

La Habana / Abril- 2022 / No.13

# PROMETEO

• ARCHIVOS DE LAS ARTES ESCÉNICAS DE CUBA •



# ABRIL PARA LA DANZA

Cuba es tierra fértil para la danza toda, por eso celebramos el mes de abril con regocijo a lo largo y ancho del país. Numerosos eventos se desarrollan en estas jornadas y muchas de nuestras compañías festejan aniversarios redondos de trabajo. Mención especial merece el centenario del maestro Ramiro Guerra, quien tantos caminos para la danza abrió entre nosotros. Ahora recordamos una de sus lecciones a los bailarines:

*Que trabaje duro, con disciplina y entrega. Que estudie. Un gesto no es un simple movimiento: tiene que salir de la elaboración intelectual del bailarín, de su conocimiento. El bailarín tiene que dedicarle mucho tiempo al trabajo físico. Yo le pido que busque tiempo también para el trabajo intelectual.\**

Bailarines, coreógrafos, maîtres, ensayadores, profesores, diseñadores, productores, personal técnico y auxiliar, críticos e investigadores, periodistas, comunicadores, gestores, harán del 29, día mundial de la danza, un momento especial para el intercambio con los espectadores.

\*\*Ramiro Guerra: Sin pasión no doy un paso. Entrevista por Lourdes Pasalodos. Tomado de El Caimán Barbudo. Año 22. Edición 265.



Foto: Gabriel Dávalos. Cortesía Martha Sánchez

## BOLETÍN PROMETEO

ARCHIVOS  
DE LAS ARTES  
ESCÉNICAS DE  
CUBA

2022

Editado por el Centro de Documentación Dra. María Lastayo, del Teatro Nacional.

Dirección: Paseo y 39, Plaza de la Revolución, La Habana, 10400

Teléfono: 78784210

Facebook @archivoartescenicascuba

Instagram @archivoartescenicascuba

Email: archivoartescenicascuba@gmail.com

Edición: Marilyn Garbey Oquendo

Equipo de realización: Norge Espinosa, Lillitsy Hernández, Vilma Peralta, Diane Martínez Cobas, Dainelis Morgado y José Castro Blanco.

Portada: Compañía Codanza. Foto de Gabriel Dávalos

Se permite la reproducción de los textos citando la fuente.

Foto: Gabriel Dávalos. Cortesía Martha Sánchez



## 30 AÑOS DE CODANZA

Foto: Gabriel Dávalos. Cortesía Martha Sánchez



Publicado en la revista Cuba en el Ballet, Vo 9, No 2, 1978

# ALBERTO MENDEZ

La escuela cubana de ballet, que no sólo ha mostrado su perfil artístico en el arte de brillantes bailarines, sino que cuenta con magníficos profesores y sostiene un movimiento de renovación coreográfica del mayor interés, tiene en Alberto Méndez a una de sus figuras más destacadas. Joven coreógrafo de actividad creadora diversa y continua, ya hace algún tiempo rebasó la etapa de tanteo para mostrársenos como un artista de personalidad muy definida. Pertenece a la primera generación de artistas que desarrolla la Revolución, y es precisamente este acontecimiento histórico el que determinó en gran medida su vinculación al arte de la danza, que hoy lo cuenta, ya en una valoración internacional, entre los más importantes representantes de la coreografía contemporánea. Su biografía nos muestra que nació el 8 de abril de 1939, en una zona agrícola de la provincia de Pinar del Río. En 1956 inició estudios de Arquitectura en la Universidad de La Habana, los cuales quedaron inconclusos. En 1959, año del triunfo de la Revolución cubana, lo encontramos con Ramiro Guerra en una breve pero útil incursión dentro de la danza-moderna, y en el año siguiente ingresa en el Ballet Nacional de Cuba, donde culminó su formación como bailarín y comenzó su desarrollo como coreógrafo.

## ¿POR QUE EL BALLE?

Siempre me sentí atraído por el baile. Desde niño, me llamaba mucho la atención todo lo que tuviera que ver con la danza, sobre todo con el ballet, del que tenía las mayores referencias a través del cine. Cuando ingresé en el grupo de danza-moderna de Ramiro Guerra, simultáneamente comencé a recibir clases particulares de ballet. Luego ingresé en la Academia de Ballet Alicia Alonso, donde me fue concedida una media beca. Desde que en 1960 me incorporé al Ballet Nacional de Cuba, mi labor se ha desarrollado con ese colectivo, como bailarín y luego también como coreógrafo.

