

TagLas

REVISTA CUBANA DE ARTES ESCÉNICAS

n.º 1-2
2023
VOL. CXXI



Libreto 128

Ofelia

de Juan Edilberto Sosa

Desconectados a 969,
Festival de Teatro
Experimental en
Santiago de Cuba

30 años de Estudio
Teatral Macubá



Nave Oficio de Isla. Comunidad Creativa *presenta*

el COLLAR

Travesía escénica
inspirada en la obra de
Abelardo Estorino

NAVE
OFICIO
DE ISLA

ARTES
CULTURALES

MINISTERIO
de Cultura
República de Cuba

Embajada de Noruega
La Habana

MUSEO

Un espectáculo de Osvaldo Doimeadiós

Tablas

Sumario

n.º 1-2, 2023. VOL. CXXI

3 Editorial

4 Mensaje por el Día Mundial
del Teatro 2023-27 de marzo
SAMIHA AYOUB

ANIVERSARIOS

6 Estudio Teatral Macubá
Treinta años de gestión
del patrimonio intangible
de Santiago de Cuba
MARGARITA BORGES

ENTREVISTAS

18 Manuel Romero Gascó
¡Abracadabra!, usted es la magia
YANISLEY CADETE SIMÓN

22 Rogelio Meneses en la memoria
Entrevista a Carlos Padrón
KATIUSKA BETANCOURT MONTERO

LIBRETO 128

27 *Ofelia*
JUAN EDILBERTO SOSA TORRES

28 *Matria Ofelia*
ROBERTO VIÑA MARTÍNEZ

58 ENTRETRELONES

REPORTAJE

62 Bitácora de los inconexos
KEYNI ALEJANDRO MENÉNDEZ

70 En Santiago de Cuba,
el grito de Calibán Teatro
FRANK PADRÓN

OFICIO DE LA CRÍTICA

72 Abstracciones
sobre cuervos y trigal
REY PASCUAL GARCÍA

74 Cartografías: La Caja Negra y un
viaje, o los relatos del desarraigo
YASMANY HERRERA BORRERO

77 Ser Ofelia, entre el ruido y la furia
JOSÉ ANTONIO GARCÍA

81 Un tren que se llama Deseo
EMANUEL GIL MILIÁN

ABECEDARIO TEATRAL

86 Miradas rápidas desde otra azotea
de La Habana
DANIA DEL PINO MÁS

89 *Hierro: fe y patria humanizada
en Martí*
MARVELIS DÍAZ

91 Rieles en torno a un libro de crítica
DANIA DEL PINO MÁS

CONVOCATORIAS

94 Premio de Dramaturgia Virgilio
Piñera y Abelardo Estorino

95 Premio de Dramaturgia
para Niños y de Títeres Dora Alonso

96 Premio de Teatrología Rine Leal

97 Concurso de Crítica y Gráfica Tablas

EN TABLILLA

99 ¿¡Ya es la hora!?
KATIUSKA BETANCOURT MONTERO

Jolgorio danzario
DAKARIS PÉREZ MERENCIO /
KATIUSKA BETANCOURT MONTERO

100 Festival de Teatro Femenino:
Celebrando la Diversidad Cultural
FIORELLA FRANCO

OBITUARIO

101 Rolando Estévez Jordán
Rubén Breña
Germán Muñoz
Antón Arrufat

102 DESDE EL TÁNDEM





PORTADA

Ofelia, Grupo de Experimentación Escénica La Caja Negra. Dirección: Juan Edilberto Sosa. Fotografía: Rubén Aja Garí.

REVERSO DE PORTADA

Cartel de *El Collar*, Nave Oficio de Isla. Comunidad creativa. Dirección: Osvaldo Doimeadiós. Diseño: Laura Llópiz y Pepe Menéndez.

REVERSO

CONTRAPORTADA

Cartel de la XIII Edición de la Fiesta de la Danza FIDANZ 2023. Diseño: Amels Rodríguez y Naskicet Domínguez.

CONTRAPORTADA

Antón Arrufat. Fotografía: redes sociales.

