



# Taglas

REVISTA CUBANA DE ARTES ESCÉNICAS

n.º 1-2  
2025  
VOL. CXXV



Libreto 133

## *Tango*

Obra de Williams  
Quintana escrita  
en colaboración  
con María Laura  
Germán, Iran Capote  
y Roberto Viña

Homenaje  
a Roberto Gacio

Dossier Centenario  
de Abelardo Estorino  
y Rolando Ferrer



# TagLas

## Sumario

n.º 1-2, 2025. VOL. CXXV

- 3** Editorial
- 4** **Roberto Gacio: actuar la memoria**  
NORGE ESPINOSA MENDOZA
- 12** **Tierra firme de Estorino y Ferrer**  
OMAR VALIÑO
- 13** **Mujeres de Estorino, mujeres de Ferrer: retratos femeninos para un doble centenario**  
NORGE ESPINOSA MENDOZA
- 22** **Abelardo Estorino: creando puentes entre Cuba y los Estados Unidos**  
LILLIAN MANZOR
- 30** **El mago de Unión**  
RUBÉN DARIÓ SALAZAR
- 35** **Lila: el peso de la madurez**  
EBERTO GARCÍA ABREU
- 42** **Williams Quintana Torres**
- 42** **A ritmo de fogotina**  
PEDRO FRANCO
- 44** **Tango**  
OBRA DE WILLIAMS QUINTANA ESCRITA EN COLABORACIÓN CON MARÍA LAURA GERMÁN, IRAN CAPOTE Y ROBERTO VIÑA
- 65** **Una bienal alta como la montaña**  
LÁZARO PÉREZ VALDÉS
- 74** **Yarini cuando ya no hay héroes**  
JOSÉ ANTONIO GARCÍA
- 84** **La cara B de un álbum muy rayado**  
MANUEL PELÁEZ
- 92** **Bajo la luna y entre hilos: los secretos de La Chimenea**  
GABRIELA LÓPEZ-SILVERO TORRES
- 97** **53 domingos, la bombilla tintinea en el techo de cristal**  
REYDI ZAMORA RODRÍGUEZ
- 103** **Yo soy Charlotte Corday y Marat es un teatro**  
MANUEL PELÁEZ
- 110** **Carta de Norge Espinosa a Carlos Felipe**  
NORGE ESPINOSA MENDOZA
- 112** **Tula, el lirismo de un monólogo**  
LÁZARO PÉREZ VALDÉS
- 113** **Los muros del ISA: testigos de una exploración sobre la venganza**  
GABRIELA QUINTANA ZAMALEA
- 114** **Me acuerdo... de Marina Jurberg, del taller de escritura teatral y de la Casa que fue nuestra**  
YARIEL BENÍTEZ
- 114** **Tradición y modernidad en la danza. FIDANZ 2025**  
KATIUSKA BETANCOURT MONTERO
- 116** **Premios Nacionales 2024-2025: Cuatro trayectorias esenciales de la escena cubana reciben el máximo reconocimiento**  
ANYI ROMERA
- 118** **Obituario**

DOSIER CENTENARIO DE ABELARDO ESTORINO Y ROLANDO FERRER

ABELARDO ESTORINO Y ROLANDO FERRER

LIBRETO 133

REPORTAJE

OFICIO DE LA CRÍTICA

ABECEDARIO TEATRAL

EN TABLILLA



53 domingos, Argos Teatro ▼

© FRANK D. DOMÍNGUEZ

**PORTADA***Réquiem por Yarini.*

Foto: Yuris Nórido

**REVERSO DE PORTADA***CCPC La**República Light.*

Foto: Raúl Navarro

**CONTRAPORTADA**

Nieves Laferté

Foto: Alina

Morante Lima

**REVISTA TABLAS****DIRECTORA**

Doris Ramos

**REDACTORA**

Aimelys Díaz Rodríguez

**EDITORA**

Mónica Gómez López

**COORDINADOR DEL DOSIER**

Aliocha Pérez Vargas

**COORDINADOR DE****LA SECCIÓN LIBRETO**

Yerandy Fleites

**COORDINADORA****DE OFICIO DE LA CRÍTICA**

Laura Hernández

**CORRECTORA**

Índira R. Ruíz

**DISEÑO**

1OK

**CONSEJO EDITORIAL**

Omar Valiño (PRESIDENTE)

Raquel Carrió

Carlos Celdrán

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

**COLABORADORES**

NORGE ESPINOSA MENDOZA, dramaturgo y crítico // OMAR VALIÑO, crítico, investigador y docente // LILLIAN MANZOR, investigadora y docente // RUBÉN DARÍO SALAZAR, dramaturgo y director teatral // EBERTO GARCÍA ABREU, crítico, investigador y docente // PEDRO FRANCO, director teatral // WILLIAMS QUINTANA, actor, locutor y director teatral // LÁZARO PÉREZ VALDÉS, Director del Centro Dramático de Cienfuegos // JOSÉ ANTONIO GARCÍA, crítico, docente, asesor y director teatral // MANUEL PELÁEZ, estudiante de Dramaturgia del ISA // GABRIELA LÓPEZ-SILVERO, estudiante de Dramaturgia del ISA // REYDI ZAMORA, historiador de arte // GABRIELA QUINTANA, estudiante de actuación del ISA // YARIEL BENÍTEZ, estudiante de Teatología del ISA // KATIUSKA BETANCOURT, documentalista // ANYI ROMERA, periodista

# 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

Cada número de la revista *Tablas* es una puerta que se abre para enfocar la mirada en el pulso del teatro cubano actual. En esta ocasión, sus páginas ofrecen un dossier dedicado a dos figuras esenciales de nuestra dramaturgia: Abelardo Estorino y Rolando Ferrer. Con textos de Eberto García Abreu, Norge Espinosa, Lillian Manzor, Rubén Darío Salazar y Omar Valiño, el dossier es una oportunidad para revisar el trabajo de estos autores canónicos, mirarlos desde la sensibilidad del presente, y reencontrarse con preguntas que siguen latiendo en los escenarios de la Isla: la identidad, la otredad, los valores humanos.

Junto a este homenaje, *Tablas* publica *Tango*, una obra que nace del diálogo intergeneracional, escrita por Williams Quintana en colaboración con María Laura Germán, Roberto Viña e Irán Capote. Emigración, desencanto, resistencia y humor se entrelazan en esta propuesta que lanza una mirada aguda y necesaria sobre la Cuba contemporánea.

Este número también recoge las palabras pronunciadas en la entrega del Premio Nacional de Teatro 2025 otorgado a Miriam Muñoz Benítez y en la del Premio Nacional de Humor dado a Moisés Rodríguez, junto a referencias al Premio de Danza y al de Artes Circenses, conferidos a Viingsay Valdés y a César Reyes,

respectivamente. Actos que celebran la persistencia de una práctica artística comprometida con la creación como espacio vivo para el desarrollo humano.

El lector también podrá acercarse a otras secciones habituales como Oficio de la crítica que, desde una mirada especializada, recoge el quehacer actual de la escena cubana, donde destaca el excelente análisis de José Antonio García Caballero en torno a la puesta en escena *Réquiem por Yarini*, de Teatro El Público, a partir de la pieza homónima de Carlos Felipe.

Otro de los espacios es Abecedario teatral, con la misiva de Norge Espinosa a Carlos Felipe a propósito de la presentación del volumen *Teatro completo* del icónico autor cubano. De Espinosa también es el conmovedor texto titulado «Roberto Gacio: actuar la memoria», dedicado al entrañable Roberto Gacio. ▮



# Roberto Gacio: actuar la memoria

El álbum,  
Teatro de  
La Luna

4

TABLAS 1-2, 2025

e Investigación Teatral de la Asociación de Artistas Escénicos empezaban dos veces. Cada vez que éramos convocados a un encuentro en la sede de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba sabíamos que sería así porque, aunque sus miembros activos respondíamos a la convocatoria con cierta puntualidad (dentro de lo que como tal entendemos en nuestro país), él iba a llegar retrasado, o a su tiempo, para decirlo mejor. Roberto Gacio era el veterano de esa sección y tenía, por tanto, ventajas y honores bien ganados. Entre ellos, el de llegar a su ritmo, saludando a esa hora a cada uno de los presentes, y desoyendo los rigores del protocolo previsto para ser recibido, a la vez que reclamando, desde ese momento, una puesta al día no solo acerca de lo que deberíamos discutir, sino también sobre los chismes, los dimes y diretes de nuestro medio escénico. Lo hacía con esa simpatía que fue suya siempre, incluso cuando no compartíamos los mismos criterios. Simpatía, esa palabra que acaso extrañaremos mucho cuando lo recordemos en esas futuras reuniones a las que ya él no podrá llegar.

La noticia de su muerte me sorprendió en la mañana del 31 de diciembre de 2024, y aún no sé cómo me las compuse para llegar, desde el Alamar remoto, hasta la funeraria de Calzada y K. A estas alturas, cuando despedir se ha convertido en un gesto demasiado frecuente, he tratado de ahorrarme las entradas a esos sitios, y a los cementerios y los hospitales, para evitar la desazón o la tristeza que nos imponen esos lugares, y las conversaciones y el adiós inevitable que ocurre en muchos de ellos. Pero esta vez se trataba de Roberto Gacio y rompí mi propio veto. En la funeraria, cuando pude llegar, estaban los colegas Reny Hernández y Ahmed Piñeiro. Los preparativos del cadáver se tardaron, y apenas dispusimos de unos minutos, cuando finalmente lo tuvimos delante, para dedicarle unos instantes, previo a su salida hasta la

Necrópolis de Colón, a la que no me fui. Día complicado, fecha difícil, en una ciudad sin apenas transporte y con tantas situaciones críticas en su cotidianidad: todo ello se confabuló, imagino, para que los colegas de este crítico, investigador y actor no pudieran estar ahí, como él lo merecía. Éramos pocos los que lo despedimos en ese momento, junto a parte de la familia que lo cuidó hasta ese día y algunos representantes de otras instituciones: Marvin Yaquis, Rafael González Muñoz, entre ellos. Pese a todas las excusas posibles, me dolió que no fuéramos más junto a Roberto Gacio. Se fue, con el año 2024, complicado y cargado de tantas contradicciones, dejando acaso en el aire la promesa de completar la redacción de sus memorias.

Fue la memoria, precisamente, una de sus grandes aliadas. Quienes tuvimos la suerte de entrevistarle alguna vez, o de conversar con él, sabíamos que podíamos confiar siempre en su arsenal de recuerdos. El adolescente Gacio ya andaba, tras la llegada a La Habana desde su origen en tierras camagüeyanas, visitando algunas de las salitas que a partir de la década del 50 comenzaron a dispersarse por El Vedado y La Habana Vieja, como refugio de esos teatristas que venidos desde la Academia de Arte Dramático de la Escuela Libre (ADADEL, 1940-1943), y sus derivaciones, se empeñaban en dar a la capital un aire de modernidad y referencias más cosmopolitas. Un repertorio donde coincidían Tennessee Williams, O'Neill, Lorca, Arthur Miller, Pirandello, Coccioni, Cocteau, Genet, Casona, y de cuando en cuando algún autor cubano: Virgilio Piñera, Carlos Felipe, Luis Alejandro Baralt, Rolando Ferrer, María Álvarez Ríos o Paco Alfonso. En una ocasión, al suspenderse la representación que él y su madre planeaban ver en Prado 260, donde Adela Escartín solía asumir los roles principales, optaron por ir un poco más abajo, y en la sede de Prometeo presenciaron *El difunto señor Pic*, de Charles Peyret. En el elenco estaban Berta Martínez, Ernestina Linares y Manolo Pereiro. Para el joven espectador fue toda una revelación.



Electra Garrigó,  
Teatro de La Luna

De ahí a verse como estudiante de la Academia de Arte Dramático, en su sede de 23 entre 4 y 6, no pasaría mucho. El triunfo revolucionario lo sorprendería durante ese periodo de clases nocturnas, que comenzaban a las siete de la noche, y donde conoció a figuras que luego serían sus colegas de profesión, bajo la guía de maestros como Mario Rodríguez Alemán, Andrés García o Roberto Fandiño. En 1961, ya graduado, pasa al grupo Ismaelillo. Pero su anhelo mayor era convertirse en actor dramático y no del teatro para niños, aunque cierto personaje de esos días lo acompañó siempre en una de sus innumerables anécdotas: el Gorgojo Feroz de la pieza *La mazorca imprudente*. Tras diversas experiencias con directores de la época, se incorpora a Teatro Estudio en 1964, entrando al grupo en el elenco de *El perro del hortelano*, la comedia de Lope de Vega que dirigen Julio Matas y Vicente Revuelta, y en el protagónico de esa célebre pieza estaba justamente Berta Martínez como Diana, la condesa de Belflor.

En 1968, se une al equipo que fundó el grupo Los Doce, aunque no llega al estreno de la única pieza que lograron estrenar: el célebre *Peer Gynt*, bajo la guía de Vicente Revuelta. No aparecer en ese montaje fue un duro golpe, pero no por ello desistió. Y la parametración, con sus nefastas consecuencias, lo sorprende de nuevo en Teatro Estudio. Como otros tantos artistas juzgados por su sexualidad, la sospecha hacia sus convicciones



El álbum,  
Teatro de  
La Luna

© JORGE LUIS BAÑOS

políticas o víctimas de una maniobra basada en la mediocridad de esa medida castradora, Roberto Gacio no la tuvo fácil. En ese largo quinquenio, que en verdad fue mucho más extenso, optó, como varios de ellos, por cursar una carrera universitaria. Y a punto de terminarla estaba cuando supo que en 1976 se abriría el Instituto Superior de Arte y que su Facultad de Arte Teatral incluía estudios de Teatrolología. Se graduó en esa primera convocatoria junto a Freddy Artiles, Carlos Espinosa, Vivian Martínez Tabares y otros estudiantes, aferrado a la idea de que su experiencia actoral podía servirle en su trayectoria como crítico. Y no estaba equivocado.

En 1984 ya está trabajando como investigador del Centro Nacional de Investigaciones de las Artes Escénicas, y previamente había sido parte del equipo de redacción del libro que recogió las memorias del primer Festival de Teatro de La Habana, con el cual desde el Ministerio de Cultura se quiso empezar a restañar el silencio y los errores provenientes de la oleada de la parametración. Su labor crítica se deja ver en publicaciones como *Tablas*, de la que fue asiduo colaborador. Demoró en volver a ganar la suficiente confianza en su talento como actor, aunque asumía pequeños papeles en montajes de Huberto Llamas, Nelson Dorr y otros directores. Su encuentro con Raúl Martín, cuando el futuro



Diario de campaña,  
7ma. semana de teatro  
alemán en La Habana.

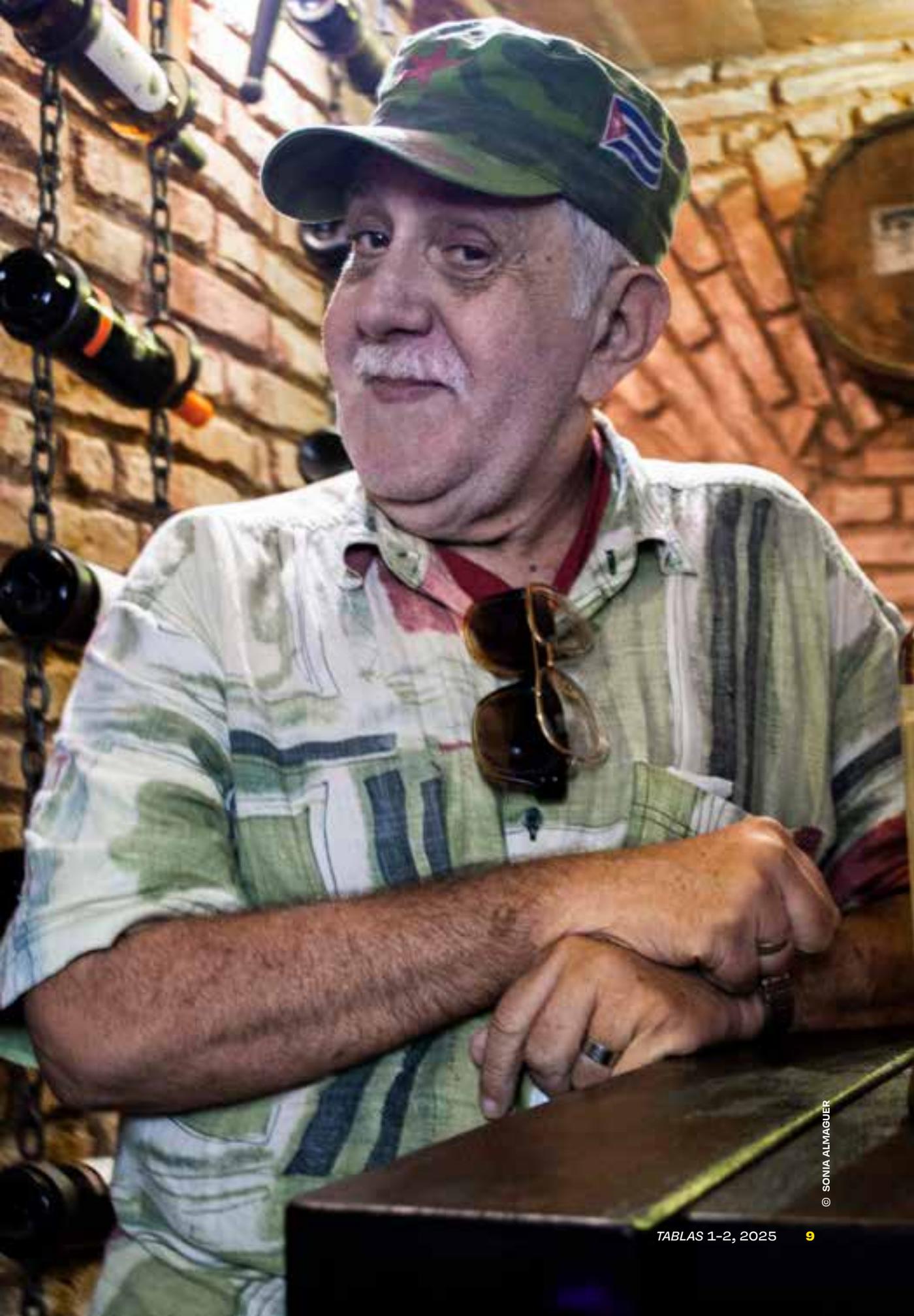
© SONIA ALMAGUER

director de Teatro de la Luna era aún estudiante del ISA, resultaría providencial. En 1991, como prueba del interés de Martín por la dramaturgia de Virgilio Piñera, pudo presentarse en *El flaco y el gordo*, la pieza breve de nuestro mejor autor teatral, en la sede del Teatro Nacional de Guíñol. Aún recuerdo las carcajadas de Roberto Blanco, profesor de Raúl Martín, presente en la función que llegué a ver de aquel montaje, que encabezaban Gacio y Danny Jacomino. El proceso de trabajo fue arduo porque la timidez de Gacio aparecía una y otra vez, hasta que, siguiendo una pauta del novel director, en una discusión durante un ensayo, Gacio «encontró su león»: otra de sus descaharrantes anécdotas. A partir de ahí, el actor y el investigador y crítico irían de la mano, incluso si la incertidumbre reaparecía ante algunas propuestas, como la invitación de Carlos Díaz para que interpretara al Emperador de *El público*. Luego vendrían, ya con Teatro de la Luna, *Electra Garrigó*, *Los siervos*, *El álbum*, y *Seis personajes en busca de un actor*, por el cual recibió un premio Caricato.

El Roberto Gacio que yo conocí era, de acuerdo con las dimensiones de su físico, eso que en inglés se define como *larger than life*. Grueso, alto, con una voz que podía ser estentórea, era también un hombre que cargaba con sus recuerdos de un estreno a otro, movido por ese amor al teatro que lo defendió, incluso, en sus peores momentos. Ello venía acompañado de su amabilidad, su regusto por el chisme, las bromas y su criterio voluble, capaz de variar si algún colega le replicaba acerca de algo que le parecía acertado o desacertado, lo cual, cuando aceptaba conformar un jurado, debe haberle provocado varios desasosiegos. En su caso, eso fue parte de su carácter, tanto como su generosidad a la hora de apuntar una cita, una referencia, y ayudar a un colega o a un estudiante en alguna investigación. Trató de ser siempre respetuoso y comedido al reseñar espectáculos y desempeños actorales, pecando a veces de tibio, aunque siempre dispuesto a señalar valores en trabajos interpretativos desde su conocimiento de tales

tareas, en particular si se trataba de intérpretes que acertaban al encarnar roles cercanos a la farsa, con exigencias de caracterización que incluía un trabajo a fondo de lo físico, o saludando el dominio de la técnica stanislavskiana, aunque no se limitara únicamente a esos métodos. Lo acompañó siempre un indudable agradecimiento hacia sus maestros y hacia las personas que creyeron en él, en los momentos de premios y halagos tanto como en las dificultades personales y profesionales que abarcaron sus ochenta y cuatro años de vida. Todo ello reaparecía en *Monólogo de Casio*, que escribió Edgar Estaco a partir de las confesiones que Roberto le regaló, bajo la máscara de un militar romano, para el espectáculo que luego dirigió Pedro Ángel Vera, y por el que se le concedieran lauros y elogios. En este último periodo, mientras no negaba sus deseos de ganar el Premio Nacional de Teatro, al que estuvo nominado en varias ocasiones, y aparecía en el cine y la televisión esporádicamente, acaso nada lo alegró más que recoger varias de sus críticas y artículos en el volumen *Amar la escena*, que en 2021 presentó el sello Ediciones Alarcos. Es una lástima que nunca pudiera tener la noticia de una verdadera tirada de ese título en papel, como hubiera merecido. Iba con su ejemplar adondequiera que fuese, contento de saber que, al menos en esa copia, su vida, como testigo y parte de nuestra escena, quedaba asegurada.

Tras su fallecimiento, a petición de Brenda Quesada, quien se ocupó de cuidarlo incluso desde la distancia, me pidió que acudiera a revisar su biblioteca para decidir el destino de esos libros y revistas. Fue un paso difícil porque en Roberto Gacio se cumplió eso de que a un hombre se le conoce por su biblioteca. La suya, resultado de muchos años de mudanzas, trasiegos, pérdidas y despedida, estaba ya reducida fundamentalmente a tomos y publicaciones teatrales. Opté por creer que sería más útil llevar ese teatro de papel, que fue también su retrato íntimo, a la biblioteca de la Escuela Nacional de Teatro. Repasando esos libros, reconocí asimismo al lector teatral





que he sido, acudiendo a esas ediciones desde mis años de estudiante para entender mejor a los clásicos y a los contemporáneos. Creo que a él le agradaría saber que esas páginas volverán a las manos de estudiantes de artes escénicas, como otra manera del legado que se encargó de extender a quienes lo veían como un maestro que no necesitó de aulas o cátedras para ser respetado como tal.

En la Universidad de Miami, cuando acudimos al Coloquio Internacional que allí se celebró en agosto de 2012 por el centenario de Virgilio Piñera, fue mi compañero de habitación. En esa ciudad se reencontró con viejas amistades y con otras personas cruciales en su vida; creo que fue el último viaje de su vida fuera de Cuba. Como si aún fuese aquel

◀  
*Diario de campaña*, 7ma. semana de teatro alemán en La Habana.

personaje insaciable de *El flaco y el gordo*, se levantaba de madrugada a comer, por más que lo regañara. Imagino que ahora también extrañaré esos regaños, que él dulcificaba contando otras anécdotas de su vida dentro y fuera de los escenarios, rememorando a Marisabel Sáenz, Adolfo de Luis, Francisco Morín o a Adela Escartín, y elogiando siempre a Berta Martínez, que volvió a deslumbrarlo en su caracterización de Juana de Arco. Viendo recientemente fotos de ese montaje, estrenado en 1960 bajo la dirección de tan notable actriz, en la sala del Museo Nacional de Bellas Artes, puedo imaginarme a Roberto Gacio como uno de sus espectadores, y ver el espectáculo que nunca presencié a través de sus ojos y su memoria. Contra la imagen del



crítico como un ser huracán e intratable, quienes tuvimos la fortuna de conocerlo podemos afirmar que él fue todo lo contrario. Y seguir en su compañía, relejendo sus textos y reseñas, para volver a esos espectáculos en los que, como actor o testigo privilegiado, lo buscamos en el patio de lunetas o en escena, ese sitio al que, hasta donde recuerdo, bajo la piel de sus personajes siempre llegó puntual.

Este 12 de marzo su nombre reapareció en las redes, en los grupos de Telegram o WhatsApp, donde los teatrístas de buena memoria recordamos su cumpleaños. Ha sido el primero en el que no pudimos felicitarlo directamente, para recibir de vuelta sus afectuosos y a veces rimbombantes mensajes de agradecimiento. En una ciudad que va perdiendo

◀ *El álbum,*  
Teatro de  
La Luna

o viendo cerrarse algunas de sus instituciones y sedes teatrales más importantes, símbolos en varios casos de lo que ha sido la vida cultural de esta capital, no saberlo ya en su recorrido tras los nuevos títulos de la cartelera es cosa que también nos quita el aliento. Como remedio a esa ausencia, está el imaginarlo vivo y actuando, desde su último personaje o desde el primer recuerdo suyo que nos acompaña. Era un actor de esa memoria que se asegura en la tradición, y no pierde el rumbo, para seguir dilatándola desde los cardinales que los directores más recientes podían aportar a ese camino del cual él venía. Ese camino de ida y vuelta en el que, con agradecimiento, somos nosotros ahora los que pronunciamos su nombre. 7

# ESTORINO Y FERRER\*

## TIERRA FIRME DE

COMO EN SUS OCHENTA AÑOS, CON ÉL EN PRIMERA FILA; COMO

en sus noventa, todavía cercana su muerte, la gracia de Abelardo Estorino nos convocó a Matanzas para celebrar su centenario, que se cumplió este pasado 29 de enero.

Con la revista *Tablas* allí, siempre parte, más si se trata del firmante de *Morir del cuento* y *El baile*, textos de talismán de la publicación y de sus Ediciones Alarcos.

Organizado, como los anteriores, por Ulises Rodríguez Felles y yo, el Coloquio Cien Estorinos. Cien Ferrer sesionó en la Casa de la Memoria Escénica, en dos salas de la ciudad de Matanzas, y en Unión de Reyes, el pueblo natal del autor de *Vagos rumores*. Con el decisivo auspicio del Consejo Nacional de las Artes Escénicas, de su instancia provincial allí, la Dirección Provincial de Cultura y la municipal de Unión, entre otras dependencias; un testimonio práctico de la colaboración interinstitucional, sin la cual es imposible tener éxito hoy en un evento cultural, o de cualquier tipo.

Evocaciones, ponencias e intervenciones resultaron en una radiografía de la dramática de quien, junto a Piñera, integra un dueto imprescindible en el itinerario escénico insular.

Aproximaciones de Reinaldo Montero, Norge Espinosa, Vivian Martínez Tabares, Rubén Darío Salazar, Alberto Sarraín, Lillian Manzor, Aliocha Pérez Vargas y Yaudel Rodríguez Vento analizaron muy diversos aspectos de la dramaturgia estorineana mientras se acercaban a la persona y su trayectoria vital.

De estas se comparten en este número las de Lillian Manzor y Rubén Darío Salazar. Y la de Norge Espinosa, a quien le pedimos, de manera especial, «cercar» a Rolando Ferrer, el autor nacido en Santiago de Cuba hace también un siglo. Y lo cumplió con creces al recorrer sus obras, su destacada labor como director escénico, y registrar el cruce de circunstancias vitales entre Pepe Estorino y él durante una época. Todo un incentivo para promover la vuelta a proscenio del padre de *Lila, la mariposa*; *Las de enfrente*; *La taza de café* y *La hija de Nacho*. Sobre Ferrer este volumen suma una contribución de Eberto García Abreu.

En los escenarios matanceros pudimos apreciar el renombrado montaje de *La casa vieja*, de Julio César Ramírez por Teatro D'Dos, y *Las penas saben nadar*, con Olga Bucarelli y dirección de Elvira Taveras para la compañía dominicana de Juancito Rodríguez.

En Unión de Reyes peregrinamos a la tumba de Estorino, asistimos a la muestra preparada por el museo municipal, asiduo sitio de nuestro homenajeado en sus visitas al pueblo donde quiso permanecer. Allí aquilatamos las varias ediciones de su teatro. Nos dolimos con el deterioro de lo que fue la esencial casa familiar, sobre la que hizo el trazado simbólico de *La casa vieja*.

Y en la clausura, en el Teatro Pedro Vera, vimos del proyecto Las Alicias, *Una mujer para Abelardo*, concebido por Leira Díaz, asesorada por su profesora Lizette Silverio, a partir de varios personajes femeninos de nuestro autor. Maravilloso cierre porque en la solidez de esas jóvenes actrices, todavía estudiantes de la Facultad de Arte Teatral del ISA, está la pervivencia de su obra. Prueba, como señaló Montero, de que el arte de Estorino es tierra firme. Y, sin dudas, está vivo y cambia. **T**

\* Como introducción a este dossier de la revista *Tablas*, retoco el texto «Estorino está vivo y cambia», publicado en el periódico *Granma* el 29 de enero de 2025.

# MUJERES DE ESTORINO, MUJERES DE FERRER: RETRATOS FEMENINOS PARA UN DOBLE CENTENARIO

Para Roberto Gacio,  
con cariño teatral.

1

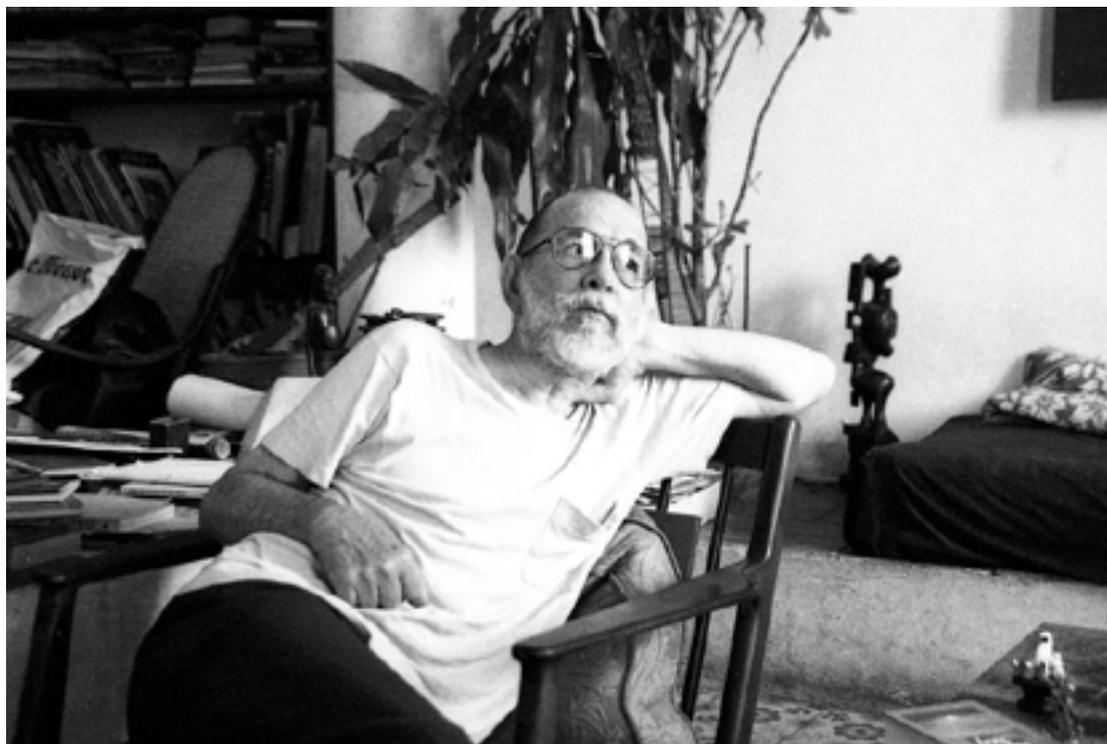
DE REPENTE, EN MEDIO DE ALGUNA CONVER-

sación, aparecían esos fantasmas. En la amplia sala de su casa aledaña a la calle Paseo, Abelardo Estorino podía mostrarme la silla en la cual se arrellanaba Virgilio Piñera durante aquellas tertulias semiclandestinas de los años 70, cuando ni él ni Arrufat, ni Pepe Triana ni el propio Estorino eran representados pero se reunían ahí a leerse las obras que no sabían cuándo se podrían representar. O le decía, al paso hacia la cocina donde se hablaba de otras cosas menos públicas, que alguna vez me iba a llevar las cabezas de *papier maché* que Antonia Eiriz había creado para los Jueces de su montaje de *La verdadera culpa de Juan Clemente Zenea*, espléndidas en su aire grotesco y teatral, y que ahora, gracias a Carlos Celdrán, sé que terminaron cruzando

el mar y se guardan en Miami. En una de esas tardes, Estorino me habló de Rolando Ferrer, quien le comentó que se había leído cierta obrita de Federico García Lorca, llamada *Mariana Pineda*, y sin falsa modestia, le parecía que no estaba por encima de otra que él mismo había escrito, y que le había quedado más o menos bien. Esa obrita suya era *Lila, la mariposa*. Y ahora que he vuelto a leerla, puedo darle, sin chovinismo alguno, la razón a su autor. Y esa tarde también me contó otra anécdota, ya más íntima y picante, acerca del autor de *Lila*, que no me atrevo a repetir aquí. Lo cierto es que ambas cosas me llegan a la mente, en la voz de Estorino, cada vez que veo algún retrato de los pocos que perviven de Rolando, ese santiaguero con el cual se completa el así llamado triángulo de oro de nuestra «dramaturgia de transición».

Parece  
blanca, de  
Abelardo  
Estorino.





© INTERNET

Cuando se estrena, en 1954 y por Andrés Castro con el grupo Las Máscaras, *Lila, la mariposa*, Estorino está escribiendo lo que reconoce como su primera obra: *Hay un muerto en la calle*. Pero, como bien sabemos, no tiene un debut propiamente dicho hasta que *Lunes de Revolución* publica, mediante una estrategia bien pensada de Raúl Martínez, las escenas de *El peine y el espejo*, firmadas en 1956. Aquella primera pieza, en un acto, no sería rescatada hasta la edición del *Teatro completo* de Estorino, en 2006. Su lectura arroja luz como un útil punto de partida hacia todo lo que luego imaginará el dramaturgo matancero. «*A star is born*», le susurró Raúl Martínez tras la sorpresiva publicación de *El peine y el espejo* en el famoso y discutido magazín. Y tras el excelente recibimiento de esa segunda obra, vendría todo lo demás, incluido el estreno de *El robo del cochino*, dirigido por Dumé, en 1961. Un acontecimiento que tal vez no hubiera sucedido si Estorino y Ferrer no se hubieran reconocido ya, a la manera de un maestro y un discípulo aventajado.

Los caminos de Rolando Ferrer y Abelardo Estorino van a cruzarse varias

Abelardo Estorino.

veces. Lo hacen, en términos públicos, cuando *El peine y el espejo* se presenta en octubre de 1960 por vez primera, en programa doble con *La taza de café*, acaso la pieza breve más celebrada y conocida de las que concibe Ferrer después del éxito de *Lila, la mariposa*, y que ya se conocía desde 1959. Si *La taza de café* llega al escenario mezclando actores profesionales (Noria Lambert y Mario Limonta) con actores aficionados, empleados del Ministerio de Gobernación, Obras Públicas o el Banco Nacional en sus primeros pasos en las tablas; *El peine y el espejo* fue interpretado por Yolanda Arenas, Eva Padrino, Nadia Santí y nada más y nada menos que Armando Quesada, de tan nefasto recuerdo, no solo como actor. El vestuario de ambas puestas correspondió a Julio Matilla, y las funciones, entre el 14 y el 22 de octubre, ocurrieron en la sala Granma del Ministerio de Obras Públicas, como parte de una temporada de Teatro Revolucionario. La sala, informa el escueto programa de mano, se inauguró precisamente con esa doble representación. A la manera en que unos pocos años antes, en 1957, Virgilio Piñera y Antón Arrufat compartieron con piezas

breves (*Falsa alarma* y *El caso se investiga*) el tablado del Lyceum, acá se conectan esos dos nombres, que comparten al menos en ese instante más de un interés en lo que imaginan como situaciones y personajes.

Dada la necesidad de llevar a las tablas algunas obras nuevas que además permitieran airear los postulados del recién instaurado poder y una crítica a los desmanes del pasado, se alentaron en las restantes provincias del país la representación de estas piezas breves. *La taza de café* y *El peine y el espejo* cubrieron con frecuencia ese rol, no solo mediante el trabajo de profesionales sino también de grupos de aficionados. En Camagüey, vuelven a ofrecerse en programa al que se añadía *Los acosados*, de Matías Montes Huidobro, en 1960, bajo la dirección de Miguel Ponce. Y ese es solo un ejemplo de cuánto se les representaría, antes de que sus tres autores, por razones diversas, cayeran luego en desgracia, a poco más de una década de esas funciones. Huidobro no tardaría en marchar al exilio, Estorino y Ferrer permanecieron en Cuba, integrados al quehacer de nuestra escena. Ambos compartían el mismo año de nacimiento, eran provincianos que saltaron a La Habana. Ambos habían estudiado carreras relacionadas con la Medicina que abandonaron o dejaron de ejercer, y coincidieron en la capital, incluso en la misma casa, para establecer un nexo que los llevaría mucho más allá. De su relación con el autor de *Lila...*, contó Estorino a Wilfredo Cancio Isla, en una excelente entrevista que publicó en 1987 la revista *Revolución y Cultura*:

[...] Rolando viene para La Habana y le sigue rondando su amor por Santiago de Cuba. La huella de Lorca está muy presente en él y así trata de asimilar las claves del poeta granadino para producir un teatro cubano de vuelo poético [...] La influencia en mí de Rolando Ferrer forma parte de la convivencia, pues habitábamos la misma casa, nos veíamos hasta en el desayuno y él hablaba de teatro sin parar [...] Yo asistía al proceso de ensayos de sus obras y a sus estrenos. Mi primer contacto con



© INTERNET

▼ Rolando Ferrero.

alguien que escribe teatro es con Rolando. Mi preceptiva teatral, mi técnica dramática la adquirí con él. Fue mi Aristóteles, mi John Howard Lawson.<sup>1</sup>

Así como Estorino reconoce no tener un diálogo tan estrecho con Carlos Felipe, de quien le interesa particularmente

<sup>1</sup> «En busca del tiempo vivido», entrevista de Wilfredo Cancio Isla a Abelardo Estorino, publicada en el número 5, mayo de 1987, de *Revolución y Cultura*.

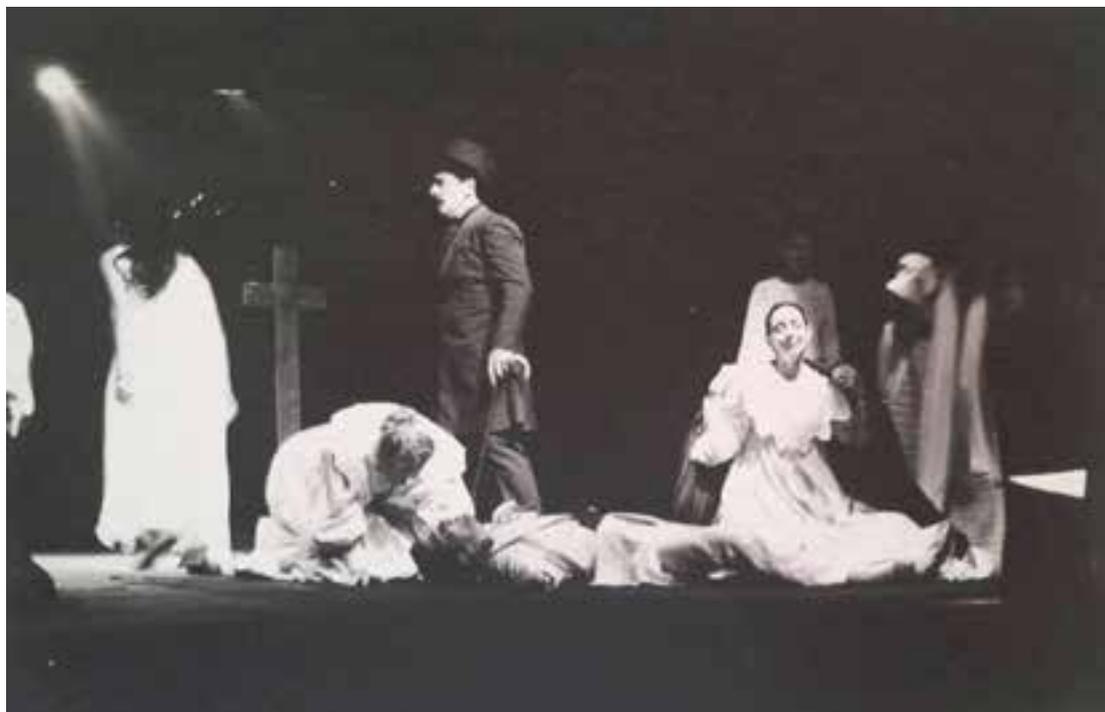
*El Chino*, y amplía en esa entrevista los motivos de su admiración y trato con Virgilio Piñera, abre con esas frases un punto de investigación que lo enlaza particularmente con Rolando Ferrer, que queda como un terreno más amplio por investigar. Llegaron a dirigir juntos una puesta en escena de *Las brujas de Salem*, estrenada en el teatro Payret, en 1961. En esos años ambos se reinventan: el joven de Unión de Reyes va convirtiéndose en un dramaturgo de referencia y fama creciente, con las obras de su primer ciclo, y Rolando Ferrer, que nunca renunció a *Lila, la mariposa* como su carta de presentación, retoma la escritura para la escena, que había suspendido tras la premier de su obra más celebrada, optando por crear las piezas breves de su segunda etapa, en las que se arriesga con otras estructuras y personajes, acertando a veces (*Los próceres*, *La taza de café*) y quedando a medias en otras. También, como Estorino, escribe piezas para niños, como su adaptación de *Platero y yo*, titulada *Cosas de Platero*, estrenada en 1965 con el Conjunto Dramático Nacional, compañía para la que también dirige un espectáculo a partir de cuentos de Yukio Mishima en ese mismo año. Y, sobre todo, dirige otras celebradas puestas en escena, entre las cuales habrá que recordar sus *Entremeses japoneses*, en 1966; y el estreno en Cuba de *¿Quién le teme a Virginia Woolf?*, con Verónica Lynn y José Antonio Rodríguez en los roles protagónicos, en 1967, ambas con el grupo La Rueda, que nace como desprendimiento de varios de sus integrantes del Conjunto y se mantiene en activo hasta su disolución en 1969.

