Colombia, en una alianza con el Club de Teatro Experimental La Mama de Bogotá. El segundo se llevó a cabo en Bogotá, Colombia,

donde el país invitado fue Chile. La tercera edición sesionó en el Teatro Novedades de Santiago de Chile, como base principal, pero también tuvo presencia en diversos espacios públicos de la capital chilena. La organización estuvo a cargo de Emergente A.C., Patio Trasero Productora y Ajedrez Eventos.

Como es costumbre, el país invitado fungirá como sede en la próxima edición, por lo que en 2025 La Habana acogerá el evento con la colaboración directa de Nave Oficio de Isla, proyecto cultural dirigido por el maestro Osvaldo Doimeadiós. Para el colectivo capitalino será la oportunidad de compartir sus experiencias en el campo de la experimentación teatral y en el diálogo alternativo con los públicos, así como constituirá un espacio de intercambio con otros teatristas de Latinoamérica que comparten derroteros similares en la creación escénica.

La experiencia de las presentaciones y conversatorios hacen que este tipo de eventos trasciendan por la visibilidad que tienen las necesidades, intereses y costumbres de cada entidad. 



# OBITUARIO

❶ La artista cubana y Premio Nacional del Humor **JUANA BACALLAO** falleció en febrero del presente año en La Habana. Inscrita como Neris Amelia Martínez Salazar, Juana fue una cantante popular cubana que, aunque nunca realizó estudios formales de música, aprendió a tocar el piano y las tumbadoras. Tuvo su debut artístico en el Teatro Martí de La Habana, con la interpretación de la guaracha *Yo soy Juana Bacallao*, escrita por el maestro Obdulio Morales. Bacallao realizó presentaciones en importantes plazas de la vida nocturna cubana, como el Salón Rojo del hotel Caprí, el París del Hotel Nacional, el cabaret Tropicana y el cabaret Sans Souci. Compartió escenarios con artistas como Nat King Cole, Bola de Nieve, Chano Pozo y Benny Moré, y se presentó en disímiles países. Su presencia escénica estuvo siempre marcada por una teatralidad extravagante, que definió su estilo; además de su vestuario peculiar e intervenciones humorísticas con las cuales llegó a convertirse en un personaje popular en La Habana. Recibió la Distinción por la Cultura Nacional, la medalla Alejo Carpentier y en 2020 obtuvo el Premio Nacional del Humor de Cuba.

❶ **JUAN GARCÍA**, maestro cubano y destacado estudioso de folclor, falleció en marzo en La Habana, según informaron el Consejo Nacional de las Artes Escénicas y el Centro de la Danza. Fue director del Conjunto Folclórico Nacional de Cuba, donde aportó sus conocimientos de etnología y antropología, durante los años que guio a la compañía, disciplinas con las que tuvo una estrecha relación desde muy joven. Durante este período, organizó y asesoró la creación de agrupaciones folclóricas en varias provincias cubanas. Junto a su hermano Johannes García, primer bailarín, coreógrafo y Premio Nacional de Danza en 2020, Juan García fundó la Compañía de Danzas

Tradicionales de Cuba JJ, agrupación con la que se mantuvo trabajando hasta el momento de su fallecimiento.

❶ También en marzo recibimos la noticia del fallecimiento del profesor **GABRIEL CALAFORRA**. Escritor, investigador, traductor especializado en arte asiático. Trabajó de conjunto con la Casa de Asia desde su fundación y fue conferencista en disímiles eventos de divulgación cultural. Este reconocido políglota fue licenciado en Derecho, autor de varios libros entre los que destacan, de la Editorial Gente Nueva, *Mongolia* (1980), *India* (1985) y *Marco Polo* (2010). En 1984 la editorial Arte y Literatura publicó *Diez obras de teatro No*, con selección y prólogo del propio Calaforra. Este libro es uno de los pocos acercamientos de editoriales cubanas al teatro asiático.

❶ En abril tuvimos la lamentable noticia del fallecimiento en México del barítono cubano **RAMÓN CALZADILLA**. Nació en La Habana e inició estudios musicales en el Conservatorio Hubert de Blanck. Recibió clases de Canto con la mezzo-soprano ucraniana María Pissarewskaya. Posteriormente cursó estudios de especialización en ópera y canción de concierto, en la Academia de Santa Cecilia, en Roma, con el maestro Giorgio Favaretto, y en el conservatorio Ciprian Porumbescu de Bucarest, con la profesora Martha Joja. En Roma fue discípulo del maestro Rodolfo Ricci. Calzadilla fue uno de los barítonos cubanos más famosos de larga trayectoria escénica. Trabajó en teatros de ópera y salas de concierto en Cuba, Canadá, Estados Unidos, Alemania, Polonia, Italia, España y México. De 1960 a 1980 integró el elenco de la Ópera Nacional de Cuba como barítono solista y de 1980 a 1991 se integró a la Agrupación de Música de Conciertos. Desarrolló labores docentes como profesor de

canto en la Escuela Nacional de Arte y en 1977 fundó el departamento de Canto del entonces Instituto Superior de Arte, hoy Universidad de las Artes, labor que desempeñó durante catorce años.