COLABORADORES

SAMIHA AYOUB, actriz // MARGARITA BORGES, dramaturga e investigadora // YANISLEY CADETE SIMÓN, comunicadora // KATIUSKA BETANCOURT MONTERO, documentalista // ROBERTO VIÑA, dramaturgo // JUAN EDILBERTO SOSA, dramaturgo // KEYNI ALEJANDRO MENÉNDEZ, crítico teatral // FRANK PADRÓN, crítico y ensayista // REY PACUAL GARCÍA, teatrólogo y asesor teatral // YASMANY HERRERA BORRERO, crítico teatral // JOSÉ ANTONIO GARCÍA, teatrólogo y asesor teatral // EMANUEL GIL MILIÁN, crítico teatral // DANIA DEL PINO MÁS, crítica teatral y docente // MARVELIS DÍAZ, editora // FIORELLA FRANCO, periodista

REVISTA TABLAS

DIRECTORA

Doris Ramos

REDACTORA

Indira R. Ruíz

ASESORA EDITORIAL

Josefa Quintana Montiel

EDITOR

Aldo Gutiérrez Rivera

CORRECTORA

Royma Cañas

DISEÑO

1OK

CONSEJO EDITORIAL

Omar Valiño (PRESIDENTE)

Raquel Carrió

Carlos Celdrán

Roberto Gacio

Fátima Patterson

Carlos Padrón

Carlos Pérez Peña

Enrique Río Prado

Alberto Sarraín

CONSEJO DE COLABORADORES

Noel Bonilla

Norge Espinosa Mendoza

Maité Hernández-Lorenzo

Isabel Cristina López Hamze

Nara Mansur

Lillian Manzor

Reinaldo Montero

Rubén Darío Salazar

Tablas

REVISTA CUBANA DE ARTES ESCÉNICAS

MIEMBRO FUNDADOR DEL ESPACIO EDITORIAL DE LA COMUNIDAD IBEROAMERICANA DE TEATRO

🏠 Línea y B, El Tándem, Centro Cultural Raquel Revuelta, El Vedado, Cuba

✉️ revistatablas@cubarte.cult.cu
tablasalarcoseditorial@gmail.com

📞 (53) 7833-0226 // (53) 7833-0214

💰 10.00 CUP

ISSN: 0864-1374

TABLAS aparece cada tres meses.

No se devuelven originales no solicitados.


Cada trabajo expresa la opinión de su autor.

Permitida la reproducción indicando la fuente.

Editorial

A partir del presente número 1-2 de 2023, iniciamos una nueva época en *Tablas*. Sin marcar notorios cambios en su visibilidad, llegan ajustes en su diseño interior y de portada que responden a decisiones e intereses de trabajo de su renovado equipo; fiel al objeto social de la revista: apoyar y dar a conocer el devenir de las artes escénicas en Cuba.

Con la imagen de *Ofelia*, del Grupo de Experimentación Escénica La Caja Negra, abre esta entrega. En ella deseamos pensar las nuevas feminidades con voces que se escucharon en la ciudad de Santiago de Cuba. Desde allí nos llega, además, una investigación sobre Fátima Patterson y su Estudio Teatral Macubá, que arriba a su aniversario 30. Nos acompaña el espíritu poderoso de Rogelio Meneses, recordado por Carlos Padrón desde aquellos primeros años juntos en la escena. Seguimos los vericuetos del Festival de Teatro Joven Desconectado a 969, que durante un convivio lleno de inquietudes expresivas reconectó maneras de hacer y aunó grupos de diferentes provincias, como Teatro de la Totalidad, Teatro Adentro, Proyecto Esperanza y Agón Teatro. El arte de la magia tiene su espacio con un acercamiento al artista Manuel Gascó. En el libreto proponemos la obra dramática del joven escritor y director Juan Edilberto Sosa. Reproducimos el mensaje por el Día Internacional del Teatro que pronunciara la actriz egipcia Samiha Ayoub. Y actualizamos el trabajo que se ha llevado a cabo en las tablas cubanas durante el primer semestre del año.

Hacemos pública, finalmente, la esperada convocatoria a los concursos lanzados desde nuestra Casa Editorial Tablas-Alarcos. 