En 1964, cuando Berta Martínez dirige en Teatro Estudio la primera obra de Abelardo Estorino que aparece en el repertorio de la importante agrupación, también se estrena en el escenario de la sala Hubert de Blanck la única pieza de Rolando Ferrer que se añade a todo ese catálogo. *La casa vieja*, de Estorino, y *Las de enfrente*, dirigida por Rebeca Morales (en programa doble con *La repetición* de Antón Arrufat, dirección de Elio Martín), son esos títulos tan diferentes, y al mismo

tiempo coincidentes en varias de sus aristas. *La casa vieja* pasó de inmediato a subrayar la línea casi naturalista que Estorino había desarrollado desde *El peine y el espejo* y *El robo del cochino*. Mas, por su lado, *Las de enfrente* se estrenó en el programa experimental de los lunes y martes de Teatro Estudio, con las actuaciones de Raquel Revuelta y Herminia Sánchez en sus protagónicos. Hoy es una pieza prácticamente olvidada, que se menciona usualmente por la aparición en ella de la muy respetada y aplaudida hermana de Vicente Revuelta. Es la última creación extensa de Ferrer, quien no abusó nunca del tiempo del espectador: los tres actos de *Lila, la mariposa* transcurren con mucha más rapidez de lo que tardan obras de Piñera o Felipe. El juego del desdoblamiento le permite acudir a esos semblantes de mujeres, blancas y negras, que viven en lados opuestos de la misma calle, para narrar la historia del país mediante sus vidas y sus nombres. Las mujeres de Estorino, Laura y Flora en *La casa vieja*, pueden estar cerca de estos personajes. Vienen todas de una misma voluntad: hacerlas portadoras de una angustia y una carga de anhelos que en la dramaturgia cubana ha encontrado su mejor eco en tantos personajes femeninos.

## 2

Si el teatro de Rolando Ferrer en su primera etapa se organiza a la sombra de Federico García Lorca, las piezas iniciales de Abelardo Estorino van creciendo bajo el influjo de Ibsen, ganando cada vez más solidez estructural dentro de una variante dramática que hizo decir a Rine Leal, a manera de elogio, que en su teatro «no caben las sorpresas». El mismo crítico, en su estudio acerca de Ferrer, trataba también de convertir en halago su señalamiento como autor «de una sola obra». Tanto a uno como a otro esas etiquetas debieron haberle pesado, de ahí acaso la voluntad de sumar otros hallazgos y desafíos en lo que empezaron a escribir tras verse representados a partir de 1959. Estorino, al tiempo que entrega esa pieza de arquitectura tan bien plantada que es *La casa*



© CORTESÍA DEL CENTRO MARÍA LASTAYO

▼ *Parece blanca*, de Abelardo Estorino.

*vieja*, en ese mismo año publica en un número de *Casa de las Américas* un título que pone de revés todo lo que de él se decía: *Los mangos de Caín*. Esa «sorpresa feliz» (algo así dijo de ella Calvert Casey) demostró que en el matancero había ya otras pretensiones y anhelos, ligados a la farsa, la comedia, el grotesco incluso que luego exploraría en *El tiempo de la plaga*, una de sus «obras malditas», que tendrá que esperar años para ser publicada y aún sigue sin representarse. En *Antes que anochezca*, Reinaldo Arenas relata su paso por la casa de Raúl Martínez y Estorino, y de este último, el autor de *Celestino antes del alba* nos dice que era «un dramaturgo de segunda categoría que en aquel momento gozaba de cierta fama, porque había hecho unas melopeas más o menos laudatorias al régimen». Acaso esa era la impresión que corría en los maliciosos pasillos del chisme habanero, pero Estorino tenía más cartas bajo la manga, aunque jugarlas le costaría caro.

El estreno de *Los mangos de Caín* marcó el inicio de un malvado conjuro en su contra. A los tres días de su estreno, dirigido por Magaly Alabau en el Colegio de Arquitectos, fueron suspendidas las

funciones tras las protestas de una horda estudiantil que tuvo a Jesús Díaz entre sus cabecillas. El número de *Casa de las Américas* donde la obra había sido publicada le costó el puesto a su director, Antón Arrufat, porque en él, además de la obra que satirizaba no solo al pasaje bíblico del Génesis sino, según creyeron muchos, a los nuevos gobernantes, se había dado a conocer un par de poemas de Pepe Triana con matices supuestamente homoeróticos. Era el prelude de lo que, en poco tiempo, impediría a Estorino ver nuevas obras de su autoría en escena, aunque pudo mantenerse dirigiendo otras en Teatro Estudio, ya fuera *La ronda* de Schnitzler junto a Raquel Revuelta, o *La discreta enamorada*, de Lope de Vega. Su magnífica versión titiritera de *La dama de las camelias*, concebida para los talentos del Teatro Nacional de Guíñol, tampoco sería estrenada. Era 1971, ya sabemos por qué.

Mientras, Ferrer dirigía y escribía otras piezas breves, antes de morir repentinamente en 1976. En todo lo que imaginó para la escena están esos caracteres femeninos que hacen interesante incluso sus obras menos logradas. De

Lorca, y de su propia vida familiar, viene en efecto ese aire poético con el cual representa el ahogo provinciano que asfixia a sus mujeres. Un provincianismo que no es solo geográfico, sino también la limitación moral, los frenos que la sociedad machista ponía sobre ellas. En *La hija de Nacho*, su primer título donde exhibe ya el dominio real sobre un pequeño mundo, después de las búsquedas de *Soledad*, *Otra vez la noche* y *Cita en el espejo*, la tensión entre las hermanas Eloína, América y Yara proviene de los regodeos de Chucho, esposo de la primera, quien ha hecho creer al pueblo que goza sexualmente de las tres. La atmósfera se conecta con la de *El peine y el espejo*, con ese desasosiego de la mujer que descubre que vive bajo ese yugo y que los comentarios, el chisme, los rumores, pueden mucho más que su dignidad. En *Lila, la mariposa*, afortunadamente, eso crece a una nueva dimensión, asegurada en la caracterización de la protagonista, en la mentira que ella emplea para retener a su hijo, en un coro de personajes bien trazados, que rozan a veces lo estrambótico y el expresionismo, y el mar, como una vía de escape posible ante tanta opresión. Si Piñera idea un teatro intelectual, de intensos juegos mentales, de frialdad cortante en su eficacia; y Felipe acude a lo popular para explorar mitos y convertirlos en tragedia que no se contenta con lo paródico, Ferrer aporta la nota de un sicologismo que se acerca a la atmósfera poética, que hace de las mujeres sus protagonistas más rotundas, y que elude los peligros de la frase altisonante, de la solemnidad o la sentencia de resonancias filosóficas. Los tres autores se complementan, más que negarse entre sí. Ellos van dibujando un horizonte sobre el árido terreno en que fundamentaron el proyecto de ese «teatro nacional propio» del que habló Piñera, y en esa misma comarca sus discípulos, posteriormente, darán otras dimensiones a esos bosquejos fundacionales.

Las mujeres de Ferrer se debaten en ese ahogo provinciano que no es solo el de sus límites domésticos, sino un estado de ánimo en el que se asfixian sin

remedio, a lo largo de toda su creación tendrá en ella sus mejores portavoces. En *La hija de Nacho*, Eloína, América y Yara viven bajo el acecho de Chucho, el esposo de la primera hermana, que presume de tenerlas bajo su mando y su deseo sexual, lo cual desencadena el final trágico. Los trazos casi impresionistas del carnaval, la fiesta que transcurre en la calle, la tonada que hace presente al personaje referido en el título, así como la contención en el diseño de esa atmósfera, salvan a la obra de los peligros del drama pasional, aunque sus ribetes no queden fuera de ese retrato acentuado por los ecos lorquianos. En *Lila, la mariposa*, el dramaturgo eleva ese ámbito a una dimensión que, al tiempo que se dilata, permanece bajo control, afirmada en la excelente caracterización de su protagonista y el empeño que ella mantiene en ocultar a su hijo la verdad sobre su edad, con tal de retenerlo. Junto a ella, el coro de personajes (su hermana, el trío profético de costureras, la clientela, etcétera), son figuras bien trazadas, en un haz apretado que también es un espejo de nuestra identidad, y el autor lleva algunas de ellas a lo estrambótico, incluso a elementos expresionistas en su concepción de *La Cotorrón* o *El Energúmeno* o en su celebrada escena del velorio de la protagonista. Lo irreal coexiste en esos planos, eludiendo siempre la frase operática o pretendidamente trascendental. La escala en la que trabaja Rolando Ferrer haya su código de teatralidad hurgando en los gestos cotidianos, y es de esa visión cálida que logramos identificarnos con su idea de la escena.

Las mujeres de Estorino también comparten ese desasosiego, aunque pueden ir más allá: pensemos en *Morir del cuento*, cuando el juego especular de personajes/actrices deviene clave a lo largo de esa obra maestra, y que retoma claves de *El robo del cochino* para demostrar la fidelidad del autor a sus puntos de origen, al tiempo que la madurez que deja volver a ese cardinal sin repetirse. Las protagonistas de *Las de enfrente*, que Rolando Ferrer imagina como dobles de una misma existencia a quienes solo separa la raza

o las ilusiones económicas, pertenecen a ese pequeño mundo, pero se rebelan desde lo teatral a la hora de representarlo. Hablan directamente al público, echan mano a los recursos del distanciamiento para demarcar en qué momento están reviviendo una escena o analizándola críticamente, entran y salen de esas convenciones para, por encima de todo, dar testimonio de una existencia en la que, sin excesivo patetismo, también tiene cabida la historia de la nación, narrada en un tono que no por menor deja de tener su propia teatralidad. Con esos mismos elementos, Estorino anudará parte de su dramaturgia posterior, comenzando en *Ni un sí ni un no*, continuando en *Morir del cuento* y *Que el diablo te acompañe* y *Las penas saben nadar*, hasta dar un nuevo vuelco, como autor y director, con *Vagos rumores* y repensar en una versión más concentrada e intensa otro de sus títulos mayores: *La dolorosa historia del amor secreto de José Jacinto*

*Milanés*. Son gestos liberadores, que no se detendrán hasta la aparición de *Parece blanca*, *El baile*, *Medea sueña Corinto* o su versión de *Pedro Páramo*, con la cual se despide: *Ecós y murmullos de Comala*.

Cuando esta pieza llega al escenario, en el 2012, hace ya treinta y seis años desde la muerte de Rolando Ferrer. Sus últimas obras fueron *Busca, buscando*, para público infantil; y *El son entero*, a partir de poemas de Guillén estrenada en saludo al Congreso de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba, cerrando un ciclo vital que había iniciado el 13 de julio de 1925 y que concluye abruptamente el 19 de enero de 1976. Una década después de su fallecimiento, su nombre reaparece como un estremecimiento en todo el teatro cubano, cuando ocurre el debate alrededor del montaje que Teatro Buendía, fundado por la actriz, directora y profesora Flora Lauten, propone a partir de *Lila, la mariposa*, opera como una sacudida que alcanza a todo el



© CORTESÍA DEL CENTRO MARÍA LASTAYO

▼ *Vagos rumores*, de Abelardo Estorino.

movimiento escénico cubano, tras su presentación en el Festival Nacional de Teatro de Camagüey. Siguiendo una línea de lecturas alternativas que ya el núcleo de estudiantes que integra el nuevo colectivo había explorado con sus versiones de *El lazarillo de Tormes*, *El pequeño príncipe* y *Electra Garrigó*; el Buendía sacó a escena una reinención, más que revisión de *Lila, la mariposa*, la cual accionó como un llamado de alerta acerca de las inconformidades y anhelos de la juventud en aquel instante de la sociedad cubana, aportando señales ya imposterables de numerosas crisis internas, y discutiendo al clásico ya asentado en nuestros anales, con un montaje que apelaba al cabaret, al musical, a fórmulas subversivas que, al tiempo que lo vivificaron, molestaron a no pocos puristas. Ha sido, hasta hoy, el último ejemplo de una vuelta al teatro de Rolando Ferrer capaz de sacudirlo del polvo de las comodidades y las convenciones: ese ejercicio imprescindible sin el cual los clásicos comienzan a ser letra tan sagrada, como peligrosamente muerta. Y que encuentra ecos en otros espectáculos posteriores, unidos en el mismo anhelo, como el replanteo igualmente «radionovelesco», «musical» y refrescante que Marian Montero propuso a partir de *El peine y el espejo* en 2017, sencillamente titulado *El espejo*, interpretada por un elenco exclusivamente masculino a través del cual las mujeres de Estorino seguían hablando, sin embargo, alto y claro.

### 3

Cuando escribe sobre Abelardo Estorino, en 1967, Rine Leal afirma, ahondando en lo que él encuentra en sus obras como una radiografía del «machismo a la cubana»: «Adoro esas figuras femeninas de Estorino que sufren sin remedio alguno, que reciben las bofetadas, que son ofendidas y humilladas cuyo único sostén son los cuatro pilares del lecho nupcial, rodeado no precisamente por cuatro angelitos, sino por los demonios de la discriminación, el abuso, el poder del dinero y el gallismo donjuanesco [...]». Y el autor de la misma línea, que acaso

una agenda *woke* hoy leería espantada, dice de Rolando Ferrer y la importancia de *Lila, la mariposa*:

Por ejemplo, ese tema del matriarcado de nuestras mujeres y el machismo de nuestros hombres que nos habla la noble *Electra Garrigó* en un arrebato de sincera comprensión, es la misma tendencia que centraliza lo mejor de nuestro teatro en figuras femeninas [...] y que nos ha dado heroínas como la Camila de Brene, Luz Marina y Electra de Piñera, Rosa o Teresa de Estorino, Palma o la Santiaguera de Felipe, la Sara de Reguera Saumell, las cuatro pericas de Dorr, la Medea de Triana o la Matilde de Arrufat. Esta línea de creación posee uno de sus puntos iniciales en nuestra Lila, neurótica, insatisfecha, girando en torno a su hijo y sufriendo como contraparte a su cuñada Hortensia, mientras Meche, Lola y Clara completan la galería. En este sentido, *Lila, la mariposa* desarrolla una temática femenina que va a continuar como una constante más o menos importante en nuestra dramaturgia.<sup>2</sup>

Valga esta cita de Rine para entender de qué manera todos los caminos del teatro cubano, si se sabe encontrar el hilo de Ariadna, pueden conducirnos y entrecruzarse con la madeja que Lila corta con sus tijeras de plata. Podemos ir de él y sus mujeres a Piñera, Felipe, Brene o Estorino, y no sería difícil hacer ese recorrido a dramaturgas y dramaturgos mucho más recientes. Voy a referirme a un gesto final, que acaso nos ayude a visibilizar más estas conexiones, y para ello voy a valerme de una pieza breve de Estorino, que su autor no recogió en ninguno de sus libros, ni siquiera en su *Teatro completo*. Es una suerte de propósito concebido para un homenaje a la compañía Rita Montaner, en el veinticinco aniversario de su fundación, y que se publicó en *El Caimán Barbudo*, en su edición 239, de septiembre de 1987. Su título es *Una admiradora anónima*.

<sup>2</sup> Todas las citas de Rine Leal provienen de *En primera persona*, Instituto del Libro, La Habana, 1967.



▼ Abelardo Estorino.

Coherente con la línea temática del Estorino de aquellos momentos (la pieza es contemporánea de *Que el diablo te acompañe* y antecede en cierto sentido a *Las penas saben nadar*), se trata de un ejercicio de estilo que no oculta su naturaleza de libreto creado para cumplir con una circunstancia. Es una suerte de tributo a las obras también breves del último Rolando Ferrer, que tanto trabajó para esa compañía que recibe el homenaje, y ello se hace más evidente cuando el nombre del maestro, colega y amigo es aquí mencionado. La fábula es sencilla y se compone y descompone mediante los juegos del teatro dentro del teatro. Una mujer hastiada de su matrimonio rutinario cumple con su sueño de ser una afamada actriz, para hartarse de la fama y las exigencias y superficialidades del estrellato, para regresar al hombre que había abandonado, diciendo, como cuentan de Isadora Duncan antes de subirse al automóvil de su último viaje: «Me voy a la felicidad. Me voy a la felicidad». Simple, estorineana sin dudas, es un tributo al autor de *Función homenaje* y *Los próceres*, a la actriz desquiciada de una y a la mujer exasperada de la otra, inmovilizada mientras la vida se deshace a su alrededor. Creo saber que la pieza no tuvo más que una representación, y quién sabe si, de no haberse publicado en *El Caimán Barbudo*, hoy estaría desaparecida. Como la *Alicia en el país de las maravillas* del propio Estorino; o esas otras piezas de Ferrer que nunca se publicaron y se extraviaron: *Tres semanas*, *Los del número cinco*, *Cualquier tiempo pasado...*, y

de las cuales apenas nos quedan sus títulos. De él, dijo acertadamente Raquel Carrió, en una frase a la vez lúcida y hermosa: «Si no logró su propósito de crear una nueva dramaturgia, al menos dejó la hermosa imagen de la ruptura».<sup>3</sup>

Por más que trato de recomponer su semblante, siento que a la altura de este centenario Rolando Ferrer merecería más que este silencio a su alrededor. Me gustaría preguntarle por esos fragmentos de Ferrer a quienes sobreviven de ese tiempo, o le conocieron, o si fuera posible, a nuestro querido Roberto Gacio, aunque no haya podido hacerle la pregunta antes de su desaparición. En cualquier caso, esa pieza menor, semioculta, no recogida que es *Una admiradora anónima*, me parece otra señal que nos hace Estorino para que pensemos en Rolando Ferrer, y podamos, de uno a otro, reconocer que sin ellos, sin sus mujeres, sin sus atrevimientos, el teatro cubano sería algo muy distinto. Quiero cerrar esta intervención con unas líneas que dice esa mujer que inventa Estorino para que volvamos a leer, a sentir, a oír, el nombre de Rolando Ferrer:

**MUJER.** (Al público.) Por favor, les ruego que perdonen este incidente. Pero tenía que hacerlo, tenía que hacerlo de todas maneras. O me moría. (Transición.) Buenas noches: todos ustedes lo saben: el grupo Rita Montaner celebra su aniversario y yo quiero unirme a esa fiesta. Una fiesta para el teatro cubano. Yo no soy nadie, nadie. Una admiradora anónima de este grupo. Pero no me he perdido una sola obra de las que se han representado en estos 25 años de esfuerzos y sacrificios. Sacrificio, sí, porque hay que ver la voluntad que se necesita para hacer teatro. Y ahí, como ustedes, sentada en una de esas lunetas mi espíritu ha ido absorbiendo la esencia del arte noche tras noche, semanas van y semanas vienen, un año y otro. Viajando a Francia, a Brasil, de Tennessee Williams a Goldoni, de Luaces a Rolando Ferrer. (Una pequeña pausa.) Y ahora yo quiero actuar...

<sup>3</sup> Raquel Carrió: «Tres autores de transición», *Tablas*, no. 2, 1982.

# ABELARDO ESTORINO: CREANDO PUENTES ENTRE CUBA Y LOS ESTADOS UNIDOS



© CORTESÍA DEL ARCHIVO DIGITAL DE TEATRO CUBANO,  
COLECCIÓN ABELARDO ESTORINO.

▼ René Buch, María Irene Fornés, Adria Santana y Abelardo Estorino.

## ESTE ENSAYO ANALIZA LAS PUESTAS EN

**LILLIAN MANZOR** escena de las obras de Abelardo Estorino en los Estados Unidos y demuestra el papel primordial que tuvo Estorino –su persona y su obra– en una serie de proyectos que sirvieron como gestos de reconciliación entre los cubanos.<sup>1</sup> Antes de 1996, Estorino era poco conocido en los Estados Unidos, aunque Adria Santana se había presentado con *Las penas saben nadar* en diferentes centros culturales sobre todo en California. Allí fue que yo la conocí a finales de los 80 en Santa Bárbara. Los grandes éxitos de

Estorino vendrán a partir de 1996 con las presentaciones en Repertorio Español en Nueva York. Repertorio Español fue fundado en Nueva York en 1968 por el productor cubano Gilberto Zaldívar (1934-2009) y el director y dramaturgo cubano René Buch (1925-2020). Zaldívar había abierto el Teatro Arlequín a mediados de la década de 1950, uno de los teatros de bolsillo más importantes de La Habana, mientras que Buch había llegado a la universidad de Yale durante la misma época para estudiar literatura tras una corta pero exitosa carrera en La Habana. Zaldívar se marchó de Cuba a Nueva York en 1961, donde siguió trabajando como contable para Diners Club. Conoció a Stella Holt y Frances Drucker, una pareja de lesbianas que dirigía el

<sup>1</sup> Para un análisis más completo de estos proyectos véase Lillian Manzor: «Todos por lo mismo: From Bridges to Greater Cuba», *Marginality Beyond Return. US Cuban Performances in the 1980s and 1990s*, Routledge, 2023, pp. 239-294.

Greenwich Mews Theatre, una compañía off-Broadway que producía teatro afronorteamericano, incluyendo las obras de Alice Childress, Langston Hughes y Wole Soyinka. También fue una de las primeras compañías que utilizó un reparto no tradicional e integrado racialmente. Zaldívar se unió a ellos en 1965 como productor asociado, y en 1966 puso en marcha el Spanish Mews Workshop, precursor de Repertorio Español. Cuando Holt murió repentinamente de un ataque al corazón en 1967, Zaldívar se convirtió en el director artístico de producción de la compañía, una experiencia invaluable para su trabajo en Repertorio a partir de 1968.

A través de los años, Repertorio Español había desarrollado con éxito varios programas de intercambio cultural con Brasil, Colombia y Chile. Por ello, para celebrar su treinta aniversario en 1998, tenía sentido que volvieran a sus raíces cubanas con el proyecto CubaTeatro, cuyo protagonista fue Abelardo Estorino. CubaTeatro tenía como misión actuar como catalizador de un intercambio personal y profesional entre artistas y públicos

estadounidenses y cubanos.<sup>2</sup> Es importante conocer la historia de cómo Repertorio logró que CubaTeatro se diera dada la situación económica y político ideológica del momento. En 1995, Gilberto Zaldívar viajó a Cuba en un viaje personal para visitar a sus familiares ya ancianos. El *New York Times* cubrió su visita en un largo artículo dedicado a su viaje y a los cambios generacionales que se estaban dando en la comunidad cubana en los Estados Unidos (Navarro).<sup>3</sup> Yo siempre me pregunté cómo había sido posible esa temprana visita personal de Zaldívar a Cuba. En la papelería de Repertorio Español que está en la

<sup>2</sup> Recordemos que la prensa norteamericana durante el primer período de la presidencia de Bill Clinton hizo hincapié en que había que cambiar la política norteamericana hacia Cuba debido a los propios intereses políticos norteamericanos. Véase Castro Mariño: «Seis intelectuales en busca de un congreso», *Correo de Cuba*, 1998, pp. 51-54. Repertorio Español Records, University of Miami Libraries, Cuban Heritage Collection, CHC5257, caja 6, carpeta 7.

<sup>3</sup> Para más información sobre estas obras y otras que formaron parte del proyecto CubaTeatro, véase Lillian Manzor: CubaTeatro Project. *Archivo Digital de Teatro Cubano*. 2012. [ctda.library.miami.edu/festival/78](http://ctda.library.miami.edu/festival/78).

Abelardo Estorino, Adria Santana, Gilberto Zaldívar, Juana Bacallao, Roberto Federico Weber y dos desconocidos, La Habana.



# OBSCURE RUMORS (Vagos Rumores)



Written & Directed by Abelardo Estorino

The award-winning play by one of Cuba's contemporary and award-winning playwrights makes its U.S. premiere at Repertorio Español during a limited engagement in New York City.

In an increasingly fearful and hostile world, Cuban-born Ricardo Barber is left helplessly in the shadows of a world that has abandoned him. He is a man who has been abandoned by his country and his people. He is a man who has been abandoned by his country and his people. He is a man who has been abandoned by his country and his people.

As a former actor during his childhood in Cuba, Ricardo Barber has spent most of his life in Cuba, where he was a great Spanish actor.

**LIMITED ENGAGEMENT  
OCTOBER 18 - NOVEMBER 16**

**INFO & TICKETS: (212) 889-2850**

The play will be performed in Spanish with English subtitles. The play will be performed in Spanish with English subtitles. The play will be performed in Spanish with English subtitles.

Repertorio Español is proud to present the award-winning play by one of Cuba's contemporary and award-winning playwrights makes its U.S. premiere at Repertorio Español during a limited engagement in New York City.

**LIVE SIMULTANEOUS  
ENGLISH TRANSLATION  
AVAILABLE THROUGH  
HEADSETS.**

**NEED THE PLAYRIGHT  
MELIARDO ESTORINO?**  
From Cuba to Broadway  
Monday October 11, 1998  
Monday October 26, 1998

The playwright and artists are available for special workshops, masterclasses and lectures at Repertorio Español in all your spaces. Call Estorino for further information at (212) 889-2850.

REPERTORIO ESPAÑOL					
City	Start	End	City	Start	End
NY	Oct 18	2001	NY	Nov 2	2001
NY	Oct 19	2001	NY	Nov 3	2001
NY	Oct 20	2001	NY	Nov 4	2001
NY	Oct 21	2001	NY	Nov 5	2001
NY	Oct 22	2001	NY	Nov 6	2001
NY	Oct 23	2001	NY	Nov 7	2001
NY	Oct 24	2001	NY	Nov 8	2001
NY	Oct 25	2001	NY	Nov 9	2001
NY	Oct 26	2001	NY	Nov 10	2001
NY	Oct 27	2001	NY	Nov 11	2001
NY	Nov 1	2001	NY	Nov 12	2001

**REPERTORIO  
ESPAÑOL**

Repertorio Español  
100 East 17th Street, New York, New York 10032  
(212) 889-2850  
www.repertorioespanol.com

Colección de Herencia Cubana de la biblioteca de la Universidad de Miami, encontré la respuesta en un fax de Bruno Rodríguez, en aquel momento embajador representante de la misión de Cuba en las Naciones Unidas: Rodríguez me confirmaba el permiso para que Zaldívar viajara a Cuba el 28 de junio de 1995. Durante ese viaje, Zaldívar tuvo la oportunidad de encontrarse con viejos amigos del mundo del teatro, entre ellos Carlos Padrón, actor y dramaturgo que dirigía la sección de artes escénicas de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (Uneac). Aquel encuentro informal terminó con la firma de un convenio de intercambio entre Repertorio Español y la Uneac.

El proyecto de reconciliación de Repertorio a través del teatro comenzó con varios actores y compañías que viajaron de Cuba a Nueva York entre 1996 y 1998. Repertorio llevó a Nueva York dos obras de Estorino, *Vagos rumores* y *Las penas saben nadar*. Ambas se presentaron a sala llena durante tres semanas. Además, obtuvieron dos premios de la Asociación de Críticos de Teatro: Estorino

como mejor director de *Vagos rumores* y Adria Santana como mejor actriz.<sup>4</sup> El éxito que tuvieron en NY llevó a que Repertorio ayudara a Estorino con la solicitud de la beca Guggenheim que ganó en 1997 para escribir lo que sería *El baile*. La primera obra oficial de CubaTeatro fue *Pa-rece blanca*, con un elenco de actores de ambos países. Le siguió *El baile* que se estrenó en Nueva York con Adria Santana, Ricardo Barber y dos actores latinos. Ya para 1999, Santana y Estorino están en la portada de American Theater y la prensa latina cubre el regreso de ambos con bombos y platillos.<sup>5</sup>

El proyecto CubaTeatro nació, entonces, de ese viaje personal de Zaldívar, de encuentros informales que tuvo con artistas en la Isla, y del interés que Repertorio tenía de presentarse en Cuba.<sup>6</sup> Como explicara Zaldívar:

Aunque CubaTeatro no pretende abordar cuestiones políticas entre Estados Unidos y Cuba, creará la esperanza de que este tipo de colaboraciones artísticas continúen y sirvan de ejemplo a los gobernantes. CubaTeatro puede ser un puente cultural entre Cuba y Estados Unidos, creando un foro abierto en el que la gente pueda conocer la riqueza y la dinámica de las historias cubana y cubanoamericana. Sospechamos que las reacciones del público a las ideas y temas presentados serán muy diversas. Los hispanos mayores y los más jóvenes (y desde luego los no hispanos) suelen tener percepciones

<sup>4</sup> Repertorio eventualmente llevó a Cuba *Revoltillo* de Eduardo Machado. Para un análisis de las controversias suscitadas por ese viaje tanto en Cuba como en los Estados Unidos véase Lillian Manzor: «Todos por lo mismo», pp. 252-270.

<sup>5</sup> Pedro F. Frisneda: «El baile de Abelardo Estorino en Repertorio Español», *Tiempos del Mundo*, 16 de diciembre de 1999 y «Adria Santana vuelve al Repertorio Español», *Tiempos del Mundo*, 11 de mayo de 2000.

<sup>6</sup> Repertorio eventualmente llevó a Cuba *Revoltillo* de Eduardo Machado. Para un análisis de las controversias suscitadas por ese viaje tanto en Cuba como en los Estados Unidos véase Lillian Manzor: «Todos por lo mismo, From Bridges to Greater Cuba», *Marginality Beyond Return. US Cuban Performances in the 1980s and 1990s*, Routledge, 2023, pp. 239-294.

© CORTESÍA DEL ARCHIVO DIGITAL DE TEATRO CUBANO, COLECCIÓN ABELARDO ESTORINO.



▼ Abelardo Estorino en Nueva York.

muy diferentes de Cuba y de la vida antes y después de Castro.<sup>7</sup>

El éxito de este proyecto se debió por un lado al magnífico trabajo de Zaldívar como productor que inteligentemente solicitó y consiguió subvenciones

para el intercambio de actores, directores, y para talleres de «enriquecimiento mutuo». Por otro lado, también tenemos que considerar los cambios en la política cultural en Cuba, y la política norteamericana hacia Cuba. En noviembre de 1998, la Uneac celebró su VI Congreso. El hilo conductor de aquellas reuniones fue presentar la política cultural de Cuba como una política respetuosa de la diversidad. Carlos Martí, entonces presidente de la organización, caracterizó a la Uneac como «un espacio de unidad en torno a la política cultural de la Revolución, pero en medio de una gran diversidad, y la institución es muy respetuosa de esa diversidad pues aquí convergen, cohabitan, coinciden creadores de muy diferentes procedencias y proyectos, y eso nos fortalece».<sup>8</sup> En aquel Congreso también se planteó la necesidad de discutir los prolongados viajes y estancias internacionales de los artistas cubanos, así como la necesidad de considerar la situación de los artistas emigrados. Carlos Padrón, entonces presidente de la sección de Artes Escénicas de la Uneac, subrayó que «[d]e sus más de mil miembros, la Asociación tiene más de cien en el exterior, quienes mantienen sus

<sup>7</sup> Gilberto Zaldívar: «Cubateatro-Carta a la Fundación ARCA», 1998. Repertorio Español Records, University of Miami Libraries, Cuban Heritage Collection, CHC5257, caja 3, carpeta 16. Las traducciones en este ensayo son mías.

<sup>8</sup> Mireya Castañeda: «A Mix of Emotions», *Granma International*, 12 de noviembre de 1998, Repertorio Español Records, University of Miami Libraries, Cuban Heritage Collection, CHC5257, caja 6, carpeta 7.

CONTEMPORARY AND ACCLAIMED CUBAN THEATER AT  
REPERTORIO ESPAÑOL!

# OBSCURE RUMORS

**DIRECTLY FROM CUBA  
FIRST TIME EVER IN THE UNITED STATES!**

---

Limited Engagement: October 18 - November 16  
Call (212) 889-2850 for Tickets & Information.

**Abelardo Estorino**  
is one of the most important play  
wrights and directors in Latin Ameri-  
can and contemporary Cuban theatre.  
He was awarded the "Premio Na-  
cional de Literatura" in 1992 and the  
prestigious Guggenheim Fellowship in  
1997. *EL BALLE* represents Estorino's  
fourth play at Repertorio Español,  
after the acclaimed productions of  
*VAGOS HUMORES* in 1996, *LAS  
PENAS SABEN NADAR* in 1997 and  
*PAROCE BLANCA* in 1999.

**CubaTeatro Humanities**  
In conjunction with its presentation of *EL BALLE*,  
Repertorio Español offers the following programs:

**SPECIAL PANELS**  
Two post-performance discussions on *EL BALLE* will be held with  
Abelardo Estorino along with theatre and scholarly guests.  
November 14 and November 16.

**MASTER CLASSES**  
Adria Barahona, the acclaimed Cuban actress, will conduct three Master  
Classes in Spanish. Open to actors only. Registration is required.  
Call Adria Actor Vargas at 312-889-2850 to register.  
November 13, 22, and 29 from 8 - 10pm.

**STUDY GUIDES**  
A free study guide, written by Maria Fuentes and Daniel Espinosa, is  
available on Abelardo Estorino and his plays at Repertorio Español,  
including *El Balle*. The study guide is also available on our website at  
[www.repertorio.org](http://www.repertorio.org).

**EXHIBITIONS**  
Theatre posters and photographs will be on display in our lobby,  
depicting a variety of Cuban plays and productions.

**CIRCULATING LIBRARY**  
Scripts, CDs, videos, and theatre periodicals on Cuban and Cuban-  
American plays are available upon request by phone or email.

Repertorio Español is a participant in the National Endowment for the Arts  
Emergency Program, administered by THEATRE COMMUNICATIONS  
GROUP, the national organization for the American theatre,  
and funded by the area's largest grant agency.

vínculos, y tratamos de analizar las causas que los llevaron a esa migración económica, para que no aumente la cifra, no porque estemos en contra de que la gente viaje (yo mismo acabo de regresar de París, donde fui para hacer una obra de teatro), pero sí para que grandes artistas cubanos no tengan que estar en otros países». <sup>9</sup> Si bien CubaTeatro había nacido de amistades y redes desde abajo para facilitar el proyecto cultural y el diálogo entre artistas, Repertorio también tuvo que negociar con la Uneac, que ayudó a que el proyecto pudiera llevarse a cabo.

Los diversos materiales en la papeleería de Repertorio Español incluyen los acuerdos financieros y las subvenciones solicitadas para este ambicioso proyecto. Las principales fuentes de financiación

fueron la Fundación ARCA y la Fundación Rockefeller. Ambas tenían en aquel momento dineros destinados específicamente para proyectos relacionados con Cuba, aprovechando la pequeña apertura que se tuvo durante la administración de Clinton; pero estas fundaciones se enfocaban en proyectos que venían de las ciencias sociales principalmente. Zaldívar, sin embargo, supo cómo «colarse». En una carta a Tomás Ybarra Frausto de la Rockefeller, Zaldívar subrayaba que «Ninguna de las obras de CubaTeatro que se presentarán en nuestro teatro de la ciudad de Nueva York tendrán un punto de vista explícitamente político. Por el contrario, las producciones CubaTeatro de Repertorio se adentrarán en las paradojas, ambigüedades, contradicciones e ironías de la historia, y explorarán los ámbitos más profundos de la ruptura de la cultura y la comunidad de un país. El proyecto se esforzará por incluir a todas las personas, no sólo a las de herencia cubana o latina». <sup>10</sup> Esta carta incluía una propuesta con un presupuesto de \$51,280.00 dólares para el Programa de Humanidades de CubaTeatro. También recibieron fondos del Theater Communications Group que requería que el 60% se destinara a la residencia de Santana y de Estorino.

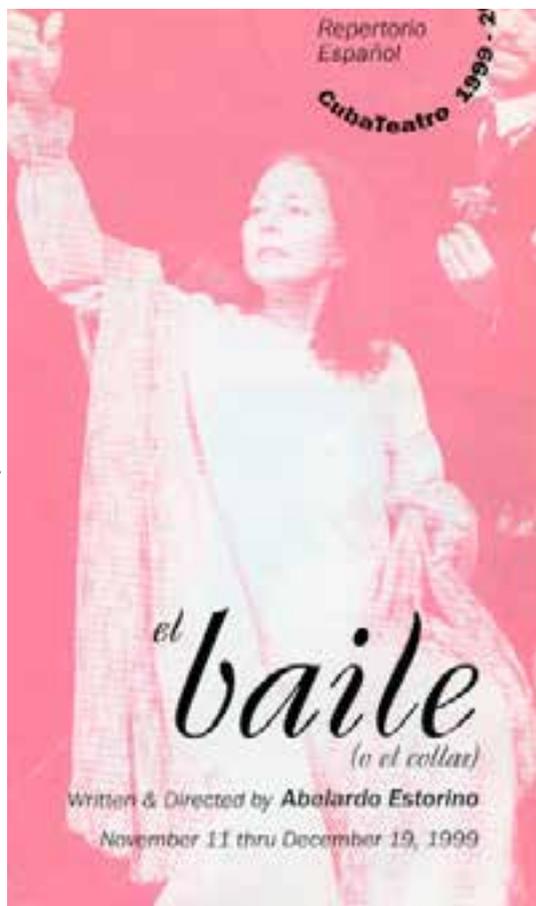
Decía anteriormente que Zaldívar había sabido cómo presentar el proyecto astutamente para poder conseguir los fondos. Retóricamente apeló por un lado a la universalidad y al impacto afectivo de las obras de Estorino mientras que por otro las conectó con los temas sociopolíticos que les interesaban a las diferentes fundaciones, tales como los conflictos raciales y el abuso de poder:

En este país se sabe muy poco sobre el teatro cubano, debido a los embargos y presiones políticas, económicas y artísticas. Repertorio Español se encuentra

<sup>9</sup> Mireya Castañeda: «Seis intelectuales en busca de un congreso», *Correo de Cuba*, 1998, pp. 51-54. Repertorio Español Records, University of Miami Libraries, Cuban Heritage Collection, CHC5257, caja 6, carpeta 7.

<sup>10</sup> Gilberto Zaldívar: «Carta a Tomás Ybarra Frausto», 1998, Repertorio Español Records, University of Miami Libraries, Cuban Heritage Collection, CHC5257, caja 6, carpeta 9.

© CORTESÍA DEL ARCHIVO DIGITAL DE TEATRO CUBANO, COLECCIÓN ABELARDO ESTORINO.



en una posición única de crear un diálogo cultural sobre Cuba entre los artistas y el público. Las producciones de CubaTeatro mezclarán artistas cubanos, cubano-americanos y de otras nacionalidades, más allá de las fronteras generacionales, geográficas, raciales y de género [...] Las mejores obras de Estorino buscan la autenticidad de las ideas que provocan toda acción humana, la esencia de los conflictos y las contradicciones, de modo que su teatro pide a hombres y mujeres que reconozcan sus problemas. La temporada se cerrará con *Parece blanca*, una adaptación de Estorino y nuestra compañía teatral [...] El grupo de expertos que se reunirá en diciembre abordará cuestiones de raza, abuso de poder y su significado en el teatro de Cuba y los Estados Unidos.<sup>11</sup>

<sup>11</sup> Gilberto Zaldívar: «Cubateatro-Carta a la Fundación ARCA», ob. cit.

Esos intercambios de finales de los 90 a través del proyecto CubaTeatro permitieron que la diáspora cubana en Nueva York conociera a artistas residentes en la Isla, pero el proyecto nunca llegó a Miami. Esta es la razón por la que Alberto Sarraín y yo organizamos el Primer Festival de Monólogos en 2001. Por primera vez en cuarenta años, cubanos de la Isla y de la diáspora en Miami vivieron el teatro juntos. La prensa de Miami lo describió como «los diez días que cambiaron el paisaje cultural de Miami» porque llevó a veintitrés artistas de La Habana a Miami y, a pesar de las acciones violentas del pasado, esta vez la ciudad acogió tranquilamente a los visitantes cubanos.<sup>12</sup> *Las penas saben nadar* fue la obra que abrió y cerró el festival; igual que en Nueva York,

<sup>12</sup> Para más información sobre el Festival del Monólogo véase Lillian Manzor: «Festival Internacional del Monólogo», *Archivo Digital de Teatro Cubano*, 2012, <http://ctda.library.miami.edu/festival/Occurrence/403>



▼ Abelardo Estorino en Nueva York.

el éxito en Miami fue rotundo, a tal punto que a última hora hubo que programar una tercera función.