El lenguaje del ballet es aquel que se proponga el coreógrafo. Con el vocabulario solamente, tomado en su aspecto formal, en cualquier estilo de danza, no se puede decir nada. Es como poner una letra detrás de

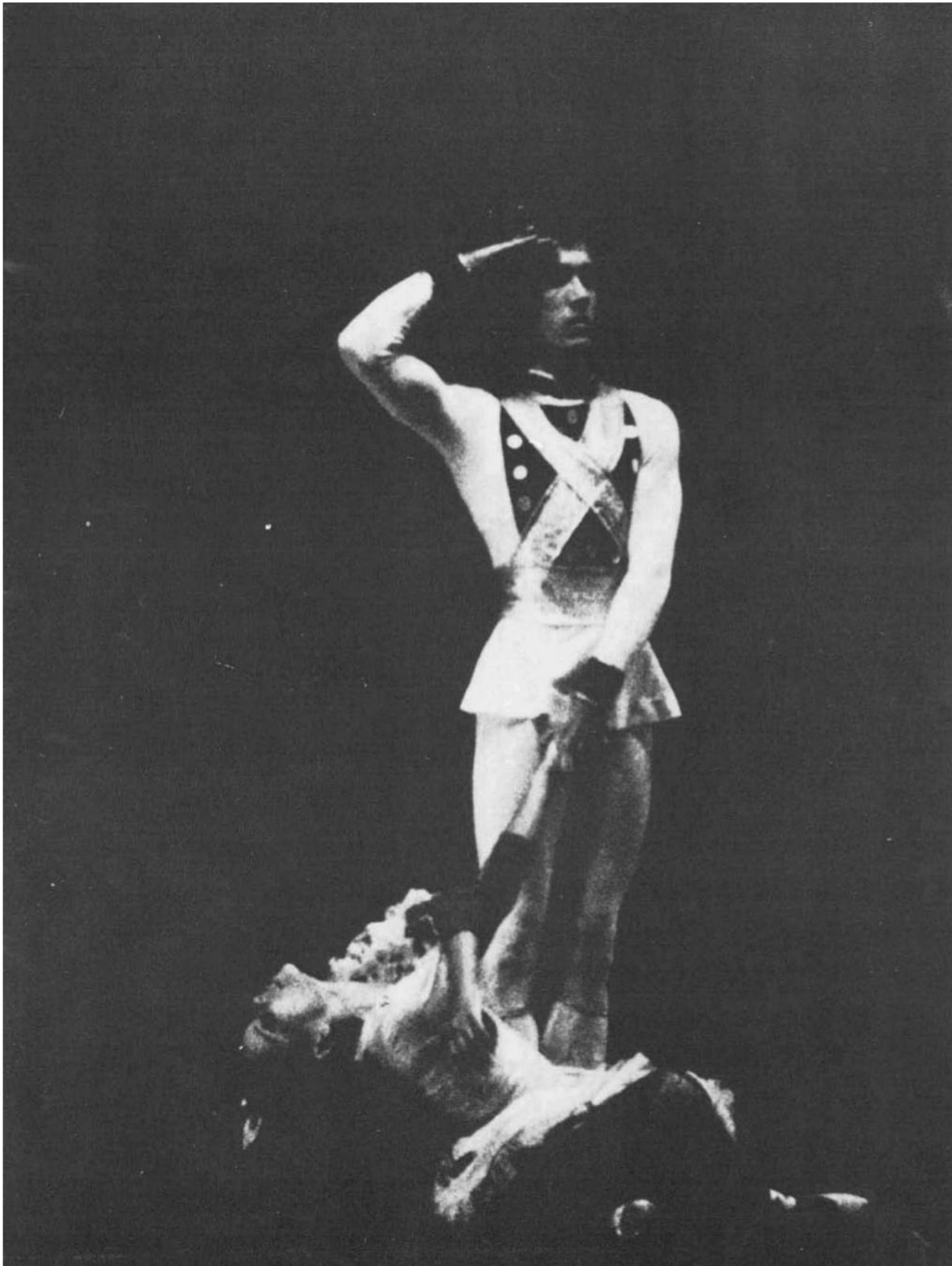
la otra, sin someterlas al orden necesario para que puedan expresar un pensamiento. Cuando no se ponen al servicio de una idea, de una intención, no son más que sonidos incoherentes, carentes de significado. Para un coreógrafo, lo que guía el ordenamiento del aparato formal es su necesidad de expresarse. Por eso no creo que alguna tendencia de la danza esté en mejores condiciones que otra para reflejar al mundo contemporáneo. Mi experiencia con la danza-moderna fue breve, pero contribuyó a mi formación posterior, sobre todo, porque me ayudó a enfrentar la danza con una gran libertad formal. Sin embargo, fue el trabajo con el Ballet Nacional de Cuba el que me aportó el gran caudal técnico del ballet, que en mi criterio, es el instrumento más amplio y perfecto dentro de la danza. No hay que perder de vista que el ballet es un arte vivo, y se manifiesta a través de los seres humanos; y un mismo paso, puede expresar cosas distintas, según la capacidad y el propósito del coreógrafo, y las posibilidades expresivas del bailarín.