Mensaje por el Día Mundial del Teatro 2023-27 de marzo

SAMIHA AYOUB A TODOS MIS AMIGOS LOS ARTISTAS

de teatro de todo el mundo:
Les escribo este mensaje en el Día Mundial del Teatro, y por más que me inunde la felicidad de estar hablando con ustedes, cada fibra de mi ser tiembla bajo el peso de lo que sufrimos todos “los artistas teatrales y los no teatrales” de las presiones demoledoras y los sentimientos encontrados en medio del estado actual del mundo. La inestabilidad es un resultado directo de lo que está pasando nuestro mundo hoy en día en términos de conflictos, guerras y desastres naturales que han tenido efectos devastadores no solo en nuestro mundo material, sino también en nuestro mundo espiritual y nuestra paz psicológica.

Les hablo hoy mientras tengo la sensación de que el mundo entero se ha vuelto como islas aisladas, o como barcos que huyen en un horizonte lleno de niebla, cada uno de ellos desplegando sus velas y navegando sin guía, sin ver nada en el horizonte que lo guía y, a pesar de ello, siguen navegando, esperando llegar a un puerto seguro que lo contenga después de su largo andar en medio de un mar embravecido.

Nuestro mundo nunca ha estado tan estrechamente conectado entre sí como lo está hoy, pero al mismo tiempo nunca ha estado más disonante y más alejado el uno del otro que hoy. He ahí la dramática paradoja que nos impone nuestro mundo contemporáneo. A pesar

de lo que todos estamos presenciando en cuanto a la convergencia en la circulación de noticias y comunicaciones modernas que rompió todas las barreras de las fronteras geográficas, los conflictos y tensiones que vive el mundo rebasaron los límites de la percepción lógica y crearon, en medio de esta aparente convergencia, una divergencia fundamental que nos aleja de la verdadera esencia de la humanidad en su forma más simple.

El teatro en su esencia original es un acto puramente humano basado en la verdadera esencia de la humanidad, que es la vida. En palabras del gran pionero Konstantin Stanislavski: “Nunca entres al teatro con barro en los pies. Deja el polvo y la suciedad afuera. Deja tus pequeñas preocupaciones, disputas, pequeñas dificultades con tu ropa exterior «todas las cosas que arruinan tu vida y desvía tu atención de tu arte» en la puerta”. Cuando subimos al escenario, lo subimos con una sola vida dentro de nosotros para un ser humano, pero esta vida tiene una gran capacidad de dividirse y reproducirse para convertirse en muchas vidas que transmitimos en este mundo para que cobre vida, florezca y esparza su fragancia a los demás.

Lo que hacemos en el mundo del teatro como dramaturgos, directores, actores, escenógrafos, poetas, músicos, coreógrafos y técnicos, todos nosotros sin excepción, es un acto de creación de vida que no existía antes de subirnos al esce-



nario. Esta vida merece una mano cariñosa que la sostenga, un pecho amoroso que la abrace, un corazón bondadoso que la simpatice y una mente sobria que le proporcione las razones que necesita para continuar y sobrevivir.

No exagero cuando digo que lo que hacemos en el escenario es el acto de la vida misma y generarla de la nada, como una brasa ardiente que centellea en la oscuridad, iluminando la oscuridad de la noche y calentando su frialdad. Nosotros somos los que le damos a la vida su esplendor. Somos quienes lo encarnamos. Somos quienes lo hacemos vibrante y significativo. Y somos nosotros quienes damos las razones para entenderlo. Somos los que usamos la luz del arte para enfrentar la oscuridad de la ignorancia y el extremismo. Somos los que abrazamos la doctrina de la vida, para que la vida se propague en este mundo. Para ello ponemos nuestro esfuerzo, tiempo, sudor, lágrimas, sangre y nervios, todo lo que tenemos que hacer para lograr este noble mensaje, defendiendo los valores de la verdad, el bien y la belleza, y creyendo verdaderamente que la vida merece ser vivida.