La prensa de Miami publicó más de diez artículos durante los diez días del festival, en español y en inglés. Un análisis de la cobertura demuestra que la prensa trató el acontecimiento con respeto. Sin embargo, es interesante observar cómo los artículos fueron cambiando de tono –de objetivo a afectivo– a medida que avanzaba el festival. El primer artículo de Wilfredo Cancio Isla en *El Nuevo Herald*, titulado «Nutrido grupo cubano al Festival del Monólogo», informaba sobre los artistas, las obras que se iban a presentar y sobre la financiación del festival.<sup>13</sup> Hacia el final del festival, sin embargo, se interesó por la dimensión afectiva de este y cubrió cómo «los artistas teatrales cubanos comentan la soledad causada por el éxodo».<sup>14</sup> De forma similar, Marta Barber, crítica cultural de *The Miami Herald*, comenzó sus reportajes con una reseña de *Las penas saben nadar* titulada «Actriz cubana nos sorprende en el Festival» (Cuban Actress). Al final, sin embargo, se sintió obligada

a escribir en un artículo de opinión, «Un puente sobre las penas de los cubanos de Cuba y Miami», sobre cómo el arte fue capaz de romper las barreras políticas y lo orgullosa que se sentía de haber participado en ese acontecimiento histórico.<sup>15</sup> En otras palabras, los artículos captaron y representaron las formas en que este gesto conmovió a los espectadores a nivel individual, incluidos los críticos de teatro de *El Nuevo Herald*. El festival escenificó encuentros cordiales entre individuos con puntos de vista diferentes, y creó espacios para el reconocimiento. Las palabras finales de Marta Barber son pertinentes al respecto:

En ese breve momento [...] me di cuenta de lo lejos que hemos llegado y de cómo, justo bajo los ojos de ambos gobiernos, se está desmoronando la barrera invisible que ha separado a nuestras comunidades durante cuatro décadas [...] Dejemos que sean las artes las que asesten el golpe mortal a este enigma político [...] Después de 10 días de besos, abrazos y lágrimas de emoción, lo que más me impresionó de este acontecimiento teatral es la banalidad de intentar mantener divididas a nuestras comunidades.<sup>16</sup>

Este festival «cuyo comienzo inició un viaje cultural y artístico pionero y cuyo final abrió innegablemente puertas cerradas durante mucho tiempo».<sup>17</sup> Fue la prueba de que una política transformadora puede tener lugar en el ámbito de la cultura. De hecho, más que una muestra teatral, en la cual Abelardo Estorino y Adria Santana tuvieron un papel protagónico, el festival fue un gesto que abrió una puerta hacia la coexistencia pacífica, hacia la reconciliación. La potencialidad, la futuridad de ese gesto fue excelentemente captado en el artículo de Omar

<sup>13</sup> Wilfredo Cancio Isla: «Nutrido grupo cubano al Festival del Monólogo», *El Nuevo Herald*, 19 de abril de 2001, p. 15A.

<sup>14</sup> Wilfredo Cancio Isla: «Teatristas cubanos comentan sobre la soledad que provoca el éxodo», *El Nuevo Herald*, 7 de mayo de 2001, p. 19A.

<sup>15</sup> Marta Barber: «A Bridge Over the Sorrows of Cubans from Cuba and Miami», *The Miami Herald*, 12 de mayo de 2001, 6B. [ctda.library.miami.edu/media/publications/2023-07-14\\_10-31.pdf](http://ctda.library.miami.edu/media/publications/2023-07-14_10-31.pdf)

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> Mia Leonin: «From Ports to Puertas», *Miami New Times*, 17 de mayo de 2001.

Valiño que apareció en *Granma*, veinte años después:

Aunque quedan en la memoria las grandes funciones que rindieron actrices y actores, jóvenes o veteranos, y la efusiva acogida del público, lo más trascendente, 20 años después, fue la rotunda prueba de vívido diálogo en la cultura propia protagonizado por todos [...] Pero, cual cenital que circula bajo la luz a la actriz o el actor en solitario, al borde del proscenio, así ilumina aquella experiencia un camino, al final, destinado a renacer.<sup>18</sup>

Como gestos, ni el festival ni el proyecto CubaTeatro ha entrado en la historia

<sup>18</sup> Omar Valiño: «Dos décadas atrás, un festival en Miami», *Granma*, 19 de mayo de 2021. [www.granma.cu/Cenital/2021-05-19/dos-decadas-atras-un-festival-en-miami-19-05-2021-22-05-32](http://www.granma.cu/Cenital/2021-05-19/dos-decadas-atras-un-festival-en-miami-19-05-2021-22-05-32)

cultural de sus diversas comunidades. Desde dentro, pero al margen de los estados, los dos dibujaron un nuevo mapa que reconoce la dinámica fluctuante dentro de las relaciones entre los Estados Unidos y Cuba. Estorino, junto con sus compatriotas fuera de la Isla, ayudó a forjar nuevas relaciones desde la base y a crear verdaderas redes en las que la cooperación, el entendimiento mutuo y los objetivos estéticos e intelectuales comunes nos unen en una cultura de reconciliación que debe continuar a pesar de lo que ocurra entre gobiernos y estados. En este año que celebramos el centenario de Estorino y en los momentos que estamos viviendo, merece la pena recordar la historia de estos proyectos y apelar a su futuridad para que ambos nos sirvan como modelos de colaboración productiva y creativa entre Cuba y los Estados Unidos. 🟩

Adria Santana y Abelardo Estorino recibiendo el premio ACE en Nueva York.



© CORTESÍA DEL ARCHIVO DIGITAL DE TEATRO CUBANO, COLECCIÓN ABELARDO ESTORINO.

# EL MAGO DE UNIÓN

## LA HABANA TEATRAL DE LOS 60 DEBÍO SER

RUBÉN DARÍO SALAZAR

una fiesta, una ciudad compulsada por la Revolución naciente, esperanzadora e indescifrable. Montajes escénicos como *Fuenteovejuna*, *Romeo y Julieta* o la *María Antonia*, de Hernández Espinosa, abarrotaron el teatro Mella. El Ballet Nacional de Cuba, junto a sus colegas del Conjunto Folklórico y de Danza Moderna, provocaron la ilusión en un pueblo que baila hasta en los momentos más difíciles. El Conjunto Dramático Nacional y otras agrupaciones apostaron por los grandes clásicos, la estética brechtiana y el music hall. Toda Cuba estaba revuelta y feliz, se escribieron nuevos textos por nuevos autores. Junto a José Ramón Brene, Antón Arrufat, José Triana, Héctor Quintero y Nicolás Dorr, un joven matancero, llamado Abelardo Esto-

rino, irrumpió con su obra vibrante sobre las tablas. El anticipo comenzó en los años 50 con las piezas *Hay un muerto en la calle* y *El peine y el espejo*. El Teatro Nacional de Cuba estrenó el 27 de marzo de 1960, *El lindo ruiseñor*, versión de Rebeca Morales sobre el célebre cuento de Andersen, en bella y exitosa puesta de Herberto Dumé, según recuerdan la crítica, artistas y espectadores. Para este director de teatro, amante de la espectacularidad y la fantasía que habita en los espectáculos para niños, Estorino versionó *Pluff, el fantasmita*, texto original de la brasileña María Clara Machado, y *La cucarachita Martina*, sobre el cuento anónimo de la tradición oral popular. Ambos montajes se estrenan el 25 de diciembre de 1960 en la playa habanera El Salado.

© ARCHIVO DE LA FAMILIA BELTRÁN-CAMEJO



El movimiento profesional de teatro para niños y de títeres, concentrado en la capital, se reanima y extiende por toda la Isla, debido al interés del gobierno revolucionario en priorizar la atención sobre este sector del público. En el Teatro Nacional, Nancy Delbert estrena producciones con marionetas. Eduardo y André Manet presentan en el teatrillo del Palacio de Bellas Artes, una versión del cuento *Meñique*. Los directores Cuqui Ponce de León y Juan Guerra proponen a los espectadores infantiles nuevas visiones teatrales de *El camarón encantado* y *La muñeca negra*. El Guiñol Nacional de Cuba, guiado por los incansables hermanos Camejo y Pepe Carril, se mantiene a la vanguardia, con su trabajo en salas, espacios flexibles y la televisión. Proyectan conformar una escuela nacional que impulse esta forma de teatro en las diferentes provincias. Surge el Teatro de Muñecos de La Habana, bajo la dirección del entusiasta creador Luis Interián. Múltiples acciones se continúan sucediendo a favor del enriquecimiento espiritual, social y estético de nuestros pequeños.

Precisamente en esa fértil etapa des- punta el teatro para niños de Estorino. Dumé estrena el 28 de abril de 1961, en el teatro Payret, su versión de *El mago de Oz*, inspirada en el famoso libro del escritor norteamericano Frank Lyman Baum. Muchos recuerdan la magnificencia del montaje, con soluciones escénicas sorprendentes. El dueto Dumé-Estorino

ofrece también para los adultos, las puestas *El robo del cochino*, *Las vacas gordas*, y la adaptación teatral de la novela de Miguel de Carrión *Las impuras*. El tiempo mágico de la infancia, ideal para la fabulación y el libre ejercicio de imaginar, le descubre a Estorino nuevos caminos. Es en su teatro para niños, escrito tan cuidadosamente como su teatro para los mayores, donde el dramaturgo utiliza por primera vez el recurso del teatro dentro del teatro, las influencias de la comedia musical, y otras características que fascinarían a crítica y público en piezas posteriores como *Ni un sí ni un no*, *Morir del cuento* y *Parece blanca*.

En 1963, los Camejo y Pepe Carril fundan el Teatro Nacional de Guiñol, que alcanza en esta década su máximo esplendor. Representan en su retablo obras especialmente escritas para ellos por la cubana Dora Alonso. Estrenan textos clásicos del Maese de América, Javier Villafañe, el verbo cálido de Federico García Lorca, la sapiencia de las historias de Perrault, Tagore y Saint Exupéry. Experimentan con las partituras para niños de Serguéi Prokófiev y Claude Debussy. Se arriesgan con espectáculos para adultos firmados por Aristófanes, Valle Inclán, Zorrilla, Jarry y Giradoux. Incursionan en el rescate de la cultura afrocubana y sus leyendas mitológicas. Conocen de las versiones de Estorino para Dumé y hacia ellas enfilan sus proyectos artísticos. El dramaturgo es uno de sus espectadores habituales, por lo que no le será difícil realizar algunas variaciones al texto, necesarias para el teatro de títeres, y asistir en marzo de 1966 al estreno de *La cucarachita Martina*, dirigida por Pepe Camejo con actores en vivo y esperpentos. De

© ARCHIVO DE LA FAMILIA BELTRÁN-CAMEJO



## LA CUCARACHITA MARTINA

TEATRO NACIONAL DE GUIÑOL

1966



© ARCHIVO DE LA FAMILIA BELTRÁN-CAMEJO

lujo el equipo realizador, Raúl Martínez en la escenografía, Antonio Balboa en la música, Guido González del Valle en la coreografía y la apoyatura del Coro Polifónico Nacional, bajo la dirección del maestro Serafín Pro. Los jóvenes actores Xiomara Palacio y Ulises García protagonizan la puesta en escena, una de las más exitosas del conjunto, que hizo apuntar a Aldo Martínez Malo, en el periódico *El Socialista*, de Pinar del Río: «Esta cucarachita Martina es una versión del dramaturgo Abelardo Estorino (*El robo del cochino*) que permite la expansión, el entretenimiento y la risa abierta. El texto tiene una hilaridad y un ritmo que no decae. Se ha tenido el talento de hacer una adaptación de la vieja historieta agregándole criollismo en el hablar y en la música».

El repertorio de obras para adultos del Guiñol se enriquece con *La corte del faraón*, *La celestina* y *Shangó de Ima*. Pepe Camejo vuelve a elegir a Estorino para inaugurar las producciones para niños en 1968. En marzo se estrena *El mago de Oz*, una combinación escénica de figuras



© ARCHIVO DE LA FAMILIA BELTRÁN-CAMEJO

y actores, con música de Olga de Blanck, coreografía de Iván Tenorio y escenografía de José Manuel Villa, entre otros integrantes de un equipo artístico también de primera línea. Carlo S. Francos, del periódico *Juventud Rebelde* escribe que «*El mago...* nos ilustra, cómo apelando a la imaginación infantil, el adulto puede hallar un método pedagógico para desarrollar la primera inquietud que impulsa al hombre: el afán de saber». Y es que la pieza de Estorino es una deliciosa comedia musical para grandes y chicos, donde la creatividad del autor dramático concibe personajes maravillosos, con un lenguaje que no precisa de lo chabacano, ni lo superficial, para hacer reír o soñar.

Las nefastas consecuencias del quinquenio gris sobre la cultura nacional, en los 70, frustran los nuevos proyectos del ya maduro Teatro Nacional de Guiñol. *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier, *Cecilia Valdés* de Cirilo Villaverde, *Venus* y *Adonis* de William Shakespeare y un patakín sobre Babalú Ayé, de Pepe Carril, no alcanzan a estrenarse. Dos nuevos textos de Abelardo Estorino también

© ARCHIVO DE LA FAMILIA BELTRÁN-CAMEJO



© ARCHIVO DE LA FAMILIA BELTRÁN-CAMEJO



© ARCHIVO DE LA FAMILIA BELTRÁN-CAMEJO

se quedan a la espera. Dos piezas nacidas de la fructífera relación artística con maestros que elevaron los títeres a nivel superior, nacional e internacionalmente. *La dama de las Camelias*, versión títerera para adultos, sobre la novela de Alejandro Dumas, contentiva de toda la teatralidad, subversión e ironía de los muñecos para adultos (publicada felizmente por la revista *Tablas* en el año 2000), y la versión del libro para niños de Lewis Carroll, *Alicia en el país de las maravillas* (inédita y extraviada en la actualidad). Nada se sabe sobre lo que uno de nuestros dramaturgos mayores hizo con el relato onírico de Carroll, lleno de símbolos, rimas y una fina sátira a las

costumbres inglesas. Es algo que por el momento vive en el terreno del misterio, mas tengo la sospecha de que *Alicia...* es una pieza mayor en las creaciones para niños de Estorino, una obra nacida del conocimiento de un género que no posee límites, de la fe en los títeres como dueños de ese espacio incommensurable que habita en la subconsciencia de los seres humanos.

De nuevo *La cucarachita Martina* sería revisitada a finales de los 70 por los guñoles de Pinar del Río, Camagüey y El Galpón de ciudad de La Habana. *El mago de Oz* regresaría a escena bajo la dirección artística del camagüeyano Bistermundo Guimaraes con su teatro La Edad de Oro. El Teatro Musical de La Habana, en colaboración con la Facultad de Artes Escénicas del Instituto Superior de Arte, saluda el Año Internacional del Niño, en 1979, con *El mago...* como primera incursión en un trabajo para los pequeños. La profesora y actriz Ana Viña se encargó de la puesta en escena, asistida por Mayito González, miembro del elenco que estrenara la pieza en el Teatro Nacional de Guñol. Los diseños corrieron a cargo de Abraham y la coreografía por Jorge Riverón. En 1982, Xiomara Palacios, como directora artística y personaje protagónico, y Armando Morales, como actor y diseñador, repiten con nuevos colores y montaje la historia de la simpática cucaracha en un recuperado Teatro Nacional de Guñol. El propio Morales realiza, en 1988, una singular producción de *El mago...* con el Teatro de la Villa de Guanabacoa. Hasta el siglo XXI llega el influjo de las versiones estorineanas. La cubanísima cucarachita reaparece en el repertorio de los grupos habaneros Pálpito, Tacón y La carreta de Tespis, con el encanto intacto que le legó su autor.

Abelardo Estorino se ha vuelto un clásico de la dramaturgia para niños nacional. Como le sucede a todo clásico, su obra está llamada a permanecer, pues contiene las claves de lo esencial del mundo infantil, escrito con honestidad por un hombre o un mago de fresca sonrisa que desde la mítica y añorada Habana apostó siempre por el teatro. ▀

# LILA: EL PESO DE LA MADUREZ

QUERIDA FLORA:

A VECES QUISIERA CREER QUE LOS ES-

**EBERTO GARCÍA ABREU** pectáculos que nos han hecho felices no van a morir nunca. Tal vez no seamos del todo conscientes de la plenitud que vivimos cuando una obra nos permite ir más allá de la contemplación de la representación. Pasados los años, y luego de muchos aprendizajes bajo la seducción de tus imágenes y relatos, reconozco la fortuna de haber crecido en tus magisterios, aunque no fueran compartidos directamente en tus salones o escenarios.

Dentro de pocos meses se cumplirán cuarenta años del estreno de *Lila, la mariposa* bajo tu dirección con el naciente Teatro Buendía. Me han pedido evocar el acontecimiento y compartir algunas ideas en torno al significado de aquel proceso fundacional para el teatro cubano. Me han puesto un listón muy alto. No necesito decir que el espectáculo estrenado en la sala Hubert de Blanck en julio de 1985 fue una conmoción inolvidable para el acontecer apacible del teatro de aquellos tiempos. Ya sabemos que reveló muchas tensiones, polémicas y disturbios, para decir con palabras de nuestra querida Raquel Carrió; o que fue nuestro *Hernani*, como en su momento también lo calificó mi querido Maestro Rine Leal. Todo eso es cierto, como ciertas son otras circunstancias menos felices que vivimos con igual intensidad en la segunda mitad de la década del 80, tanto en el teatro como en la realidad.

Para muchos de los que llegamos al teatro en los 80, *Lila, la mariposa* y el surgimiento del Teatro Buendía constituyen

referentes ineludibles de nuestras biografías, no importa el grado de cercanía o compromiso que tuviéramos con ese proceso. Lo cierto es que fue un estremecimiento entre las dinámicas creativas de la mayoría de los grupos y artistas en activo en aquel momento. Visto con la distancia de los almanaques, la rutina o la crisis de creatividad que entonces impugnábamos los más jóvenes y otros de mayor experiencia, tuvo un punto de inflexión con el espectáculo y su evolución posterior.

Las razones que sustentan la idea anterior pudieran rastrearse entre muchas anécdotas y confrontaciones de diverso carácter. Incluso tendrían que revelarse como parte de un proceso de cambios esenciales que el *movimiento teatral cubano* estaba gestando no solo en sus ámbitos profesionales e institucionales, sino en el entorno formativo. Sin dudas se trata de un asunto de alta complejidad, en tanto los desafíos poéticos de la puesta en escena pusieron en evidencia tensiones históricas que los creadores revivían a partir de problemas vinculados con la parametración, la censura, las divisiones y las pugnas internas entre los artistas y las instituciones.

El taller de *Lila* resultó un espacio de indagación sobre estrategias creativas, modos de producción, lenguajes y exploraciones artísticas y estéticas de gran relevancia, porque lo que efectivamente concentraba la energía del espectáculo era una renovada apuesta por la belleza, la libertad expresiva y la urgente revisión de la filosofía de nuestro teatro. *Imperfecto* y hermoso, como casi todo lo que emerge entre tantas contradicciones, *Lila, la mariposa* devino un evento

con notables señales rupturistas respecto al valor de la existencia en una época urgida de transformaciones radicales. Tales señales, paradójicamente, mantienen total validez.

Los jóvenes protagonistas del relato escénico centran aparentemente el interés cuestionador del espectáculo. Sin embargo, la familia, la nación y la patria eran los verdaderos territorios de la contienda teatral. El teatro, una vez más, servía a la revelación de preguntas esenciales sobre la identidad y la condición existencial del individuo en un contexto social marcado por los cambios reales o simulados, orgánicos o impuestos, pero cambios al fin, los cuales habrían de transformar comportamientos, costumbres, conductas, valores espirituales e ideologías. Al menos, eso era lo que muchos creíamos en aquellos años esplendorosos, cargados de nuevos proyectos, utopías y esperanzas.

Querida Flora, al evocar mis recuerdos de las funciones en las que pude participar, la nostalgia se mete en el camino de la lucidez pretendida. Como sé de tu voluntad para el acercamiento sensible a los aprendizajes, me dejo llevar por las imágenes movedizas de las representaciones, sin pretender la objetividad histórica y crítica que tal vez fuera más prudente en un texto de rigor académico. Los rostros de Vivian Agramonte, Cary Ravelo, José Antonio Alonso, José Juan Rodríguez, Evelyn Dávila, Selma Sorregui, Nelda Castillo, Jorge Lorenzo y Elvira Valdés, entre otros queridos amigos y compañeros de estudio, me vienen a la mente ahora envueltos en la pátina del tiempo y del buen teatro que me acompaña. Especial recuerdo me trae la imagen de Leandro Soto con quien también compartí la experiencia de *Galileo Galilei*, dirigido por Vicente Revuelta.

La noche del estreno de *Lila, la mariposa* el Hubert de Blanck estaba repleto de un público expectante ante la nueva

creación. Allí estaban muchos jóvenes en la platea, dispuestos para recibir a un grupo de noveles artistas guiados por una maestra que ya había dado muestras de una práctica formativa asentada en las esencias del teatro y la cultura cubanos, en los imaginarios populares, en la espiritualidad y los sentimientos del ser nacional, en nuestros mitos y figuraciones; todo ello en diálogos abundantes con las técnicas, procedimientos y sentidos innovadores de los teatros del mundo en distintos tiempos, a partir de las enseñanzas de grandes maestros cubanos e internacionales.

No se trataba de un estreno normal y corriente. Más allá del espectáculo se sentían las fuerzas de un cuerpo cultural dispuesto a presentarse con total propiedad en un teatro cargado de un alto nivel simbólico, porque en él los maestros Vicente Revuelta, Berta Martínez, Roberto Blanco, Abelardo Estorino y Armando Suárez del Villar, entre otras figuras valiosas, habían hecho crecer sus poéticas teatrales. Incluso sería bueno pensar ahora, Maestra Flora, que el escenario histórico de Teatro Estudio albergaba otra vez las pulsaciones iniciales de un laboratorio abierto a la experimentación con las teatralidades, los procesos técnicos de los actores y la formación de nuevos públicos. Una nueva célula en el tejido teatral cubano de la segunda mitad de los 80 reivindicaba el derecho conquistado antes por los creadores más notables, a través de un gesto fundacional cargado de irreverencia innovadora a tono con las problemáticas más apremiantes de los jóvenes artistas y sus espectadores.

Cuando al final del espectáculo el personaje de Marino, interpretado por José Antonio Alonso, lanzaba desde la platea la pregunta «¿Qué es un hombre?», de repente se interpelaba directamente a la audiencia sobre el destino de un joven que intentaba descubrir el camino para

emprender su travesía personal. Un viaje en el que tendría que reconocer antes que cualquier otro obstáculo, su soledad, su desnudez, su desamparo de protecciones inútiles, al cabo paralizantes. «Entonces, estoy solo», terminaba por decir Marino. Sí, era necesario confesar la soledad para encontrar el gesto propio, deshaciendo los efectos ilusorios de la *educación sentimental* sobre las nuevas generaciones, fuera esta familiar, personal o institucional.

Al final los actores se despojaban de los vestuarios típicos del drama realista y el cabaret, géneros contrapuestos en el espectáculo para exponer los mecanismos de construcción y manipulación de las conductas y los sentimientos de los personajes. De ese modo se ponía en cuestión el acontecimiento teatral desbordado de sus límites y condicionantes operativas habituales, porque no solo se discutían los lenguajes artísticos presentes en nuestros imaginarios, sino el impacto de las teatralidades *expandidas* sobre los valores y la conciencia social de los espectadores. En el taller de Lila se desmontaban al mismo tiempo los relatos de la madre y el hijo, la artesanía de las imágenes y los enunciados escénicos, así como la finalidad aleccionadora del acto teatral. De ahí, tal vez, el origen del intenso diálogo generado por la puesta en diversas instancias culturales, sociales y políticas. De ahí las alianzas, las reacciones o las tensiones improductivas derivadas de las disímiles apropiaciones del evento escénico inspirado en el clásico texto de Rolando Ferrer.

La belleza de las imágenes y la coherente articulación de los lenguajes en *Lila, la mariposa*, perduran en la memoria de quienes todavía te agradecemos la experiencia edificante del espectáculo, Maestra Flora. El agradecimiento alcanza a todos los creadores que participaron de aquel evento crucial para la continuidad de nuestra historia teatral. *Lila...* fue

un canto de afirmación, de vida, de esperanzas y de verdades ineludibles. Cargar con *el peso de la madurez*, implicaba entonces, y ahora mucho más, un acto de superación y crecimiento individual, porque demanda un acto de ruptura y liberación responsable. Para asumir las implicaciones de ese desafío impostergable hay que prepararse bien o, al menos, hasta donde sea posible. Por ello, la travesía de *Lila, la mariposa* va más allá de los entornos escénicos y sus ejecutorias teatrales circunstanciales. Resulta una referencia fundamental para comprender el proceso de gestación de nuevos emprendimientos creativos por parte de los hijos de la familia teatral Buendía y de otros aprendices de los oficios de la escena que vieron en esa estirpe una nueva posibilidad de transformación y desarrollo artístico y personal.

Tus magisterios, querida Flora, se mantienen en mi memoria creativa por su condición de procesos de investigación y formación abiertos al diálogo visceral entre las tradiciones y las herencias que compartes con tus aprendices y colegas de cada tiempo nuevo. De Lila a Teresa de Ávila, pasando por la abuela desalmada de Eréndira y Consuelo, entre otros personajes e historias, tus caminos han sido el territorio de tránsitos por los que muchos avanzamos entre la selva oscura de nuestro teatro. La creación de *Lila, la mariposa* resultó de una travesía previa, signada por el oficio del alquimista que arriesga sus saberes y seguridades ante el desafío de la urgencia novedosa, que no es lo mismo que la novedad ilusoria. Y ese afán de conocimientos y enseñanzas tuvo en *Lila...* una afirmación precisa ante el torrente de preguntas que intentábamos resolver una buena parte de los más jóvenes teatristas en aquellos días. Respuestas igualmente transitorias y abiertas a innumerables interpretaciones. Respuestas técnicas, artísticas, estéticas y, especialmente, éticas; porque *la*

*construcción de nuevos teatros*, o de nuevos templos, como diría Santa Teresa, no atendía antes, como tampoco debería atender ahora, solamente a la cuestión de métodos creativos, artesanía de las imágenes o eficacia cultural de los relatos. Me niego a reducir a esos aspectos esenciales el alcance de la experiencia *Lila, la mariposa*. Prueba inequívoca de su trascendencia está en la historia viva y compleja del Teatro Buendía y en la obra de sus numerosos hijos que han levantado teatros y creaciones en la Isla y más allá de sus fronteras. Carlos Celdrán, Nelda Castillo, Antonia Fernández, José Antonio Alonso, Esther Cardoso, Sandra Lorenzo, Lilian Vega, Ivanesa Cabrera, Félix Antequera, Orestes Pérez, Sándor Menéndez, Luis Alberto Alonso, Miguel Abreu, Irene Borges, entre otros artistas de la casta Buendía, llevan el sello de tus aprendizajes como parte esencial del tejido teatral y cultural de Cuba.

El sentido cuestionador de las ideas preconcebidas como dogmas y la historia reinventada en la escena mediante un lenguaje irreverente, festivo y contaminante de los géneros teatrales como el melodrama, la farsa y el musical, fueron detonantes de la seducción y la polémica entorno al espectáculo. *Lila...* puso en tela de juicio los procedimientos para moldear actitudes, manipular conductas y manejar comportamientos que, si bien aludían al entorno familiar en un primer plano, llevaban la intencionalidad de discutir más a fondo el entramado de las estructuras sociales y las dinámicas de las relaciones humanas, en un contexto político muy sensible a la denuncia de la falta de claridad respecto a los destinos de la juventud; entendida esta como el segmento más privilegiado y prometedor para el desarrollo de la sociedad cubana.

*Lila...* replanteó la crisis recurrente de la familia enfocando el problema desde la perspectiva urgente de los hijos y no precisamente de los padres a

quienes, en este caso, no había necesidad de *asesinar* en la noche de la representación. En todo caso, el relato exponía la incertidumbre de los más jóvenes en relación con la realización de sus intereses personales, en un país en el que la juventud *parecía* no estar sola. Más allá de una madre protectora en exceso, estaban las señales de sometimiento a un entramado familiar y social que, al tiempo que protege, compromete y chantajea sentimental, emocional e ideológicamente. Pero esos sistemas parecen estar marcados por la muerte inevitable. El ritual del velorio de Lila abría el espectáculo para develar la ruta de sus afanes controladores y paralizantes, mostrados a través de conflictos latentes en el texto original, revalorizados en la versión escénica y constatables en nuestras realidades contemporáneas.

Cuarenta años después, la experiencia *Lila...* no se agota en la memoria, como tampoco se borra la contienda *Galileo...* Acontecida también en el escenario del Hubert de Blanck en 1985 con unos meses de diferencia, la puesta de Vicente Revuelta con los actores de Teatro Estudio y los estudiantes del ISA, persevera en la travesía histórica de nuestro teatro, porque lanzó hacia la audiencia el cuestionamiento sobre la proyección social y el rumbo de la existencia de las nuevas generaciones, en sus diálogos con la tradición y los valores éticos y morales que han marcado el transcurrir histórico de la sociedad cubana. Ambas creaciones cruzaron interrogantes sobre el destino y el rol de los jóvenes en la construcción de un modelo social revolucionario, equitativo y justo. A su modo pusieron en tensión las estructuras familiares y sus significaciones simbólicas a nivel afectivo, moral y social, apostando por un teatro esencialmente político y artísticamente hermoso a partir del juego estructural de las dramaturgias textuales y escénicas y la exploración abierta

sobre las potencialidades de las teatralidades presentes en nuestros escenarios históricos y contemporáneos.

No puedo eludir otro elemento fundamental en este azaroso y muy personal recorrido de la memoria hacia la saga de *Lila...*; se trata del cruce del magisterio de Vicente y el tuyo, querida Flora. *Galileo...* y *Lila...* fueron procesos convergentes en el tiempo y en el espacio, pero se desarrollaron independientemente. Están unidos en el tejido humano y cultural del teatro cubano por la presencia activa de los jóvenes, bien como referentes, sujetos o destinatarios del cuestionamiento social que aparece en la segunda mitad de la década de los 80, marcado por un cambio notable de los puntos de vista desde los cuales eran desmontadas las problemáticas inherentes a la juventud en la construcción de la nueva sociedad.

*Lila...* reveló problemas inéditos en los escenarios del momento, para los cuales gestionó respuestas originales, siguiendo las ideas del Maestro Santiago García. Proposiciones conceptuales y escénicas tangibles, inmediatas y honestas. Las afirmaciones del espectáculo implicaban la proyección social y humana de los más jóvenes, en tanto asunto de urgente atención para toda la sociedad y el entramado institucional, pero en ningún momento las ideas operaban como sentencias cerradas o gestos aleccionadores. Los conflictos de Marino y su madre indicaban la necesidad de liberación y ruptura de los lazos umbilicales y la voluntad de una inaplazable toma de decisiones de los protagonistas para desbrozar el camino personal en el que los más jóvenes encontrarían, quizás, su verdadera expresión de identidad.

La irreverencia del planteamiento conceptual y la conmoción de las interrogantes que los actores se hacían en el escenario y en la platea, ponían en tensión los discursos y las retóricas

teatrales y sociales al uso. La escena confrontaba explícitamente el simulacro de la representación con la necesidad del debate humano, personal e íntimo que dismantelara prejuicios, convenciones y costumbres anquilosadas. De ahí, tal vez, la vitalidad amenazante de *Lila...* y *Galileo...* en sus pasos iniciales por el escenario del Hubert de Blanck.

La efectividad teatral y cultural de estos procesos no puede considerarse solo por el funcionamiento de sus andamiajes artísticos. Vicente nos enfrentó a las inconformidades, carencias y entropías respecto a los oficios del teatro y a los comportamientos éticos en relación con el devenir social del que suponíamos formar parte en aquellos años. Nos condujo al reconocimiento de nuestras propias inseguridades e incertidumbres. Plantó preguntas necesarias sobre los destinos personales y colectivos e hizo lo que pudo para que tales cuestionamientos no quedaran sumergidos en la simulación y el enmascaramiento que el escenario podía generar. El gran maestro nos sedujo con preguntas y deseos; promovió los endeblecimientos de nuestros caminos rudimentarios. No tuvo pudor en lanzarnos en condiciones aparentemente iguales al enfrentamiento con otros artistas que, ya en la plenitud de sus carreras, arrastraban conflictos y frustraciones no resueltos. Trabajó con las diferencias. Descarnó alianzas y convenciones sobre el diálogo intergeneracional. Nos puso a todos en el mismo plano de exposición y desnudez. Y ese fue el horizonte más inmediato de su magisterio telúrico y difícil. Vicente no quiso entregar respuestas factibles, soluciones conciliatorias y lecciones de apaciguamiento y control sobre los equilibrios descompuestos. No quiso, o no pudo, porque también jugó con sus máscaras y delirios. Manióbró sus *misterios y pequeñas piezas*. Nos dejó desprovistos de imposiciones, deberes, respuestas, liderazgos y estrategias

evidentes para seguir construyendo nuestros teatros y territorios profesionales. Nos dejó frente a frente con nuestros desamparos y soledades.

La noche del estreno y en numerosas funciones, especialmente en la del Festival de Teatro de Camagüey de 1986, así como en el hostil y enrarecido coloquio de la crítica realizado posteriormente, *Lila, la mariposa* me acogió como otra casa a la que podía llegar para reconectar las expectativas sobre el teatro y el rumbo de mi vida personal, familiar y social, atravesado por muchas contradicciones pendientes de una posible solución. *Lila...* fue un territorio de paz y complicidad no declarada. Las preguntas que nos planteaba cada vez llegaban más hondo y sin ceder fáciles respuestas, el espectáculo nos permitía encontrar un sentido de afirmación posible para nuestros oficios emergentes, y especialmente para el entendimiento peligroso entre el teatro y la sociedad en un sistema de relaciones muy complejo, vulnerable y lleno de opacidades y dobleces recurrentes.

*Lila...* nos hizo ver el peso de la madurez. Entre otras, esa fue una de las principales apropiaciones más íntimas que pude hacer del espectáculo. Cuarenta años después, vuelvo sobre esa idea, aunque pudiera parecer ingenua e inofensiva. Sin embargo, algo de incómodo tendría entonces, porque la frase que sirvió a Salvador Lemis para titular mi trabajo sobre la puesta en escena, fue cambiada por otra más conciliadora y esencialmente opuesta al espíritu de la obra, cuando mi crítica apareció publicada en la revista *Tablas* bajo el título *Lila: los jóvenes no están solos*.

Por encima de las contingencias y anécdotas, están los hechos que cada uno de nosotros vivió y compartió alrededor del espectáculo, de sus creadores y los maestros. Los recuerdos pueden no ser exactos y la memoria tendernos falsas

evocaciones sobre la intensidad de aquellos *tiempos de fundación*, como bien decía el abuelo mambí de *Las perlas de tu boca*. Pero lo cierto es que, ante la indefensión, la inexperiencia y la desnudez con que muchos atravesamos escenarios y plateas, querida Flora, tú arropaste las preguntas y las dudas. Maestra, mujer y madre al fin, trataste de establecer puentes y construir respuestas para que pudiéramos avanzar en medio de la incertidumbre, hacia esa república de la Utopía tan necesaria como *la tempestad* que la Nave Buendía ha enfrentado creativamente por más de cuatro décadas.

Flora querida, el teatro y la vida nos han unido mucho. Hemos vivido momentos de esplendor y esperanzas. Hemos compartido desgarramientos, pérdidas y silencios. A ti y a Raquel Carrió les debo mucho. No estoy seguro de aportar algo útil a la evocación y al festejo por los años valiosos de *Lila...* y el Teatro Buendía, pero tampoco puedo evadir el placer de corresponder con mis vivencias bien atesoradas a la obra que ustedes han ofrendado a nuestra Isla. Quiero pensar que el taller de *Lila* permanece intacto. Quiero sentir que los Buendía entran y salen de la iglesia como si el tiempo y las distancias no hubieran hecho sus estragos, como si las travesías no se hubieran convertido en viajes sin retorno. Como si los rostros y las biografías no hubieran sufrido desgastes y desconciertos inútiles. Quiero pensar, para salvarme ahora, que ese mar de todo el mundo, ese mar que entró y sigue entrando en nuestras casas, nos sigue uniendo a Cuba y a su teatro alimentado por tus sueños y creaciones.

Un abrazo grande.

CIUDAD DE MÉXICO,  
6 DE MAYO DE 2025 

LIBRE  
TO 133

TEATRO EL PORTAZO

B A I L A U N

TANGO  
PARTE  
FRUITS



UNA OBRA DE WILLIAMS QUINTANA.  
ESCRITA EN COLABORACIÓN CON MARÍA LAURA  
GERMÁN, ROBERTO VINA E IRÁN CAPOTE.  
PUESTA EN ESCENA. WILLIAMS QUINTANA.

DIS: @EDEL FERILES CAMPOS @MESAJESDELTEATRO



## Williams Quintana Torres

SANTA CLARA, 1967

**ACTOR, LOCUTOR Y DIRECTOR TEATRAL.**

Desde 1986 hasta la actualidad, ha ejercido una amplia labor en la radio. Laboró en Radio Ciudad de La Habana, Habana Radio, Radio Rebelde y Radio Progreso. Además, para Radio 26 ha creado programas de gran aceptación en la programación como: *Esta casa es mía*, *Cinema Radio*, *El Fonógrafo*, *Lechuga Fresca* y *Tengo un cuento para ti*. Actualmente dirige la programación dramatizada de la emisora e imparte un taller

de actuación permanente para formar actores para la radio. En 2010, alternando con la radio y el teatro, comienza como director de la Casa del Joven Creador de Matanzas. Es miembro de la Uneac en las filiales de Cine, Radio y Televisión y Artes Escénicas. Presidió durante doce años la filial de artistas escénicos en la provincia. Ha trabajado para la televisión en programas como *Tras la huella*, los teleplay *Un hombre en el baño* y *La guagua*, entre otros. En el cine, participó en los largometrajes *Guantanamera*, *Un collar de Maravillas* y *Cherry*. Ha formado parte de los grupos de teatro Arenas Libres, Las Estaciones, Teatro Andariego, Teatro Icarón y El Portazo, desempeñándose como actor en decenas de obras y, en la última agrupación, además dirigió los espectáculos *El Baracutey*, *Otro bufo cubano* y *Tango Pateticus*. Ha obtenido varios premios y reconocimientos entre los que se destacan: Sello 60 Aniversario de la Uneac, Sellos 95 y 100 años de la Radio Cubana, Sello XXV Aniversario de la AHS, Mejor Dirección de la Radio Joven (1997, 1998, 1999, 2003), Premio Caracol (2003, 2004), Premio Libertador de crónica periodística (Venezuela, 2009), Premio Casa de la Memoria Escénica (2012), Primer lugar XIV Bienal Internacional de Radio (México, 2023).

## A ritmo de fogotina

**CUANDO SUPE QUE WILLIAMS MONTARÍA UN ESPECTÁCULO**

**PEDRO FRANCO** llamado *Tango*, pensé en *Tango feroz*, aquella película argentina de Marcelo Piñeyro que nos ponían durante mis años de estudiante en la ENA. Me acordé de la lucha de Tanguito por mantener su voz creativa en el contexto opresivo de la dictadura de Videla. También pensé en Piazzolla y sus *Estaciones porteñas*, con la fuerza dramática de su bandoneón. Me vino a la mente el realismo del teatro argentino, esa manera prodigiosa de decir cualquier cosa y sonar de manera orgánica, como la vida misma. Recordé una foto que me tomé en una esquina de la avenida Corrientes en Buenos Aires, en una pose que sugiere que estoy listo para bailar un tango. Por último, me pregunté qué podría decir una obra que se llamara *Tango* en la Cuba de hoy, y a dónde remitiría la palabra en la conciencia del espectador conocedor del repertorio de Teatro El Portazo, que lleva años con un discurso sostenido en la musicalidad de sus espectáculos.

Cuando supe que Williams montaría un espectáculo llamado *Tango*, me invadió la curiosidad. En la ruidosa Ciudad de México, no alcanzaba a imaginar los derroteros por los que mi amigo, a quien le había confiado la supervivencia del grupo en mi ausencia, llevaría al elenco ante una audiencia que ya asumía que cada vez que saliéramos a escena asistirían al desparpajo de la política, a ritmo de son, trap, trova... Nunca antes de un tango.

Luego llegó el texto, lo leí de madrugada, el tiempo libre del emigrado, que es también el tiempo en el que transcurre la acción de la obra. Regresé desde la distancia a Matanzas, reconocí calles y conductas, me vi a mí mismo como Osmani perdido en lugares a donde no se va a jugar. Se levantaron sórdidas imágenes en mi mente mientras el texto sugería una playa que reconocí, un acercarse al otro y hablarle al oído, un billete por la cara, dos pescozones y el tantear un cuerpo deseado y desconocido. Me sumergí en la «potajera» del viaducto en la ciudad de Matanzas, en el Casino Deportivo de Camagüey, en el parque frente a la terminal de ómnibus de La Habana, en las áreas aledañas al Sandino en Santa Clara, entre tantos espacios posibles, ahora más oscuros que nunca, más peligrosos, más feroces. Como la Isla misma.

Me regocijé constatar que regresábamos al teatro de autor, donde la pieza de Williams se entrelazaba con la trilogía fundacional del 2011, *En Zona*. Como director y dramaturgo, Williams se sumergía en sus propias obsesiones bebiendo de su vida y de los paisajes de su generación para actualizar viejos deseos. La ciudad se convertía en el telón de fondo que proponía para unir a estos cuatro seres de la Isla. Al intentar descubrir quién había escrito qué, me encontré con un coro de voces potentes, gracias a la convocatoria de María Laura Germán, Irán Capote y Roberto Viña. En este entramado de voces es imposible identificar quién eriza con su tono alto o gravedad; el estilo se vuelve colectivo, pero la fuerza de su escritura y la individualidad de cada uno laten en cada parlamento.