## ¿QUE ES, ENTONCES, UNA COREOGRAFIA MODERNA?

Nunca me he propuesto, al comenzar una nueva coreografía, hacerla moderna o clásica. Solamente trato de expresarme, y utilizo para ello todos los elementos que me sean necesarios, según lo que quiera decir. No obstante, pienso que aunque uno se plantee hacer una coreografía enteramente clásica o romántica, no lo puede lograr de una manera absoluta, porque somos hombres del siglo XX, y nuestra técnica aunque intentemos una reconstrucción histórica, ya ha asimilado el desarrollo de muchos años. Me ha sucedido esto en La Peri, que hice para Alicia Alonso y Jorge Esquivel. Detrás del estilo romántico, fue inevitable una leve y respetuosa sonrisa del coreógrafo y los intérpretes de hoy.

## ¿POR QUE COREOGRAFO?

Siempre sentí inclinación por la creación coreográfica. Eso estuvo implícito en mi trabajo como bailarín. Siempre trataba de proponerle movimiento a los coreógrafos. Es algo que me gusta ahora hacer con los





*Alicia Alonso y Alberto Méndez (Escamillo) en Carmen, de Alberto Alonso / Bizet-Schedrin.*

*Abajo, izquierda: con Josefina Méndez en Bach  $\times$  11 = 4  $\times$  A, de José Parés.*

*En Coppélia, con Loipa Araújo.*



bailarines; propiciar el intercambio de ideas, sugerirnos mutuamente posibilidades. Pero realmente mi carrera como coreógrafo se inicia en 1970, cuando después de muchas dudas, me decido a mover los bailarines y pedi a la Dirección del Ballet Nacional de Cuba que me permitiera trabajar con una pareja. De ahí surgió Plásmasis. Al poco tiempo se hizo una audición para ver los trabajos con posibilidades para presentarse en el Concurso de Varna. A la dirección le gustó Plásmasis y prácticamente me forzó a concluir su montaje. Pero en su inicio, Plásmasis era una idea distinta, incluso utilizaba música de Debussy. En el salón fue derivando hacia lo que fue finalmente —el desarrollo de la célula hasta la culminación en el hombre—. El contacto con el compositor Sergio Fernández Barroso resultó determinante. Trabajamos mucho y muy unidos, porque en toda mi carrera como coreógrafo he tratado que los otros artistas no trabajen independientes, sino que se haga un trabajo de equipo, desde el principio hasta el final. Plásmasis es un trabajo del que guardo muy gratos recuerdos. Aunque confieso que aún después de su estreno no me sentía coreógrafo.

Nos veremos ayer noche, Margarita, que fue mi segunda coreografía, tuvo mucha importancia para mí, pero de un orden distinto. Fue un ballet con tema y música predeterminada: La dama de las camelias, de Dumas y la música que sobre ella hizo Sauguet. Era también la primera vez que trabajaba con cuerpo de baile, pero sobre todo, este trabajo significó para mí, tener como protagonista a Alicia Alonso. Eso, para cualquier coreógrafo es importante, pero para el que se inicia lo es mucho más. La ductilidad de Alicia, su experiencia, enriquecían mis ideas y me hacían ver nuevas posibilidades.

#### EN TU FORMACION COMO COREOGRAFO ¿QUE ESTIMAS QUE TE AYUDO MAS?

El trabajo del coreógrafo es tan complejo, que todos los factores influyen y tienes que interesarte por todo. Tienes que tener sentido muy agudo de la observación; te tiene que interesar la física, la química, la música, las guaguas, el cielo, el agua, las frutas, el amor.

Todos los temas pueden servir de inspiración artística. Ahora bien, la cuestión es darle a la piedra la belleza de la flor, y a la flor la fuerza de la piedra. Es decir, lograr una transformación artística.

El ballet es un arte que no se puede aprender en los libros, que tiene que estar en escena, que tiene que verse. Pero los ballets clásicos no viven por el capricho de un pequeño grupo de personas, sino porque una parte importante del público sigue encontrando cosas interesantes en ellos. El ballet clásico subsiste por las mismas leyes que lo hacen los clásicos de cualquier otra manifestación artística, no porque resulte bueno para el público que lo vio nacer, sino porque lo siguen considerando así las generaciones que le suceden.