Les hablo hoy, no solo para hablar, o incluso para celebrar al padre de todas las artes, el “teatro”, en su día mundial. Más bien, los invito a estar juntos, todos nosotros, de la mano y hombro con hombro, para gritar a todo pulmón, como estamos acostumbrados en los escenarios

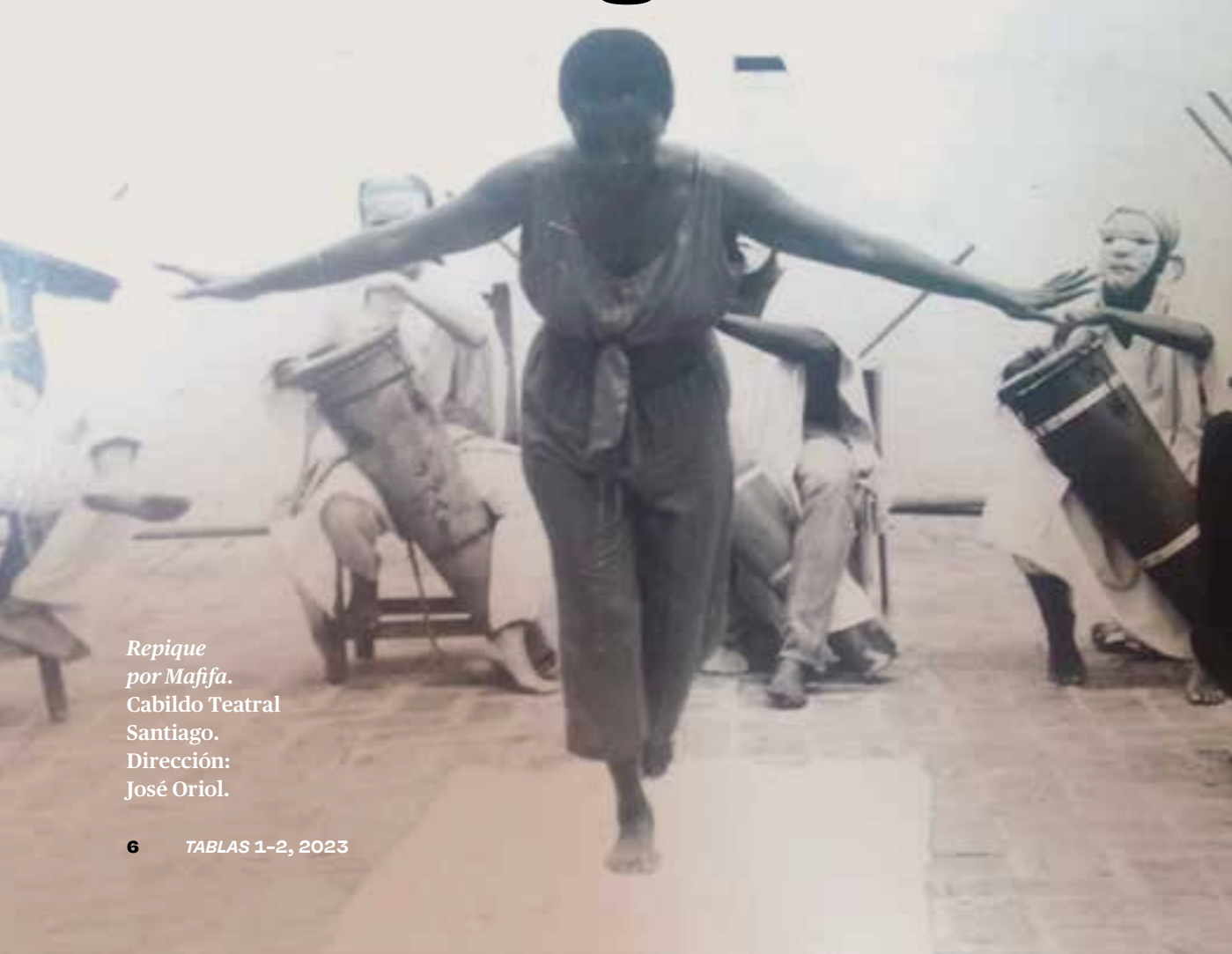
de nuestros teatros, y dejar que nuestras palabras salgan para despertar la conciencia del mundo entero, para buscar en nosotros la esencia perdida del hombre. El hombre libre, tolerante, amoroso, simpático, gentil y comprensivo. Y permitirles rechazar esta imagen vil de brutalidad, de racismo, de conflictos sangrientos, de pensamiento unilateral y de extremismo. El hombre ha caminado sobre esta tierra y bajo este cielo durante miles de años, y seguirá caminando. Así que saca sus pies del lodazal de las guerras y de los cruentos conflictos, e invítalo a dejarlos en la puerta del escenario. Quizás nuestra humanidad, que se ha ensombrecido en la duda, vuelva a convertirse en una certeza categórica que nos haga a todos verdaderamente aptos para sentirnos orgullosos de ser humanos y de ser todos hermanos en la humanidad.