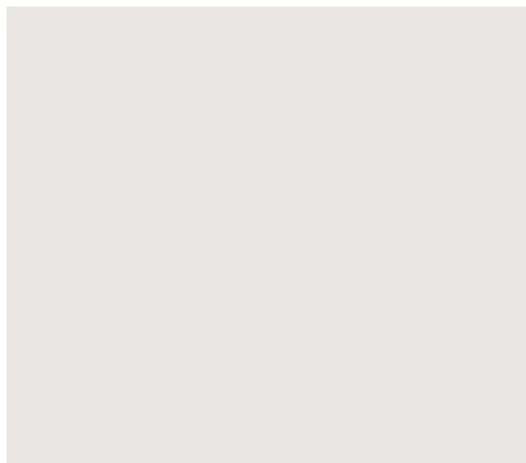
La lectura de *Tango* fue un acto de sincronía entre mis deseos más oscuros y la luz que imaginaba para cada escena, un texto

que se alimentaba de la atmósfera y del impulso voraz de los personajes. Era un texto depredador, que devoraba ingenuidades sin piedad. La estridencia del Portazo resonaba en cada diseño de situación. Después de la lectura, me sumergí en el anonimato de un taxi y me dirigí a una sauna. A exorcizar los demonios provocados. ¿Qué harán los espectadores al salir del Biscuit? Me pregunté.

En septiembre del 2024 asistí al estreno de *Tango* en Cuba, observaba a los asistentes con la esperanza de adivinar cuántos encontrarían un espejo de sí mismo en la representación. El monólogo inicial, interpretado por el propio Williams, anunciaba la «fogotina» que incendiaría la platea, un fuego que parecía abrazar a personajes y público por igual. El texto golpeaba a la audiencia joven con la crudeza de la noche, sus ojos desorbitados bajo los focos cenitales. Los tangos, hermosos y transidos, revelaban la verdad de los personajes, esa verdad que emerge cuando el texto se muestra como un *iceberg*, con su mayor peso hundido en la oscuridad. En la ovación final pensaba en la azarosa trayectoria de un texto que se traduce en formas, espacio y tiempo, pilares de la ficción que nos permite desmontar la conducta humana.

Fui testigo de este viaje y espero que mi testimonio sea un llamado eficaz a sumergirse en la lectura de un fragmento de la existencia humana, con todas sus contradicciones y complejidades. Les deseo que esta inmersión profunda a la oscuridad de vuestras ciudades sea provechosa y genere un impacto duradero.

CIUDAD DE MATANZAS 2025, EN PLENA CRISIS



# Tango

*Obra de Williams Quintana escrita  
en colaboración con María Laura Germán,  
Iran Capote y Roberto Viña*

---

## PERSONAJES

---

(que son personas, vidas marcadas, entes erráticos)

**YUNIESKI**, un muchacho

**OSMANI**, otro muchacho

**WENDY**, una muchacha llena de obsesiones

**ISLA**, un travesti con historia

---

## ESCENARIOS

SIEMPRE EN MATANZAS

---

## ESTRUCTURA

---

- I. La fogotina
- II. Las alturas de Simpson
- III. Perros de costa
- IV. Mecánica popular
- V. Deseo bajo los cocos
- VI. Básico, no básico y dirigido
- VII. Los niños perdidos de la potajera
- VIII. Pate<sup>®</sup>ticus
- IX. Macho, varón, masculino
- X. Amanecer feliz

---

## I

---

LA FOGOTINA

11:50PM

---

### *NOCHE ANTERIOR DE LA ÚLTIMA NOCHE QUE PASÉ CONTIGO*

*Es casi medianoche y el parque arde a pesar de lo solitario. El piso del parque da la sensación de una hornilla a temperatura fija. No refresca. No corre brisa alguna.*

*Los árboles cubren de oscuridad el sitio, pero permanecen inmóviles. La ciudad, la bahía, la Isla arde. Un travesti, no sin cierta modorra, trata de desperezarse como si se quitara el peso de una isla de encima. Es posible reparar en su ajeteo debido a las luces de los autos que lo iluminan de a poco. Su voz es grave, tanto como su porte...*

## Tango

Obra de Williams Quintana escrita en colaboración con María Laura Germán, Iran Capote y Roberto Viña

ISLA. Es casi medianoche y parece mediodía aún. (*Se abanica con furia. Despega como puede la ropa del cuerpo. Sopla hacia su escote. Es un soplo cálido en medio del pecho que empuja las gotas de sudor que descienden.*) Nacer en esta isla es un bochorno. Nadie te lo advierte. Nadie te avisa. Desde el momento en que el calor te recibe y corre por tu cuerpo la primera sudoración, entiendes de inmediato que es lo más parecido al infierno que vas a conocer. Pero no es solo por el calor... Nacer en esta isla es un bochorno porque no te adaptas, porque no aguantas y tu cuerpo menos todavía. La piel se reseca y se cuartea, las arrugas y estrías son una calamidad, y ese tono chamuscado que adquiere el pellejo y va de lo cetrino a lo pétreo, o sea, de la insolación al chapapote, es una clara evidencia de que el cuerpo alérgico y la carne trémula no quieren estar aquí. La mente puede que soporte callada y sumisa, pero la piel que habito es malcriada. Desobedece. Traiciona. Y lleva a cabo su rebelión. Es un bochorno la rebelión del cuerpo, en plena juventud ya eres una momia, adefesio con rímel porque el calor todo lo descompone. Y hay que ser muy bárbara para no lucir demacrada. Para no estar patética y plantarse en este parque con esta estampa. Hay que ser bárbara para estar contra todo, incluso tu propio cuerpo que no es capaz de soportar en silencio... tanta calentura. La isla arde como si una columna de llamas se extendiera de la bahía a la ciudad. Una sensación quemante proviene del mar y creo que estamos a punto de incinerarnos en cualquier momento. La ciudad parece arder en todos partes y, evidentemente, a toda hora... Es una maldición vivir entre el caldero y el cubo de la «hervidura».

(*El abanicado adquiere intensidad. Isla trata de secarse el sudor y acicalarse.*) Es casi medianoche y no importa cuánto potingue te echés arriba para estar decente. Quiero decir, estar divina y regia. Los tres litros de crema hidratante son insuficientes. Todo se derrite encima de una. Se evapora. Y hay que ser muy bárbara para mantener intacta la ilusión. La ilusión de reina en el reverbero. Pura fogotina. La fogotina es una versión más glamorosa de la «calocha», una variante más femenina y genital de la canícula, pero igual de implacable. Arremete con una quemazón corporal y una sonsera como después de almuerzo y el peso de la digestión. Qué suplicio sofocante este, qué bochorno vivir en esta isla sometido a una lenta cocción. Apenas despunta el vigésimo octavo día del año, celebración apostólica y Cuba y la noche son dos patrias incendiarias, en plena ebullición. No hay manera de escaparse. Nadie se libra...

La fogotina arrasa con todo. Pero es el último libertinaje que me queda, mi única libertad restante. Y todas las noches le devuelvo un poquito a este parque que la perdió hace mucho, a una isla... que lo perdió todo... menos la sofocación.

Es un bochorno nacer en una isla tropical con un cuerpo matador y el apetito de un oso grizzly. ¿Qué he hecho yo para merecer esto? Pero siendo Isla de esta isla, a mí el complejo se me derritió también. Es casi medianoche y el sofoco aumenta. La marea arrecia y con ella, el arrebató. Y yo, estoy lista para que los amantes pasajeros como truchas vengan a desovar...

## Tango

Obra de Williams Quintana escrita en colaboración  
con María Laura Germán, Iran Capote y Roberto Viña

*Isla chupa una paletica de helado con parsimonia. La paletica tiene forma de archipiélago cubano. Se escucha un tema de fondo que bien podría ser alusivo al calor o al sexo. Definitivamente es un tema sensual.*

*El helado se le escurre por los dedos. Trata de evitarlo y por ello empieza a lamer. Lame con desespero los dedos, las palmas, las muñecas... Busca que nada de la isla caiga al suelo. Ni siquiera una gota. Isla, manchada de la isla en la comisura de los labios, traga satisfecha y luego muestra su lengua azul y brillante.*

## II

12:00 PM

LAS ALTURAS DE SIMPSON

*Contra una pared, Osmani y Yunieski orinan. Uno junto al otro. Yunieski se sacude el miembro y avanza unos pasos hacia la luz, revisa que no se haya ensuciado los tenis. Saca una caja de cigarros, está vacía. Estruja la caja y la bota.*

*Observa a Osmani, quien ahora se sacude el miembro con un gesto más brusco, como si el paquete que mueve fuera más largo y pesado que el de su amigo.*

**YUNIESKI.** Cuando uno es un verdadero pinchador de jevas y no un inflador, no se comporta como una puta. Un verdadero pinchador de jevas no anda midiendo el tamaño de su pinga con los socios. Aquí da igual si a ti te mide dos puños con dos dedos. Aquí da igual que seas un flaco bonitillo que la tiene por la rodilla. Aquí hay que ser un hombre a toas. Si quieres pinchar jevas, tienes que andar con una buchaca en el bolsillo, sin miedo. Porque una buena billetera hala más que una buena morronga. A una jeva como esa no le interesa la cabilla que vas a darle, a una jeva como Wendy, lo que le interesa es tener a un tipo que la represente, que la saque, que le de vista, que le pague cervezas y se la singue en un hotel. O tú crees que va a fijarse en un tipo pasmao como tú.

**OSMANI.** ¿Qué pinga te pasa?

**YUNIESKI.** Escúchame.

**OSMANI.** Deja la borrachera esa.

**YUNIESKI.** ¿A qué coño vinimos aquí? ¿Se te olvidó?

**OSMANI.** Asere...

**YUNIESKI.** ¿Qué?

**OSMANI.** Estás pasado.

**YUNIESKI.** Te halé en esta talla pa' que te jamaras a la Cusi, me la quitaras del medio y que no siga sapeando mi cuadro con la Wendy. Descárgale a la Cusi, hermano. Está muerta contigo en la carretera. Y no le metas más muela a Wendy. ¿O tú me ves cara de maricón tuyo?

**OSMANI.** Te estás pasando, asere.

**YUNIESKI.** Yo pago y tú me ayudas con esa jeva. Ese fue el negocio. Gira, baila con otra, pégale el tubo a la Cusi y déjame la pista libre.

## Tango

Obra de Williams Quintana escrita en colaboración con María Laura Germán, Iran Capote y Roberto Viña

OSMANI. No me cuadra, ya te lo dije. Además, Cusi está pa' ti. Dispárale.  
Wendy no está pa' tu descarga.

YUNIESKI. ¿Qué sabes tú de jevas? Esa se está haciendo la dura. Yo lo sé.  
Ella sabe que aquí hay balas para derretir donde ella quiera.

OSMANI. Asere, esa niña ni te mira.

YUNIESKI. ¿Y a quién mira? ¿A ti? Con la pasmada esa.

*Osmani se le enfrenta, lo coge por el cuello del pullover y pega su frente con la de Yunieski.*

OSMANI. ¡Te vas pa'l coño de tu madre! ¡Y te metes el dinero por donde te quepa!

*Se desprende con furia.*

*Yunieski lo mira, con cierta sonrisa confusa.*

YUNIESKI. Dame acá un cigarro, anda.

OSMANI. Queda uno solo.

YUNIESKI. Yo te compro una caja ahora.

OSMANI. A mí no tienes que comprarme ni pinga. Y no me hables más.

*Osmani enciende el cigarro que le queda, fuma. Yunieski se le acerca.*

YUNIESKI. Dame una fumá de ese ahí, anda. Y déjame los complejitos esos.

OSMANI. Si no fuera porque estás borracho y porque sé que eres un trozo de comemierda que habla sin saber, te partía la boca.

YUNIESKI. Y yo te partía el culito flaco ese.

OSMANI. ¿Con qué?

YUNIESKI. Te voy a dar por la cara, no pintes más gracias.

OSMANI. No, de verdad, te lo estoy diciendo de verdad. Hay límites, bróder.

*Yunieski le coge el cigarro. Fuma.*

OSMANI. Estás de pinga, viejo. Y no fumes más que te vas a morir con el «costipao» ese.

*Yunieski tose, le devuelve el cigarro a Osmani que no quiere cogerlo.*

YUNIESKI. (Insiste.) Yo no tengo malos vicios.

*Osmani coge el cigarro.*

YUNIESKI. Ya viejo, no te pongas así, el mío. Tú sabes que yo te descargo un mundial. Pero soy así de come tranca. (Hace una reverencia.) Discúlpe-me, su excelencia. (Ríe.) Eso de «No me hables más» me recordó a la primaria. (Extrañamente sincero.) Coño, el mío, tú eres un chamaco bonitillo, educao, con porte y aspecto y con tremenda labia. Yo soy

## Tango

Obra de Williams Quintana escrita en colaboración  
con María Laura Germán, Iran Capote y Roberto Viña

un desastre, estoy rico, riquísimo, pero soy un desastre. Pa' poderle llegar a una niña como esa, no puedo tener un contrincante como tú.  
OSMANI. Ya deja esa trova conmigo. Yo no quiero quitarte nada, es más, ni me interesa Wendy, lo que pasa es que no la puedo obligar a acostarse contigo.

YUNIESKI. ¿Entonces, viejo? Haz lo que tienes que hacer. Acaba de partir a la Cusi al medio. Y sin muela, que esas locas no son dentistas. Ya me gasté una pila de baros en esta gracia, así que date un par de buchecitos más y pártelos pa' arriba. En cuanto ella vea el animal que tienes ahí se queda bobita y se le olvida que yo existo.

OSMANI. Se te hizo la boca agua, ¿eh?

YUNIESKI. Eso está críalo a mano. La traes pa'quí, y le enseñas lo que tiene Matanzas dentro.

OSMANI. Dale viejo, avanza.

YUNIESKI. Voy a buscar a la Cusi y le digo que la estás esperando aquí. Se la metes duro, asere, pa' que no se olvide lo bonita que se ve la ciudad desde aquí arriba.

*Yunieski se aleja un poco. Hace movimientos sexuales para recordarle a Osmani lo que tiene que hacer. Se ríe y se va bailando hacia el grupo. Osmani se pierde mirando Matanzas desde la altura.*

### III

1:00 AM

PERROS DE COSTA

*El mar. En Matanzas siempre vamos al mar. Yunieski y Wendy. Él está sin camisa, con abdomen perfecto, afeitado, apetecible, fuma. Ella serena como vela apagada. Osmani y La Cusi están en el agua. La ropa amontonada en la arena.*

YUNIESKI. ¿Qué vamos a hacer, la mía?

WENDY. ¿Tú y yo? Nada. O bueno sí. Yo voy a esperar que la Cusi salga del agua y me voy. Tú si quieres te metes detrás de esa mata de coco y te masturbas.

YUNIESKI. Si tú me ayudas.

WENDY. Pero tengo que meterte un dedo en el culo.

YUNIESKI. Y dos también.

WENDY. Vaya, yo pensé que los machos de verdad no hacían eso.

YUNIESKI. Todo lo que hagan un hombre y una mujer está bien. Deja que te la meta. Aunque sea un trocito. Mira cómo la tengo.

WENDY. A ver (*Le aprieta la entrepierna y se ríe.*) te va a dar priapismo.

YUNIESKI. ¿Qué es eso?

WENDY. Una enfermedad que le da a los hombres y se quedan con la tranca pará.

YUNIESKI. Me cuadra eso. Andar encabillao el día entero tiene su moña. ¿La tengo grande, verdad?

WENDY. Sí, no está mal. Pero tú no me gustas. Hablas mucho, me das mareo. Además, seguro que te vienes rápido.

## Tango

Obra de Williams Quintana escrita en colaboración  
con María Laura Germán, Iran Capote y Roberto Viña

**YUNIESKI.** Yo duro lo que quiera. Por lo menos déjame tocarte las tetas pa' venirme rico.

**WENDY.** Vamos a hacer una cosa. Yo me masturbo frente a ti, mirándote. Y tú haces lo mismo. Pero si me embarras te parto la cara.

*A Yunieski le da un ataque de tos. Por el catarro o del nerviosismo, da igual.*

**WENDY.** ¿Y así tú quieres que me acueste contigo? Ve al médico que estás podrido. Ponte la camisa, menos mal que no te dio por meterte en la playa. Toma benadrilina, haz algo. Dicen que un cocimiento de cáscaras de cebollas es lo mejor que hay para la tos.

**YUNIESKI.** ¿Tú qué eres, mi abuela?

**WENDY.** Yo lo decía por ti, eso es lo que me da mi mamá cuando tengo catarro. Ella es tan protectora. No sabe vivir si no me tiene cerca. Por eso no puedo dejarla sola. Se va para Miami y yo con ella. Tengo que seguirla hasta el infinito y más allá.

**YUNIESKI.** Como Buzz Lightyear.

**WENDY.** No, como una buena hija.

*Y retuerce los ojos cómicamente. Yunieski saca unas pastillas del bolsillo pequeño del jeans y se las toma. Wendy hace una mueca.*

**WENDY.** Sigue comiendo mierda con la tomadera esa de pastillas.

**YUNIESKI.** ¿Quieres una? Están de pinga. Le dicen la patá de King Kong. Te pone como un soplete a la menos ya.

**WENDY.** No. A mí no me hace falta volarme para olvidarme de cosas y estar en talla.

**YUNIESKI.** ¿Y a ti quién te dijo que yo quiero olvidarme de algo, la mía? Me endrogo porque me cuadra andar arrebatado.

**WENDY.** ¿Qué es?

**YUNIESKI.** No sé. Es una talla ahí pa'l asma, creo. A mí me cuadra un mundo y si no tengo me sueno seis o siete meprobamatos de los que tiene la pura en la casa. ¿Y tú quieres irte del país?

**WENDY.** No. Pero eso no es problema tuyo.

**YUNIESKI.** ¿Entonces, qué? ¿Tiramos?

**WENDY.** No, estaba pensando que mejor me acuesto con tu amiguito. Tiene mejor pinta, habla menos y seguro que la tiene más grande que tú.

**YUNIESKI.** Ese es medio maricón. Lleva como una hora en el agua con tu socia y ni se le ha acerca. Maricón seguro.

**WENDY.** Entonces, vamos a acostarnos los tres. Así veo como tú se la metes. Eso me pone la cabeza mala.

**YUNIESKI.** ¿Qué te pasa? No te vuelvas loca que yo soy un hombre.

**WENDY.** Bueno, tú te lo pierdes. Yo pensé que eras más descargoso.

**YUNIESKI.** Y lo soy, pero no soy maricón. (*Se agarra la pinga.*) Esto me lo hicieron para las mujeres. El que se haga el cabrón conmigo lo mato. A mí me gustan las mujeres. Sueño con estar acostado en medio del mar, flotando, con el tolete al aire y un montón de putas a mi alrededor luchando por metérsela en la boca, locas porque yo se las dé. Eso es lo que quiero, estar rodeado de mujeres que se mueran

## Tango

Obra de Williams Quintana escrita en colaboración  
con María Laura Germán, Iran Capote y Roberto Viña

por mí. Eso es lo que quieren las mujeres, una buena tranca como la mía, joven y dura. Ustedes no tienen cabeza pa' nada más. Si te vas pa'l yuma sin templarme te vas a arrepentir.

WENDY. ¿De verdad crees que tu pinga es el centro del universo?

Wendy sale. A Yunieski le da un ataque de tos.

### IV

2:00 AM

MECÁNICA POPULAR

*Otra vez aquello de lo real maravilloso. Wendy se toma un helado artesanal envasado en un potecito de Nevada. Usa el carné de identidad como cucharita, sentada bajo un cocotero.*

WENDY. Esto no es Nevada nunca en la vida.

YUNIESKI. Claro que no. Es artesanal, el pote es reciclado. Y agradece que no te lo dieron en un vaso desechable.

WENDY. Tampoco es vainilla nunca en la vida. Cuando la cosa estaba buena y en las tiendas estaba el helado acumulado en las neveras, yo cogí tremendo enganche con los potes de Nevada. La gente tenía una bobería con el Nestlé. Por darse la patá más que por otra cosa, pero a mí siempre me gustó Nevada. No hay una singá cucharita en ningún lugar. No sé para qué recogen tanta materia prima.

YUNIESKI. (*La mira, solo la mira.*) Cuando yo era chiquito me la pasaba recogiendo basura pa'l CDR. Todos los fines de semana, a veces hasta dos o tres veces por semana, la presidenta reunía a to los pioneros de la cuadra y nos llevaba por cuanto lugar había y nos hacía recoger de tó. Hormigas, mulas de carga, qué sé yo lo que parecíamos con aquellas bolsas enormes de cosas inservibles que llevábamos pa' su casa. Nosotros pensábamos que era una destacada cederista, una gran federada, una intachable revolucionaria, hasta que descubrimos que lo que estaba era enferma.

WENDY. Se llama «Síndrome de acaparador compulsivo». La gente con esa enfermedad no puede parar de acaparar tarecos.

YUNIESKI. Un día la casa le cogió candela. Vinieron los bomberos, apagaron y se fueron. Ella no quería, pero los vecinos entramos pa' ayudar. Bueno, más por el chisme que por ayudar, porque esa mujer desde hacía años no abría la puerta de la calle ni dejaba que nadie entrara. Cuando vimos aquello nos quedamos muertos. Dentro de la casa había otra casa hecha con tarecos, revistas, periódicos, lo impensable. Tenía hasta una pared llena de medallas. Me imagino que las haya recogido por cada casa de los combatientes. (*Wendy toma helado y le pasa la lengua al carné de identidad.*) La hija fue quien nos contó del problema. Yo pensaba que era una enfermedad cederista pero no, lo busqué hace poco en la wikipedia y existe en todos los países. La enfermedad, no los CDR.

## Tango

Obra de Williams Quintana escrita en colaboración con María Laura Germán, Iran Capote y Roberto Viña

WENDY. A mí me pasa lo mismo, pero con los orgasmos. Los estoy acumulando desde los trece años. Tengo leche guardada ahí como para montar un combinado lácteo.

Ríen, Yunieski está incómodo.

WENDY. En el barrio me pusieron «La mecánica», porque no me bajaba de un carro para montarme en otro. *(Otra risita que termina en una pausa.)* Me gusta el sexo, el morbo, ese es mi mundo. Me gusta de verdad. Y antes me cuestionaba, me culpaba, me decía a mí misma que yo no era más que una enferma. ¿Tú sabes cómo se llama esto que yo tengo?: «Ninfomanía». No, no mires pa' otro lado, no tengas pena. Ya yo aprendí a aceptarme. Al fin y al cabo, no se me va a quitar ni aunque me meta a monja. Yo tengo que singar, asere. Con quien sea, como sea y donde sea. Si me pica, me rasco... Si yo te cuento la de cosas que he hecho, amanecemos aquí oyendo mis historias. Aunque hay cosas que no soporto, hay cosas que por muchas ganas que tenga, no me hacen avanzar. Esta noche, por ejemplo, se me quitaron las ganas. No soporto a los imbéciles. Para acostarse conmigo no hay que hablar tanto. Conmigo la lengua se usa de otra manera. Los tipos así me cortan la leche.

Yunieski no sabe qué decir.

WENDY. Donde más me excito es en los carros. Estoy obsesionada con los carros. Puedo templar en los asientos, los de adelante y los de atrás. En el capó, en el techo, en el maletero. Quiero estudiar sexología. Eso o algo que tenga que ver con hacer helados. A lo mejor invento un helado nuevo, que sea afrodisíaco o algo así y se lo vendo a la Nevada. Soy inteligente, me viene de familia. Mi papá estudió en Rusia. En realidad, yo no quiero irme para Miami pero no puedo dejar que mi mamá se vaya sola. Ella no sabe vivir sin mí. No me veo viviendo en la cueva de la gusanera. ¿Tendrá algo que ver el bloqueo con lo de los helados?

Yunieski no sale del asombro. Wendy termina el helado, mira el pote.

WENDY. Tú sabes que ahora que se acabó el helado, me hago la idea de que sí sabía a Nevada... ¿Tendrá algo que ver eso con la resistencia creativa?

Ríen.

v

3:00 AM

DESEO BAJO LOS COCOS

Osmani, en calzoncillos, da brinquitos para secarse y quitarse el frío. Tiene el pelo mojado. Yunieski tiene la botella. Se da tragos. Es vodka Villa Clara.

## Tango

Obra de Williams Quintana escrita en colaboración  
con María Laura Germán, Iran Capote y Roberto Viña

OSMANI. ¿Por qué se fueron? Seguro le descargaste pa' atrás a Wendy.  
¿Le hiciste algo?

YUNIESKI. Ná. Ella quería jamarme, pero también que le diera muela y no estoy pa' eso. Es muy tarde y no estoy pa' rendirle a nadie. Le dije que se pirara que otro día yo le descargaba.

OSMANI. Ese cuento se lo haces a otro, yo sé bien que tú estás loco por estar con ella. Has armado todo este circo y te has gastao unos cuantos pesos pa' ver si te la llevabas. Seguro le hiciste algo. Asere, no se puede andar por ahí como si uno fuera el ombligo del mundo.

YUNIESKI. Oye, ya te dije: de repente, no me cuadró la talla. ¿A ti nunca te ha pasao eso, el mío? Uno está loco por una jeva y de repente, cuando la tienes enfrente, no te cuadra. Dale, vístete y vamos a regresar pa' la fiesta.

OSMANI. Nada de eso. Yo voy bajando pa' la casa que ya estoy roto. Vámonos, y si tú quieres nos ponemos a ver un filme en mi casa y terminamos la botella.

YUNIESKI. ¿Tienes porno? Oye, esa jeva está loca, el mío. Primero quería meterme el dedo en el culo, después que yo tirara, después que tiráramos los dos y, por último, quería que nos acostáramos los tres y que yo te la metiera.

*Osmani se queda inmóvil. Yunieski bebe un trago. Lo mira. Le pasa la botella. Lo mira otra vez. Osmani le da la espalda. Busca un cigarro entre su ropa.*

OSMANI. Esa es una loca. Oye, qué calor, ¿verdad? Y eso que nada más estamos a principio de año. Cojone, que ni frente fríos quedan aquí... Cuando llegue agosto no quiero ni pensarlo.

YUNIESKI. Dame la botella.

*Yunieski se toma otras pastillas. Osmani da un paso atrás. Yunieski uno adelante. Se rozan. Osmani se vuelve. Quedan juntos, muy juntos. Silencio. Se les oye respirar. Yunieski le arregla el pelo a Osmani.*

YUNIESKI. Siempre tienes ese mechón metío en la cara.

OSMANI. Me voy a poner el pulóver. *(Y piensa que debió decir T-shirt.)*

*Osmani se vuelve. Yunieski lo hala por el brazo. Lo trae junto a él.*

YUNIESKI. ¿Tienes frío?

OSMANI. ¿Qué te pasa?

YUNIESKI. Dime que te gusto. Dime que estás loco por mí. ¿Crees que no lo sé? ¿Que no me doy cuenta? Me miras distinto, me ayudas en tó, me sigues en cada una de mis locuras. ¿Quieres que te bese? *(Amaga por besarlo. Osmani retira la cara en una acción inconsciente.)* ¿Que te singue? Acaba de decirme que te gustan los hombres, que te gusto. Nunca dices nada. Eres un pendejo.

OSMANI. No lo soy.

YUNIESKI. Entonces dime.

OSMANI. Sí, asere, me gustas. No quiero, pero me gustas mucho. Me gusta como respiras, como te mueves, como te pones los pantalones. Como

## Tango

Obra de Williams Quintana escrita en colaboración  
con María Laura Germán, Iran Capote y Roberto Viña

te ríes. Me gusta lo hijoeputa que eres. No te imaginas cuánto disfruto  
espiarte y ver tus erecciones, ver cómo se te para constantemente y  
te la aprietas y te ríes contigo mismo. Ya te lo dije, ¿ahora qué?

*Yunieski lo retuerce, le hace una llave y lo pone de espaldas a él. Se le pega  
bien. Lo agarra fuerte por el pelo. Podría besarlo. Osmani casi disfruta.*

**YUNIESKI.** (*Repentina agresividad.*) Ahora no te despingo porque estoy muy  
cansao y porque sé que tú no me vas a responder. Pero no vuelvas a  
mirarme o hablarme jamás. Eres un maricón degenerao. Yo te di mi  
amistad y tú solo andabas vacilándome la pinga. Si te vuelvo a ver  
mirándome se lo voy a decir a to'l mundo en el barrio. Tú no sirves.  
Ningún maricón sirve. Mi mamá siempre me ha dicho que me cuide  
de ustedes, que se aprovechan de uno. Manda pinga, yo que pensé  
que eras mi amigo y eres una perra puta. No, eres peor que una perra.

*Lo tira al suelo con brutalidad extrema.*

**YUNIESKI.** Esto es pa' que aprendas, maricón. Pa' que no se te olvide que  
a los hombres hay que respetarlos. Mírame repinga. (*Se desabrocha  
el pantalón y se la saca.*) Maricón.

*Lo orina. Se va. Osmani queda hecho un ovillo, un feto, una mierda.*

**OSMANI.** Cuando uno es un verdadero pinchador de jevas y no un in-  
flador, no se comporta como una puta. Un verdadero pinchador de  
jevas, no anda midiendo el tamaño de su pinga con los socios. Aquí  
da igual si a ti te mide dos puños con dos dedos. Aquí da igual que  
seas un flaco bonitillo que la tiene por la rodilla. Aquí hay que ser  
un hombre a toas... Los verdaderos pinchadores de jevas no tienen  
ningún derecho a soltar su mierda en letrina ajena. Un pinchador de  
jevas no necesita enterrar su daga en la garganta de otros para dejar  
clara su marca, con mear es suficiente.

*Osmani canta un tango. El tango más cursi que escuchó en un arrabal.*

**OSMANI.** El pinchador verdadero no muere en la madrugada para soltar  
la puta que lleva dentro, no mata a la puta que parió en la madrugada  
para volver a respirar en las mañanas. El pinchador no entiende ni  
pinga del amor y eso es muy triste.

## VI

3:30 AM

BÁSICO, NO BÁSICO Y DIRIGIDO

*Isla fuma. Algo llama su atención. Saca una linternita de su cartera y  
avanza. Descubre a Osmani sentado en el suelo que llora por lo bajo. Casi  
ni se mueve. Lo mira y hace un mohín de disgusto.*

## Tango

Obra de Williams Quintana escrita en colaboración  
con María Laura Germán, Iran Capote y Roberto Viña

ISLA. Niño, ¿te pasa algo? ¿Tú estás bien? (*Sin esperar respuesta.*) Perfecto. Pues salpica tus mocos y lágrimas en otra parte. Me estás espantando a las fieras, cariño.

*Isla recobra el paso, se va a ir, pero Osmani la detiene.*

OSMANI. Espera. ¿Tienes candela?

ISLA. Acaso, ¿me ves pinta de pirómana? (*Con exagerada teatralidad lanza una bocanada de humo al aire. Y bota el cigarro.*) No fumo.

*Se vira para marcharse.*

OSMANI. Podrías ser compasiva.

ISLA. Podría. Pero mi acto de caridad ya lo gasté por hoy.

OSMANI. Dale. Dame un cigarro. Solo uno.

ISLA. No te pases.

OSMANI. Podrías ser más amable.

ISLA. Yo podría ser tu madre. Y si lo fuera, ahora mismo estaría vuelta loca, y no me gustaría que anduvieras por estos lugares a esta hora. Es peligroso.

OSMANI. Sé cuidarme solo.

ISLA. (*Se le acerca un poco. Percibe la peste a orine en Osmani. Se tapa con discreción la nariz.*) Se nota. Claro.

OSMANI. No sé por qué te quejas. Aquí no hay nadie. Esto está más muerto que...

ISLA. Todavía no está en su apogeo. Pero dentro de un rato, más tarde, se calienta. Y puede complicarse para un niño como tú.

OSMANI. En la potajera, a un chamaco como yo se lo rifan.

ISLA. ¡Qué engréido son ustedes! ¡Y qué pedestres! La potajera... Esto es otra cosa, cariño. Estás en mi isla, y aquí ser prosaico no vale, ¿oíste?

OSMANI. Pues tu isla está más sola y oscura que mi barrio en apagón.

ISLA. Así es como mejor luce. Los cuerpos en la oscuridad emiten su propia luz. ¿No has oído eso?

OSMANI. Te lo estás inventando. Y es cheo.

ISLA. Niño, ¿qué sabes tú de la chealdad?

OSMANI. (*Ladea la cabeza.*) Mirándote bien...

ISLA. Uyyy... Cómo... Tú... Tú me estás... ¡Mírame bien! ¿Tú me estás diciendo chea?

OSMANI. No. Yo no. Pero...

ISLA. Ni se te ocurra, si te quieres un poquito y tienes instinto de preservación, ni se te ocurra, cariño, terminar esa frase.

*Osmani sonrío por primera vez en la noche.*

ISLA. Por eso una no puede ser buena. Por eso mismo una no puede ser solidaria. Porque terminas de verraca. Me cago en Lenin y la clase obrera, en Marx y la Internacional; me cago en el socialismo europeo, los trabajos voluntarios y el cumplimiento del deber. Por eso estamos como estamos...

OSMANI. (*Ríe.*) Eres graciosa.

## Tango

Obra de Williams Quintana escrita en colaboración  
con María Laura Germán, Iran Capote y Roberto Viña

ISLA. ¿Tengo un payaso en la cara?

OSMANI. No, pero tienes tremendo hueco en la media.

*Osmani enciende el cigarro.*

*Ambos ríen de repente. Parece espontáneo. Un desahogo.*

ISLA. Eres maricón. No cabe duda. En esta oscuridad y buscando cosas para criticarme (*Se ríe otra vez.*) Niño, tú eres maricón. (*Pausa breve.*) No te había visto por acá. Mejor vete, no te compliques la vida. (*Tose.*) Además, con esa carita de novato y esa boquita colorá... me estás echando a perder la noche.

OSMANI. Déjame otro rato. Solo un poco.

ISLA. A la potajera, como tú le llamas, se viene a mamar, a singar, a que te preñen incluso si es lo que quieres, pero no hacer tertulia. Esto no es lo tuyo, niño. Vete echando, dale. Y de paso, aprovecha para bañarte.

OSMANI. No.

ISLA. Entonces, échate pa'allá que con esa peste a meao, vas a pasarme el palo.

OSMANI. ¿Es muy jodido ser maricón?

ISLA. (*Molesta.*) Y quién te dijo a ti que yo soy maricón.

OSMANI. Oye, no quería...

ISLA. ¿A qué viene eso, niño?

OSMANI. Dijiste que podrías ser mi madre.

ISLA. Digo muchas cosas de las que me arrepiento. Hablo mucha mierda. Un chiquillo como tú, con esa pinta, me suelta la lengua y me afloja las patas. La tuya es la peor mariconería... (*Asiente. Se pasea nerviosa. Lo señala.*) porque la reciben como herencia, pero nunca se la ganaron. Ahora ser maricón es «cul», ahora ser maricón es «trendin». Ahora los maricones como tú creen que del culo salen arcoíris y unicornios, creen que cada rabo es un cetro para reclamar derechos y luego lamerlo, creen legitimarse mientras se sientan encima. Ahora está bien exhibirse. Tener orgullo. (*Guarda el cigarro entre las tetas, y busca para darse un trago.*) La cuestión no es si se pasa mal o es jodido. La cuestión es saberte maricón y ya. Sin peros y con plumas. Si eres una como yo, no te queda otro remedio que aguantar y tener un corazón más grande que esta isla machista y homofóbica. Ahora ser maricón está tolerado. Se acepta. Eres un ciudadano de pleno derecho. Pero hay mucho hijo-de-puta ahí fuera. Todavía hay mucho hijo-de-puta entre nosotros. Si eres una como yo... Si eres divina como yo, entonces, los que son como tú ya no deben tener miedo. Las divinas como yo sufrimos bastante, aguantamos lo increíble y dimos guerra como mambisas para que los que son como tú ya no tengan que hacerse esa pregunta...

*Osmani se levanta como un bólido y se acerca a Isla. A un palmo del rostro, la toma de la barbilla y un auto pasa y los ilumina. Isla baja la cabeza y le arrebató la fosforera. Se aparta un poco. Enciende el cigarro que guardara en el ajustador.*

ISLA. Ahora, vete.

## Tango

Obra de Williams Quintana escrita en colaboración  
con María Laura Germán, Iran Capote y Roberto Viña

OSMANI. (Sorpresa.) Tu cara me parece conocida.

ISLA. Sí, claro, porque soy idéntica a Angelina Jolie.

OSMANI. En serio...

ISLA. (Lo amenaza con la cartera.) ¡Vete, comemierda!

OSMANI. (Se aleja.) Me llamo Osmani y tú me caíste bien. ¿Oíste? Osmani.

*Osmani se va apresurado. Isla sonríe. Bota el cigarro y mira cómo tiembla su mano.*

ISLA. Si eres una Isla como yo, no puedes ser afeminado, tienes que callarte y tragar buches amargos. Que la mujer que eres solo tenga la noche y un parque para existir... Si eres una Isla como yo en una isla como esta, debes aspirar siempre a la grandeza, aunque seas patética.

*Isla suspira, y puede que, en ese soplo, se le escape un peo. Disimula un poco. Trata de recobrar la postura y el aplomo. Decididamente no es su mejor noche.*

## VII

3:45 AM

### LOS NIÑOS PERDIDOS DE LA POTAJERA

*En la potajera los encuentros fortuitos y furtivos están a la orden de la noche. A pesar del calor y cierta excitación obvia, el hecho de reconocer en medio de la penumbra un rostro familiar y, al mismo tiempo, desconocido al verlo desencajado de gozo, resulta un descubrimiento imprevisto que puede resultar un placer culposo. En ocasiones, la potajera es eso, una vitrina o exhibidor porque no hay nada que excite más que un placer culposo.*

*Osmani camina despreocupado a pesar de la oscuridad y la hora. Su andar es ligero a pesar del sudor, las manchas de orine y cierta precaución. La madrugada parece despejada con los cuerpos desperdigados en la potajera. Pero solo lo parece en una noche tanguera que aún no se rompe del todo.*

WENDY. Psst, psst... oye, tú... psst... ¿estás perdido?

OSMANI. (Luego de percatarse de que es Wendy quien le habla, con cierto desgano.) No precisamente.

WENDY. La Cusi no vive por aquí.

OSMANI. La Cusi no me interesa.

WENDY. Eso lo sé. No parece que vengas tampoco de divertirte.

OSMANI. ¡Qué sabes tú lo que me divierte!

WENDY. Tu amigo... es un pesao. Se cree cosas y no tiene aguante.

OSMANI. Eso no fue lo que me dijo que sucedió cuando ustedes estaban solos en la playa.

WENDY. Seguro inventó todo: se hizo el macho alfa y me dejó como una puta en celo.

OSMANI. No sé bien, pero él no miente.

## Tango

Obra de Williams Quintana escrita en colaboración  
con María Laura Germán, Iran Capote y Roberto Viña

WENDY. (Ríe.) ¿Tanto lo conoces?

OSMANI. Mejor que tú. Amigos desde chicos.

WENDY. Pero ya no son chicos. Y los juegos de manos acaban mal.

OSMANI. Lo dirás por ti. Te gusta ir provocando.

WENDY. ¿Eso te dijo? (Pausa.) Segura estoy que ni siquiera fue creativo. Básico y vulgar.

OSMANI. Como te gustan. Como les gustan a todas.

WENDY. Y a todos... A ver, déjame adivinar. Seguro te dijo que él, (agrava la voz) machote al fin, estaba encabillao y listo pa' darme tranca. Pero yo me hice la estrecha y no quise tranzar porque andaba con pañoleta roja. (Deja de imitar.) Así, ¿no? Qué ordinario. Pero no es lo mío, no me da morbo.

OSMANI. Me habló de unas pajas, un trío, que eras ninfómana. Esto último casi no lo entendió. Si querías provocarlo, no te hacía falta un diccionario. Ya lo dijiste: básico y vulgar.

WENDY. A tu amigo se la para un palo de escoba con tanga...

OSMANI. Tú no estás tan mal.

WENDY. Pero a mí no me excita solo un «palo». No es suficiente...

OSMANI. Eso mismo. Ves. Éntrale sin rodeos.

WENDY. ¿Consejo o envidia? Es solo curiosidad.

OSMANI. ¿Lo dices por mí? No te equivoques. Hace rato supe que no puedo hacerme ilusiones. Me lo dejé bien claro.

WENDY. Definitivamente, estás más perdido que los helados Nevada.

OSMANI. La que está en el sitio que no debiera, la turista en esta zona eres tú.

WENDY. Esto no es el tuyo por más que te empeñes. Como mismo lo mío no es el romance por más que le diga a todos que soy diabética. Tu amigo quiere algo que no puedo darle, tú quieres algo que tu amigo no te da y yo... solo pudiera interesarme algo de tu amigo si estás incluido. Dime glotona.

OSMANI. Qué clase de descará eres...

WENDY. Quizás, pero la idea no te da asco. No lo niegues. (Pausa.) Niño, la que se engaña no soy yo. Quieres mensajes y canciones dedicadas, salidas cogidos de la mano y susurros al oído, quedarte a dormir en su cama, salir el fin de semana a la playa o a la disco. Tú quieres ser novia, y yo no soy material de noviazgo. No nací para eso.