🕒 Este mismo mes, falleció en la ciudad de Matanzas la actriz y titiritera **MAIDA SEGUÍ**, un referente para el teatro de figuras en el país. Maida fue actriz de Teatro Papalote y compartió la escena con disímiles actores. Se la recuerda especialmente en obras como *Otra vez Caperucita y el lobo*, *Una cucarachita llamada Martina* o *Los Ibeyís y el Diablo*. La comunidad de actores y titiriteros de Cuba quedó conmovida por la noticia.

🕒 En mayo nos sorprendió la tristísima noticia del repentino fallecimiento de **HAROLD VERGARA PADRÓN**, promotor cultural, teatrista, actor, profesor y egresado de la Universidad de las Artes; fundador y director del grupo El Paso Teatro. Al momento de su muerte Harold se desempeñaba como director de Plaza Distrito Cultural.

🕒 También en este mes supimos la noticia de la muerte del Premio Nacional de Teatro, el dramaturgo **NELSON DORR**, a la edad de ochenta y cuatro años en la capital cubana. Dorr sostuvo un trabajo que sobresalió en la escena cubana por su maestría en la realización de teatro musical y otros géneros. Se inició como actor en el Teatro Universitario y su primera experiencia como director teatral fue la puesta en escena de *Las pericas*, título escrito por su hermano, el también dramaturgo, Nicolás Dorr. Creó el grupo Conjunto de Los Trece, y en 1961 halló su verdadero camino en el Conjunto Dramático Nacional, en el cual laboró como asistente del director argentino Néstor Raimondi. Junto a su hermano Nicolás Dorr protagonizó un momento importante de las artes escénicas cubanas. De su trabajo como dúo artístico quedan en el recuerdo títulos escritos por Nicolás que fueron dirigidos por Nelson, como *Las pericas*, *La esquina de los concejales*, *Un viaje entretenido*, *La Chacota*, y *Una casa colonial*, entre otros. En su extensa y rica carrera, Nelson Dorr se presentó en escenarios nacionales e internacionales, con más de cien títulos correspondientes a una variedad de géneros y formatos, como el monólogo, la ópera, el teatro musical. También

en su amplio catálogo como director representó obras de autores cubanos como Virgilio Piñera, Abelardo Estorino y Alberto Pedro; mientras que del teatro internacional asumió la dirección de textos de autores como Bertolt Brecht y William Shakespeare. Nelson Dorr dirigió más de noventa puestas en escena y fue guionista de cine, ballet y danza. Entre sus espectáculos más recordados aparecen *Tosca* (Luigi Illica, Giuseppe Giacosa y Giacomo Puccini, 1965), *La tragedia del Rey Cristóbal* (Aimé Césaire, 1966), *La verdadera historia de Pedro Navaja* (Pablo Cabrera y Rubén Blades, 1992 y 2006). Entre sus más altos reconocimientos está el Premio Nacional de Teatro recibido en 2011. Asimismo, ostenta la Distinción Omar Valdés de la Asociación de Artistas Escénicos de la Uneac, de la cual fue su vicepresidente. También en la Uneac fue presidente de la sección de Teatro Musical.

🕒 El 1 de junio recibimos la noticia de la partida física de **CORINA EMILIA MESTRE VILABOY**, nuestra Corina Mestre, Premio Nacional de la Enseñanza Artística 2015 y Premio Nacional de Teatro 2022. Graduada de Licenciatura en Artes Escénicas por el Instituto Superior de Arte de Cuba. Trabajó en Teatro Estudio y otros colectivos teatrales, contando en su haber con más de setenta obras dirigidas por destacados directores cubanos. Actriz de larga experiencia también en teatro para niños, mereció el Premio de Actuación Femenina en el Festival Cervantino (México), en el Festival de Sitges (España), en el Festival de Teatro de Moscú y en el 2000 ganó el Premio Hola de la Asociación de Artistas y Críticos Hispanos de New York. Fue profesora titular y fungió como jefa de la cátedra de Actuación del Instituto Superior de Arte. En sus vínculos con el sistema de enseñanza artística, fue profesora por más de treinta años de la Escuela Nacional de Arte, la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, así como miembro del Tribunal Nacional de Actuación, donde colaboró hasta su deceso, siendo la enseñanza su gran pasión. En este ámbito ayudó a fundar algunas sedes del nivel medio de Teatro por todo el país, siempre ofreciendo su asesoría. Declamadora de voz excepcional, con excelentes dotes para la comedia y el drama, merecedora de múltiples aplausos por sus actuaciones en teatro, cine, radio y

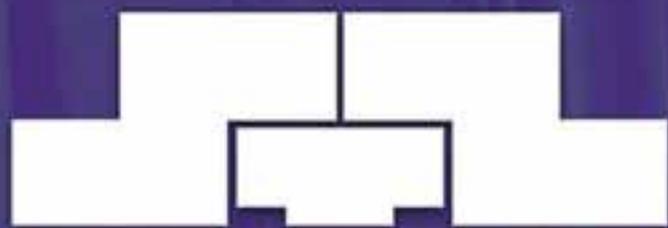
televisión, asumió la vicepresidencia de la Uneac. Por su meritoria labor, entre otros lauros, recibió la Medalla Nicolás Guillén, la Distinción Majadahonda de la Uneac, la Distinción por la Cultura Nacional y la Réplica del Machete del Mayor General Máximo Gómez que otorga el Ministerio de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Cuba.