Esta es nuestra misión, nosotros dramaturgos, los portadores de la antorcha de la ilustración, desde la primera aparición del primer actor en el primer escenario, estar al frente para enfrentar todo lo que es feo, sangriento e inhumano. Lo confrontamos con todo lo que es bello, puro y humano. Nosotros, y nadie más, tenemos la capacidad de difundir la vida. Propaguémonos juntos por el bien de un mundo y una humanidad. ▮

TRADUCIDO POR OSVALDO R. SALAZAR S.,
MÉXICO

Estudio Teatral Macubá

Treinta años
de gestión del
patrimonio intangible
de Santiago de Cuba



*Repique
por Mafifa.*
Cabildo Teatral
Santiago.
Dirección:
José Oriol.

De la historia a la memoria

MARGARITA BORGES ESTUDIO TEATRAL MACUBÁ (ETM), TRAS

treinta años de trabajo ininterrumpido sobre las tablas, ha llegado a convertirse en un grupo peculiar en el panorama del teatro cubano contemporáneo, por su línea estética fuertemente arraigada en la cultura popular tradicional y en las religiones de sustrato africano,¹ con énfasis en los claroscuros representativos de la zona oriental, de la ciudad de Santiago de Cuba, desde una defensa a ultranza de los valores caribeños adcentados en el imaginario social de la identidad local, resultado de las migraciones e influencias recibidas desde la colonización española, pasando por siglos de implantaciones y comercio de africanos de variadas etnias,² hasta la llegada en el siglo XIX de los franceses de Santo Domingo, que tanto influyeron en la modernización de la ciudad con la creación de locales y teatros para la actividad escénica.³

En el año 1991, en pleno proceso de desmembramiento o escisión del Cabildo Teatral Santiago,⁴ la puesta en escena de *Repique por*

Mafifa,⁵ escrita y protagonizada por Fátima Patterson⁶ y dirigida por José Oriol, evidencia o prologa necesidades e inquietudes artísticas desde conceptos dinamitados de la escritura y la representación, que debían ser canalizadas de forma autónoma y consecuente con el mismo espíritu de transgresión y resistencia de lo popular, rescatado por la tropa élite del Cabildo, que ya exigía otras delimitaciones.

Quedaba claro el camino inminente que se asumiría después. El 7 de mayo de 1992 aparece fundado el ETM⁷ por un pequeño grupo de actores que seguiría a Fátima Patterson, en el camino de una poética de liberación y resistencia, a partir de la perlaboración⁸ posmo-

rescate ideológico del teatro de relaciones, la búsqueda de la identidad y la experimentación “en el camino de la transformación socialista de la sociedad, según las experiencias desarrolladas por Teatro Escambray [...] Los años 70 serían dolorosos y contradictorios para el teatro y la cultura cubana amén de la política implementada durante el denominado Quinquenio Gris [...]” (R. Herrero, M. Lorenzo Escudero y P. Díaz Fernández: *Teatro en Santiago. Memoria y pasión*, Ediciones Oriente, Santiago de Cuba, 2015, p. 84).

¹ Por solo citar algunos ejemplos representativos: carnaval santiaguero, rumba, conga, patakinés yorubas, narraciones orales, tumba francesa, poesía antillana, palo monte, vodú y espiritismo.

² En el documental de Juana María Cordones-Cook: *Fátima Patterson, raza, género y teatro*, Fátima cuenta que su bisabuela le cortó la cabeza al amo de un machetazo porque la había querido violar y habla de la tristeza que tenía su madre en los ojos aunque se estuviera riendo: toda la tristeza de la esclavitud.

³ Cfr. M. E. Orozco: *Génesis de una ciudad del Caribe: Santiago de Cuba en el umbral de la modernidad*, Ediciones Alqueza, Santiago de Cuba, 2008; y M. E. Orozco y L. Sánchez: “Teatro, modernización y sociedad urbana: De Coliseo a Reina Isabel II en Santiago de Cuba (1800-1868)”, en *Anales del Museo de América*, n.º 13, 2005.