OSMANI. Entonces, ¿no tiene chance contigo? Para qué lo provocas, y juegas haciéndole creer lo contrario.

WENDY. Es tierno como lo defiendes. También patético. (Pausa.) No sé. Llámalo beneficio mutuo. No le niego el hecho de que podamos acostarnos, tener sexo casual, sin descargas ni formalidades; le niego la razón de creerse pillo y pensar que estoy muerta con él.

OSMANI. Estás muerta con él. A la cara se ve.

WENDY. Dices eso con el mismo convencimiento con que aseguras que aquí soy una intrusa. Una impostora. Pero puedo apostar que salgo más satisfecha. ¿Quieres averiguarlo? (Pausa.) ¿Te vas o te vienes?

OSMANI. Me voy a venir... otro día.

WENDY. Sí, y ven más presentable. A lo mejor tienes suerte.

OSMANI. Es tarde para que andes sola.

WENDY. Te iba a decir lo mismo. Cuídate.

## Tango

Obra de Williams Quintana escrita en colaboración  
con María Laura Germán, Iran Capote y Roberto Viña

*Sin voltearse, como si no hubiese ademán o pretexto, ambos cogen por sendas opuestas y salen mientras el tema musical los despide.*

### VIII

4:00 AM  
PATE@TICUS

*Desde el fondo entra Wendy. Isla la ve y se compone un poco. Enciende un cigarro.*

WENDY. Si sigues fumando así te va a dar cáncer de pulmón.

ISLA. ¿Qué tú haces aquí?

WENDY. Andaba cerca.

ISLA. ¿Y? No es la primera vez que andas cerca... imagino. Esta ciudad no es tan grande.

WENDY. Que... como este es tu sitio preferido... ay, no sé... *(Intenta cambiar el tema ante la incomodidad. Intenta parecer del ambiente.)* ¿Muchos puntos hoy?

ISLA. ¿Puntos? *(Casi que le da gracia el intento de agravio.)* ¿Qué es esto? ¿Un campo de tiro?

WENDY. Bueno, bien pudiera, porque perra pinta tiene.

ISLA. Pareces un estibador hablando así.

WENDY. No lo aprendí de ti. *(Pequeña pausa incómoda.)* ¿Entonces...?

ISLA. ¿Entonces qué?

WENDY. ¿Muchos...? *(No sabe cómo terminar la frase.)* Tú me entiendes... *(Juega con la ironía, siempre buscando herirlo.)* Perdona que no conozca los términos.

ISLA. Nada que te importe. Y cambia el tema. Respétame.

WENDY. A ver si me acuerdo... ¿cómo era? Ah, ya... «ni pueblos ni hombres respetan a quien no se hace respetar». ¿Era así, no? Contigo eso va de maravillas.

ISLA. ¿Viniste a que nos fajemos? Porque si es así, mejor...

WENDY. *(Lo interrumpe.)* No. Vine a verte.

*Otra pequeña pausa incómoda.*

WENDY. Tenía ganas. Somos familia, ¿no?

ISLA. *(Intenta controlar un corto arranque de frustración.)* ¿Familia? ¿Familia dices que somos? ¿Familia hoy que «andabas cerca»... que te acordaste de que tienes un...?

WENDY. *(Lo interrumpe. No quiere escuchar la palabra.)* Hoy ha hecho un calor espeluznante. ¿No?

*Pausa incomodísima. Pareciera que la única salida es el silencio.*

WENDY. *(Actúa, de pronto. Primero vacilante, pero enseguida se anima.)* Es fácil ser hembra, bastan un par de tacones y vestidos cortos.

ISLA. Pero para ser una mujer, te tienes que vestir el cerebro de carácter.

## Tango

Obra de Williams Quintana escrita en colaboración  
con María Laura Germán, Iran Capote y Roberto Viña

AMBAS. Personalidad y valentía.

WENDY. Ana Magnani.

ISLA. No se te olvidó.

WENDY. Eso sí que lo aprendí de ti. *(No quiere parecer tierna.)* Me lo repetiste demasiado. *(Se da cuenta de su pesadez. Enmienda.)* Nã, mentira... Ya sabes que tengo memoria de elefante.

ISLA. En cambio la mía es como la de los peces. Abren la boca y borran los recuerdos. Son cosas de gente vieja.

WENDY. ¿Vieja? ¿Con esos tacones?

ISLA. Hoy estás rara.

WENDY. Para parecerme más a ti.

ISLA. Muy graciosa...

*Silencio.*

WENDY. Vine a decir adiós.

ISLA. Te vas.

WENDY. ¿Cómo lo sabes?

ISLA. Siempre lo supe. Solo no sabía cuándo.

WENDY. Un día vendré.

ISLA. Y yo estaré aquí. Sentada en esa caja de cerveza. Fumando como una chimenea.

WENDY. Te juro que nunca voy a ver a Otaola ni a comprar un disco de Marco Antonio Solís. Mi único temor es no encontrar helados Nevada. Tengo miedo de no sobrevivir sin ellos.

ISLA. Lo harás. Los helados de allá saben mejor porque tienen leche de verdad. ¿Tú sabías que los fertilizantes de aquí son tan malos que dañan la tierra...

*Ambas se responden y es un toma y daca como un juego aprendido de siempre.*

WENDY. Y la tierra daña a la hierba...

ISLA. Y esta al metabolismo de las vacas y por consiguiente, a la leche?

AMBAS. ¡Todo eso más el agua que le echan!

*Ríen.*

WENDY. Estás como una cabra.

ISLA. Y más.

WENDY. Te traje esto.

*Saca un pequeño monedero y se lo da. Isla lo mira y lo guarda en su cartera.*

ISLA. Es un poco feo. Tienes mal gusto, y eso no lo aprendiste de mí. Pero está bien. Gracias.

*Abre un zípper y saca unas estampas.*

ISLA. Toma.

WENDY. No es un intercambio de regalos.

## Tango

Obra de Williams Quintana escrita en colaboración  
con María Laura Germán, Iran Capote y Roberto Viña

ISLA. Es para que no te sientas sola. La Virgen de la Caridad, la de Regla, Santa Bárbara, San Lázaro y el niño de Atocha. Yo no creo en nada de eso pero siempre ando con ellas. Y toma estas también.

WENDY. En estas tú sí crees.

ISLA. Martí, Heredia y Varela. Ahora son tuyas. Y ya. Vete. Vete o lloro. Y estoy seguro de que no quieres ver a tu padre con el maquillaje corrido.

*Pequeña pausa sentimental. Se abrazan. Wendy llora. Es una escena de Almodóvar, sin que cante la Lupe. O sí.*

### IX

4:30 AM

MACHO, VARÓN, MASCULINO

*Yunieski está en la playa, frente al mar, el sonido de las olas bien puede ser una melodía de bandoneón.*

*Yunieski da vueltas de un lado a otro. No se está quieto. Camina en la arena y parece patear todo a su paso. Se limpia la cara de agua, lágrimas, salitre o sangre. No se sabe bien.*

*En un momento, se detiene, mira al frente y arremete el discurso como una metralleta. Como metralla y esquiras deben impactar sus palabras...*

YUNIESKI. Dice la pura que está en talla, que la cosa con los maricones es no darle entrá. Si es posible: distancia, muro, alambrá y agua de por medio. Dice la pura que está en talla, que la jugá con los maricones es siempre con el culo pegao a la paré. La pura es hembra a tó. Una hembra que es fiera, que no entiende con sus chamacos. Una hembra que le cuadran los machos, que le gustan los varones, que ha criado hombres. La pura dice que los machos no podemos andar con tanto jueguito de manos, con tanta ñoñería y remilgo. A los machos: palo en el lomo, junco por las canillas, y una buena entrá de cintazos cuando los veas con flojera. Los machos hasta durmiendo tienen el culo apretao. La pura, que está en talla, dice que la mariconá es lo peor que puede pasarle a un macho. Y que el macho que no está en ná y es bonitillo, como yo, tiene que cuidarse el doble. El triple. Porque el enamoramiento de los maricones es una salación, una brujería, un churre pegao; el enamoramiento de un macho con otro empieza en la confiancita, la juntamenta y el toqueteo. La pura que está en talla dice que cuando vienes a ver ya apuntas y banqueas, cojeas de una pata, te sale la bayamesa, que cuando vienes a darte cuenta estás mordiendo la almohada, y después te desgracias pa' toa la vida. La pura tiene razón en lo que dice... ella es una hembra cerrera, amansa guapos, una bola-de-pinga que tiene chamacos con varios tipos y sabe que una mujer sola criando machos, tiene que ser más macho que los hombres. Tiene que ser una hembra alérgica a las plumas...

## Tango

Obra de Williams Quintana escrita en colaboración con María Laura Germán, Iran Capote y Roberto Viña

*Pausa breve.*

Dice la Tata que la pura es así por culpa del puro. Que la pura piensa eso porque el puro la jodió antes de pirarse. La Tata siempre supo que el puro tenía su maraña. La Tata sabía que el puro no era feliz. Una madre sabe lo suyo, dice la Tata. Una madre conoce a su cría. Y al puro le cuadraba mucho el jueguito de manos, como Osmani; miraba mucho a los machos en el «yin», como Osmani; estaba pasmao y no era jevo-so, como Osmani. Y cuando se empató con la pura empezaron las reuniones tardes y los eventos en provincia; siempre estaba complicao y no paraba en la casa. Dice la Tata que el puro no hizo las cosas bien, pero que ella es madre antes, durante y después del parto. La Tata es más madre que mujer y la pura es la pura. Ellas se mastican, pero no se tragan. La última vez que discutieron, la pura botó a la Tata del gao, y la Tata dejó un dinero del puro sobre la mesa. Después supe que era pa' mí. El puro quería ayudarme y desde entonces, me manda estilla. Yo no sé si lo quiero. No me acuerdo casi de él. Me hubiera gustao vivir con el puro como la mayoría de los consortes, aunque fuese cherna. Esto no se lo digo a la pura porque si no, me mata. Una vez siendo chamaquito me pinté los labios con un creyón que ella tenía regao. La pura me cogió y me dio una tunda que tuvieron que llevarme al hospital. Fue la única vez que me enyesaron. Yo no culpo a la pura. Después, lloró con pinga, me pidió perdón y dejó de maquillarse. Ella lo hizo por mi bien. Me quitó la pajarería (*Choca los puños de las manos.*) y desde ese momento, las fracturas las hago yo. (*Pausa.*) Cuando la pura cogió al puro con otro tipo, un socio de él de la pincha, dice la Tata que fue peor el remedio que la enfermedad. Él ya no aguantaba más. Pero donde se come no se caga, dice la Tata; y el cuarto de un matrimonio es sagrado. Los maricones no resisten la picazón en el culo, dice la pura que está en talla, y aquel penco le engatusó al marido y me quitó al puro. Yo sé que la pura sigue muerta con él. La Tata no me lo cree. La pura no lo reconoce. Pero yo lo sé. Todavía le duele su mariconá, que nos dejara acá y se fuera del país. También sé que me quiere, pero cuando me mira fijo, cuando se queda un rato viéndome, los ojos se le empiezan aguar.

*Pausa más breve. Acaso un suspiro.*

La Tata y la pura son las mujeres que me criaron. Solas. Cada una a su forma. Cada una con su talla de lo que es un macho varón masculino. Yo a las dos las quiero con cojone aunque estén fajá. Al puro no le descargo a pesar de la estilla porque no sirve. Ningún maricón sirve. Hasta Osmani me salió yegua. Lo único en que no está en talla la pura y no me cuadra de la Tata, lo único que me molesta es que las dos se han puesto de acuerdo en lo mismo... ellas dicen que cada vez me parezco más al puro.

*Yunieski permanece quieto por un instante, apenas unos segundos. Mira al mar y pateo de nuevo la arena de donde sale de repente un cangrejo que lo asusta hasta el grito.*

## Tango

Obra de Williams Quintana escrita en colaboración  
con María Laura Germán, Iran Capote y Roberto Viña

X

5:00 AM

AMANECE FELIZ

*Isla fuma otra vez. Tose. Se mueve nerviosa.*

*Yunieski llega y le planta un beso en la cara.*

**YUNIESKI.** Vine a darte lo que tú llevas.

*Un segundo de silencio. Yunieski va a dar otra caricia, Isla se muestra esquiva, bota el cabo de cigarro, carraspea y escupe.*

**ISLA.** Yo sé que tú no puedes quererme. Sé lo que soy. Y lo que tú eres. Cuando despejas las variables la ecuación es sencilla: tú me la metes y yo te pago. Yo te la mamo y tú te vas contento. Doblas la esquina y se jodió el maricón. Ni un mensajito de buenos días, ni un abrazo por la tarde ni dormir haciendo cucharitas. Yo sé, yo sé. Ese fue el trato. Nos vemos en la calle, por cualquier esquina, detrás de un edificio, entre los escombros del cine, o en este parque. Siempre después de la medianoche. Pero nada de verte por ahí, ni saludarte, ni siquiera ir uno delante y otro detrás por la misma acera, ni siquiera fingir una casualidad si coincidimos de repente. Y ese fue el trato. Yo misma puse las condiciones. Porque conozco la matemática de la vida. Tú vienes a darme pinga y yo te resuelvo buenas notas en la escuela. ¡Pa' algo ha tenido que servirme el magisterio! No puedo pagarte con dinero, pero te pago. Y eso me da, al menos el derecho de que si me dices que llegas a la una, llegues a esa hora, quizás a las dos... Pero ya son las cinco de la mañana.

**YUNIESKI.** Deja la bobería, anda.

**ISLA.** ¿Viniste a darme lo que yo llevo? ¿Viniste a darme lo que me toca?

**YUNIESKI.** Claro, vieja.

**ISLA.** Dame un abrazo, entonces. Pásame la mano por la espalda y dime que que tengo tu hombro y puedo echarme a llorar ahí. Si viniste a darme lo que me toca, pásame la mano, cojone, porque estoy desbaratá. Pásame la mano y dime que soy el maricón de tu vida, dime que te importo, que no te parezco una muñecona de carnaval. Dime que no soy una miserable que se quedó estancá y que no ha recibido un gesto tierno de alguien. Si viniste a darme lo que me toca, dame un abrazo, coño, dame la posibilidad de vivir tranquila, dame la esperanza de que no voy a morirme sola y rodeada de tanta mierda. Si viniste a darme lo que me toca, Yunieski, dame el cariño que me han negado hace mucho tiempo.

*Rompe a llorar. Se tira sobre la caja de cerveza vacía, es un lamento profundo. Yunieski la observa, mira alrededor. Filtra música, Yunieski canta Maquillaje.*

**YUNIESKI.** Mejor me voy echando, esta noche no es mi noche, definitivamente.

## Tango

Obra de Williams Quintana escrita en colaboración con María Laura Germán, Iran Capote y Roberto Viña

*Isla se recupera, rápida.*

ISLA. ¿Te pasó algo?

YUNIESKI. Nada. Una noche rara.

ISLA. Vamos para mi casa, anda.

YUNIESKI. ¿Qué te pasa? ¿Te volviste loca?

ISLA. Yo voy delante... Hoy no quiero estar aquí. Vamos, anda. Dentro de un rato amanece y no puedes estar en la calle. No te quedes en blanco.

YUNIESKI. Te dije que no, ¿qué te pasa a ti?

ISLA. Pues me voy yo.

YUNIESKI. Vete.

ISLA. ¿Y tú?

YUNIESKI. ¿Yo qué?

ISLA. ¿Te vas a quedar aquí? Casi está amaneciendo.

YUNIESKI. Sí, me quedo. Nada más que te vayas aparece alguien, me paga y me la chupa.

ISLA. Tú no me quieres.

YUNIESKI. Ese es el problema de ustedes los maricones. Enseguida se enamoran.

ISLA. No, no es eso.

YUNIESKI. ¿No? ¿Y el llantico y la pajarería que formaste?

ISLA. No es por ti. Tú no eres el único macho que me da pinga. Este llantico fue por otra cosa. Y ya pasó.

YUNIESKI. Anda piano, maricón, anda piano.

ISLA. Háblame bien.

YUNIESKI. Yo te hablo como me dé la gana.

*Le da un ataque de tos. Isla le da golpecitos en la espalda, lo abraza. Por un momento quedan así. Parece amor. Yunieski se zafa.*

YUNIESKI. Dame algo pa' coger un carro.

ISLA. No tengo. Pero en la casa, sí.

YUNIESKI. No se te puede coger ni odio. No importa, no pasa nada. Tú vete que yo voy a pegarle el tubo al tipo aquel.

ISLA. Me parece bien. Ve con él, dale. Seguro te paga en dólares. Es un artista que vino hace poco de Miami.

YUNIESKI. ¿Sí?

ISLA. Dale, ve. A ese le gustan los pepillos de tu edad.

YUNIESKI. Mejor no. Ese tiene cara de que le guste que le cojan la boca.

ISLA. Te pueden pegar cosas por la saliva. Asco. Si le coges la boca a mí no me tocas más ni el pelo.

*Yunieski se acerca, meloso.*

YUNIESKI. A ti te encanta que yo te coja la boca. (*Y lo besa.*) Por eso no se me quita el catarro. Aprovéchame hoy. En cualquier momento, no me ves más.

ISLA. ¿Tú también te vas a ir?

YUNIESKI. La única comemierda que quiere quedarse eres tú.

## Tango

Obra de Williams Quintana escrita en colaboración  
con María Laura Germán, Iran Capote y Roberto Viña

**ISLA.** Mira, vete pa' la pinga. Una pérdida más, una pérdida menos. No vas a ser ni el primero ni el último que he visto partir. Estoy al pensar que soy un singao pasaporte. Todo el cuerpo que toco sale volando de este país. Ya se me fueron cuando el Malecón, cuando el Mariel, cuando Nicaragua y ahora cuando el parole. Y los he sobrevivido a todos. Hecha una mierda, sí, hecha una vieja. Yo solita he tenido que tragarme los horrores. Y echando pa'lante, sin darme el lujo de la depresión. Porque en este país no hay tiempo ni cabeza pa' deprimirse. En este país, los dolores del alma son los que menos cuentan. ¿O por qué tú crees que me puse Isla? ¿Por patriotismo? ¡No me jodas! No me hagas chantajitos que no voy a rendirme porque me digas que te vas. Yo no sé qué te pasó, ni me interesa. *(Enciende un cigarro, fuma y tose. Se molesta y bota el cigarro. Saca dinero de la cartera y se lo extiende a Yunieski.)* Toma, págate un taxi. Y piérdete. Vete para siempre y no me busques más. Olvídame. Ya habrá otro Yunieski mañana. Hay tipos para todo. Yo estoy fea y parezco sola un carnaval, pero con todo así, en cuanto me ven, se les para la pinga. Aquí todavía hay Isla para rato.

**YUNIESKI.** Tú lo que estás es loca.

**ISLA.** ¡Y tú eres tremendo maricón!

*Isla le tira un par de billetes. Yunieski estruja el dinero y se lo tira a la cara. La agarra por el cuello y la zarandea fuerte. Le da una patada en el estómago. Isla se cae de rodillas. Yunieski saca una cuchilla. Se la acerca al cuello a Isla. Le da un empujón y camina unos pasos.*

*Podría acabarse aquí, subir la música y que caiga un apagón pero no, Isla, que se ha ido levantando, se acerca.*

**ISLA.** Aquí hay Isla para rato. A mí tienen que matarme.

**YUNIESKI.** Lo malo de los maricones es el encarne... *(Pausa.)* Yo no te busco por dinero. ¿No entiendes? A mí no tienes que pagarme nada. Contigo me siento bien... *(Rompe a llorar.)* Yo no quiero ser como mi padre.

*Isla intenta ponerle un brazo en el hombro, Yunieski lo retira con violencia, se dan algunos manotazos, forcejean hasta que Yunieski cae a los pies de Isla y con desespero comienza a chupársela. Isla queda de espaldas al público. La escena tan patética hace desaparecer la luz.*

**Apagón.** 



# Una bienal alta como la montaña

## Primer día

DEL 28 DE NOVIEMBRE AL 1 DE DICIEMBRE

**LÁZARO PÉREZ VALDÉS** de 2024 tuvo lugar en el macizo montañoso del Escambray cienfueguero la 21 edición de la Bienal de teatro de la montaña, auspiciado por el Consejo Provincial de las Artes Escénicas en Cienfuegos y teatro de Los Elementos. En esta ocasión se trazó un programa muy discreto acorde a las limitaciones que las situaciones económicas del país nos imponen.

Se inició, como es costumbre, en la casa de cultura Habarimao en Cumanayagua, municipio cienfueguero a donde corresponde el lomerío. La apertura estuvo a cargo del invitado que por primera vez asiste, el colectivo Guiñol de Santa Clara, que deleitó a los públicos con su propuesta *La mañana encantada*. Las palabras de apertura estuvieron a cargo del MSc. José Oriol González, director de teatro de Los Elementos, anfitrión del certamen.

Treinta creadores es el número exacto de participantes que se entregaron

dispuestos a abrir todos los canales de diálogos posibles y a estimular los espíritus soñadores de los hombres y mujeres de la sierra. A la puerta de la montaña, en el poblado de La Sierrita, se trabajó en la tarde del propio día 28, para un auditorio de casi ochenta personas y donde más del noventa por ciento eran niños. Voló la alegría entre risas y carcajadas; la desinhibición se apoderó de los infantes, que se entregaron con placer a todo lo propuesto en *Sopa de payaso*, un espectáculo que los clowns Panetela y Merengue retomaron para este evento de su viejo repertorio de cuando trabajaban juntos en el colectivo My Clown.

## Segundo día

Fueron tres los escenarios para esta mañana: el centro docente mixto de Mayarí, el círculo social del poblado el Sopapo y el círculo social del consejo popular el Naranja. Para los estudiantes del centro docente Mayarí se dispusieron dos espectáculos: uno en versos en

que el Centro Dramático de Cienfuegos defiende la décima cubana; un espectáculo que goza de gracia y simpatía y donde sus actores hacen gala de sus dotes para decir el verso y para interpretar los contenidos con profundidad y sutileza. Se juega con las caracterizaciones de la diversidad de campesinos que habitan estos espacios. De aquí también parte la segunda representación: una dramaturgia creada sobre los cuentos de Samuel Feijóo, construida por teatro de Los Elementos y defendida por sus actores. *Con ropa de domingo*, vuelve la dramaturgia de Maikel Chávez a la escena montañosa, tres actores que desde la caracterización certera se mueven por los sentimientos y emociones de los personajes y van arrastrando a la audiencia en una cadena de razonamientos.

Hasta el Naranjo llegó el Grupo Guiñol Cienfuegos con la obra *Juanín y Tuntún*, una adaptación del texto *El panadero y el diablo* de Javier Villafañe, realizada y dirigida por Cecilio Valdés y defendida por la actriz Yanisleidy Ruiz fue la representación para este espacio.

La tarde fue precisa para que entrara, a la improvisada escena del patio de la unidad militar en el territorio

Cien Rosas en el Plan Semillas, la puesta *Chaplineando*, actuada y dirigida por el mimo Yoel Pérez Ruiz de teatro de Los Elementos. Un público muy heterogéneo, desde niños pequeñitos, que se asustaban en el primer momento con el mimo, y veteranos vecinos, pasando por los jóvenes soldados.

### Tercer día

El punto más bajo del ascenso fue Cafetal, en él alzó su presencia el Guiñol de Cienfuegos, ante los pequeños espectadores que miraban con admiración y asombro a los títeres y con la ingenua atención de quien los ve por primera vez. Ante un espectador ávido por ver, descubrir y entender la energía de los actores, se multiplica, se piensa y reevalúa cada detalle. Eso hizo la actriz Yanisleidy Ruiz, ponerle brío y pasión, el preciso, el necesario, a cada instante, y de su retablo brotaron un panadero trabajador y honrado, una muchacha alegre y enamorada y un diablo terrible, malvado y abusador.

A los pies de la elevada loma de la ventana, está San Blas; a la cooperativa Congreso Campesino en Armas se fueron los clowns, con un viejo secadero de café como escenario y solo cinco niños como espectadores. En este mismo espacio del consejo popular de San Blas, pero en el círculo social, también se presentaba *Con ropa de domingo*. Odeli Alonso, la directora de la



puesta, dijo: «¡Qué buen público! Muchas veces dejaba de atender a la representación para mirar sus caras, cuántas expresiones de satisfacción, de placer y de disfrute». La tarde estuvo dedicada al público del poblado 4 Vientos. Un collage de todo cuanto se ha presentado permite a las agrupaciones participar en este espectáculo final, donde la animación corre a cargo de clowns y se hilvana de forma que cada uno pueda exponer su arte.

## Despedida

La clausura del evento se previó por donde comenzó, en el Jobero, sede de teatro de Los Elementos. A las habituales palabras de despedida, de presentaciones y de agradecimientos, se sumó la exposición del Premio Nacional de Artes Plásticas Nelson Domínguez y el espectáculo de todos los colectivos, con la presencia de Rachel García Heredia, presidenta del Consejo Nacional de las Artes Escénicas, y M.Sc Alicia Martínez Lecuona, directora provincial de cultura. Volvieron a fundirse todas las formas de hacer el arte escénico presentes en el evento, otra vez los clowns a la conducción, abrió el guiñol de Cienfuegos con *Anímate*, le siguió teatro de Los Elementos con *La vida me da sorpresa*, y cerró el guiñol de Santa Clara con *La mañana encantada*.

Solo tres días fueron suficientes para recorrer gran parte del macizo montañoso del Escambray cienfueguero, para impactar en 10 comunidades con 43 presentaciones y movilizar 511 espectadores. Volvió la montaña a ser protagonista de una gesta de amor y pasión desde la cultura y con el arte como espada; a ser escenario de exhibición de contundentes puestas en escenas probadas y representadas en los más diversos escenarios del país. Retornó la montaña a ser inspiración para los creadores y generadora de nuevos proyectos como el ideado por el Consejo Provincial de las Artes Escénicas en Cienfuegos, Montaña Arriba, para seguir alimentando con el arte teatral el espíritu de los pobladores de esas comunidades.

## De algunas propuestas

### *Con ropa de domingo del guiñol de Santa Clara*

Cuando se anuncia un título como *Con ropa de domingo*, a uno siempre le parece que van a completar la frase con: *...del grupo Pálpito*, pero lo cierto es que en esta ocasión tenemos que completarla con: *...del guiñol de Santa Clara*. A muchos nos parece que esta obra es una pieza que su autor Maikel Chávez escribiera muy expresamente para la agrupación habanera, por ello nos cuesta demasiado adaptarnos a percibirla representada por otra agrupación. Verla fue un regalo, el cual agradecemos tanto como lo hicieron los pobladores del lomerío al colectivo villaclareño.

Un texto claro y preciso. Un conflicto que parte de la elemental contradicción de dos puntos de vista, hija y madre, que van en direcciones opuestas; una tensa cuerda tirada desde sus puntas con mucha fuerza, para partir o permanecer. Dos visiones que en sus curvas expresivas se entrecruzan muchas veces en prolongados puntos de coincidencias: en el apego a los animales, las fantasías y los sueños. Este juego de acuerdos y desacuerdos es un mágico recurso que el autor pone en manos de los directores y actores para la construcción de sus puestas y de sus personajes y que hace al texto una agraciada partitura para la representación. Un recurso que, sin lugar a duda, la rectora de la puesta y directora general del guiñol de Santa Clara, Odeli Alonso, supo aprovechar muy bien.

Cada feliz punto de encuentro entre las visiones en conflicto es un profundo incentivo para el desarrollo de los acontecimientos, un elemento revelador de rasgos de los personajes y un manifiesto de la historia antecedente a la representada. Este ciclo en los puntos de encuentro se vuelve una sucesión de rompimientos de la armonía que agudizan el conflicto de la pieza. Si para los desacuerdos la directora logra establecer una atmósfera tensa, agitada, con rasgos de exageración en casi todos los

momentos; para los encuentros enfatiza, también, exagerando la acción, pero en otra dirección y en busca de proyectar una atmósfera pasiva, acogedora, tierna y calmada. Es por ello que los bien logrados saltos de la dinámica del texto son traducidos, con eficacia en la escena, en impulso de las acciones, de las energías, los estados anímicos y en la implicación de los personajes en los dilemas del conflicto.

La adaptación de la creadora Odeli Alonso pone en la escena a una hija con un apego infinito a su familia, a su casa y su medio, pero con incesantes apetenencias a crecer, volar y soñar, frente a dos padres forjadores de esos sueños, incitadores al vuelo y orgullosos del crecimiento de la pequeña, pero con muchos temores, por su andar sola, al impactante y aplastador peso de su ausencia y a las nuevas circunstancias que pueden estar acompañándolos. Una puesta que puede presentarse solo con una maleta y algunos muñecos, porque su logro esencial consiste en el manejo de los distintos procesos psíquicos que se experimentan a altas velocidades.

Las actuaciones trabajadas con gentileza y agilidad convencen desde la franqueza y el manejo de las lógicas internas de los personajes y de un potente mundo íntimo que se visualiza en pequeñas y precisas expresiones y actitudes. Con mucha limpieza los actores se concentran en los rasgos decisivos a enfatizar en cada rol. Esto plantea una puesta bien trazada, con movimientos certeros apostados al desarrollo de los acontecimientos. El elenco se mueve con libertad en el espacio y exhibe dominio del mismo y de las actitudes para proyectarse en él. Cada actor convence desde su definición, Sheila Navarro en el papel de la hija, Yersky Caballero desempeñándose como la madre y Abdel Soto en el rol de padre.

Una maleta como escenografía, utilizaría y retablo, condiciona a la puesta a poder representarse en cualquiera de los espacios y obliga a los espectadores a concentrarse más en las actuaciones y en el manejo de los muñecos

que brotan de la propia maleta. Muñecos muy sencillos e idóneos para enfatizar el mágico mundo de fantasía que todos los personajes tienen como rasgo común y los cuales, por su confección, obligan a los ejecutantes a creer y avivar a profundidad.

El escenario casi vacío y la libertad de movilidad de los actores condicionan una representación dinámica y muy intencionada a la elaboración de los expositores. Ayuda en todo esto el trabajo con la sonoridad de la puesta, que va desde las músicas incidentales que acompañan a los diversos momentos hasta el trabajo con las formas de decir de cada uno y donde se logra un juego de tonos, ritmos y matices. Es válido reconocer el trabajo musical del creador Antonio La Villa.

Las soluciones escénicas muestran imágenes, la manipulación exhibe habilidades, las actuaciones revelan interiorización y todo junto nos lleva al disfrute que nos permite vivir sentimientos. Se hilvana una puesta creíble y tierna que dialoga con los públicos desde la diversidad de lenguajes que el teatro porta, desde la multiplicidad de discursos que defiende la escena. Un conflicto que progresa mediante la defensa de los puntos de vistas que los personajes confinan. Podemos unirnos a cualquiera de los auditorios de los diversos poblados montañosos que aplaudieron a *Con ropa de domingo* del guiñol de Santa Clara.

### ***Juanín y Tuntún* del Guiñol Cienfuegos**

El texto *Juanín y Tuntún* es una adaptación de la obra *El panadero y el diablo* de Javier Villafañe, realizada y dirigida por Cecilio Valdés y defendida por la actriz Yanisleidy Ruiz como parte del repertorio del grupo Guiñol Cienfuegos. Un espectáculo que apenas cuenta con dos años de existencia desde su estreno y el cual está encaminado a mantener en vigencia el viejo arte de los títeres de cachiporra. Una vendedora de pan hace preámbulo a la historia y justifica la recreación de la misma, es por ello



que su caja grande de venta es la utilería y la escenografía de este espectáculo.

La propuesta es un montaje unipersonal donde la actriz maneja cada uno de los personajes, por lo que el diseño de cada acto o suceso está construido sobre la permanencia de dos personajes en escenas. En ocasiones con súbitas salidas y apariciones muy inmediatas en busca de conservar el buen ritmo de la puesta y donde la intérprete exhibe sus habilidades para manipular los personajes y matizar la voz de cada muñeco. Aquí radica el logro más grande de este espectáculo, en la capacidad de ella para mantener la acción en progreso y desarrollar cada uno de los acontecimientos, a la par que soluciona los cambios escenográficos.

Todo se mueve en la individualización de personajes representativos de este tipo de teatro: un panadero ilustre, sensible y honesto; una chica encantadora, alegre y cordial; un diablo indigno, injusto y torpe; un perro alborozado y juguetón; un gallo peleó y una tierna flor. Junto al conflicto entre el panadero y el diablo por la pertenencia del pan, están las discrepancias del perro y el gallo y la demanda de atención que la flor pone a la panadera. Todo esto hace de la pieza un difícil ejercicio coreográfico, de concentración, con acciones, gestos,

espacios y tiempos muy precisos y que, por suerte, la actriz resuelve con gracia y profesionalidad.

En el cultivo de la exactitud también cae el trabajo con la voz, como elemento que potencializa las caracterizaciones y que matiza la armonía de los fragmentos como una precisa partitura musical. Se explotan los espacios que el adecuado y multifuncional diseño escenográfico propone, generando una variada dinámica de áreas y niveles en el campo visual de los espectadores, todo intencionado en función de los conflictos de la obra. Despierta igualmente el interés y la atención de los asistentes, la utilización de color como recursos expresivos de las personalidades representadas.

La música, además de apoyatura emocional, es un enunciado expresivo puesto en función de la comunicación; al mismo tiempo que las canciones son pequeños acomodados sonoros que propician el descanso visual. El pulido en la conducción de los patrimonios expresivos y formales del teatro garantizan una profunda y sostenida atención a la trama, una concentración general del auditorio en cada detalle de los muñecos y la destreza de una intérprete que los va conduciendo por cada suceso de la historia, hasta hacerlos participar de ella.

Rápidamente los infantes caen en el juego de asomar y desvanecerse de los personajes y de notificar y salvaguardar al que consideran bueno y con el cual se han identificado.

La propuesta del guiñol de Cienfuegos es una expectación diversa ante los pequeños asistentes que miraban con éxtasis y extrañeza a los títeres y con la inocente vigilancia de quien los advierte por primera vez. Ellos fueron testigos de la existencia de muñequitos pequeños vivos y expresivos con rasgos, características y cualidades propias; como también presenciaron la numeración de episodios que se complejizó considerablemente. Ante un público anhelante por comprender, por descubrir, por disfrutar, las energías de los actores y actrices se multiplica; se sobrestimula la capacidad de pensar y se reevalúa cada detalle.

Sin lugar a duda, la actriz Yanisleidy Ruíz del grupo Guiñol Cienfuegos, logró ponerle ardor y voluntad; los necesarios, los precisos a cada momento y pasión a cada instante para que de su retablo brotaran personajes auténticos, personajes en los que creímos, a los que vimos y escuchamos, los mismos que

aplaudimos en recompensa a su existencia. Esta es una puesta sencilla y profunda, donde el ingenio de su director impacta en los puntos expresivos de su comunicación y donde su intérprete, con temperamento y astucia, legitima en plena organicidad.

### ***Chaplineando*** **de teatro de Los Elementos**

Hace un poco más de veinte años, cuando teatro de Los Elementos, en su afán por incrementar su repertorio, completar su elenco y reafirmar una búsqueda estética atrayente, incorporó a sus filas artísticas a un grupo de jóvenes creadores, sobresalió Yoel Pérez Ruíz. Un hombre diestro en el arte de danzar y con una hermosa experiencia en las representaciones y bailes callejeros. Sus habilidades danczarias, corporales y expresivas definen sus dinámicas, los lazos afectivos y los vasos comunicativos con el ejercicio teatral. Cada una de las concepciones de sus personajes llevaba un fuerte componente expresivo-corporal.

Su afinidad de trabajo con Miguel Pérez Valdés, otro integrante del colectivo, lo sumergió en la investigación de la



pantomima como disertación expresiva y como lenguaje de la comunicación escénica. El estudio de la técnica los llevó a rediseñar un punto intermedio entre la pantomima en todas sus variantes y la acción física que, aunque no consta la autenticación de una tesis al respecto, es el medio más eficaz que él encuentra de comunicarse con sus espectadores. Es el desarrollo de un ejercicio estético que define su forma de hacer el teatro, su apropiación de los elementos básicos del arte de pantomima y los pone a disposición de los objetivos escénicos mediante la acción física.

Nace así Yoemimo y con él un número de creaciones donde se destaca *Chaplineando*, aunque no fue de las primeras. La dramaturgia es un pretexto para rendir homenaje al genio del cine silente y mundial Charles Chaplin, para lo cual se utiliza una réplica de él. El conflicto de la pieza parte desde el mismo comienzo cuando el mimo pone a la figura de Chaplin en escena junto a él y se establece una lucha de los dos seres por dominar y orientar al cuerpo. De otro lado, el empeño del mismo está encaminado a concluir sus actos sobreponiéndose a la interferencia de la imagen.

Es un desempeño donde los silencios superan el valor de la palabra y la gestualidad y las acciones completan los discursos escénicos. Cada conflicto tiene un enunciado físico y sus soluciones caen también en el plano de las ejecuciones. Se lucha por posesiones, por disposiciones y por imponerse en actitudes y criterios; la acentuación de estos antagonismos pone en progreso los acontecimientos y, por ende, el desarrollo de la trama. De las soluciones brota y se apertura un nuevo contexto, lo que los entrelaza y define como una cadena de progresivas operaciones.

El intérprete pauta con autonomía cada acción y dispone desde las micromanipulaciones hasta de grandes y complejas manipulaciones de objetos. Emplea su cuerpo bien entrenado en función de la expresividad en la escena, lo dispone como parte o como solución de los conflictos; con él va registrando la sonoridad del espectáculo y contagiando a los espectadores del ritmo del mismo y de los estados emocionales expresados. Establece impetuosas permutaciones de las dinámicas, mutando y concentrando el compromiso de la acción en segmentos muy determinados



de su cuerpo. Juega con el ritmo, los espacios, las posturas y los niveles; lo que le permite mantener la atención de sus espectadores en servicio con los periodos emocionales planteados.

Es un espectáculo alegre, dinámico, atractivo y expectante, trabajado desde las sugerencias y los discretos pequeños enunciados. Es una lograda coreografía danzaria y una visualización escénica de una diversa expresión sonora. Podemos también definirlo como un determinado juego del cuerpo con sus partes en contradicción, o de la interrelación de este con los objetos. Pero lo que no cabe duda de que es una correcta comunicación de la escena y los públicos y que dichos logros en los diálogos descansan en las habilidades del actor.

A sus cincuenta y cuatro años de edad Yoemimo sigue demostrando que está entrenado para la escena, que sabe poner sus habilidades en función de la expresión dramática y de los diálogos con los auditorios, que puede seguir apostando al quehacer del colectivo y por esa búsqueda con la que teatro de Los Elementos ha sostenido sus presupuestos estéticos. Este es un actor comprometido con su arte y su espectáculo, escrito en el lenguaje internacional de la acción, dignifica los escenarios; así lo reconocieron los aplausos de todos sus espectadores.

### *Sopa de payasos*

Esta es una pieza que parte de una investigación llevada a cabo por los integrantes del ya desaparecido grupo My Clown. En 1998, a raíz de fundarse la agrupación y de instituirse en Cienfuegos por las artes escénicas el Festival Nacional de Payasos Trompoloco y de confluir en él diversas y variadas formas de ver y defender este arte, se hacía necesario ahondar en los códigos y principios que sostenían el desarrollo de esta expresión artística. A simple vista dos visiones se contraponían: la de la escuela cubana de circo y la de las artes escénicas.

Hablamos de un año donde la asesoría técnica soviética se encamina al desarrollo de otros renglones del arte

circense y donde la especialidad de payasada queda al cuidado de la propia escuela cubana, periodo también en que la demanda de nuestros artistas desde el extranjero se hace intensa. El personal del circo cubano se centra en salvaguardar el patrimonio alcanzado y formar a los nuevos valores desde la puesta en valor de ese patrimonio. Se descuida así el desarrollo de las capacidades actorales de los payasos y estos se convierten en excelentes realizadores de sus reprises, pero desprovistos de las habilidades comunicativas que dan el ejercicio de la actuación.

Por otro lado, el teatro respiraba un periodo de crisis donde los grandes montajes y las inmensas producciones habían quedado para determinadas compañías a lo largo de todo el país; es así que el payaso entra a la escena teatral como un instrumento de animación o como un personajes versátil y útil para contar historias. Aparecen actores que relataban cuentos vestidos de payasos, otros que se disfrazaban para cantar y algunos que desde la caracterización externa animaban a los públicos con juegos. Asoma, de esta forma, la búsqueda por introducir al payaso en una composición dramática escénica.

Al festival de payasos asisten valiosas unidades escénicas, desde los clowns del circo nacional, el colectivo de pantomimas Teatro del Cuerpo Fusión de La Habana, la agrupación de títeres Papalote de Matanzas, especializado en el trabajo con el clown, Teatro Tuyo de Las Tunas, con corte más dramático Teatro El Viento de Camagüey y dedicado a los espectáculos La Compañía de Variedades de Santiago de Cuba, entre otros muchos. Se gesta así un laboratorio de experimentos prácticos, de experiencias, expectativas y búsquedas, siempre con My Clown como moderador. Se abren secciones y jornadas teóricas, pero la mayor cientificidad del evento estuvo en la escena y en las secuencias de propuestas de todos los implicados.

Encontrar el punto medio y abarcador de todas las expresiones del payaso fue la meta que se trazó siempre el



colectivo My Clown, un elenco de actores que cantaban, narraban, animaban con juegos y con un sólido entrenamiento circense que le permitía revivir las rutinas, patrimonios de nuestro circo nacional o internacional. Nace así el espectáculo *Sopa de payasos*, concebido por Miguel Pérez Valdés. Una estructura dramática que pone en conflicto a los personajes y los obliga a ejecutar distintas rutinas para solucionarlo. Cada solución es la explosión de una nueva complejidad, que demanda más esfuerzo y empeño, lo cual garantiza la progresión del espectáculo.