Interpretando al Hada Carabosse, en la versión de Alicia Alonso de La bella durmiente. (Foto: Luis Castañeda).

En primer plano, Alberto Méndez caracterizando el personaje de Mamá Simone, en La fille mal gardée. Detrás, Clara Carranco y Lidia Díaz. (Foto: Soneira).





Dentro de la línea del Ballet Nacional de Cuba, está la conservación de los clásicos, revitalizándolos, quitándole todo lo que pueda ser superfluo y dejándole sus valores trascendentes. Mi opinión es que no se debe ser ajeno a ninguna manifestación danzaria, tanto del pasado como del presente. Ese es un aspecto importante de la línea artística del BNC.

**ALBERTO, ¿EN BALLETS COMO PASO A DOS, PASO A TRES, Y HASTA LA PERI, HAS UTILIZADO EL CLASICISMO —EN SU SENTIDO MAS AMPLIO— CON UNA OPTICA HUMORISTICA, COMO SE RELACIONA ESTO CON TU RESPETO A LOS CLASICOS?**

Esos trabajos surgieron espontáneamente, sin saber por qué. El humor es algo legítimo en el hombre. A veces, lo pasado nos resulta simpático. El sentido del humor en estos casos no significa falta de respeto. Dentro de veinte años quizás los ballets que hacemos hoy, también provoquen una sonrisa.

**¿DE LA EXPERIENCIA DE CADA TRABAJO?**

Cada nuevo trabajo, por insignificante que sea, es una lección que uno debe saber aprender. Por ejemplo, cuando hice Del XVI al XX, la labor investigativa para poder coreografiar esos pequeños cuadros que recorren toda la historia del ballet, fue muy importante para mi formación. En Mujer, tuve que hacer yo mismo la banda sonora, y eso lo acerca a uno a la técnica con la que, de alguna manera, uno trabaja.

La coreografía para la banda de música del Estado Mayor de las Fuerzas Armadas Revolucionarias, significó trabajar con músicos, soldados, profesionales de otras disciplinas y aficionados. El son entero, trabajo que hice para el teatro, con la dirección de Rolando Ferrer y textos de Nicolás Guillén, fue entrar en el mundo del teatro, de los actores, algo tan importante para nosotros los coreógrafos. El río y el bosque, el estudio de nuestro folklore, y así podría seguir enumerando cada uno de mis trabajos y lo que me han aportado.

**¿Y DE TU LINEA COREOGRAFICA?**

El ser humano es quien está presente en todos mis ballets.

Me considero un coreógrafo en plena búsqueda, y espero seguir en ella siempre.

Una obra, un estilo, una línea, no es una limitante. Depende de la función, de lo que persiga. Creo que todos los caminos son el mejor camino.

Su caracterización del Dr. Coppelius. (Fotos: Castañeda).



*Su interpretación del rol de Hilarión, del ballet Giselle: con el Ballet Nacional de Cuba, arriba, los soviéticos Ekaterina Maximova y Vladimir Vasiliev; derecha, los italianos Carla Fracci y Paolo Bortoluzzi; abajo, con Alicia Alonso y Sonia Calero (Berta, madre de Giselle). (Fotos: Castañeda).*



Foto: JC. Borjas. Archivo Centro de Documentación de las Artes Escénicas María Lastayo



## 35 AÑOS DEL BALLETO ESPAÑOL DE CUBA

Foto: JC. Borjas. Archivo Centro de Documentación de las Artes Escénicas María Lastayo





Foto: JC. Borjas. Archivo Centro de Documentación de las Artes Escénicas María Lastayo



Foto: Tomada de acn.cu

## 55 AÑOS DEL BALLET DE CAMAGÜEY



Foto: Tomada de Cubaescena



Foto: Tomada de Cubadebate

# ARAMIS DELGADO: hasta la última fila

## JOSE ANTONIO EVORA

Desde que el dueño de aquella finca próxima a la casa donde vivía la familia Delgado, muy cerca del pueblo costero de Santa Fe, sorprendió al pequeño Aramis pintando en las ruinas de la hacienda Taoro, hubo gente en el mundo dispuesta a asegurar que el distraído jovencito —de apenas doce años— no renunciaría jamás a su vocación artística. Ni los gritos urgentes de la madre anunciando la mesa servida, ni las burlas de otros muchachos de la zona, para quienes semejante ocupación nada tenía que ver con su universo inmediato de labranzas y pesquerías, podían separar a Aramis del caballete, el óleo y los pinceles que se había agenciado en un cuarto de desahogo de cierta mansión donde trabajaba una de sus hermanas mayores.