⁴ Agrupación o *casting* de estrellas que protagonizara en las décadas de los 70 y 80 del pasado siglo un movimiento de renovación teatral en el país, a partir del

⁵ Premio de actuación femenina protagónica a Fátima Patterson, premio a la banda sonora y premio UNEAC de texto dramático en el Festival y Concurso Máscara de Caoba 1992.

⁶ Fátima Patterson (Santiago de Cuba, 1951). Actriz, directora y dramaturga. Premio Nacional de Teatro 2017.

⁷ El proyecto nace con Fátima Patterson: directora general; Mateo Pazos: asistente de dirección y actor; y Consuelo Duany y Teresa García: actrices.

⁸ “Hemos explicado este tipo de pensamiento postmoderno basándonos en tres términos o estrategias fundamentales: la memoria (*Erinnerung*), la elaboración (*Verarbeitung*) y la perlaboración (*Verwindung*) (cfr. A. de Toro: 1993/1995). El momento de la perlaboración es el más importante, porque el material canónico en él se repliega (*rückgefaltet/reploiment*), injerta (*aufgepfropft/greffer*) y no se elimina/supera, sino que se perlabora en otra unidad cultural. Los puntos de origen y de llegada de las unidades culturales se mezclan y dejan una huella palimpsesta, que se despliega a través de remarcaciones” (A. de Toro: “Reflexiones sobre fundamentos de investigación transdisciplinaria, transcultural y textual en las ciencias del teatro en el contexto de una

derna, poscolonial y caribeña de los conceptos de raza, mujer, marginalidad y teatro de relaciones. “[...] tras varios años trabajando en diversas instituciones como la Casa de África y el Cabildo Teatral Santiago, en 1998 ocuparía la sala del disuelto Teatro Experimental”.⁹

El proyecto se sustenta en una labor de investigación de fuentes etnoculturales de la cultura antillana, desde las luchas de la mujer marginada por el sexo y el color de la piel. Su línea estética se fundamenta en la creación de un teatro de raíz popular con pleno uso de los elementos escénicos consustanciales del folclor cubano, como derivación expresa del teatro de relaciones. Además para reflejar las vivencias personales y del medio cultural [...]¹⁰

A pesar de que ETM, como ha declarado su directora en múltiples ocasiones, nunca haya trabajado para élites ni entendidos en religión alguna, potenciando los niveles de interpretación como todo buen arte polisémico y abogando siempre por el crecimiento cultural de la nación con discursos de género, raza y diversidad sexual, lo mismo en salas que en calles, habría que analizar casuísticamente cómo ha funcionado en la práctica, lo del público o lector “ideal”.¹¹

Notorio éxito de público y de crítica vinieron a ser, como mismo *Ayé N’Fumbi* o *Mundo de muertos*¹² en 2004, los recientes espectáculos del grupo: *Caballas* (2017) y *La casa* (2019), reconocidos por las voces expertas de Gerardo Fullea y Vivan Martínez Tabares,

teoría postmoderna y postcolonial de la «hibridez» e «intermedialidad», en <https://home.uni-leipzig.de/detoro/wp-content/uploads/2014/03/Reflexiones.pdf>.

⁹ Sala situada en la famosa calle Enramadas, en el casco histórico de la ciudad de Santiago de Cuba, que fue sede del grupo hasta su destrucción parcial por el ciclón *Sandy*.

¹⁰ R. Herrero, M. Lorenzo Escudero y P. Díaz Fernández: ob. cit., p. 115.

¹¹ Hasta 2022 solo se había editado un texto de Fátima Patterson: “Repique por Mafifa” (en *Tablas*, LXXVIII, n.º 1, enero-marzo, 2005).

¹² *Ayé N’Fumbi* o *Mundo de muertos* obtuvo Premio Villanueva de la Crítica en 2004; Premio en el Festival de Teatro de Camagüey, en escenografía, maquillaje y vestuario; Gran Premio en el Festival Máscara de Caoba 2004, y en este último evento también Premio a Fátima Patterson por mejor texto, Premio a Consuelo Duany por mejor actuación femenina, Premio a Jorge Patterson por mejor actuación masculina, Premio de puesta en escena a Fátima Patterson y Premio a Diosnelvis Ortiz por mejor música.