Hilvanar dentro de los acontecimientos, y como parte de los sucesos, una secuencia de reprises del patrimonio del arte circense nacional conjugados con diversas formas en que los actores defienden el clown, revelan la estética del colectivo y pone en la escena una representación con una multiplicidad de comunicados. Se gesta un espectáculo dinámico con un amplio diapasón expresivo que va desde la declamación de un texto hasta las más complejas acrobacias. Números conocidos como el boxeo o la pelota, se conjugan con la pantomima y se proyectan desde las habilidades actorales de los intérpretes.

*Sopa de payasos* se convierte en un acto franco de declaración escénica que desanda todas las líneas de la satisfacción, explorando en los distintos estadios de la alegría y en constante provocación del ascenso espontáneo de la risa. Es el contagio de los espectadores sumergidos en el juego del regocijo intenso de los intérpretes. Es la secuencia de simpáticos sucesos, situaciones y actitudes de dos clowns que ejecutan disímiles peripecias para librarse de sus embrollos. Constituye un desempeño honesto, espléndido de la caracterización de dos seres enfrentados entre sí y sus circunstancias.

Un texto sencillo, un conflicto claro, un escenario vacío, dos actores y algunos elementos de utilería son suficientes para desarrollar la representación, para mostrar industria y experiencia en el arte del clown; así como dominio y manejo de los recursos explícitos de la escena. Retomar esta puesta para la Bienal de teatro de la montaña en Cienfuegos es un episodio de respeto a la historia, a la investigación escénica, al desarrollo del teatro cienfueguero y cubano, a la escuela cubana de circo y a los excelentes públicos que nos acompañaron en cada comunidad. **¶**



# Yarini cuando ya no hay héroes

**HAY TEXTOS DRAMÁTICOS QUE LAS TRA-**

**JOSÉ ANTONIO GARCÍA** diciones teatrales de cada país parecen atesorar en sus entrañas para en tiempos precisos hacerles hablar otra vez a un público necesitado de un espectáculo contundente. El estreno de *Réquiem por Yarini* en 2024, de la mano de Carlos Díaz con Teatro El Público, no solo fue una combinación que ni siquiera los amantes más delirantes del arte escénico se atreverían a soñar, significó también uno de esos momentos –cada vez más aislados– donde La Habana fue sacudida por el teatro.

## Un clásico para el teatro cubano

Sin dudas cuando pensamos en un clásico del teatro cubano, *Réquiem por Yarini* es de los primeros títulos que vienen a la mente, una condición mítica que no solo obtiene por su estatus de texto icónico, poseedor de personajes referenciales trabajados por los actores desde

sus primeros pasos formativos y que luego se convierten en los papeles con los que sueñan consagrarse, ni por la seducción carnal y de empatía social que causa su argumento. El aura clásica que emana del libreto, se debe también a la efectiva estructura de tragedia griega que su autor, Carlos Felipe –uno de los llamados dramaturgos de transición–, le confiere. Una inyección de aliento trágico que no se limita al campo compositivo, sino que se detona en todo el espíritu mimético que sostiene su creación, sin que tampoco deje de ser un ejercicio vanguardista donde se pueden entrever otras herencias experimentales del dramaturgo como el teatro de O’Neill o Pirandello.

Concebida desde 1954 y dada por terminada en 1960, el texto entró en el canon de la dramaturgia nacional con un sello de autenticidad y superación, que a la vez eclipsaba al resto de la producción de un autor que siempre apostó por un tono más irreverente y de

exploraciones escriturales. La gran tragedia del teatro cubano tuvo que esperar cinco años para subir al escenario de la mano de Gilda Hernández con el grupo Las Máscaras, agrupación perteneciente a los colectivos que durante los años 50 habían consolidado la modernidad de nuestra escena.

Esta primera llegada a las tablas con el protagonismo de actores y actrices como Helmo Hernández, René de la Cruz, Isabel Moreno y Asseneh Rodríguez, completó la apoteosis de un acontecimiento escénico que ha sido revisitado en las décadas siguientes, ya sea en su versión original o en adaptaciones, por varios de los directores y agrupaciones de la escena nacional, a la vez que sus roles principales los han inmortalizado nuestros más destacados intérpretes. Valdría recordar el año 1999, donde convivían en las carteleras habaneras dos versiones bajo códigos bien distintos: por un lado, el *Réquiem por Yarini* de la compañía Rita Montaner bajo la dirección de Gerardo Fullea León, y por otro, una versión libre de las maestras Flora Lauten y Raquel Carrió con Teatro Buendía, titulada *La vida en rosa*. De la primera, la crítica destacó a la figura de Rafael Lahera en el papel de Alejandro Yarini, mientras que la versión del Buendía nos dejó a la Jabá de Antonia Fernández como una caracterización impecable en nuestra memoria escénica.

### El cumplimiento de un augurio

Pese a los antecedentes de alto calibre que he mencionado, una puesta en escena de *Réquiem...*, erigida por Teatro El Público junto a la visión estética transgresora de Carlos Díaz, es una fórmula que seduce por sí sola y genera expectativas, incluso antes del estreno. Meses previos a que el telón se corriera a través de la reconocible voz grabada del maestro con su «Señoras y señores, el espectáculo va a comenzar», ya el «Yarini del Triánón» era un suceso que volaba de boca en boca entre el mundo teatral de la Isla, con muchos actores anhelando ser parte del elenco,

o críticos y dramaturgos que se aventuraban a ir a los ensayos. Esta obra nació como acontecimiento desde su gestación; La Habana que conquistaba el nuevo Alejandro Yarini junto a sus amantes y enemigos se tejía desde la propia atmósfera que circundaba la esquina de Paseo y Línea durante los meses cercanos a la primera función.

La razón de este efecto se podía predecir, con solo imaginar el resultado que podría acontecer de la conjugación de dos poéticas que parecen estar hechas la una para la otra: la dramaturgia de Carlos Felipe y el teatro de Carlos Díaz. El elevado tono con que el autor dota a sus tiradas de textos para reflejar con una suerte de *areté* moderno el mundo «marginal» de la prostitución, el juego, las pandillas y la santería, invita a pensar cómo puede magnificarse bajo la égida de un Teatro El Público que apuesta por la belleza desde lo exótico hasta lo popular, donde la carnalidad de los instintos es provocada desde



la metáfora del arte para que la teatralidad emerja en una suerte de línea agónica entre las manifestaciones más esteticistas y el carnaval. Ese teatro que en los momentos donde la realidad cubana ha sido más dura, no ha dejado nunca de hacernos soñar con lo hermoso, incluso ampliando la significación y alcance del término para que nuestras pasiones más calladas encuentren voz y compañía. El Trianón resulta la casa perfecta para que el salón administrado por la Jabá encienda los faroles chinos y se nos cuente otra vez el último día en la vida de Alejandro Yarini.

Más que el cumplimiento de una deuda o de un sueño, veo en este acto la cabalidad de un augurio. Analizando la simultaneidad de puestas de las que ya hablamos en 1999, el crítico Eberto García echaba de menos el cumplimiento del destino de Carlos Díaz<sup>1</sup> para con *Réquiem por Yarini*, pues un año antes la puesta en escena que hiciera Alberto Sarraín con el Grupo Cultural La Ma Teodora era dedicada a Fuleda León, Flora Lauten y Carlos Díaz. Curiosamente dos de estos directores ya habían hecho su Yarini. La espera del tercero se hizo larga, pero llega en un momento donde los héroes parecen no habitar ya ni en el teatro. Fue una Cuba cansada de la politiquería y la frustración histórica

<sup>1</sup> Ver artículo «Canción inconclusa para Yarini» de Eberto García Abreu, en revista *Tablas* 1-2 de 1999.

la que hizo que Carlos Felipe elevara un proxeneta a símbolo digno e inamovible de nuestro imaginario. Hoy, un espíritu similar pero aún más quebrado parece reinar en nuestros corazones y Carlos Díaz trae de vuelta al Gallo de la Zona, lo hace morir otra vez en sacrificio sobre un escenario que ya no puede sostener ni siquiera estos mitos frente a la crudeza de una realidad sin paradigmas.

### Altar y patíbulo

Cuando se accede al espacio de representación ocurre el primer choque. El escenario del Trianón que tantas veces nos ha hecho visitar mundos de ensueño, escapes de la imaginación que parecieran imposibles de hallar en una ciudad cada vez más condenada a exhibir sus vísceras, se encuentra desprovisto de telones, tramoyas o cualquier artificio. Esas tablas que tantas veces han acogido desnudos de cuerpos y almas, se exhiben esta vez en su intimidad, dejan ver sus grietas, sus camerinos, sus salidas de emergencia, las fotografías de los que ya no están.

Lo que normalmente se acopla a la hermosura del vestuario y las luces esta vez se ve invadido con ellas. Es como si el director nos exhibiera que toda la magia vista durante estos años se sostiene sobre esa estructura de gran profundidad que alguna vez fue un cine. Un sitio no muy distinto a una Habana que todavía intenta remediar con coloretos arquitectónicos su decadencia, fungirá como los Campos Elíseos por donde desfilará el héroe trágico.

La acción concentrada en un solo espacio, como virtud trágica que aprovecha Carlos Felipe, aquí se extrapola al escenario. El Trianón en su condición teatro/cine, será el prostíbulo donde Yarini vive su último día, en él se revela su carácter, ama, yerra y muere.

Allí resuena la introducción donde la música excepcional compuesta por Bárbara Llanes referencia la estructura de la misa de difuntos (*Réquiem*) interpretada por un ángel que porta la inocencia y la lascivia. Tras ello comienza un prólogo excesivamente extenso, donde



la Jabá, al más puro estilo de una Clitemnestra, nos cuenta los males que la acosan según sus presentimientos, mismos por los que ha hecho llamar al Bebo La Reposo, *babalawo* que por experiencia y poder viene a desarrollar el rol dramático de un Tiresias.

Confirmado el peligro por las fuerzas espirituales, hace su entrada Ismael Prado, el escudero del héroe trágico, quien nos hace ver que la amenaza anunciada por las Potencias va tomando forma en el mundo físico, al revelar el interés de Luis Lotot –el mayor rival de Yarini en el negocio de la prostitución– por la Santiaguera, la meretriz más preciada por el Gallo de San Isidro. Conversación que interrumpe la llegada de la Dama del Velo, símbolo que ataviada en los ropajes y ademanes de una dama de sociedad nos hace pensar en una suerte de anunciación de la muerte, una erinia fatídica que luego se nos revelará como la mismísima encarnación de la Macorina. Por último, hace la entrada la causa del mal, la propia Santiaguera, quien en el agón sostenido con la Jabá revela su estatus de peligrosidad, los límites que está dispuesta a traspasar por ganar el amor de Yarini.

Hasta aquí la versión dramatúrgica de Norge Espinosa hecha para la puesta en escena respeta la estructura trágica del texto, donde la entrada de cada personaje constituye un episodio que incrementa la acción dramática. Pero el montaje de Carlos Díaz bifurca la mirada en una acción a segundo plano. Desde el propio prólogo donde la Jabá y Bebo leen el destino, aparece nuestro antihéroe. El *souteneur* más encantador de la Isla asciende desnudo –como el teatro–, mientras su destino se anuncia es investido por sus hombres frente a un espejo, símbolo quizás de la doble condición del personaje ficticio y la doble moral del personaje real. Ante nuestros ojos no solo se arma el teatro sino también el cuerpo que dará impulso a la tragedia.

El destino del personaje queda sellado desde el inicio: va a morir. Otro recurso también trágico, pues es sabido



© MAITÉ FERNÁNDEZ

OFICIO  
DE  
LA  
CRÍTICA

que los griegos antiguos asistentes a los teatros también conocían el destino de sus héroes, pero lo importante de la tragedia no era dar a conocer la acción, sino el cómo se contaba. El acto de vestir al personaje que se nos muestra en este inicio, es también una acción ambivalente de nacer y amortajar. Yarini, antes del mito, es un hombre de carne y hueso como nosotros.

Una vez invocado el teatro, empieza la acción trágica que, como bien nos revela Aristóteles, se trata de la revelación del carácter y en esta condición se sostienen las primeras escenas de este Yarini. La versión de Teatro El Público nos lo muestra como dueño de un espacio que, a pesar de lo estéril del inicio, está decorado con cierto exotismo mediante faroles chinos. Al protagonista lo custodia una corte de hombres ataviados por los siempre detallistas vestuarios de Vladimir Cuenca. Estos guardaespaldas juegan, a veces de manera torpe, a disputarse la belleza y la masculinidad. También hay, por supuesto, las putas o mujeres de Yarini, que pueblan el escenario y junto a los hombres forman ese coro trágico. Casi una veintena de mujeres, de múltiples razas y atuendos, con cuerpos de toda variedad y prestos a provocar las imaginaciones más pecaminosas, desfilan por el escenario para reaccionar a favor o en contra de los personajes protagónicos.



Un coro que, si bien va poblado de belleza estética, hace extrañar su condición participativa más allá del postureo o el simple ornamento. Estas mujeres pudieran ser terribles, son ellas el sostén de un imperio comercial cuya actividad es contradictoria y cargada de tabúes. Por otra parte, la función trágica del coro, como han señalado estudiosos de la altura de Nietzsche, nunca ha sido de mera apoyatura, su razón de ser en el teatro griego es completamente crítica, especie de simbiosis entre la opinión pública y los postulados cosmogónicos del autor.

Carlos Díaz parece ser consciente de esta función y dota al coro femenino de escenas que constituyen auténticas rupturas críticas como el final del primer acto, donde entonan la canción *Veinte años*, y a través de un efecto casi brechtiano y a la vez conmovedor nos sumerge en la soledad, en la vana espera de cambios, resistida por estas mujeres que ya sobrepasan su condición de putas para erigirse en el alma femenina de un país.

Quedan a deber un poco más de estos efectos, capaces de encontrar lo particular en la masa. Carencia también apreciable en los hombres de Yariñi, quienes salvo algunas excepciones,

parecen condenados a no tener otro fin que el derroche vano de testosterona para ser figuras fácilmente eclipsadas por el personaje protagonista.

La última entrada que acontece en el primer acto y lleva al primer nudo de tensión dramática es la de Luis Lotot con sus hombres. El héroe de esta historia ha de tener un antagonista a su altura y es precisamente Lotot, el defensor de la *forma francesa* en la prostitución, un ser que nada tiene que envidiar en elegancia, astucia y hombría a Yariñi, incluso los dos cometen el mismo pecado imperdonable en su profesión: aman; y para que el hado sea más patético, aman a la misma mujer.

Tal concepción del personaje, propuesta por el dramaturgo, invita a pensarlo cuidadosamente en escena, lejos de las concepciones maniqueas con que algunos montajes desafortunados han tratado de dotarlo. El director de la *troupe* de El Público tiene clara la imagen: Lotot debe enamorar y pese a presentarlo con una entrada estereotípica al son de un can-can y con secuencias que contrastan con los de su rival debido a sus formas amaneradas, el Lotot que irrumpe en escena deslumbra. En el fresco con más de una veintena de personajes que se compone en la

agónica escena donde el Rey de San Isidro pierde a la Santiaguera en un juego de charada ante su archirrival, ambos personajes (Lotot y Yarini) están todo el tiempo en una línea equiparable.

Tras un primer acto de poco más de una hora, se viene un intermedio de quince minutos, una ruptura que anuncia la llegada de una segunda parte donde los acontecimientos llegan a su clímax. La acción se ve distendida por momentos de gran belleza poética que se complementan con las composiciones preciosistas del director, pero que en sí dilatan el fin dramático que podemos predecir desde un inicio. Tras otro prólogo de amplitud sublime donde Yarini confronta su destino ante la Dama del Velo al ritmo del danzón *La flauta mágica*, sigue una secuencia de acontecimientos que son un incremento de los primeros. De hecho, pocos suceden en escena y la mayoría son contados por los personajes. Hasta ese punto ha llegado la influencia del halo trágico en Carlos Felipe y la versión de Teatro El Público la respeta con devoción.

La Santiaguera escapa de sus captores y busca refugio en los brazos de su auténtico hombre, pese a la amenaza de Lotot. Ismael Prado certifica una

vez más que el peligro que asecha a Yarini es cada vez más real e inevitable, pues los políticos de turno han decidido que su cabeza ruede. Mientras que la Jabá y Bebo intentan un último recurso vano a través de protección de los santos. Un recurso mágico que, como es de esperar, se ve quebrado cuando la pasión por el cuerpo de la Santiaguera hace que el héroe vuelva la cabeza hacia atrás. Yarini deja de ser héroe trágico para convertirse en antihéroe romántico, va por encima de las leyes de la fe y la razón para sucumbir ante el impulso humano. Caída que se concreta cuando el estilete de Luis Lotot, ya ni siquiera guiado por su propia mano, atraviesa su vientre.

Del *pathos* de estas escenas podemos resaltar más la hermosura de las imágenes evocadas que su efecto dramático. Aun así, podemos citar excepciones contundentes cuando la humanidad y lo profano rompen la santidad de lo hermoso. De tal manera sucede cuando un Luis Lotot desesperado rebaja su temple y cordura al confesar el amor por la mujer perdida; o cuando el deseo sumamente carnal hace mirar atrás al protagonista para unirse con la hembra de sus deseos.

© MATITÉ FERNÁNDEZ





## Los rostros de una pasarela

Quizás como nunca antes, el Trianón al descubierto obliga a que los intérpretes sostengan el peso dramático. Además, la fuente textual con su galería de personajes sólidamente contruidos, ofrece el espacio para que cada quien tenga su momento de destaque. Un elenco donde convive la juventud y la experiencia, una sobre el escenario a actores consagrados junto a rostros que apenas inician el recorrido por las tablas.

Algo curioso ocurre con los Alejandro Yarini, un personaje complejo, más que por los atributos otorgados por su creador, por cómo en el imaginario teatral cubano se ha convertido en el espejo de la hombría criolla, la encarnación de galantería y virilidad. La puesta en escena que nos ocupa encierra una curiosa trampa donde Yarini se diluye como protagonista ante el personaje de la Jabá e incluso es tragado por la vorágine de la acción. El reto en su caracterización es el de lograr por momentos romper la condición de símbolo icónico. Tarea difícil que de algún modo los actores sortean con recursos particulares que dotan de cierta individualidad a la máscara arquetípica. Así podemos hallar diferencias entre el cuidadoso trabajo desde la psiquis del personaje que defiende Carlos del Toro Migueles o la comprensión de la dimensión trágica y teatral con que Roberto Romero impregna su Yarini, tanto que desde el segundo acto su físico va dando evidencia del destino fatídico que caerá sobre él.

Una doble lectura podemos hacer también según quien interpreta a la Jabá. Antonia Fernández, quien también hiciera este personaje en la versión del Buendía, se desenvuelve como una leyenda viva. El espectáculo se mueve como un sistema a su alrededor y ella disfruta su condición de diva, pero también de maestra. Sus registros son evidentemente otros y esto pudiera parecer un contraste con la totalidad del espectáculo, pero es que el arsenal de condiciones físicas, de talento y

experiencia que expone la vuelven en sí misma una puesta en escena. Así como el cuerpo de la Jabá lleva encima parte de la historia de San Isidro, los momentos de Antonia Fernández en *...Yarini* nos remiten a una vida en el teatro.

Algo distinto ocurre cuando este rol es asumido por Giselle Sobrino, actriz más joven pero ya asentada entre las grandes mujeres de nuestra escena contemporánea. Pese a la fuerte personalidad con que construye su Jabá, conmueve cómo esa muralla levantada por los pesares de la vida se derrumba ante la pérdida del hombre que cuida aunque sabe que ya no la va a poseer. Sobrino nos cuenta una historia de amor tan convincente que se superpone por encima de los intereses de los otros personajes.

Víctima de esta superposición será la Santiaguera, la mujer malditamente bella de esta obra y que su juventud es la envidia de la Jabá. Hasta ahora han dado vida al personaje cuatro actrices muy jóvenes (Lisette de León, Alejandra Medina, María Karla Fornaris y Lizzie Lima), todas con mayor o menor fortuna logran captar la impetuosidad de esta *femme fatale* a la criolla, de belleza al estilo Almodóvar, pero con la zafiedad de quien se sabe hermosa y quiere comerse el mundo. Las máscaras que han construido las cuatro sobre el personaje son sólidas y con el brío para entrar como torbellino en la historia, solo se extraña por momentos ese *algo más* que te permite un escenario donde no solo se desnuda el cuerpo sino también el alma. Al fin y al cabo, más allá del monstruo fogoso que en apenas dos escenas tiene que dejar ver su anverso y reverso, la Santiaguera es también una amante de la libertad. Es el direccionamiento real y personal de esa libertad el único camino que se anuncia en el personaje y que aún no transitan las actrices.

Ismael Prado, defendido por Ernesto Pazos, logra ser una pieza fundamental en el funcionamiento del espectáculo. En un ambiente donde todo pareciera excesos e histrionismo, el actor se mantiene en la sobriedad y el cumplimiento

de la tarea escénica que lo hace sublime. Se ve el trabajo duro, pero a la vez el disfrute de un rol capaz de adaptarse a sus contrapartes, no importa que sus acciones tengan que repetirse o que se le asignen valencias abruptas que interrumpen la construcción del personaje en favor de la imagen. Pazos logra llevar el papel secundario de Ismael a una construcción detallada de gestos sin más ambición que la de vivir cada momento con verdad. Condiciones que comparte con su compañero Diaven Molina, quien interpreta al portero Dimas.

Pero si alguien logra entender las franjas entre hiperteatralidad y realidad dejadas por el montaje de Carlos Díaz con sus personajes es Georbis Martínez en su caracterización de Luis Lotot. Pese a la condición casi caricaturesca que parece amparar al personaje, el Lotot de Martínez empatiza, una condición que logran pocos de los personajes, más elevados a un rol trágico distante. En su caso domina unas transiciones precisas entre lo teatral y la organicidad, intercambiando con fluidez los tiempos y tonos. Hace de su amor y su pecado una

© MAITÉ FERNÁNDEZ



acción más conmovedora que la del propio Yarini. En un montaje donde todo es símbolo y metáfora, el Luis Lotot de Georbis Martínez es humano y esa humanidad sublime se ve hasta cuando tiene que dar muerte al enemigo que admira, pues lo reconoce como una piedra angular de ese universo incomprendido que ambos comparten.

En las encarnaciones de Bebo, la Reposa y la Dama del Velo, la gama de valores simbólicos varía en correspondencia con sus ejecutantes, otra muestra de las libertades que ofrece la puesta. Del primero podemos ver cómo la calma y control de un actor experimentado como Nelson González se diferencia de la impetuosidad e iconografía desplegada por jóvenes como Alejandro Phillips o Yunior Cobain.

La presencia de Verónica Lynn haciendo la Dama del Velo, a sus noventa y tres años, más allá de la veneración

por los dotes de actriz que se mantienen intactos, es también otro mensaje claro entre la conexión de una ciudad y su teatro con el pasado y el presente. Una condición que no es la misma o adquiere otras lecturas cuando aquella que trae el mensaje de la muerte es defendida por Fernando Hechevarría, Daniel Triana o Freddy Maragoto. Del último vale destacar cómo aprovecha en su favor la androginia del personaje para catalizar con ritmo sarcástico las dilatadas imágenes a las que es sometido desde el texto y la puesta.

### Teatro de resurrección o despedidas

La llegada de *Réquiem por Yarini* a las carteleras ha terminado por significar una sacudida que nos recuerda la presencia del hecho teatral como un acontecimiento todavía importante en nuestra sociedad. Desde ese punto

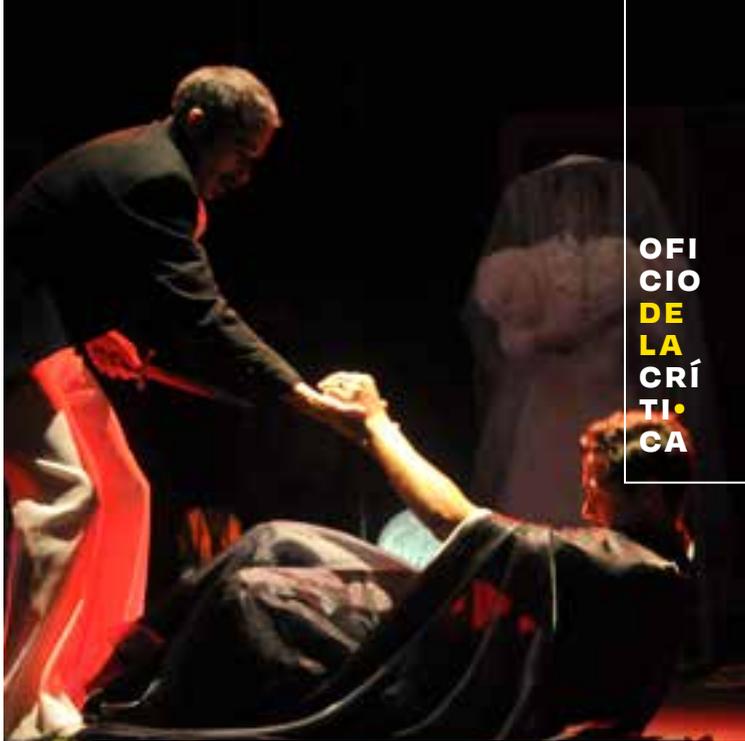
© MAITÉ FERNÁNDEZ



deberían partir todos los análisis y valoraciones que podamos hacer de un acontecimiento iniciado en junio de 2024 y que se espera con ansias su reanudación en septiembre del 2025. Estéril sería cualquier tipo de polémica en cuanto a la pertinencia de porqué regresar a un chulo como emblema de cubanía. La pregunta pudiera ser retórica si solo nos basta con echar la mirada al mundo que nos rodea, o por otra parte redundante en el falso moralismo de mentes obtusas que pecan igual que aquellas que cuestionaron la apología a lo marginal del texto de Carlos Felipe en la segunda mitad del siglo pasado.

Tal acto sería ignorar el completo ejercicio de ficción con que el autor ha invadido la historia real del personaje Alberto Yarini y a los acontecimientos originales que rodearon su sonada muerte en 1910. Siempre me gusta pensar que la libertad poética es el fin último de este cambio de nombres y sucesos históricos, más aún que el miedo a posibles reprimendas por usar nombres reales o para evitar observaciones de corte moral. Esa misma libertad poética es la que se potencia y halla nuevas dimensiones en la lectura que hace Carlos Díaz.

Si el mítico proxeneta vuelve una y otra vez como símbolo de heroicidad e identidad, es precisamente porque mantiene su vitalidad en un país donde sobran las figuras heroicas, pero son pocas las que se salvan de la inactividad del mármol oficialista. El reto que nos lanza el Triánón empieza si al salir del teatro todavía encontramos en nosotros parte de ese fuego donde incluso en lo «marginal» se mantiene la entereza, o si ya es tarde y ha quedado atrapado en medio del populismo desarraigado que nos invade desde una globalización virtual ante la que podemos responder con pocos referentes auténticos. La prueba estará completa si en medio de los *influencers* y el reparto hay también espacio para una tierra de hombres y mujeres dispuestos a un futuro de fe. La pregunta que se nos lanza es si con la muerte del Gallo, hoy en 2025, no se ha ido ya definitivamente:



© MAITÉ FERNÁNDEZ

«[...] la escala por la que pudimos ascender hasta la suprema felicidad».<sup>2</sup>

Yarini exhala su último aliento y el lamento que la Jabá ha ido bordando desde el inicio se vuelve una noche colectiva para todos los personajes. Otra vez la música de Bárbara Llanes cierra el *Réquiem* y se compone el cuadro final que las luces magistrales de Liesnel Reyes nos han hecho mirar todo el tiempo entra la luz y las sombras, efecto que recuerdan a una pintura barroca (¿Caravaggio quizás?). La Habana/El Teatro se despide de su último héroe en una procesión donde posan putas, aliados, enemigos, ángeles e iremes. Desde la altura observan nuestros santos en su doble condición sincrética: Santa Bárbara/Shangó, San Lázaro/Babalú Ayé, la Virgen de las Mercedes/Obbatalá, la Virgen de Regla/Yemayá y la Virgen de la Caridad del Cobre/Oshún. Una imagen que cualquier cubano quisiera atesorar para despedir esta tierra, porque en ella quizás también se contenga el aplauso de orgullo hacia un amigo o la última mirada hacia aquel amor, hacia aquel escenario, que te haría volver la vista atrás. ▀

<sup>2</sup> Carlos Felipe: «Réquiem por Yarini», en *Teatro. Carlos Felipe*, Ediciones Unión, La Habana, 1967, p. 254.

# La cara B de un álbum muy rayado

BAJO LA DIRECCIÓN DE PEDRO FRANCO,

**MANUEL PELÁEZ** desde Matanzas, El Portazo trae otra vez su celebrada *CCPC, La República Light*. Esta supone la segunda entrega de una pieza anterior *CCPC La colonia* (2015). Aquí se aúnan textos diversos de autores nacionales de varias generaciones. La obra se ha actualizado a lo largo de los años, pues busca hablar siempre en presente. Pero prefiero evadir este camino de la formalidad ahora. Tengo preguntas y esto avanza rápido. Me digo:

¿Pero qué es *CCPC La República Light*? La cara B de un álbum muy rayado, cuya cara A es el discurso ya consabido por varias generaciones de cubanos dentro y fuera de esta Isla. Es teatro auxiliado en los medios de representación del cabaret político mexicano. Pero el cómo funciona esto, es lo que quiero hacer ver. ¿Ya va a comenzar la función? Debo sentarme en el suelo, porque el Biscuit, sede de esta compañía, está repleto, pues ha sobrecumplido el plan de venta. El lugar donde se desarrolla esta obra no es de menor interés. Se trata de un bar que funciona durante toda la representación. El espacio teatral se arma ahí, con una tarima dispuesta para tal empresa. Ahora bien, como dije, no es menor la locación, porque la producción de sentido de esta pieza depende también del apartado comercial, del tráfico nocturno de desencanto y cerveza, de burla y fiesta; en definitiva, es un show cabaretero. Por si fuera poco, crea la convención de ser ese último lugar donde hacer teatro con algún sentido, de guardia secreta donde alzar la voz. Eso, en realidad, lo sabría después. No puedo

© RAÚL NAVARRO





negar en esta confesión que en el suelo del bar temía encontrarme ante una mala obra. Una suerte de relajo escénico, por cómo años atrás me habían pintado aquello. Estaba impaciente. La luz general bajó y me dejé llevar.

El silencio se interrumpe con la llegada de un trío de actores, que cantan *Moliendo café* por todo lo alto. A este número le sucede *El ratoncito Miguel* (1932), de Félix Benjamín Caignet. El comienzo establece un tono a la puesta, cuyos resortes se encuentran en la música como portadora de contenido narrativo. Esta canción infantil antaño fue una crítica social al dictador Gerardo Machado. Hoy hacen *playback* con ella actrices y actores con marcada infantilización gestual en sus coreografías, en contraste con una indumentaria sensual. Hoy este espectáculo resignifica dicha canción en nuestro contexto político. Como en el resto de la obra, este es el primer recordatorio de que la historia es un círculo asfixiante y delator, al que debemos volver. Al acabar este instante, sale a las tablas Pedro, el director, a modo de maestro de ceremonias,

quien plantea en verso su poética, su postura, sus intenciones con esta propuesta. Además, deja claras las dificultades que conlleva la realización de una obra abiertamente opuesta al discurso oficial. Termina afirmando: «yo creo en el Cuba va», y pregunta de inmediato: «¿Pero a dónde?». De este modo se completa, ante todos, esta suerte de exposición. Ya se sabe a lo que vinimos, pienso cómplice, desde el suelo.

Ante la incertidumbre, el show debe continuar. Con la canción de Queen sigue el próximo número. Vale la pena aclarar que me detendré apenas en los momentos concretos y de mayor interés para confesar mi experiencia. No hay espacio para detallar cada nueva unidad musical, pero estos primeros números están muy bien engarzados, e introducen nuevos elementos al discurso. *The Show Must Go On*, interpretado como en la secreta nocturnidad de un espectáculo transformista, secunda las fuertes declaraciones de Pedro, para reforzar su idea. Además, ahonda en el discurso oficial para transformarlo. Como si se tratara de su reverso, esta canción



© RAÚL NAVARRO

adquiere la condición del doble al dialogar con una grabación del exmandatario Fidel Castro, en una de sus tantas arengas al pueblo cubano. Como decía, la obra es la cara B de un álbum muy rayado. Estos recursos se verán a lo largo de la pieza, y están relacionados con un modo particular de comunicación, necesarios en tanto postura política y estética, y acordes a la posmodernidad artística. En breve explicaré cómo actúan las claves de esta última.

La siguiente unidad es la de las quince razones para seguir construyendo. Seleccione este instante porque introduce un nuevo rol, la Pionerita, que a modo de monólogo despliega su queja, acompañada por una coreografía. Sus razones para seguir son las buenas razones que tiene el cubano de a pie, son las razones satíricas (como lo proclamaban viejas propagandas) para construir algo hoy, antes de que todo sea escombros,

las de transformar a partir de la vilipendiada materia prima de un país que soñó ser levantado un día; es, al fin, la manera en que nos convidan a creer en el futuro. La cosa va, ¿pero a dónde? La pregunta vuela a saltar.

Para este punto, y con ello pudiera elegir casi cualquier momento de este show, será bueno ver cómo algunas nociones del arte posmoderno son latentes. Esta puesta presentó algunos roles, a los que se sumarán otros con el devenir de las unidades posteriores: la puta, la madre, la miliciana, el obrero, el héroe, la patria (esta última, una alegoría). Junto con ello la inversión de disímiles lenguajes textuales, intertextuales, visuales, sonoros. En fin, una amalgama de signos bien colocados, en pos de subvertir el discurso de la cara A, o sea, la oficial. Es que, como antes dije, el arte posmoderno inserta sus códigos aquí: es la contaminación de recursos, lenguajes y medios, para atacar los grandes relatos y metarrelatos. Es sabido que el arte teatral se compone de varias expresiones artísticas para transformarlas en un hecho vivo, pero *La República Light* alcanza su mejor composición desde la dependencia con el discurso al que ataca, y así lo emplea necesariamente para construirse delante del espectador. Este gesto es inequívoco en toda la función, incluso cuando debe observarse, como yo lo hice, desde el suelo. El arte posmoderno establece un nexo caleidoscópico con la cultura, de ella extrae su material creador. Así, *El Portazo* reconstruye la visión de nuestra cubana existencia, en un tránsito válido y atemporal por la colonia, la república, la épica revolucionaria y la frustrada actualidad. Es un gesto pertinente, burlesco, desacralizador, como la posmodernidad. Intenta superar anteriores preceptos desde esta óptica.

En momentos puntuales, los actores bajan a interactuar con el público. La demanda principal es el comercio. Las luces juegan a favor de recrear el espectáculo nocturno, un local de prostitución. En este sentido, la obra adquiere otros significados en torno a la

compra-venta de un producto. Se venden cervezas, pero también la voz, la demanda de una generación. Esto no quiere decir interés por el mero intercambio, más bien es el dispositivo desde el cual puede hacer su denuncia un arte como el teatro. Sus actores, y se llega a explicitar en el texto, buscan un lugar para decir sobre nosotros y con nosotros, hoy. Además, este espacio deviene oposición digna ante la historia asfixiante que ha tocado vivir, por lo cual es la opción lógica para sus entes marginados, paradójica y atentamente: el pueblo.

Eso me hace pensar en este otro tema: el pueblo, cuya constitución se pensó libre de vicios, marginalidades. Abogó por la cultura de la mano del proceso revolucionario, cuyo eje hoy también es una distorsión, un oscuro reflejo. No me es difícil advertir aquí que otro de los acercamientos posmodernos de este espectáculo es la asunción de ese pueblo otro como portavoz, no contemplado en el proyecto de la Revolución, pero producido por esta. Otra vez la materia prima es absorbida desde el gran relato para, casi, vomitarla en las tablas. Se trata de ese pueblo que incurre en el tráfico ilegal de sus cuerpos, su moral, sus ideas, sus aprendidas doctrinas. No hablo de un puñado de personajes tipos que ya pueblan buena parte de nuestras obras. Me refiero a la inserción de estos en el espacio de sentido procurado por El Portazo. La medida en que los distintos portavoces encuentran su tribuna en el cabaret, y solo en él. El espacio se crea porque no hay otros espacios, con ello se da una atmósfera determinada, la cual contiene a un espectador cómplice. La colisión entre el sentido de libertad menguada (afuera) y la provista en los márgenes de la teatralidad (adentro) es tácito, y desde el suelo del Biscuit se siente vibrar.

Luego de un intermedio de quince minutos, donde el público es alentado a consumir de la barra, llega la segunda parte de este show teatral. El cuarto de hora resulta un descanso, que no negaré, vino de lujo para mis piernas

dormidas. Este corte divide la obra y funge como limpieza del paladar estético. De ahora en adelante, se nos aclara, se acabó el divertimento, ha de discutirse sobre un tema de importancia mayor: el héroe. ¿Cómo podría ser distinto?, pienso. ¿No está la narrativa de nuestro continente y por demás la de la Isla, asediada por la noción del héroe; de ese «deber ser»? ¿No fueron nuestras libretas escolares depositarios ingenuos de una producción seriada de héroes? En estos términos parece pensar el director cuando compone esta segunda parte de la obra. La perspectiva se maneja desde un joven, que se aventura en la empresa de la heroicidad. Pero antes está la presentación de la tragedia. Hablo de esta última a conciencia. Como si se tratase de este género clásico, la situación del joven héroe es presentada por los otros roles con una especie de acto coral, donde se separa el corifeo.

© RAÚL NAVARRO





En dicha instancia se construye el hie-ratismo propio a este teatro; todo es quieto en el joven montado en su unicornio, mientras se pronuncia la palabra. La pionerita, la miliciana, la novia y la madre ofrecen sus puntos de vista sobre la decisión del joven, en relación al periplo que pretende.

Aquí me detendré de forma sucinta sobre otros aspectos posmodernos. En primer lugar, la contaminación de géneros y la actualización de los mismos. En la primera parte hace presencia una breve intervención bufa, moderada por una chinita. Género este que resulta antecedente directo para el CCPC..., en tanto paródico, político, burlesco y enmarcado en lo nacional. En esta segunda parte, la tragedia prestará sus recursos, y así se incluirá en la producción de sentido. En segundo lugar, la intertextualidad. Si bien se da a lo largo de toda la función, me parece pertinente detenerme en la siguiente: la miliciana y su declamación del poema *Canción antigua al Che Guevara*, texto que además está intervenido, transformado (de

forma irónica) para reconectar desde el contexto actual con el viejo héroe. Este momento funciona para introducir y asentar, junto a las perspectivas de los otros roles, la idea de heroicidad que trabajará la tragedia del joven héroe. Hay que abrir nuevas aristas aquí, que por demás están engarzadas a aquello que hace trágico en realidad el momento. El poema pertenece a un discurso inmerso en la épica, glorifica y hace ver como un hombre al héroe. En el texto, las preguntas realizadas al mismo son respondidas: él existe. En la versión para esta obra es una incógnita lo que se presenta. La interpelación es estéril, anuncia la incertidumbre. En este sentido se ubica al receptor dentro de un contexto inmediato, un ahora distinto en su idea de los héroes, del cual es actor también, aunque con soterrada lucidez. Es así en tanto el joven héroe, como su público, son deudores de una narrativa aplicada en vena, la misma que hoy ha dejado de ser útil. Por ello, el respetable asume las consecuencias sin tomar acción. Deben limitarse

a observar al joven, al intentarlo. ¿Pero cuál es la tragedia? El espectáculo la construye en el diálogo que intenta establecer entre las nuevas generaciones (el joven) y los pilares que la preceden: la cara A de este álbum. De igual modo, en el contrapunteo conflictual entre los seres queridos de este joven que, desengañados ya, ven inútil su propósito, preocupados por su destino. También en el afán inquebrantable del muchacho por reconocer las voces heroínas del pasado donde encuentra las influencias para intentar un cambio de paradigma. ¿Lo trágico? Lo trágico, a diferencia de los clásicos griegos, que se sustentaban en el sacrificio del héroe en pos del restablecimiento del equilibrio, aquí opera de forma opuesta. Es la tragedia de quien, pasando de ofrecerse a una justa causa, encuentra su final en el estatismo de las cosas, en la permanencia del *status quo*, lo que no cambia, y en su desconexión con ello. Este show emplea recursos cómicos, burlescos y grotescos para evitar toda posible solemnidad en el actuar del joven. Estos recursos se usan en relación a una idea central: la ineficacia de los discursos, del diálogo, hoy. Aunque, por otro lado, y a modo de contraste, sea este un espacio para el diálogo. Dialogar la pérdida, al menos lo poco que queda.