Por esa época, en una de sus visitas al cine de Santa Fe, vio *Sed de vivir*, la película que —protagonizada por Kirk Douglas— narra episodios de la vida del pintor Vincent Van Gogh. Le impresionó muchísimo la desgarradora audacia del artista ("Cuando alguien se arranca una oreja, es porque el espíritu le sangra", me dice ahora), y reparó en que todo aquello le había deslumbrado gracias a la actuación de un hombre que no era propiamente Van Gogh, pero que había dedicado intensos momentos de su vida a serlo.

El estremecimiento le condujo a iniciarse como actor mediante la representación de algunos textos dramáticos leídos en la biblioteca local, sin romper los vínculos que le ligaban a la pintura. Hoy, Aramis Delgado confiesa que su matrimonio con el teatro, firmado en plena Sierra Maestra mientras cumplía —durante ocho meses, en 1960— una especie de servicio militar voluntario, no tiene divorcio posible... aunque la plástica siga siendo la amante

clandestina a la que muy poco o ningún tiempo puede dedicar.

Destacado en la unidad de artillería 2 100, en Campo Florido, al este de La Habana, protagonizó por primera vez una obra que,



dentro del incipiente movimiento de aficionados, sería llevada a concurso: *La comadre*. El colectivo mereció primer premio en el Festival nacional, cuyas funciones se realizaron en el cine teatro Payret a finales de 1961. (Dato curioso: desde entonces Aramís no había asumido, hasta su más reciente trabajo en *La empresa perdona un momento de locura*, otro personaje de procedencia campesina). Luego de haber asistido al curso que impartió Vicente Revuelta en la sede del ICAIC, en 1963, se desmovilizó de las FAR con el grado de teniente, en 1964, para emprender una carrera profesional que tuvo punto de partida en la Brigada Covarrubias, y que continúa hoy en el grupo Buscón. El itinerario: varios talleres de expresión corporal y voz, y el trabajo en los colectivos La Rueda, Teatro Universitario, Rita Montaner, el experimento con las técnicas de Grotowski en el llamado grupo Los Doce, y Teatro Estudio, donde permaneció durante quince años a partir de 1970.

*¿Hasta qué punto fue importante para tí el ejercicio grotowskiano en Los Doce?*

Hasta el punto de que, si hoy tengo algún dominio del cuerpo y de la voz, lo debo a una práctica consecuente de lo asimilado durante aquellos dos años. Poco a poco, íbamos notando los resultados del intenso entrenamiento en una especie de engrase de cada uno de nuestros mecanismos físicos, que nos hacían sentir dispuestos a emprender cualquier faena dramática. Recuerdo que entonces yo podía sostenerme en una mano. De algún modo, lográbamos autodomesticarnos. Y con la voz pasaba algo similar: el dominio de los vectores opuestos, por ejemplo; eso que llamamos saber proyectar la voz, y que sólo se consigue con una rigurosa disciplina en el adiestramiento de las potencialidades de cada uno, independientemente de si son mayores o menores. Todo esto me reafirma una vieja lección: la importancia del ejercicio como vía para el perfeccionamiento del lenguaje corporal y vocal. Cuando muchos de los que integrábamos Los Doce pasamos a Teatro Estudio en 1970, continuamos practicando allí lo aprehendido en los dos años anteriores. Porque desarrollar el método de Stanislavski, las técnicas de Grotowski, me sirvió de mucho en aquella etapa, y me sirve aún, como

habrás podido notar —digamos el caso más visible— en *Buscón busca un Oteló*.

*¿Cómo interpretas esa estrecha relación que debe existir en la escena entre la expresión vocal y la expresión corporal?*

El dominio del cuerpo es fundamental para la emisión de la voz. Yo no puedo saber que tengo tal resonador si no pongo a aquel en función de ésta: andan ligados. Si no siento que estoy tirando la voz por la pierna, si no vibra allí, no consigo hacerlo, porque eso no se ve. Además de las emisiones habituales (de pecho, nasal...), el actor debe buscar otras en correspondencia con la naturaleza específica del parlamento y, en fin, del personaje mismo. Hay quienes me dicen, cuando les hablo de tirar la voz por la oreja: "Absurdo, Aramís". ¡Pero sale también! Buscándole nuevas proyecciones, yo mismo me asombro a veces de algunos tonos que se me escapan. Las asociaciones juegan un papel muy importante aquí. Me gusta hacerlas con elementos naturales, y en un ejercicio que implique dual y unitariamente al cuerpo y la voz. Por ciertas exigencias anímicas del personaje, me digo: ahora soy un volcán, —e internamente— me pongo en erupción... y mi boca es el cráter. El estado interior que voy forjando sacude al personaje, hasta hacerlo —y hacérmelo— creíble. Así eludo esas poses afectadas; ese "decir bonito" que nada transmite.