❶ La destacada teatrística cubana **CARMEN FRAGOSO** falleció el 7 de junio, en la capital cubana. Fragofo fue maestra de varias generaciones de estudiantes de la Facultad de Arte Teatral de la Universidad de las Artes, donde ejerció por décadas y de la que fue Profesora Titular. Graduada de la Escuela Nacional de Teatro y de la Universidad de las Artes, Carmen Fragofo formó parte del grupo Teatro Escambray, en el que integró obras como *El paraíso recobrado*, *La vitrina*, *La emboscada* y *Los novios*. También con el Escambray visitó importantes escenarios internacionales. En su larga trayectoria integró, entre otros, los elencos del Grupo Extramuro, el Conjunto Teatral Anaquillé, Gaia Teatro y en paralelo se convirtió en profesora de Técnica Vocal. Formó parte de la Cátedra de Teatro Cubano dirigida por Nelson Dorr. En 1988, obtuvo el Premio de Mejor Actuación Femenina en el Festival Nacional de Teatro de Camagüey. Trabajó en la obra *Santa Camila de La Habana Vieja*, de José Ramón Brene, dirigida por Armando Suárez del Villar; asumió el monólogo *La Caja de Pandora* con el Grupo Cimarrón que dirige Alberto Curbelo; trabajó como entrenadora teatral para películas cubanas y puestas en escena; fue profesora de Voz y Dicción para cursos de varias instituciones.

❶ La actriz cubana **ISABEL MORENO** falleció a los ochenta y dos años en junio en la ciudad de Miami. Nacida en La Habana, en 1942, Moreno perteneció a una pléyade de actrices cubanas de recia impronta dramática. En la década de 1960 debutó como amatéur en la

obra *La taza de café* dirigida por Juan Rodolfo Amán. En el año 1961 fue parte de un grupo de jóvenes actores con formación en pantomima y expresión corporal bajo las órdenes del profesor francés Pierre Chausat. Participó también en el Primer Festival de Teatro Obrero y Campesino en 1962 con *La fablilla del secreto bien guardado*. Fue miembro de grupos de teatro como el Conjunto Dramático Nacional, Las máscaras y La Rueda. Durante más de veinte años perteneció al mítico Teatro Estudio, bajo la dirección de Raquel Revuelta y con la tutoría de Vicente Revuelta, Berta Martínez y Armando Suárez del Villar. En este grupo intervino en más de veinte producciones y realizó giras nacionales e internacionales a España y otros países de Europa, lo cual alternó en el cine con títulos relevantes y emblemáticos. En los platós, una docena de largometrajes componen su filmografía, entre los que despuntan *Soy Cuba* (1964), *El bautizo* (1967), *El extraño caso de Rachel K* (1973), *Un hombre de éxito* (1986), *La bella del Alhambra* (1989), con su inolvidable personaje de La Mexicana, y *Mujer transparente* (1990). A principios de los años 90, Isabel Moreno emigró a Venezuela, donde se incorporó a las telenovelas que producía las cadenas Marte TV, Radio Caracas Televisión y Venevisión, e intervino en diez seriales de gran éxito. A principios del 2001 se trasladó a la ciudad de Miami, y pasó a formar parte del elenco de actores de la cadena Telemundo, donde su último gran éxito fue la Inesita Sandoval de *Betty en NY*. Isabel Moreno fue declarada en 1987 la mejor actriz protagónica por la Uneac, por la obra *¿Y quién va a tomar café?*; y en 2007 y 2008 mejor actriz por la pieza *OK*, otorgados por HOLA (Organización Hispana de Actores Latinos, de Estados Unidos) y la ACE (Asociación de Cronistas de Espectáculos de Nueva York), respectivamente. Moreno fue además profesora de la Escuela Nacional de Arte de Cuba y del Instituto Superior de Arte de La Habana. 📖

SLAM  
SLAM  
SLAM



# SLAM DE TEATRO



## 3ra edición



SANTIAGO DE CHILE | del 6 al 10 de mayo

**AJEDREZ**  
estrategias integrales

**EMERGENTE**  
MPE, COMPAÑÍAS DE CULTURA Y ACOMPAÑAMIENTO

**PATIOGRASERO**  
CULTURA Y ESPACIO



W & RÍMIGUERO

# VOCES DE UN MUNDO NUEVO



ASSITEJ CUBA  
TEATRO PARA NIÑOS Y JÓVENES



Asociación Internacional de Teatro & Artes Escénicas para la Infancia & la Juventud



XXI Congreso Mundial de la ASSITEJ  
Festival internacional de Artes Escénicas para la infancia y la juventud

Mayo 24 – Junio 01, 2024

La Habana, Cuba



Ministerio de Cultura

ARTES



**Corina Mestre**

**• 1954 - 2024 •**