Ahora bien, esta segunda mitad de *La República Light* está desproporcionada. Me explico. Es, como nos anuncian, el momento vital de esta pieza. Funciona de forma distinta, aunque similar, al primer segmento. Recurre a los mismos recursos, pero los revitaliza antes que lleguen a agotarse, y de tal suerte, se enfoca en una temática. No se dispersa en presentar distintas instancias como la primera parte, sino que es más concreta en su propósito narrativo. Así, en su introducción, vemos a una joven intérprete cantar un tema que reza que todo cambia, y que no es extraño que ella también lo haga. Ahí está resumiendo el pensamiento siempre joven de las nuevas generaciones. Eso nos presentan..., aunque ya mencioné cómo acaba de contrariado el joven. ¿Por qué



© RAÚL NAVARRO

digo desproporcionada entonces? Pienso que, si se contemplan a modo de episodios la trayectoria de nuestra historia política, social y cultural, no debiera tratarse con privilegio un tema determinado, sino como hasta ahora, con el paso de uno a otro de forma general para la concepción de una perspectiva global de esta obra. Pero de la manera planteada, la primera parte viene a servir como extensa introducción de la segunda, acaso demasiado, y en cuanto a esto tampoco podría decir introducción a cabalidad, pues algunas de sus unidades abordan cuestiones sin relación a la problemática heroica. Números impactantes como *Muere el amor*, pierden su sentido en el todo, por pertenecer a un subtema desligado de la verdadera temática a tratar con el héroe. ¿Por qué esperar tanto para presentarme lo importante? ¿Por qué tratarlo como una unidad tan separada? Si bien estas cuestiones no deben, dentro de la lógica festiva expuesta por la pieza, tomarse a pecho como un error, creo advertir la importancia que tiene un sentido de unidad en el todo. Me pareció presenciar dos obras, casi divorciadas entre sí, de un mismo autor. Dos buenas piezas, eso sí.

El posmodernismo, en tanto desarticulación de los resortes tradicionales del discurso, como puede verse en *Rayuela*, de Julio Cortázar, es, a decir de Margarita Mateo Palmer en *Ella escribía poscrítica*, un elemento intrínseco de este modo de asumir la creación artística. Vale decir que de esta autora me he servido para establecer relaciones con el espectáculo de Teatro El Portazo. Con desarticulación hago referencia a la estructura desordenada latente en *CCPC...*, su modo de abordar una dramaturgia del espectáculo, que es necesaria a los contenidos manejados por este. No pretendo hacer sentencias en relación a la originalidad de estos procedimientos, ya nuestra escena ha transitado con efectividad por ellos. Pero debo resaltar que no es tan habitual esta simbiosis entre forma y contenido. Dichos recursos, imbricados a sus medios de producción, generan un espacio teatral particularizado, funcional. Este debe su funcionamiento a una mínima expresión dada en el cabaret. Es decir, encontramos el proceder y confluir de los signos del teatro de forma limpia, sin

la mediación de factores tradicionales del texto dramático, sin la conjunción de psicológicos caracteres y sus conflictos, sin la inútil ilusión de realidad generada por una escenografía, sino la asunción del teatro como artificio, ante todo. Más importante, veo al teatro explorar su capacidad mimética amplia, su manera de aceptar dentro de sí el funcionamiento de otro tipo de proceder artístico-espectacular: el ya mencionado cabaret. Por eso resalto este valor, la asumo como síntesis del arte escénico. Todo ello pudiera ser traducido como frivolidad, pero no me lo parece en lo absoluto. Al menos no la frivolidad que procede de la pereza creativa. En cualquier caso, será la recreación de la misma como única respuesta a la forma de asunción del devenir de esta desencajada Isla, esta broma colosal.

Termino esta intervención-confección con el aplauso. Es de agradecer un proceso fresco a pesar de tener diez años a los hombros. Aplaudo un espectáculo que no es perfecto. Aplaudo este show, aunque su final me diera un leve sabor a inacabado, porque cambia al

© RAÚL NAVARRO





© RAÚL NAVARRO

tema de la gaceta, en brevísima acción, para justificar el repentino trasvase. A estas alturas estoy inmerso en el sistema CCPC..., comprendo que una pieza así tiene su riqueza en la desenfadada presentación de símbolos reconocibles para el consumo de su público, pero a veces esto puede prestarse para facilismos. Quizá este final me devolviera a las maneras usadas en la primera parte y me rompiera la asunción de la segunda. ¿Puede ser otro lavado del paladar estético? Está bien, ya no importa. La cuestión es cómo he sido transformado. No, después de este show no me hago responsable del devenir de esta tierra, no tomo el machete para arremeter contra la cara A. Soy un retrato, esta obra me retrata, puede que sea visto en el *after show* con una cerveza para dormir la mente y despertar los pies. Ya David Mamet, en *Los tres usos del cuchillo*, habla de la suerte que corre el teatro social con sus públicos, que luego

de asistir a la función vuelven a su vida cotidiana sin más. Lo que me sucede, en este caso, es que al terminar me llevo a casa poderosos descubrimientos: primero, la experiencia de un tipo de teatro que archiva y repiensa nuestra historia en términos estéticos, y actúa como su contrario. Además, la certeza de poder asirme a estos modos (develadores) para combatir con un contexto social que me atrapa bailando, que insiste en alienarme, olvidarme. Por último, y no menos importante, de vivir un hecho que habla directamente a mi juventud, y no solo a la mía, y de tal forma ayuda a disipar las incipientes dudas de los que llegamos después. También los menos jóvenes son convidados a ver a sus hijos, la forma en que se expresan, su particular lenguaje. No importa si la cosa es de bailar, la cosa es: ¿a dónde? La única certeza es que ya ha sido escuchada la cara B de este álbum, y es sano haberlo hecho. ▮

# Bajo la luna y entre hilos: los secretos de La Chimenea

## LA PRIMERA MENCIÓN DE LA CHIMENEA

**GABRIELA LÓPEZ-SILVERO TORRES** en mis estudios ocurrió en una clase de Introducción al teatro, cuando Massiel Borges González nos introdujo en los mecanismos del diseño escenográfico, ya no como un oficio técnico, sino como una forma de construir un lenguaje emocional. Fue en ese momento donde escuché sobre este grupo teatral que utilizaba los títeres como elementos narrativos y poéticos. Este enfoque pronto se convirtió en una inquietud personal, al igual que una promesa vaga de descubrir un arte que, sin conocerlo por completo, sabía que marcaría una diferencia en mi percepción teatral. Después de tres años, esa promesa se hizo realidad en el Festival Nacional de Teatro de Camagüey en 2024, donde pude sumergirme en su universo y entender la magnitud de su propuesta.

Desde sus orígenes en 2014, la fundación del grupo parecía casi un capricho de las almas inquietas de Heidy Almarales y Dennys Pérez. Estos jóvenes creadores cultivaban el interés por los títeres como vehículos para explorar las profundidades humanas por medio de un teatro accesible a todos los públicos. El nombre del grupo no es casual. No remite solo a la calidez de lo familiar, sino al fuego, a la constante transformación, a esa energía contenida que da paso a nuevas formas. Como si se tratara de una fábrica de ideas, donde cada espectáculo se convierte en un proceso de «cocción» en el que los ingredientes se ensamblan desde lo más recóndito de la experiencia. La directora recuerda con nostalgia su infancia cerca de las zonas industriales de su provincia, Las Tunas, y así es que encuentra en la chimenea la metáfora perfecta de ese proceso continuo de creación. Se trata de una renovación, una evolución. «Quizás por eso me demoro tanto en generar una nueva propuesta escénica. Porque evidentemente todo se está cocinando desde cero»,<sup>1</sup> dice Almarales.

© IHORDÁN TORRES HERNÁNDEZ

<sup>1</sup> Entrevista inédita a Heidy Almarales (2025).

Cada obra es una evolución y salto a un nuevo lenguaje visual y escénico. Un espacio de experimentación, de autocrítica. Un laboratorio que está en la constante búsqueda de narrativas a partir de una visualidad particular «desestructurada». La compañía ha desarrollado un lenguaje propio que busca reflejar lo simbólico, lo oscuro y lo evocador. Su arte es una poética visual que desdibuja los límites entre el objeto y el ser humano, entre lo tangible y lo etéreo. Un teatro que pretende que la comunicación trascienda las barreras del habla. A partir de una estética minimalista y sugestiva, La Chimenea busca que sus títeres sean más que meros objetos animados, por ello los percibimos como personajes que encarnan emociones profundas y conflictos universales.

En el contexto del teatro independiente cubano, donde los recursos suelen ser limitados y los proyectos muchas veces se ven obligados a conformarse con formatos reducidos, La Chimenea se destaca por ser una mirada estética que, lejos de ser redundante o sobrecargada, opta por la sutileza y la economía de medios. El grupo, radicado en Camagüey, ha elegido operar en un formato más íntimo, casi clandestino, que puede parecer contradictorio con la ambición de sus propuestas, pero que resulta ser su mayor fortaleza. Esta «modestia» es, en realidad, una declaración de principios donde cada pieza está cuidada al máximo detalle, cada elemento escenográfico, cada sonido, cada movimiento, está impregnado de un significado acentuado.

*Secretos bajo la luna*, su obra más reciente, ejemplifica esta capacidad para trascender las restricciones formales y crear una experiencia teatral entrañable, que pone al espectador en el centro de la acción. El espacio no confina la intensidad de la obra, sino que crea un entorno propicio para una interacción más directa, más visceral, entre el arte y el espectador. La obra se vive, se experimenta e invita a un diálogo silencioso que va más allá de lo verbal.

La función de *Secretos bajo la luna* comienza mucho antes de que la obra

misma se inicie. Mi experiencia empezó en el momento en que me encontré con Ithordan Torres, miembro de La Chimenea, quien me recibió con amabilidad, después de implorar que me permitiera ser la octava espectadora del último día de la función. Esta conversación preliminar, lejos de ser una formalidad, se convirtió en una introducción a un mundo donde todo tiene un propósito, demostrando ser una comunidad de artistas apasionados y comprometidos.

La obra se presenta en un formato *lambe-lambe*, una modalidad de microteatro diseñada para un solo espectador a la vez, lo que crea una experiencia altamente personalizada. En el festival, la puesta se mostró en una pequeña habitación del teatro Tasende, con funciones de apenas siete minutos. El espacio cerrado, casi claustrofóbico, prepara el terreno para una vivencia inmersiva en la que cada elemento de la puesta en escena adquiere un valor simbólico fundamental. Este enfoque de teatro en solitario se convierte en una forma de ahondar en los sentidos, en las emociones, en los secretos que la obra guarda para el que se atreve a adentrarse en su historia.

La puesta prescinde de un narrador explícito. No hay texto que revele la historia de manera directa. Más bien, el espectador debe hacer su propia interpretación. Lo que sí queda claro es que en ese pequeño espacio hay un hombre en soledad, atrapado en un ciclo interminable de tristeza. La luna, personificada en la figura de una bailarina, desciende del cielo y, mediante un breve beso, intenta consolarlo. Sin embargo, este gesto es tan corto como el paso de las nubes, tan fugaz como el propio ciclo lunar. Un beso, un instante, y la luna se desvanece, dejando al hombre igual que al inicio: solo. La falta de un cambio tangible en la narrativa subraya la inercia de ciertas emociones humanas, que persisten más allá de los pasajeros intentos de alivio.

La obra, aunque poética, podría sentirse incompleta para algunos, en especial para quienes buscan una progresión

más clara en la trama o un cierre definitivo. La decisión de mantener al protagonista en un estado estático, sin una resolución aparente, es un riesgo artístico que no necesariamente resonará con todos los públicos. Al respecto, Almarales dice que aunque las reacciones del público siempre son variadas, lo que realmente le interesa es percibir el grado de apertura emocional que logran alcanzar más que cualquier interpretación académica de la obra. El hecho de que sus espectadores, independientemente de su trasfondo, se conecten con una emocionalidad universal refleja el éxito de la pieza, ya que el espectáculo no solo comunica, sino que transforma al que lo experimenta.

El uso de los títeres de mesa tiene un doble propósito. Por un lado, permite

una conexión íntima entre el público y los personajes, y por otro, subraya la naturaleza frágil y vulnerable de las emociones representadas. Los títeres, aunque dotados de movimiento, conservan una cualidad inerte que refuerza la idea de que el consuelo ofrecido por la luna es solo temporal y no resuelve el vacío interno del protagonista. Ellos encarnan el alma misma del relato. La técnica empleada por Almarales,

lejos de ser un simple recurso estético, se convierte en el medio a través del cual se exploran estos temas universales de soledad, pérdida y la búsqueda inalcanzable de consuelo. Ante esto, ella responde: «Lo que me impulsa hacer teatro de títeres es precisamente eso, porque me apasiona [...], y eso es algo que me seduce mucho. Cómo el sentimiento va a pasar por ese filtro».<sup>2</sup> Las nubes de algodón que flotan en el aire, la música de la sonata *Claro de luna* de Beethoven, y los títeres que parecen estar a punto de cobrar vida, configuran un paisaje emocional complejo que se despliega ante el espectador como un pase a sumergirse en algo más allá de lo visible. La iluminación tenue y los sonidos suaves, junto con la delicadeza de los títeres, crean esta atmósfera de ensoñación y melancolía, como si la luna misma observara y acompañara a los personajes en silencio.

La sensación de complicidad entre el espectador y la obra es palpable. A medida que uno se adentra en este espacio íntimo, se pierde la distinción entre la realidad y la ficción. La interacción no es directa, pero sí intensa y real. El espectador, ya no un testigo pasivo, se convierte en parte de la historia, en co-creador de un significado que trasciende la simple observación. Con su interacción de solo siete minutos, es suficiente para dejar una huella inmensa sobre el hecho de que el teatro de títeres es, en efecto, un universo infinito de posibilidades.

El trabajo de *La Chimenea* se inscribe en la tradición del teatro experimental, pero también enfrenta los desafíos propios de ese terreno. Si bien su capacidad para transformar limitaciones en oportunidades es innegable, el riesgo de caer en una repetición estilística está presente. En *Secretos bajo la luna*, la insistencia en lo simbólico y lo abstracto deja poco espacio para una narrativa que evolucione, lo que podría interpretarse como una debilidad en la dramaturgia. Entiendo entonces que su

enfoque no resulta sencillo: decidir qué mostrar y qué omitir siempre implica un riesgo. Dicho esto, es justo reconocer que la obra es precisa con cada elección que desmonta ciertas expectativas tradicionales. Su objetivo parece ser el de crear un instante de pausa, un respiro que permita al espectador detenerse y mirar hacia adentro. Dejar que complete lo que falta, que llene esos vacíos a través de lo que intentan sugerir ya que no siempre se necesitan respuestas completas para nuestras propias experiencias. Los fragmentos y las sombras también tienen poder.

© JORDAN TORRES HERNÁNDEZ

OFICIO  
DE  
LA  
CRÍTICA



<sup>2</sup> Entrevista inédita a Heidi Almarales (2025).

En un festival dominado por grandes producciones, *Secretos bajo la luna* se siente como un paréntesis, una bocanada de aire fresco, proponiendo una estética diferente, casi anti-escenográfica, que pone el énfasis en lo que no se ve. No trata de transformar a su protagonista ni de ofrecerle una solución a su sufrimiento. Solo nos toca acompañarlo. Su valor radica en esa inmersión temporal en la quietud emocional del hombre, en el abrazo fugaz de la luna, y en la invitación a detenerse y mirar más allá de lo inmediato. En este sentido, el trabajo de La Chimenea hace de la limitación una virtud que se convierte en oportunidad.

La compañía se encuentra en un punto intermedio entre la búsqueda de un lenguaje propio y la necesidad de ofrecer un espectáculo que funcione dentro de un contexto más amplio. Su propuesta dialoga con la tradición del teatro experimental y la poesía visual, creando un espacio donde el teatro de títeres se convierte en un viaje hacia la reflexión personal. Al no recurrir a grandes recursos ni a efectos llamativos, los pequeños detalles son los más importantes: el tono de la música, la calidad de la luz, el silencio que pesa sobre cada gesto y el movimiento sutil de

los títeres, por no añadir nuevamente la carga emocional que contienen.

«Creo que de los pequeños detalles van componiéndome grandes verdades. Eso me va llevando a planos un poco más generales. Y para mí es fundamental el estallido de lo efímero. Creo que en lo efímero hay un desarrollo de la vida o de lo orgánico de una manera muy interesante. Y eso hace que en este estallido pasajero haya grandes huellas».<sup>3</sup>

Vivimos en una época donde las propuestas teatrales a menudo se ven saturadas de estímulos superficiales y efectos llamativos, sin embargo, aparece esta compañía, que nos sugiere detenernos, mirar más de cerca y apreciar la belleza que se esconde en esos detalles. Así, el títere que nos muestran se convierte en un espejo de nuestra existencia; la cual, definida por las circunstancias, es capaz de expresar deseos, miedos y anhelos. Cada uno de los trabajos de La Chimenea es una prueba de que la creatividad y la pasión pueden sobreponerse a cualquier obstáculo. Y es por eso que, quienes tenemos la suerte de presenciar su arte, no podemos más que esperar con ansias sus próximos secretos. **7**

<sup>3</sup> Entrevista inédita a Heidy Almarales (2025).

# 53 domingos, la bombilla tintinea en el techo de cristal



EL TIEMPO, ESE PRESTIDIGITADOR CRUEL,

REYDI ZAMORA RODRÍGUEZ nos vende la ilusión de que siempre habrá otro domingo para resolver lo que hoy evitamos. *53 domingos* no es solo la historia de una familia que posterga decisiones; es el compendio de todos los aplazamientos emocionales que acumulamos hasta que la vida, como un viejo desmemoriado, nos obliga a enfrentarnos con nuestras propias ruinas. Cada domingo es un eslabón más en la cadena de excusas, un reloj que avanza sin que nadie se atreva a mirarlo de frente. Escribir una novela en *53 domingos* —que no por esto deja de funcionar en ocasiones— es tan absurdo como reconstruir los lazos familiares con encuentros esporádicos y conversaciones inconclusas. Porque la familia, al igual que el tiempo, no se detiene a esperar nuestra disposición; simplemente sigue su curso, erosionando la memoria hasta que solo queda el eco de lo que pudo haber sido.

El teatro, en su esencia más pura, es el espejo de nuestras miserias. En *53 domingos*, Argos Teatro nos sumerge por segunda vez en una comedia que, bajo la superficie de sus diálogos ágiles y situaciones absurdas, devela las grietas de lo que creemos sólido: la familia. Dirigida por Caleb Casas y Yailín Coppola, la obra no solo exhibe las pequeñas traiciones cotidianas, sino que las convierte en el tapiz donde se dibuja la hipocresía humana con trazos de humor ácido y nostalgia. Esta no es la primera vez que dicho grupo aborda un texto del escritor español Cesc Gay,<sup>1</sup> con anterioridad habían realizado la puesta en escena de la obra *Los vecinos de arriba*.

La obra nos recuerda que la familia, ese refugio ancestral, no es más que un edificio construido con columnas de compromisos forzados, techos de rencores viejos y puertas que a veces se abren

© FRANK D. DOMÍNGUEZ

<sup>1</sup> Francesc Gay i Puig, más conocido como Cesc Gay (Barcelona, 1967), es un director de cine, guionista y autor teatral español. Escritor de la obra de teatro *53 diumenges*.

más por obligación que por deseo. En esta casa de cristal, las relaciones entre hermanos son una danza entre la rivalidad y la necesidad de reconocimiento. Santiago (Caleb Casas), Natalia (Jaqueline Arenal) y Víctor (Eduardo Martínez) se convierten en piezas de un tablero donde cada movimiento responde a una estrategia aprendida desde la infancia: la queja perpetua, la autoexaltación o la resignación disfrazada de sacrificio.

Pero el tiempo, implacable, les juega una mala pasada. El padre, cuyo cuerpo es ya un mapa de la decadencia, se convierte en el pretexto para reunirlos. Su demencia senil es una metáfora del olvido que, sin que ellos lo noten, también ha invadido su relación. No es solo el padre quien ha perdido el sentido de la realidad; ellos también lo han hecho, cada uno a su manera. Víctor se aferra a una novela que escribe a cuentagotas, un proyecto que es más una justificación para su inacción que un verdadero acto de creación. Natalia se convence de que aún puede sostener el andamiaje familiar, ignorando que las bases están corroídas. Santiago, atrapado en la angustia del artista que no encuentra su lugar, se deshace en quejas, creyéndose víctima de un destino caprichoso.

Otra de las actrices que trabaja en la puesta en escena es Andrea Doimeadiós bajo el papel de Carolina. Ella es un personaje dentro de la obra que encarna la libertad de transitar de un escenario a otro e interactúa con el espectador. Es una suerte de narrador omnisciente que en momentos funciona para hilvanar las lagunas que pueden provocar los diálogos y contextualizar las situaciones. Es una forma muy audaz de narrar el relato en el nicho de teatro.

Si hay un arte que los personajes de *53 domingos* dominan a la perfección, es el de la hipocresía. Pero esta palabra vista no solo dentro del contexto familiar, sino como praxis humana para encajar en la sociedad. Se citan, se evitan, se justifican con excusas que apenas se esfuerzan en hacer creíbles. La familia, en teoría un espacio de verdad, se convierte en un escenario donde cada uno interpreta su

papel con maestría. La reunión que intentan concretar es un ritual más, un acto simbólico donde lo importante no es resolver la situación del padre, sino cumplir con la imagen que tienen de sí mismos como «buenos hijos».

Este acto de hipocresía en gran medida no es un acto planificado. Los personajes son un reflejo claro de cumplir con las normas sociales y el contrato social para encajar en un contexto determinado. No pueden ser juzgados por ser «humanos» por ese acto de errantes seres cargados de errores que navegan en una realidad ajena, pero que por suerte de verdad, cargan sus acciones acometidas —y la ausencia de praxis en otros momentos— la culpa de lo ocurrido.

Pero la hipocresía va más allá de las apariencias; se convierte en una estrategia de supervivencia. Santiago, el

© FRANK D. DOMÍNGUEZ





actor que no actúa –en nada serio como quisiera– usa su frustración como escudo a través de ironías y humor negro bien concebido. Natalia, la filóloga que está obsesionada con ayudar y llegar más temprano a los lugares, no logra ordenar su vida y se refugia en su papel de hermana sensata, cargada de conocimiento pero sin escapar de «no decir la verdad». Víctor, el novelista, juega a ser imprescindible en su trabajo mientras su realidad se desliza entre los dedos, escondido en el ego de algo que no es. Cada uno, en su propio universo de mentiras piadosas, se mantiene a flote en un mar de contradicciones.

La familia en *53 domingos* es un tejido lleno de nudos. Entre los hermanos, el amor es una cuerda tensa que oscila entre la nostalgia y la desesperación. Se necesitan, pero no se soportan. Se buscan, pero solo lo justo para no sentirse completamente abandonados. Como si fuesen piezas de un reloj desajustado, giran en direcciones distintas, creyendo que, en algún momento, el tiempo los sincronizará de nuevo, cuando realmente lo hace un bombillo tintineante y un padre en decadencia.

Si hay algo que envenena las relaciones entre hermanos, es la envidia. No es la envidia abierta, agresiva, que se grita en discusiones acaloradas. Es la otra, la que se esconde en los pequeños comentarios, en las miradas furtivas, en los silencios prolongados. Es la envidia de Santiago, que mira la estabilidad económica de Víctor con desprecio disfrazado de ironía. Es la de Natalia, que observa la libertad de sus hermanos mientras ella carga con el peso del deber. Es la de Víctor, que envidia la autenticidad de los otros, aunque nunca lo admitiría.

La envidia entre hermanos es un eco de la infancia, un reflejo de las comparaciones paternas, de los roles asignados demasiado pronto. En *53 domingos*, este veneno es administrado en dosis pequeñas, pero constantes, hasta impregnar cada interacción.

El conflicto de *53 domingos* no es nuevo. Es el mismo que han tenido antes, el mismo que tendrán después. Es una coreografía que repiten sin darse cuenta: la promesa de reunirse, la excusa para evitarlo, la discusión inevitable cuando finalmente coinciden. Como



© FRANK D. DOMÍNGUEZ

un mecanismo de relojería defectuoso, giran y chocan una y otra vez, sin avanzar realmente.

El padre, ausente en escena pero omnipresente en la trama, es la excusa perfecta para revivir estos patrones. Su deterioro no solo es físico; es un recordatorio de que el tiempo no se detiene, de que ellos mismos están envejeciendo, de que en algún momento serán los siguientes en la línea de la fragilidad. Pero en lugar de enfrentar esa verdad, se refugian en la comedia de su propia disfuncionalidad.

Víctor es el ejemplo perfecto de una escalada social sin sustancia. Ha llegado lejos, sí, pero no por mérito propio, sino por un matrimonio que le abrió las puertas que de otro modo habrían permanecido cerradas. Su éxito es un reflejo de la sociedad que premia la conveniencia sobre el talento, la conexión sobre la capacidad.

Santiago, en contraste, es el artista que no consigue despegar, el hombre que mide su valor en función de las oportunidades que le niegan. Y Natalia, atrapada entre la academia y la vida real, es la que se pregunta si el conocimiento basta para darle sentido a la existencia. En ellos, *53 domingos* expone las distintas maneras en que la sociedad nos vende la idea del éxito, y cómo cada uno la enfrenta —o la evade— a su manera.

La escenografía de la obra es un reflejo visual de la dualidad que atraviesa la familia cubana contemporánea: una cocina de casa neocolonial con puntal alto, testigo de otras épocas, pero equipada con electrodomésticos modernos que evidencian el eclecticismo con el que conviven pasado y presente en los hogares de la Isla. Con una factura impecable y un acabado meticuloso, el espacio escénico no es solo un decorado, sino un personaje silencioso que cuenta su propia historia. La decisión de situar la cocina en un tres cuartos deja entrever, con sutil inteligencia, la mesa del comedor: ese lugar simbólico donde deberían ocurrir las conversaciones



importantes, pero que permanece vacío, como si la promesa del encuentro nunca terminara de cumplirse. Es un acierto que refuerza la sensación de aplazamiento que domina la obra, un recordatorio visual de que, aunque el escenario está listo, los protagonistas nunca llegan del todo a ocupar su lugar.

Uno de los aciertos más interesantes de la puesta en escena de *53 domingos* es la ausencia de un cierre rotundo entre los actos. En lugar de los tradicionales apagones o cambios abruptos de escenografía, la obra introduce un personaje comodín que, en una suerte de coreografía silenciosa, transforma el espacio bajo una luz tenue, casi espectral. Este personaje, que oscila entre la figura de un director invisible y un testigo omnisciente, mueve objetos, ajusta detalles, coloca cada cosa en su sitio con la precisión de alguien que sabe exactamente dónde deben quedar los elementos para que la escena siguiente pueda desplegarse con naturalidad. Es un demiurgo discreto que, sin robar protagonismo, refuerza la sensación de que los personajes

están atrapados en un ciclo perpetuo, en una casa donde los cambios ocurren, pero nunca llegan a modificar realmente el destino de quienes la habitan. Esta decisión escénica no solo dota de fluidez a la obra, sino que también subraya la idea de que, aunque todo parezca moverse, en el fondo, la historia sigue girando sobre sí misma, atrapada en su propio laberinto emocional.

El título de la obra no es casual. *53 domingos* es el tiempo que toma escribir una novela, pero también es el tiempo que se escapa sin que nos demos cuenta. Es la medida exacta del autoengaño, de la procrastinación emocional, de las excusas que acumulamos para no enfrentar lo que realmente importa. Mientras más uno se adentra en la situación, más se ríe y más duele esa realidad que no está atenta al paralelismo con la vida cotidiana de cada familia.

En la última escena, cuando finalmente coinciden en el mismo espacio, no hay resolución real, porque en la vida, como en el teatro, los conflictos no se resuelven con un cierre perfecto.



Simplemente siguen ahí, latentes, esperando la próxima reunión, la próxima discusión, el próximo domingo.

Argos Teatro nos entrega, con *53 domingos*, una obra que, disfrazada de comedia, nos enfrenta con la tragedia de nuestras propias relaciones. Cuando las luces del escenario se apagan y los personajes desaparecen en la penumbra, queda flotando en el aire una verdad ineludible: el tiempo no espera a nadie, y la familia, más que un refugio, es a veces un campo de escombros donde buscamos, con manos torpes, los fragmentos de lo que alguna vez fuimos juntos.

Los hermanos han hablado, han discutido, han reído con amargura y han intentado –sin éxito– coser con palabras un vínculo que el tiempo ha ido deshiliachando. Pero, ¿qué se ha resuelto realmente? Nada. Porque la vida, como una obra de teatro sin intermedio, no concede finales cerrados ni moralejas ordenadas. Lo que queda es la eterna espera de otro domingo, la promesa tácita de que en la próxima reunión, quizás, finalmente actuarán como una familia. Pero

el tiempo, como un padre ausente, sigue alejándose sin mirar atrás.

Si la existencia fuera un reloj de arena, los personajes de *53 domingos* estarían atrapados en su parte superior, viendo caer los granos sin atreverse a cruzar por el cuello estrecho que los llevaría a un desenlace. Son naufragos en una isla de incertidumbres, donde cada cita fallida es un mensaje en una botella lanzado al mar de la indiferencia. Y es que, en la familia, los silencios pesan más que las palabras, los aplazamientos se convierten en costumbre, y el amor, a veces, se parece demasiado a una deuda que nadie quiere saldar.

Cuando el telón cae, la pregunta persiste en el público como un eco en un teatro vacío: ¿cuántos domingos más dejaremos pasar antes de darnos cuenta de que, en el gran escenario de la vida, la verdadera tragedia no es el conflicto, sino el tiempo perdido? Porque al final, cuando nos atrevamos a mirar hacia atrás, quizás descubramos que la novela de nuestras vidas nunca se terminó de escribir, no por falta de inspiración, sino por miedo a enfrentar la última página. ▮

# Yo soy Charlotte Corday y Marat es un teatro

OFICIO  
DE  
LA  
CRÍTICA

## ME HABÍA ACERCADO A LA OBRA

**MANUEL PELÁEZ** de Nara Mansur Cao hace tiempo en el Raquel Reuelta, donde tuvo lugar la representación de *Ignacio y María*. Fue de esas puestas donde terminé apreciando el valor del texto y no del hecho escénico. Entonces empezaría mi interés por esa desconocida dramaturga para mí, que según el programa de mano era una autora cubana radicada en Argentina. Años más tarde, mediante encuentros con el dramaturgo y cineasta Fabián Suárez, tuve acceso a otros materiales de la escritora. Finalmente llegó a mis manos el ejemplar *Desdramatizándome, Cuatro poemas para el teatro*, Premio de la Crítica. En ese libro estaban contenidos valiosos textos que mi afección por esas formas del teatro necesitaba sumar a su parnaso. Es de esos materiales para el teatro que uno busca en escena, pero finalmente no halla. Con lo cual, al conocer de la preparación de uno de los poemas dramáticos que ahí leí, no pude evitar una secreta felicidad. El Estudio Teatral La Chinche, con su directora Lizette Silverio, llevaría a cabo la labor con *Charlotte Corday*...

© ALINA MORANTE LIMA



Este es un texto que, por su naturaleza, extiende las posibilidades de la acción dramática, trabaja zonas liminales del tejido conflictual y coloca al autor como máscara de sus personajes y viceversa. Mediante el personaje histórico de Charlotte Corday, joven simpatizante de los girondinos y asesina del líder político radical Jean Paul Marat en 1793, el cual promovía ideas de violencia extrema en el contexto de la Revolución Francesa y el Reino del Terror de la mano de los jacobinos, grupo político radical, la obra dialoga con el contexto cubano. Con este hecho histórico, la dramaturga vertebró su poema, pero la propia acción contenida en el asesinato se disgrega, se ramifica a disímiles contenidos como pueden ser la idea de revolución, individualidad o biografía, con lo cual los sentidos que produce se asientan en variadas líneas significantes. Este material resulta entonces múltiple, profundo, diverso, y por lo tanto posibilita un abordaje escénico igual de libre, pero en esencia complejo, pues es fácil incurrir en una traducción escénica donde las imágenes no operen en favor de aportar algo nuevo, distinto del

propio texto. Es complicado saber qué hacer con tanta libertad. Es paradójico pensar que los extremos de la libertad provoquen el asesinato, a veces de un político, otras del hecho teatral. En ese sentido, conviene adentrarnos en la resolución escénica que La Chinche procuró, y ver si el reto ha sido cumplido en términos felices.

*Charlotte Corday...* constituye una obra que, por su fuerte contenido narrativo y poético, en un tono de denuncia y confesión, debe ser leída en términos teatrales con cautela. Es fácil encontrar la primera provocación, hacia su montaje, desde los aparatos de un teatro de tribuna. En cierto sentido la directora ha procurado emplear otros medios para su composición, pero no pudiendo evitar lo primero. En un primer contacto con los signos teatrales, pude corroborar esto. La escenografía está dispuesta con pocos elementos. Unas gomas de camión distribuidas por el espacio central del escenario, a las que se suman varios tipos de tacones, y unas botas. Hacia el fondo, en cada extremo, una escalera, que lleva a dos micrófonos respectivamente. Marat espera en uno de

© LESTER VIERA





los micrófonos, lleva consigo un ejemplar de *Desdramatizándome...* Poco después se le unen cuatro jóvenes actrices y un joven actor: las múltiples Corday. Llegan en ropa oscura y cómoda para el trabajo. La luz, a lo largo de la puesta, será general, con lo que se consigue un espacio develado, abierto. Tan solo en muy contadas ocasiones la iluminación cambia, de más fuerte a tenue, sin mayores grabaciones o intensidades de la luz, y esto, lejos de crear una atmósfera, termina por ser un elemento secundario dentro del todo, que no incide en los cambios de estados según la progresión del espectáculo. De tal forma nos vemos situados ante la preponderancia de la palabra dicha, de la queja expuesta, de la tribuna. El coro de Corday se ubica en cada una de las gomas. Exponen la situación, los actores distanciados del personaje develan que han llegado por vez primera a la capital, para comprar un cuchillo. Luego, Marat lee, lee el texto de Nara como los políticos ejercen su oratoria. En un ejercicio brechtiano revela la situación, el contexto histórico en que una jovencita le ha quitado la vida. Esto indica que lo importante no es el suceso, sino la cadena

de situaciones que lo provocaron. En este caso, la originalidad del texto radica en la importancia que tienen las causas de naturaleza emocional, subjetiva e individual, que han motivado a la Corday para cometer el asesinato. ¿Pero qué hace la susodicha multiplicada mientras sucede la lectura? ¿Cómo llena ese espacio de sentidos? Las Corday completan una cadena de acciones coreografías con movimientos mínimos. De tal forma se auxilian de los objetos en su haber, las gomas, y crean una sucesión de fotografías, imágenes estáticas que lastimosamente se divorcian más de lo debido de la lectura. Una cosa sería pensar que de nada vale repetir en lo físico lo que el texto ya dice, pero ir al extremo del desentendimiento es igual de peligroso. Quiero decir que dichas acciones no devienen antítesis de la tesis de Nara, por lo cual no se crean nuevos sentidos. La resolución en la pose, las distintas posturas cada cierto tiempo, un tiempo demasiado largo para el ritmo del teatro, termina por agotar las posibles imágenes. A ello no ayuda la mencionada iluminación que, al dejar un gran espacio abierto, pone sobre los actores total responsabilidad, y dada la sencillez de la

© LESTER VIERA

coreografía y su lento ritmo, todo pesa finalmente en los hombros del cuerpo escritural. Esto provoca un desbalance entre los signos teatrales, que no logran transitar por las matizadas zonas de tensión que en la escritura habitan. Con ello, la comunicación con el espectador se corta.

### *Opening*

Este momento es de confesión. Este lugar es para redactar lo propio. Esta es la biografía de la autora perpetrando la de Corday. Esta es la doble máscara. Esto fue escrito para hablar de lo personal, pero en escena, ya fuera de lo que diga el texto, este es el instante donde se debiera construir un espacio para confesarse. ¿Pero quién va a hablar? Nara, en este instante del texto, narra una experiencia en tono personal. Se sitúa en 1990, en la funeraria, por la muerte del abuelo, que ha reunido, pese a las diferencias, a toda la familia. Un abuelo comunista, alfabetizador. También hay una amiga, que trae fotos del extranjero y la consuela. Pero yo no sé lo que me pasa, deben haber pensado las actrices y actores, que no hablan, a través del escrito, al menos desde la emoción y el gesto, de lo que los aqueja. Entonces habla la directora, acaso del pasado, con las gomas de camión donde tantos amigos y familiares decidieron abordar el mar y marcharse. O es que prevalece la palabra de Nara, cuando escribió sobre sus íntimos recuerdos. Debemos pensar que un texto solo pervive en tanto deja pautas a través de su sentido, pero que no siempre el mensaje puede transitar intacto, como quien dice, tal cual fue escrito, pues el tiempo es implacable. Lo interesante, desde mi punto de vista, era ver funcionar el sentido central del texto desde lo escénico.

Es válido anotar que las Corday ejecutan a cabalidad lo que se le pide. Son firmes, pronuncian correctamente, su gesto es limpio, su presencia, la mayoría de las veces, es notoria, pero el tono desde los primeros parlamentos no ha cambiado. La exposición de lo histórico se trata igual a lo biográfico. Lo colectivo

y lo individual no se gesta en formas particulares. De nada vale, nuevamente, ejecutar una acción monótona, en este caso con los tacones, mientras el texto desanda la escena. Ponerse y quitarse unos tacones, no habla de la monotonía, es aburrido en sí, y nada más. Esta relación con los objetos, ya sean las gomas, los tacones o las botas que más tarde usarán como sustitutas del primer calzado, no pasa de ser una suerte de ejercicio, de pauta, que no termina de generar sentidos profundos. No hay un contacto real entre la juventud de los actores, los textos de Nara y los objetos de la directora, pues cada elemento habita en un contexto distante, que no puede adquirir cohesión solo de gestos y poses simples. Ni la juventud se va en gomas de camión, ni los tacones son más que un lugar común sobre la mujer como objeto, ni las botas dicen algo particular sobre el poder. No se pueden abarcar todos los contenidos culturales, sociales y políticos en la obra de Nara desde lugares comunes. Para concluir este apartado, me detendré en las botas, que llegan a escena junto a un ejercicio físico: son usadas como guantes de boxeo. Los golpes al aire cansan a los actores mientras uno de ellos canta de la desilusión, la decepción, etc. Esta imagen, de nuevo, queda a medio camino. No digo que como impulso primario no pueda funcionar. Ahora bien, no es del todo convincente porque se hace largo, la acción no es limpia y no se lleva hasta sus últimas consecuencias. No ejerce la impresión buscada, el cansancio, el esfuerzo, porque ese cansancio está demasiado impostado, y no genera la fuerza para cargar el espacio, pues el ritmo de la coreografía, entre golpes al aire e intervalos de descanso, no se marca con un ritmo adecuado. El propio objeto no es capaz, por sí solo, de generar todo el sentido de la militancia, de lo militarizado, porque para ello debe haber una relación con todos los otros signos. Recuerdo en *La señorita Julia*, de August Strindberg, cómo la presencia de unas botas retumbaba en todo el cuerpo de la obra. Es posible, no por el objeto y



© DENNY SANTANA TORRES

su principal significado, el poder, sino en la medida que se establece un sistema de relaciones y símbolos alrededor de dichas botas, para así connotarlas.

### *Change of tone*

Luego de la calma hay exaltación. Así continúa este espectáculo. Los actores cambian de vestuario. Una oda a Marat, una canción burlona, de tono estridente e infantil a un tiempo, recorre la sala. Por tanto, dicho vestuario se acopla a la situación: pelucas de brillantes colores, corsés y miriñaques (estructura metálica que sostenía los vestidos), esta vez de tela. La actitud de los actores cambia también. Se desdobra en la mueca, en el baile cabaretero, en la premura por habitar todo el espacio con fulgurosa energía. Este accionar de lo grotesco, risible y estridente empieza a discursar, ahora sí, con los contenidos del poema dramático. Es una postura, un camino por donde dialogar con el texto. De tal forma se puede ver que la óptica está en poner en ridículo la acción principal: matar a Marat. Esta suerte de horror y risa burlona ante la realización de un hecho de tales dimensiones, necesariamente conecta con nuestro contexto, con las consecuencias de tal accionar en Cuba. A su vez, con la libertad, las posibles libertades del individuo

dentro de un sistema como el nuestro, y la educación cívica y política que nos constituye. Sí, este momento de explosión repentina nos extraña, nos sorprende por su estallido inesperado, pero no logra rebasar las dimensiones físicas del edificio teatral, parece estar lejos aún, parece inacabado, todavía cercano a un boceto que, mejor diseñada su coreografía, podría haberme introducido en la mórbida celebración. Algo que no ayudó a la concreción de este momento, en primer lugar, fue el sonido de la sala, que no tuvo la mejor calidad, por ello la canción y su letra se hicieron inentendibles. Por tanto, los contenidos narrativos del tema musical se perdieron y los bailes cabareteros y estridentes se sintieron aislados.

### *Tránsito hacia el ending*

El resto del espectáculo, hacia el final, repite los recursos empleados hasta ahora. La lectura, la firmeza de Corday, la añoranza de una vieja canción y la burla. Pareciera que se crean distintos estados, pero en un ejercicio de abstracción, donde quitamos el texto, donde entrecerrados los ojos para focalizar lo imprescindible de la visualidad y agudizamos los oídos, todo en busca de presentir sensaciones, solo distingo dos zonas: la calmada solemnidad y



la estridente burla. Una sucediendo a la otra de tal forma que termina por ser predecible, redundante. Esto es el resultado de, digamos, un tratamiento aún superficial de cada unidad del texto en relación a sus posibilidades escénicas. Hablo de un texto que por sus múltiples contenidos narrativos y contaminación de géneros: la epístola, la poesía, la narración, la intertextualidad, el documento histórico, etc., debiera ser tratado con igual riqueza en términos teatrales.