No sé si hay en ello algún elemento que conspire contra la popularidad, pero te confieso que no me importa.

*¿Rechazas la popularidad?*

No la rechazo —me alegraría tenerla, incluso—, pero tampoco la busco. Un medio en el cual se gana popularidad fácilmente es la televisión, y yo he hecho poca, porque —aunque me gusta— limita mi deseo de arriesgarme, y creo que quien no se arriesga consigue dar muy poco de sí mismo. Prefiero comunicarme más por mi propia fuerza que por la fuerza del medio en que trabajo. Me satisface integrar el grupo al que pertenezco actualmente porque entre nosotros se revela una vocación colectiva de este tipo, que afecta —sin importarnos— nuestros salarios. Optamos por dedicar mucho tiempo a una puesta como la de *Oteló*, dejamos de cumplir las



● Con Adela Legrá en el último cuento del filme *Lucía*.

famosas normas, y ganamos muchísimo menos que si montáramos siete obritas de escaso alcance artístico; pero tenemos una recompensa espiritual incomparablemente mayor. Las siete obritas nos reportarían un aumento salarial considerable por "sobrecumplimiento", pero *Otelo* no vale quinientos pesos.

*¿Qué sientes necesidad de aportarle por igual a cada personaje?*

Mi propia experiencia de la realidad inmediata, aunque sea un personaje de otro siglo. Cuando asumí Yago, digamos, yo conocía unos cuantos Yagos, y —en principio— me pregunté qué podía decir de ellos y a ellos; cómo lograría golpear en la sensibilidad de la gente para mover resortes dormidos. Si al terminar la función el público se sentía más capacitado que antes para descubrir y enfrentarse a los Yagos cotidianos, mi esfuerzo estaba siendo retribuido con creces. Y en eso no hay nada nuevo: tiene que ver con la misión catártica del teatro, según Aristóteles. De tal modo trato siempre de enriquecer a los personajes, y siento que ese

empeño y todas sus derivaciones me enriquecen proporcionalmente a mí, aunque resulte paradójico, es más fácil lograrlo cuando, como decía Teté Vergara, "ves el muñequito" fuera de tí, y vas moldeándolo a tu antojo. Si te toca hacer uno que viene desde dentro, cuesta mucho trabajo. La práctica de todo esto la aprendí con José Antonio Rodríguez y con Vicente Revuelta; dos maestros de actuación del teatro cubano contemporáneo.

*¿Cómo transcurre el tiempo antes de cada función?*

Desde el mediodía me duele la cabeza, y empiezo a ponerme obstáculos; pienso que no voy a poder hacer lo que quiero, porque el cuerpo no va a responderme, y me vuelvo un manojo de inseguridades. Entonces hago los ejercicios, pero no logro quitarme el nerviosismo, y permanezco así hasta el instante mismo de comenzar la función. En esos momentos puedo ser agresivo o extremadamente cordial, sin motivo alguno. Cuando salgo a escena ocurre lo contrario: todo es seguridad, y al terminar siento que me he quitado un gran peso de encima.



● Como Yago en *Buscón* busca un *Otelo*.

*¿Cuáles son los recuerdos más significativos que conservas de tu trabajo en Teatro Estudio?*

Todo lo que hice de teatro cubano me gustó mucho, desde *El becerro de oro*, *El Conde Alarcos* y *Baltasar* (con Armando Suárez del Villar), hasta las obras de Abelardo Estorino y Héctor Quintero.

Bajo la dirección de Vicente trabajé en *El caballero de Olmedo* y *El perro del hortelano*, disfrutando particularmente el acento musical del verso. Aunque muchas veces me daban los galanes, y yo odio los galanes, guardo una grata impresión de aquellos momentos. Es una lástima que nuestra dramaturgia contemporánea tenga tan pocos asideros para la trascendencia artística, porque si algo me gusta hacer es teatro cubano.

*¿Qué exiges que te ofrezca el dramaturgo en el texto, y qué rechazas?*

Exijo que sea capaz de darme un texto lleno de fantasía interior, lleno de poesía ("El teatro es la poesía que se levanta del libro, y se hace humana", decía Lorca), mediante el cual pueda expresarme yo mismo, sin traicionar sus proposiciones. Si me lo impone todo, fríamente, me encierra, y entonces sí le traiciono. Admiro a los autores que, con una sola frase, dicen innumerables cosas, y creo que el verdadero trabajo del actor está en localizar y multiplicar esos matices. Quienes escriben literatura dramática deben sugerir imágenes con la palabra, de modo que quienes la representen encuentren en sus propias asociaciones un motivo creador que extienda los planteamientos originales; no sólo para que este actor consiga darle a la pieza una dimensión diferente a la lograda por aquel otro, sino para que hoy, mañana y todos los días ambos puedan descubrirle nuevos significados, y hagan de cada función —verdadera y ambiciosamente— el acto irrepetible del teatro. El dramaturgo siempre debe proponerme un reto.

*De los elementos que crean la atmósfera en la escena, discrimina...*

Actor, luces y música; he ahí el orden. La escenografía debe ser creada por esos tres y por el primero, sobre todo. No estoy en contra del teatro naturalista (bien hecho), pero creo que la magia cautivante

de este arte no depende en lo absoluto de la escenografía naturalista. Eso lo dejo para el cine y la televisión. En el teatro, luego del actor, la luz es lo más importante. A mí me ayuda a conseguir el estado anímico de creatividad necesario para la representación, con la música como complemento.

*¿El actor siente al público?*

Desde luego que sí. No me refiero a ese espectador impertinente que habla, se burla o grita, sino al atento; al que vino a la sala para recibir una dosis de alimento espiritual. Al primero se le obvia, y al segundo se le respeta. De ahí que no crea en aquello de "la cuarta pared", porque siento una corriente que, en medio de mi abstracción, me liga al público. El actor, incluso, puede llegar a imaginárselo, sobre la base de que necesita un receptor para su mensaje. Así, puede darse el caso de que uno sienta una especie de incomodidad colectiva allí en el lunetario, pero haya localizado (o inventado) un sector atento y receptivo, para el cual trabaja. Los aplausos significan algo cuando vienen de esa parte, y si esa parte coincide con el teatro completo, pues muchísimo mejor.

*¿Cómo debe emprenderse la formación de un actor?*

Es necesaria una metodología basada en el aprendizaje y la práctica de todas las técnicas, desde Stanislavski, al cabo de cuya incorporación el futuro profesional deberá perfilar sus íntimas ambiciones. Hay que conocerlo todo, si se quiere ser capaz de manejarlo todo. Cuando un solo elemento formativo falta, la ausencia se hace notable en circunstancias que reclamen una profunda autoexigencia. Por ejemplo: hay un actor sensible, que es capaz de meterse rápidamente en situación, pero cuando habla su voz se escucha sólo hasta la cuarta fila; o se ríe en escena de un modo muy artificial, lo que delata un desconocimiento —o falta de ejercicio— del abc dramático. El actor debe ser un instrumento afinado a la hora de ponerse en manos del director: él te pide esto, y tú debes saber dárselo. Sólo entonces la letra del texto y el alma puesta en su representación, llegan hasta la última fila ●



Foto: Tomada de Trabajadores

## 35 AÑOS DE DANZA ESPIRAL



Foto: Tomada de tvyumuri.cu



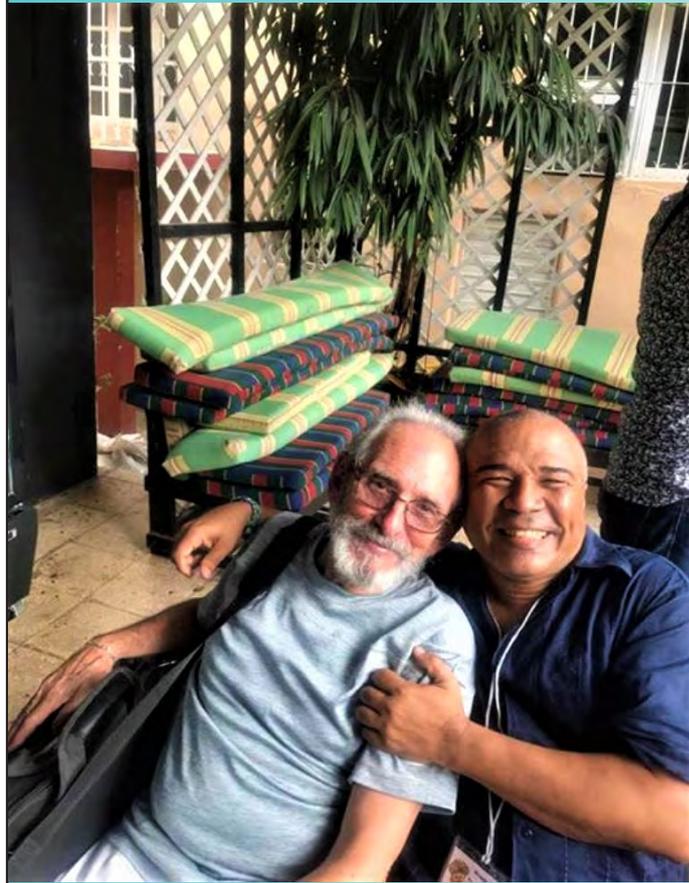
Archivo Centro de Documentación de las Artes  
Escénicas María Lastayo