### *Many Cordays or none at all*

La directora ha incursionado en la puesta de este poema con anterioridad. Antes, con una sola actriz, lo cual establece una intimidad de lo femenino, de lo individual, del ser contra su entorno que permite cuanto menos una cohesión. Ahora son múltiples las Corday. ¿Por qué? Quizá se pretendía lograr un ritmo, un amplio espectro de posibilidades físicas, o un ser una y muchas, para que a efectos prácticos se llenara la escena. Dentro de las unidades donde se debe enunciar texto, las múltiples Corday, a forma de espejo, replican la

postura propuesta por una de ellas. Se suceden hasta que son completados los parlamentos o la lectura de Marat. Las acciones colectivas, más que ser la suma de más fuerzas, devienen réplica, lo cual no es malo *per se*, pero al ser estas acciones, por ejemplo, pararse en la goma más cercana, se terminan agotando muy rápido. Otra variante es la producción de disímiles imágenes, todas variaciones de una primera pose, pero ninguna con la carga para generar algo relevante desde la unión de todas. Esto tiene una resolución efectiva en una oportunidad: una vez más Marat lee, y las Corday forman y deforman una estrella en el centro, mientras escuchan. El ejercicio se hace cada vez más frenético y mecánico. Aquí se cumple, como en pocos momentos, el sentido de la multiplicidad. Lo coral tiene un propósito. Además, es el instante donde se logra una progresión *in crescendo*. En cierta forma lo coral construye, siendo así en muy pocas ocasiones. Hay otro momento donde las Corday, sobre un montón de gomas junto a Marat, crean formas a través de escorzos y poses extracotidianas, para evocar imágenes pictóricas, donde la representación vuelve al tono irónico y burlesco de la enunciación; todo mientras las protagonistas piden cambios sociales y económicos. Este es otro ejemplo donde el cuerpo colectivo trabaja desde las individualidades, donde lo múltiple adquiere sentido creador, no siendo así para el resto de las unidades, donde solo se rellena espacio. Si las coreografías construyesen con el aporte individual de cada Corday, si el ejercicio escénico pusiera en crisis lo ya dicho por el texto o las canciones, si las acciones en el escenario generaran tensión, la cosa fuera otra.

### *El ending*

Algo relacionado con la progresión general del espectáculo. El final, o lo que sería el final del texto de Nara, es representado con efectividad, con la carga emocional que ameritan las palabras. Es una protesta con toda la

furia insular echada hacia el público. Es una exaltación que al comienzo está contenida y alcanza el paroxismo. Conmueve, ese intento conmueve, pero tiene un problema. Carga con el desbalance anterior. Desde el inicio del espectáculo las fuerzas no se han balanceado en relación a una estructura coherente, entonces este final del texto resulta un grito ahogado, acaso inoportuno, sin justificación aparente. La tiene en el texto, no en la escena. Acontece justo después un cambio de estado. Todo queda en silencio y se escucha la radio nacional en su matutino quehacer. Parece un golpe de realidad, que tiene relación con las instancias burlescas, pues la acción principal, matar a Marat, resulta nuevamente una especie de ironía, un imposible, una ensoñación. No obstante, el segundo problema no tarda en llegar. Los actores retiran su máscara, recogen sus objetos de trabajo, pero con tal parsimonia que el tiempo del teatro los vuelve a aplastar. Los actores nos miran, luego se sientan y nos miran otra vez, luego se van de la escena. Marat queda solo un rato, nos observa. Nadie se atreve a aplaudir. Pasado un tiempo los actores vuelven, desde el fondo del escenario, y nos vuelven a mirar. Hasta que, transcurrido un rato, la luz nos indica que la función acabó. Solo entonces la gente aplaude.

Considero que el espacio de mejoramiento de la propuesta es amplio, que de forma incipiente tiene claros algunos de sus propósitos, pero sin duda no es así en el planteamiento general. No me desilusiona lo visto, la palabra no es desilusión, sé de primera mano que los encargados de este trabajo tienen las fuerzas para impulsar un nuevo proceso, así debiera ser en tanto el teatro es su medio, su aire, ¿no? Recomiendo no ceder ante la premura, la desidia, ante Marat. Espero ver los textos de Nara en el teatro, y que ustedes puedan asumirlos a cabalidad, con ese sentido de ser *la que se entrega, la que más ama, la que no pide, que se despide buenos días, hasta luego, chao.* 🍷

# Carta de Norge Espinosa a Carlos Felipe

QUERIDO CARLOS FELIPE:

CONFIESO QUE NO ESPERABA ESTAR DEJAN-

**NORGE ESPINOSA MENDOZA** do, a manera de presentación de tu *Teatro Completo*, esta misiva. De no haber sido por la petición de una amiga a la que respeto por su trabajo como editora, y a la que conozco desde hace un tiempo que parece demasiado largo, no me hubiera enfrentado a una tarea que en principio me pareció demandante, pero que lo fue en una dimensión que casi me sobrepasa. Aceptar ser el autor del prólogo de este volumen, preparado desde hace algunos años y que al fin alcanzará ahora al lector, así sea en formato digital, fue algo que en principio asimilé como un favor, y culminó siendo una prueba de fuego. No solo porque un empeño de este tipo, ante las once piezas que se dejan ver en este libro, es cosa a la que hay que dedicar más tiempo del que se cree, sino porque, afortunadamente, cruzado ya el río y entregada mi introducción, creo saber ahora algo más de ti, de tu teatro, y por extensión de nuestra historia cultural. El primer efecto de tu nombre es el de hacernos recordar *Réquiem por Yarini*, y si se trata de un diálogo que salta entre algunas personas más comprometidas con nuestra dramaturgia, eso se extiende a *El Chino* y a *El travieso Jimmy*. Pero gracias a este libro podemos ir más allá, en busca de un retrato más completo de ti, y de lo que imaginaste para un teatro cubano donde la modernidad nos ayudara a entendernos y representarnos mejor, incluso y sobre todo, desde tus obsesiones.

—Acá están las diez obras teatrales que te identifican como ese nombre imprescindible en el triángulo primordial de lo que se ha llamado «dramaturgia de la transición», junto a Virgilio Piñera y Rolando Ferrer. Está, además, un libreto televisivo: *La bruja en el obenque*, salvado por tu hermana Rosa Felipe y



añadido a la edición de 1988 en los Estados Unidos a la que se une esta desde tu tierra natal. Desde *Esta noche en el bosque* hasta *Los compadres*, pasando por *Tambores*, *Ladrillos de plata*, *De película*, la incompleta *Ibrahim*, *Capricho en rojo*, amén de las ya mencionadas más arriba que componen ese tríptico fundamental al que responden estos otros fragmentos de un mundo intenso y cubano, en el que se funden las influencias que te alimentaron. Pirandello, Maeterlinck, Strindberg, O'Neill, son algunos de esos nombres. Si a Rolando Ferrer le obsesionaron Lorca y Tennessee Williams, y a Piñera los griegos, Sartre o Ionesco (a quienes igualó o se adelantó); en ti todos esos nombres coinciden en la voluntad de un tiempo perdido, que el teatro intenta preservar. De ahí la dolida belleza de tus mejores creaciones, de tus personajes más memorables: Palma, José el Mexicano, Leonelo, Jimmy, la Jabá, la Santiaguera, Renata la Silenciosa, la Macorina, Alejandro Yarini o Bebo la Reposita; aunque este volumen permitirá a quien lo lea añadir a ese catálogo otros nombres, otras figuraciones. El privilegio y el reto que me ha ofrecido la escritura de su prólogo ha sido la de ir más allá de la nota al pie, de la lectura cómoda de lo que sobre ti han dicho tantos estudiosos y maestros, para preguntarme más y más quién era ese Carlos Fernández nacido en Atarés, en 1914, y que se hizo a sí mismo hombre de teatro, ante la pregunta constante del mar y el puerto habanero. Y sobre todo, ante la gente de esos barrios, a quienes dedicaste *Réquiem por Yarini*, tu más sólida pieza, estrenada en 1965, una década antes de tu fallecimiento.

—Durante los meses de ensayo y presentaciones de esa obra, dirigida ahora por Carlos

Díaz con Teatro El Público, esa pregunta retornaba una y otra vez. Quién es realmente un autor teatral, que pervive a través de las nuevas apariciones de un elenco dispuesto a revivir palabras firmadas hace ya tanto. Elegir entre tus parlamentos, fundar sobre el texto original la versión que llegó al Trianón habanero, implicó no poco esfuerzo. Y de la lectura a conciencia de tus escenas, y del arduo trabajo que implicó cortar líneas, sintetizar la acción, desde mi trabajo de adaptador, surgió otro grado de respeto hacia ti sin el cual yo no hubiera podido cumplir con la encomienda de Tablas-Alarcos. La mano, el ojo y la mente se entrenan, acaso sin que uno lo sepa, para alistarnos en pos de ciertos destinos o desafíos inminentes, y yo, que no creo en las casualidades aunque sí en las coincidencias, me alegro al creer que así ocurrió, y que es por eso que ahora puedo entregar un libro que al tiempo que me quitó el sosiego y me obligó a releer, reorganizar, profundizar, también me ayudó a ver un mapa mayor de nuestra dramaturgia, cuyas coordenadas pasan por ti, y llegan a límites no siempre sospechados, impulsando incluso a autores muy recientes que hunden la mano en lo que tú imaginaste.

—Más que el *Teatro Completo* de Carlos Felipe (que no será nunca tal cosa, si asumimos que hay piezas perdidas o inacabadas de las que solo tenemos vagas noticias y que acaso no leeremos nunca), estoy presentando un retrato más completo de este autor, hasta donde nos resulta hoy permitido. No abundan sus retratos en la revista *Prometeo* ni en otras publicaciones: en todo caso, se sabe que fuiste un hombre humilde, de gustos sencillos, y capaz de hacer crecer el tanteo de tus primeras piezas a los instantes más celebrados de un teatro que buscó siempre lo popular, aferrándose a ello como fuente de argumentos y mitos, donde los marginados y desclasados, la gente más simple, podía también tener un rol protagónico. En estas once piezas está una idea más cercana a ti, que incluye tus hallazgos y tus tropiezos. Desde la teatralidad solemne y cargada de misterios y potencias de *Réquiem por Yarini*, hasta el tono de supuesta comedia frívola de *Capricho en rojo*, que sin embargo contiene claves de lo que también te seducía como misterio: ese anhelo de hacer coincidir, así sea por un instante, lo perdido y lo permanente, lo vivo y

lo muerto, lo real y lo soñado. Y tu lenguaje, cargado a ratos de metáforas inflamadas, me resulta más conectado a esos excesos de caribeños, como lo somos —que no pocas veces explicamos con un bolero lo que nos atraviesa más que con una frase brillante pero calculada—. Eso contamina todo tu teatro. Y lo hace de modo tal que te identifica, al tiempo que subraya, en nuestra escena, lo que fue y es aún tu carácter.

—Los que te conocieron aseguran que escribías en los parques, a falta de espacio en tu casa pequeña y en tu habitación repleta de libros. Imagino que lo hacías, también, para entrenar el oído y atrapar expresiones, giros de lo cubano, que asimismo dieron vida a esos personajes que nombraste de modo tan singular. Imaginar que en esos sitios hallaste a tus creaciones, nos regala una idea más amable de La Habana, a la que perteneces tanto como ellos: esta Habana en cuyos parques hoy no abundan, precisamente, los dramaturgos. En esta ciudad quiero agradecerte por el tesón y la terquedad, por la permanencia y el modo en que tus obras, a pesar de la desidia generalizada, te salvan del olvido. Y las funciones de *Réquiem por Yarini* lo han demostrado: estás entre nosotros de un modo que este libro viene a corroborar. Yo quiero agradecer a quienes confiaron en mí para este prólogo, y confesar que me honra el ser ahora quien abra para ti el telón. El diálogo que nunca alcanzamos a tener, ocurre de este modo. Y gracias a ello yo también tengo, entre estas páginas, mis pasajes preferidos, mi Carlos Felipe (que ya no Fernández) estrictamente personal. Ojalá ocurra eso con sus lectores, a los que recomiendo la oportunidad excepcional que este volumen nos ofrece: el poder apretar en un haz lo que sobrevive de uno de nuestros autores más notables, y leerlo como quien puede ir de una habitación a otra, de una obra de juventud a una de madurez, y entre esta y aquella, saludar, aplaudir y reconocer al ser humano que nos legó todo esto: una galería cubana y teatral cuyos fantasmas repiten o presagian los gestos que nosotros también levantaremos.

—Gracias, Carlos Felipe, por esta oportunidad de lujo. Y por hacerme aprender en ti no solo aquello que creía ya poseer, sino adivinar mucho más. Y leerlo, para vivirlo, mucho mejor. ▮

## Tula, el lirismo de un monólogo

LÁZARO  
PÉREZ  
VALDÉS

*Me llaman Tula* es la propuesta que el villaclareño colectivo Teatro Escambray pone sobre las tablas del coliseo Tomás Terry, en esta VI edición del Festival del Monólogo Latinoamericano y Premio Terry. Es un texto escrito y dirigido por Rafael González, director artístico y general de la agrupación, defendido actoralmente por la joven actriz Diana Laura Rubio Gradaille y cuyo argumento se centra en la amplia obra y la intensa vida de la gran poetisa cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda.

Toda una dramaturgia construida desde la recreación de los textos, sucesos y escenas tratadas por el personaje desde su perspectiva de escritora. Se viaja desde la metáfora e imágenes de su poesía, por el discurso de la prosa profunda recogida en sus cartas, las valoraciones y juicios reflejados en su diario y las situaciones puestas en conflictos en sus piezas teatrales.

Se evidencia un buen manejo del recurso de superposición de vida y obra, utilizado en las dos direcciones posibles; la primera, nos permite desde la obra llegar a la autora y la otra, desde la vida de esta, arribar a la creación. Así la línea de conflicto del personaje se mueve en los distintos cauces de contradicciones que viven sus personajes, por otro lado, el tratamiento de algún tema en la poesía es un reflejo del acomodo que la poetisa hace de su vida dentro de las circunstancias que le tocan vivir y sufrir en su condición de mujer y de cubana. Aquí precisamente se muestra los mayores logros de la pieza dramática, que no solo sabe atrapar los conflictos más candentes del personaje, sino que también consigue mostrarnos a una mujer enérgica, activa, valiente, profunda, de un pensamiento perspicaz y revolucionario; un ser apasionado, romántico y enamorado.

El tono de la puesta está definido por el lirismo de la poesía, el cual no solo precisa la forma hermosa de decir el verso; todo un homenaje al teatro español

o a la magistral manera en que la escritora construye sus piezas teatrales. Este mismo lirismo está presente en la forma en que la actriz asume el personaje, desde la elegancia de las posturas, una gestualidad medida y precisa, con delicados y bellos ademanes, una forma de decir pausada, clara, que dan un sentido profundo del refinamiento y los altos valores morales, sociales e individuales del personaje. Hay un trabajo con los tiempos, los matices y las inflexiones de la voz puesta en función de la expresividad emocional, con un cuidado extremo en la articulación y en la pronunciación de cada bocadillo.

Por el tono lírico, las buenas y estudiadas maneras de decir y esa gestualidad precisa, se deja ver la caracterización de una mujer que lucha con sus contradicciones interiores y que batalla por sobreponerse en un mundo machista donde se gestan todas las discriminaciones existentes, de raza, de género, de clase y de naciones. Con el uso adecuado de sus recursos actorales, la actriz logra convencer y nos muestra a una Gertrudis viva, que nos arrastra en sus pasiones, nostalgias y tristezas. La intérprete, a la par que se viste del personaje, lo penetra desde una sinceridad emocional y vivencial que lo proyecta con claridad sobre la escena. Es una actuación que convence y conmueve, que enamora y atrapa y que te hace estallar en aplausos como le ocurrió aquella tarde a los casi doscientos espectadores que la acompañaban en su monólogo.

Muy pocos elementos escenográficos componen la escena, lo cual da sentido de sencillez, precisión y economía de los recursos y deja plena libertad a la expresividad de la actriz con todo el espacio escénico a su disposición. Tres o cuatro detalles componen el set, que más que un sentido escenográfico o que objetos dramáticos, se tornan un decorado preciso para ubicar al espectador en la historia, circunstancias y época; un espacio neutral que permite el desarrollo de los acontecimientos y dejan abiertos los canales de comunicación entre la escena y los espectadores, y entre la actriz con sus

interlocutores. Un solo componente de utilería es suficiente: una sombrilla. Una sombrilla que da sentido de elegancia, de soledad, de paseo, de diversiones, de calor o de encierro. Una sombrilla blanca que da sentido de transparencia, de belleza, de delicadeza y buen gusto; blanca como todos los elementos que componen la escena.

Así como la dramaturgia logra hilvanar una sucesión de acontecimientos dramáticos reveladores, emotivos e interesantes, y la actuación alcanza avivar un mundo orgánico de emociones, enérgicas y reales; la puesta viaja en una progresión de acontecimientos que va sacudiendo a los espectadores por los estadios apasionados que experimenta el personaje y donde la evolución de los mismos está sujeto a la intensidad y la agudeza que experimentan los conflictos de ella con sus circunstancias. Gertrudis, una mujer que lucha por actuar acorde a sus principios y formación, se enfrenta

a un mundo caduco, retrógrado y convencional, y junto a sus actitudes pone sus creaciones como formas eminentes de sus discursos y rebeldías.

Los espectadores que asistimos a esta representación hemos sido testigos de muchos sucesos y hechos que han acompañado la vida de la poetisa, hemos visto cómo su vida fue su mayor inspiración; pero hemos visto a la mujer, a la cubana, al ser humano padeciendo y sufriendo como sus personajes. Y lo hemos visto desde la representación de la sencillez, de lo hermoso y mediante los canales de la sincera comunicación y el buen gusto. Sin lugar a dudas, *Me llaman Tula* es una propuesta atractiva que muestra el desempeño eficaz de una joven sobre la escena y que resumen la historia escénica, de búsqueda y de investigación de una de las instituciones más meritorias del teatro cubano. Las palmadas para la dramaturgia, la actriz y la puesta, y el aplauso sostenido para Teatro Escambray. **7**

## Los muros del ISA: testigos de una exploración sobre la venganza

**GABRIELA  
QUINTANA  
ZAMALEA**

El pasado 22 de abril, en uno de los espacios de la Universidad de las Artes, en el marco de las celebraciones por el Mes de Europa en Cuba, se llevó a cabo un conversatorio con la cineasta Francesca Lolli. A este encuentro le siguió la proyección de su más reciente filme, realizado en colaboración con el director Bruno Bigoni, titulado *El llanto de los héroes-La Ilíada y las Troyanas en la cárcel de Bollate*.

La película ofrece, en primer lugar, entrevistas a los intérpretes, quienes comparten sus reflexiones y la asimilación del proyecto. Destacan los puntos de convergencia entre su realidad y la narrativa clásica, marcada por el honor y el sacrificio. La segunda parte presenta la representación de *La Ilíada* de Homero y *Las Troyanas* de Eurípides,

donde actrices profesionales compartieron escena con reclusos en los roles masculinos.

La visita de una artista de esta trayectoria siempre es recibida con interés por el estudiantado, especialmente en la especialidad de cine, un ámbito sensible en la enseñanza del centro. Resultó notable la entrega y dedicación de los actores al proceso creativo. Instintivamente, la sociedad tiende a percibir al criminal, privado o no de su libertad, como un ser desprovisto de emociones o inquietudes. Sin embargo, esta película devela la complejidad humana en sus múltiples facetas. Desde la dicción hasta la gestualidad, desafiaron los prejuicios establecidos, generando un impacto significativo en los alumnos. Una vez más, el arte demostró su capacidad transformadora. **7**

## Me acuerdo... de Marina Jurberg, del taller de escritura teatral y de la Casa que fue nuestra

**YARIEL  
BENÍTEZ**

Del 22 al 25 de abril tuvo lugar en Casa de las Américas el seminario de escritura teatral *Cosmogonías* del nombre. Una deconstrucción del proceso de escritura de *La piel de la tierra*, de Marina Jurberg, y otras estrategias creativas en la dramaturgia bonaerense. El seminario fue impartido por la propia Marina Jurberg y organizado por la maestra Vivian Martínez Tabares.

Dirigido a estudiantes, docentes, dramaturgos e investigadores teatrales en general, el evento vino a ser una especie de laboratorio en el que no solo se revelaron maneras de construir un texto teatral, sino que se planteó como una de las bases fundamentales del seminario el ejercicio de la escritura como hecho vivo. A partir de esa idea, la dramaturga argentina elaboró, como hilo conductor y también como ejemplo, un desmontaje de su propio texto. En base a él sucedió nuestro primer encuentro, que tuvo como tema central: El conflicto con el conflicto. Una disyuntiva a la que la dramaturga se enfrentó cuando escribía *La piel de la tierra* y a la que volvimos nosotros para analizar desde adentro un proceso de escritura similar. Por otra parte, en ese primer encuentro se dirigió también la mirada hacia los territorios que habitamos y que crean nuestro mapa teatral y vivencial. Para ello partimos del libro *Manual de Mapeo colectivo*. Utilizamos como premisas la creación de una escena a partir de una

urgencia, y la reescritura de una escena sin utilizar la letra A. Desde ahí se dio la posibilidad de explorar ciertas zonas poéticas y formales de nuestra escritura.

La segunda jornada tuvo como centro el análisis de *Luisa se estrella contra su casa*, de Ariel Farace, al tiempo que se evaluó la emoción como estructura, como elemento formal. Fue revelador en este encuentro la lectura al azar de fragmentos del texto *Me acuerdo*, de Joe Brainard, a partir del cual se dictó una de las premisas más sugerentes y atractivas del taller, la cual consistía en crear nuestra propia tirada de *yo me acuerdo...* Fue este un ejercicio particularmente valioso por la sinceridad con la que cada uno de nosotros expuso sus dolores y ausencias. Otros legados creativos de esta jornada fueron la escritura de una biografía de vida, y de una escena donde coexistieran palabras poéticas y palabras no poéticas.

El tercer y cuarto día del seminario estuvieron destinados, en primer lugar, a la lectura y análisis de la obra *Rosa brillando*, de Vanesa Maja y Juan Parodi, y a la poesía como sostén. Mientras que, por otra parte, se analizó el texto de Lola Arias: *Melancolía y manifestaciones*, dentro del cual se prestó atención al biodrama y otras formas del logos.

En cada uno de estos encuentros, en cada análisis, en cada texto escrito y compartido y en cada opinión se hizo visible el matiz filosófico y poético con el que se asumió el taller desde el mismo comienzo. Ha sido esta una experiencia que, desde su naturaleza colectiva, desde su dinámica grupal de taller, creó en cada uno de nosotros, los que participamos, una experiencia personal atravesada por la memoria, por el recuerdo que nos habita en presente y que resulta de un modo inevitable nuestra creación a futuro. ▀

## Tradición y modernidad en la danza. FIDANZ 2025

**KATIUSKA  
BETANCOURT  
MONTERO**

Del 25 al 29 de abril tuvo lugar en Santiago de Cuba la XIV edición de la Fiesta de la Danza, FIDANZ 2025. El evento reverenció en esta oportunidad los 510 años

de la fundación de nuestra villa y los treinta y cinco años del Ballet Santiago y del Consejo Provincial de las Artes Escénicas. Con una programación cargada de música, ritmos, danzas cubanas y afrocaribeñas nos insertamos en comunidades, escuelas, focos culturales, teatros, plazas y parques de la ciudad.

Agrupaciones como el Ballet Folclórico Babul, Danza Fragmentada y Danza Libre llegaron desde Guantánamo para realizar presentaciones en el Complejo Cultural Rogelio Meneses, el Cabildo Teatral Santiago, el Café Teatro Macubá, el Teatro Guíñol y el Teatro Heredia. Desde La Habana llegó por primera vez a nuestro festival la Compañía de Danzas Tradicionales de Cuba JJ, dirigida por el maestro Johannes García, Premio Nacional de Danza 2020. El encuentro de esta agrupación con el público santiaguero fue impresionante, sobre todo en el foco cultural Los Hoyos, donde compartieron escena con el Ballet Folclórico de Oriente y la Conga de Los Hoyos.

Las agrupaciones santiagueras brillaron en todo su esplendor. Ballet Folclórico Cutumba, Teatro de la Danza del Caribe, Ad Livintum, la Compañía Folclórica Kokoyé, el Ballet Santiago y el Ballet Folclórico de Oriente tomaron la escena en las galas inaugural y de clausura, realizadas en el Complejo Cultural Heredia.

En esa misma locación sesionó el evento teórico que en esta oportunidad realizó un panel dedicado a los sesenta años de la enseñanza artística de la danza en Cuba. Moderado por Hortensia Ortiz García, investigadora del Centro de Investigación y Documentación de las Artes Escénicas (CIDAE), en el mismo participaron la Dra.C. Liliam Chacón, decana de la Facultad de Danza; el investigador Fidel Pajares; la MSc. Carmen Morales Redondo, profesora, primera santiaguera graduada del ISA; Eduardo Salas Borrero, maestro de la Escuela Profesional de Arte José María Heredia y regisseur de la compañía Teatro de la Danza del Caribe; José Omar Arteaga Echevarría, profesor y crítico de danza del ISA, y los Premios Nacionales de Danza Johannes García (2020) y José Antonio Chávez (2023).

El espacio estuvo centrado en dar una mirada crítica sobre la docencia y el aprendizaje de la danza en todos los niveles educacionales desde el punto de vista profesional. La presencia de una selección de estudiantes de danza de la Escuela Profesional de Arte José María

Heredia sirvió como vínculo para incorporar a las nuevas generaciones al intercambio teórico.

Otro momento importante fue la presentación por el MSc. Vladimir Martínez Savón, del material audiovisual *Tres ases santiagueros: Jorge Lefebre, Eduardo Rivero y Pascual Díaz*, realizado por el proyecto etnográfico AfroKuba, bajo la dirección del profesor e investigador Miguel Ángel García Velasco.

Estuvieron presente en el evento estudiantes y profesores del ISA. Mostraron ponencias e investigaciones relacionadas con: «La danza cubana del siglo XX y XXI, en clave de género. Una mirada interseccional» (José Omar Arteaga Echevarría. Profesor y crítico de Danzología, ISA); «Las mujeres desarrollando su rol como bailarinas, profesoras y creadoras de la danza, dejando una impronta nacional e internacional» (Zusel América De Oro Pineda); «La importancia de la mujer en la fundación de compañías danzarias, impregnando su estilo y estética» (Claudia Vaillant Hechavarría. Estudiante de Danza Contemporánea, ISA); «De la teoría a la acción. Estrategias prácticas para la gestión, producción y comunicación en redes sociales para compañías de danza» (Harold García Gastón. Estudiante de Danzología, ISA); «La danzología vista desde mi experiencia personal» (Samali Benítez Guerrero. Estudiante de Danzología, ISA).

Por la parte santiaguera fueron presentados los trabajos: «Expresiones danzarias con matiz religioso en cinco puestas en escena del teatro santiaguero» (Teresa García, actriz, teatróloga y profesora); «La comunicación no verbal de los educandos de sexto grado en la especialidad de danza» (Karell Despaigne López); «Los pianistas acompañantes de las clases de ballet» (Augusto César Mazorra Bello).

Fueron presentados los libros: *Teresa González y la técnica de la danza folklórica cubana* de Bárbara Balbuena, por Liliam Chacón y *Ecos de la danza. Pasajes de la crítica hacia la historia de la danza moderna en Cuba*, por el profesor e investigador Fidel Pajares.

Para la parte demostrativa en el postescenario del Heredia, se impartieron

clases de Técnica de la Danza Folclórica y de la Danza Moderna por los profesores Osmar Prades y Eduardo Salas, respectivamente.

La Escuela Profesional de Arte José María Heredia acogió a las compañías Ballet Folclórico Babul, JJ, Ballet Folclórico de Oriente y Cutumba, donde los músicos, bailarines y prestigiosos directores de las mismas compartieron con alumnos y profesores, siendo este un espacio para continuar fomentando la enseñanza artística en el territorio.

Por su parte, el Teatro Guiñol Santiago recibió al proyecto sociocultural Oddarashé bajo la dirección de Yoilan Zamora, el cual sostiene una labor destacada en función de potenciar el arte y el desarrollo infanto-juvenil, sobre la base del respeto a nuestros ancestros, tradiciones e idiosincrasia.

Uno de los espacios novedosos del evento fue la Villa Artística, que tuvo lugar en Villa Trópico. Bajo la dirección artística de Yoilán Maceo Cabrera, director de la Compañía Folclórica Kokoyé compartieron la escena, en el espacio La danza se fue de rumba, las compañías Fusión XY, Espiral, Sabor Añejo, Rumberos de Hoy y Sabor de Calle (SDK), junto a las agrupaciones invitadas al evento.

Clausuramos el FIDANZ justo el 29 de abril, Día Internacional de la Danza, con una gala artística bajo la dirección de Eliades Quesada y la conducción de Dayron Chang. El Complejo Cultural Heredia fue el escenario ideal para reverenciar a personalidades, artistas y compañías invitadas.

Con la presencia de Raulicer García Hierrezuelo, director provincial de Cultura; Gerardo Houdayer, presidente del comité provincial de la Uneac en Santiago de Cuba, y Boston Fernando Cobo, presidente de Artes Escénicas, le fue entregada la Llave de la Ciudad al maestro José Antonio Chávez, como muestra de agradecimiento por su labor sostenida junto al Ballet Santiago por varias décadas.

El maestro Antonio Pérez Martínez recibió el Premio Lorna Burdsall, que otorga la Asociación de Artistas Escénicos de la Uneac, por la obra realizada en la danza cubana. De igual manera la Cátedra de Antropología de la Danza, en la figura de Fidel Pajares, le entregó un reconocimiento por la labor de toda su vida dedicada a la danza. Ambos galardones fueron recibidos por su hija Antonella Martínez Caballero.

Durante la velada, el sindicato de la cultura en nuestra urbe entregó la condición Distinguido Nacional en la emulación socialista 2024, a la Compañía Folclórica Kokoyé por sus aportes al sector.

Nuevos retos nos propone la XV Edición del FIDANZ para el 2027. Escoger mejor las locaciones para las presentaciones artísticas, valorar las tarifas en los teatros, balancear la cantidad de actividades en aras de que el público pueda asistir a la mayoría y lograr que una buena parte del gremio danzario santiaguero se vincule a las actividades teóricas y prácticas del evento, son algunas de las consideraciones que sugiere esta autora, con vistas a alcanzar un evento cualitativamente superior al de este año. 📌

## Premios Nacionales 2024-2025: Cuatro trayectorias esenciales de la escena cubana reciben el máximo reconocimiento

ANYI  
ROMERA

**Miriam Muñoz Benítez:**  
los viajes de una actriz  
enraizada

Entregado el 8 de enero de 2025, el Premio Nacional de Teatro fue concedido a Miriam Muñoz Benítez, figura cardinal del teatro matancero, fundadora del grupo Teatro Icarón y una presencia

activa en los escenarios desde la década de 1970. En palabras del jurado: «Miriam Muñoz forma parte visceral de la cultura matancera. Con 78 años por cumplir, es símbolo de la persistencia, la entrega y la fe en el teatro. No importa el asma, la edad o los obstáculos. Todos los días se levanta a defender la esencia de su

vida, se planta como una mata sobre el escenario y muta en diversos personajes que el público recuerda, como parte de una historia del teatro cubano».

Desde sus inicios con el Conjunto Dramático de Matanzas, su paso por Teatro Papalote, El Mirón Cubano, Teatro D'Sur y, finalmente, Icarón, donde convirtió el Teatro Principal en su morada artística, Muñoz ha defendido el teatro de sala, el titiritero y el callejero con idéntico fervor. Su cuerpo ha encarnado personajes memorables en textos de Nicolás Dorr, René Fernández o Juan Bosch, y su presencia ha sido emblema de una ciudad que se vuelve escena. Para quienes la han visto, como el joven Carlo en *El cruce sobre el Niágara*, o como Charlot, desandando la vida en silencio, Miriam Muñoz no solo ha interpretado, ha vivido el teatro.

### **Viengsay Valdés: virtuosismo, herencia y liderazgo**

La actual directora del Ballet Nacional de Cuba y una de las más destacadas bailarinas de la escena internacional, Viengsay Valdés, recibió el Premio Nacional de Danza el 29 de abril de 2025.

Desde su temprano debut en la compañía fundada por Alicia Alonso, Viengsay ha combinado rigor técnico, fuerza expresiva y una visión contemporánea de la gestión cultural. Ha sido invitada a prestigiosas casas como el Mariinsky, el Royal Ballet de Dinamarca o el Ballet de Washington, y reconocida por la crítica internacional por su estilo singular, al mismo tiempo clásico y desafiante.

Este premio ratifica su doble legado: como intérprete de una escuela con raíces profundas, y como directora que busca nuevas rutas para el ballet cubano en tiempos de cambio.

### **Moisés Rodríguez: el humor como herencia, inteligencia y cuerpo**

El 1 de abril de 2025, en la Sala White de Matanzas, se entregó el Premio Nacional del Humor a Moisés Rodríguez Cabrera, cofundador de La Señal del Humor, agrupación que cambió la historia del humor escénico cubano.

Como recordó el dramaturgo Ulises Rodríguez Febles en la ceremonia: «Rendir homenaje a Moisés es rendírselo a La Señal, símbolo de la ciudad, referente del humor contemporáneo que fusionó estética, crítica y cubanía. Moisés es también el profesor, el crítico de arte, el pintor. Es Roberto, ese personaje entrañable que la gente abraza en la calle. Su humor nace del cuerpo, la voz, la inteligencia, la ironía y una profunda cultura general».

Fundador de Tubería de ½ pulgada y luego de La Señal, Moisés ha permanecido como símbolo estoico de una agrupación legendaria, que marcó una generación y sigue viva en su gesto, su palabra y su risa. Su Premio, entregado justo en el aniversario 40 de La Señal del Humor, no es solo reconocimiento, es memoria activa.

### **César Reyes (Ampudia): el arte como puente hacia los márgenes**

El Premio Nacional de Artes Circenses fue otorgado a César Reyes, conocido como Ampudia, artista consagrado que ha cruzado las fronteras de la pista para llevar su arte a comunidades apartadas y desfavorecidas, especialmente en la región de Río Cauto.

En palabras del colectivo Teatro Andante, que dio a conocer la noticia: «Su obra trasciende la escena para encontrar morada en el corazón de quienes habitan las comunidades más necesitadas. Siempre alegre, dispuesto, haciendo gala de una calidad profesional indiscutible. Ampudia es un artista excepcional y un ser humano esencial».

Ampudia ha defendido un circo con vocación comunitaria, con conciencia ética y social. Su trayectoria es prueba de que el arte, incluso el más espectacular, puede ser también refugio, gesto de dignidad y alegría donde más se necesita. Una escena que se sostiene entre raíces y vuelos.

Los cuatro galardones concedidos este año hablan de constancia, reinención y legado. Son cuerpos que no cesan de danzar, reír, actuar o montar carpas: cuerpos que siguen habitando la escena cubana, con dignidad, sabiduría y pasión. **T**

# OBITUARIO

❶ La escenógrafa, diseñadora de vestuario, investigadora y profesora **NIEVES LAFERTÉ**, nacida como Hortensia de las Nieves Laferté Valdés el 5 de agosto de 1945 en La Habana, falleció el 3 de febrero de 2025 en su ciudad natal a los setenta y nueve años. Desde su infancia mostró inclinación por la costura y el dibujo comercial, estudios que cimentaron su pasión por el arte escénico. Matriculó en la Escuela Nacional de Arte, especializándose en vestuario y, bajo la guía del profesor checoslovaco Dimitri Kadernovska, adoptó una formación integral en escenografía, vestuario y luces. Una beca la llevó a Bratislava, donde profundizó técnicas y metodologías esenciales para su trabajo en Cuba. Su carrera profesional se extendió por más de cuatro décadas, colaborando con más de cien montajes teatrales en compañías como el Grupo Teatro Político Bertolt Brecht y Estudio Teatral Macubá, con obras destacadas como *La Casa y De Molière y otros demonios*. En cine, participó en producciones icónicas como *Se permuta*, *La anunciación*, *Verde verde*, *Habana Eva* y *Criaturas*. Fue directora de la galería Raúl Oliva en el Centro Cultural Bertolt Brecht, espacio clave para el diseño escénico en Cuba, y fundó la Cátedra de Diseño Rubén Vígón en el ISA. Como docente e investigadora, se destacó en instituciones como la ENA, el ISA, la EICTV en San Antonio de los Baños, y la Universidad de Cuyo en

Mendoza, Argentina. Su trabajo académico incluyó investigaciones publicadas como *Bosquejo histórico del diseño escénico en Cuba hasta 1959*, *Arqueología y ciencia del traje*, y *Documentar el diseño escénico en Cuba*. Asimismo, colaboró como miembro (y en ocasiones directora) de la sección de Diseño de la Uneac y fue activa en congresos y tribunales especializados. Reconocida por su dulzura, sencillez, profesionalidad y rigor metodológico, Nieves Laferté desarrolló bocetos, maquetas y planos de gran precisión, cuidando cada detalle del diseño escénico como un elemento narrativo esencial. Su legado perdurará en generaciones de artistas cubanos y en el enriquecimiento de la memoria documental del diseño teatral isleño.

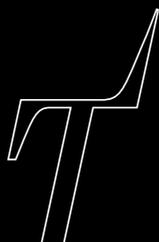
❷ El escritor, ensayista y profesor **FRANCISCO LÓPEZ SACHA** falleció el 16 de febrero de 2025 en La Habana, a los setenta y cuatro años. Nacido en Manzanillo en 1950, se formó en Letras y Teatralogía en la Universidad de Oriente y desarrolló una destacada carrera como narrador, crítico y pedagogo. Su labor escénica se centró en la docencia y la reflexión crítica. Entre 1977 y 1991, fue profesor de Pensamiento Teatral en el ISA, donde influyó en generaciones de artistas del teatro, la televisión y el cine cubano. Posteriormente, desde 1999, impartió clases en la EICTV de San Antonio de los Baños, especializándose en

Pensamiento Narrativo, Guion Cinematográfico y Adaptación de la Literatura al Cine. Además de su labor docente, López Sacha fue un prolífico escritor y ensayista, autor de novelas como *La división de las aguas* y *El cumpleaños del fuego*, y de ensayos como *Prisionero del rock and roll*. Su obra le valió premios como el Juan Rulfo (2000) y el Alejo Carpentier (2021).

🕒 El bailarín y coreógrafo **RUBÉN RODRÍGUEZ MARTÍNEZ** falleció el 24 de junio de 2025 en La Habana, a los sesenta y ocho años. Nacido el 19 de septiembre de 1957, se formó desde los nueve años en la Escuela Nacional de Danza, donde forjó una técnica rigurosa que combinó con una profunda humanidad en cada interpretación. Su carrera se consolidó como primer bailarín de la compañía Danza Contemporánea de Cuba —antes Danza Nacional—, donde su presencia escénica «era imponente, pero nunca grandilocuente»: su virtuosismo físico desafiaba la gravedad, al mismo tiempo que mantenía una fluidez natural, capaz de narrar historias solo con el cuerpo. Obras emblemáticas como *Michelangelo*, creada para él por Víctor Cuéllar, y *El cruce sobre el Niágara* de Marianela Boán resaltaron su dominio del lenguaje corporal y su sensibilidad para encarnar personajes complejos. Además de su labor como intérprete, Rodríguez fue colaborador habitual del Ballet Teatro de La Habana y del Ballet Nacional de Cuba, trabajando con coreógrafos como Ramiro Guerra, Eduardo Rivero y Jorge Lefebre para impulsar la danza cubana. Su aportación trascendió el escenario: tras catorce años en Europa, regresó decidido a transmitir su visión de la danza como «micro-universo» pedagógico, esculpiendo al bailarín desde el entrenamiento hasta el trabajo coreográfico,

tal como destacaba el diario *Granma*. Su entrega a la enseñanza se manifestó en clases magistrales y talleres donde invitaba a descubrir «la propia voz dentro del lenguaje de la danza», dejando en cada alumno la impronta de su pasión por el cuerpo-herramienta y su convicción de que la forma nace de la idea. Con su partida, la danza contemporánea cubana pierde a una de sus glorias más insignes, cuyo legado seguirá vibrando en teatros y salas de ensayo de todo el mundo.

🕒 El investigador, profesor y crítico de danza **ISMAEL ALBELO** falleció el 2 de julio de 2025 en La Habana, a los setenta y seis años. Nacido el 26 de julio de 1948, dedicó casi seis décadas al desarrollo y promoción de la danza cubana. Formado en Historia del Arte (Universidad de La Habana, 1977) y Máster en Ciencias de la Cultura (ISA, 2004), Albelo desempeñó cargos destacados en el Consejo Nacional de las Artes Escénicas, incluida la dirección del festival Los días de la danza (1994–2004) y la cofundación del Centro de Desarrollo de la Danza en 1992. Fue profesor de Historia y Teoría de la Danza y Repertorio de Ballet en el ISA, la Escuela Nacional de Ballet Fernando Alonso y el Ballet Liza Alfonso, además de ejercer como crítico y asesor cultural en radio y televisión. Como coordinador nacional del Consejo Internacional de la Danza (CID-UNESCO), impulsó convenios académicos y giras internacionales para bailarines y compañías cubanas. Autor de *Repertorio de ballet del siglo XIX* (2013) y de *Y hablando de danza* (2016), su legado teórico sigue alimentando la enseñanza y la crítica de la danza en Cuba. Con su partida, la danza cubana pierde una de sus voces más autorizadas y comprometidas en la historia reciente del país. 🗨️





**Nieves Laferté**  
• (1945 - 2025) •