## 30 AÑOS DE LA COMPAÑÍA DE DANZAS TRADICIONALES DE CUBA JJ



Archivo Centro de Documentación de las Artes  
Escénicas María Lastayo

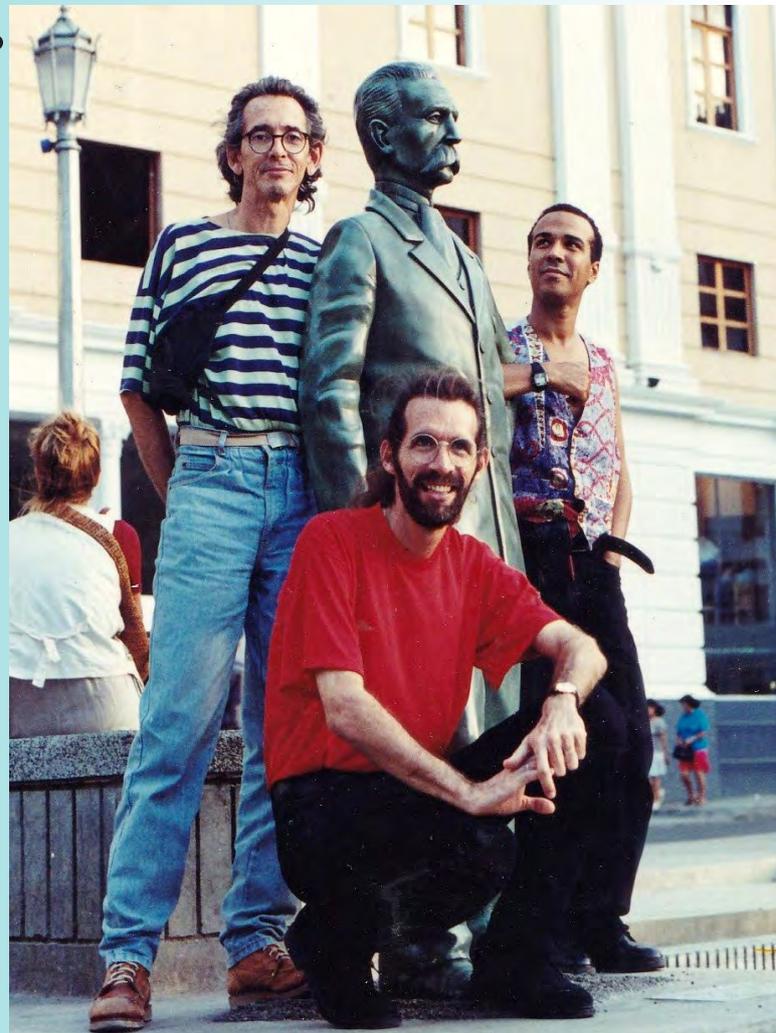
• RENÉ FERNÁNDEZ,  
8 DE ABRIL DE 1944, PREMIO  
NACIONAL DE TEATRO 2007



Ver un montaje de René Fernández es siempre una clase ma-  
gstral. René Fernández y Rubén Darío Salazar.

Foto: Tomada del perfil de Facebook de Rubén Darío Salazar,  
abril 2019

• RUBÉN DARÍO SALAZAR,  
27 DE ABRIL DE 1964,  
PREMIO NACIONAL DE  
TEATRO 2020



Ellos constituyen la prolongación, la continuidad de mi  
obra y me siento complacido.  
René Fernández.

Foto: Tomada de tvyumerí, octubre 2019

Obra: Tríptico Oriental., de Ramiro Guerra  
Archivo Centro de Documentación de las Artes  
Escénicas María Lastayo



## 60 AÑOS DEL CONJUNTO FOLCLÓRICO NACIONAL DE CUBA

Obra: Dahomeño, de Manolo Micler.  
Archivo Centro de Documentación de las Artes Escénicas María Lastayo





Obra: Alafin de Oyó,  
Johannes García y Zenaida Armenteros.  
Archivo Centro de Documentación de las Artes  
Escénicas María Lastayo