Desde su nacimiento oficial en 1992 hasta la actualidad, ETM ha consolidado una línea estética, a partir del concepto de estudio o laboratorio de formación y entrenamiento de profesionales del teatro en todas las esferas y de lo popular.



como puntos de giro en la historia del grupo. En Fullea se encuentran las siguientes valoraciones:

Un salto a otra escala de mayor profundidad lo da con el estreno de *Caballas*, partiendo de una provocación plástica del maestro Alberto Lescay Merencio. Con una dramaturgia fraccionada al extremo, la cotidianidad contemporánea es asumida en sucesos muy personales de diferente índole, relacionados con la sensibilidad de la mujer en nuestro presente. Sus apertencias, alcances y frustraciones ante los pactos con la realidad, nos son develados con una poética de los sentidos, a partir de la sensibilidad femenina, que otorga al espectáculo una substancia que nos obliga, como espectadores activos, a ejercer nuestro discernimiento para complementar esos caracteres y conflictos. [...]

Esta pieza¹³ desacralizadora, desde el comienzo, con el ritual de la procesión tan semejante en su manifestación a la “comparsa” de las relaciones, nos da el carácter expiatorio que le seguirá. Ello dota de una segmentación a los

¹³ Se refiere a *La casa*.



Iniciación en blanco y negro para mujeres sin color. Estudio Teatral Macubá. Dirección: Fátima Patterson.

caracteres en un proceder más simbólico que realista [...]»¹⁴

Resultó sin duda la entrega del Premio Nacional de Teatro a Fátima Patterson en 2017 una puerta abierta a la visibilización y el reconocimiento del gremio y del público nacional. No obstante, hablamos aún de la existencia de una necesidad *in crescendo* de teorización sobre los presupuestos estéticos de los que se ha nutrido ETM para construir escenarios de representación social, a partir de la estetización de códigos y símbolos arraigados en la religiosidad y la cultura popular, desde una mirada analítica que profundice en estos factores que paradójicamente han apartado a cierto público y dividido a la crítica.

[...] Imágenes de hojas como si fuera el monte. Se toca el guamo varias veces, convocando a fuerzas concomitantes; se pierde en el monte mismo. El telón comienza a abrir. Los músicos delante del escenario tocan el nengon. Ellas realizarán movimientos envolventes con las sogas

¹⁴ G. Fullea: “Del teatro santiaguero y las generaciones herederas”, en <http://cubaescena.cult.cu/del-teatro-santiago-herederas>.

que tienen en sus manos para tejer sus sueños y parecerá que tejen la cinta de la tumba francesa tantas veces como haya cambios musicales.¹⁵

Entre los acercamientos de relevancia que se han identificado hasta ahora se encuentran los contruidos por investigadores, teatrólogos y dramaturgos, como: Gerardo Fullea, Luis Enrique Valdés Duarte, Norah Hamze, Vivian Martínez Tabares, Norge Espinosa, Omar Valiño, Noel Bonilla, Amado del Pino, Pascual Díaz, Gretel Vélez y Marilyn Garbey.

Tras cinco años asesorando escénicamente al grupo “¿Asesorar? Más bien interactuar, analizar, cuestionar, reflexionar, aprender a ser parte y a dar lo mejor por respeto al público”¹⁶ y nutriendo mi investigación desde la observación participante y otros métodos empíricos como la encuesta, la entrevista, y teóricos como el análisis y la síntesis, la inducción-deducción y el histórico-lógico, he formulado la siguiente

¹⁵ F. Patterson. *Repiques para diez obras*, Ediciones Alarcos, La Habana, 2022, p. 152.

¹⁶ M. Borges: “Mientras más lejos más cerca. La casa y El espiritista, de Macubá, simbiosis de la antinomia teatro culto/tradiciones populares”, en www.casadelasamericas.org.



Mundo de muertos. Estudio Teatral Macubá.
Dirección: Fátima Patterson.

interrogante para encauzar mi análisis de tipo analítico propositivo: ¿A partir de qué códigos escénicos o estrategias de teatralidad, Estudio Teatral Macubá estetiza o gestiona el patrimonio intangible de la cultura popular tradicional?

Esta investigación se sustenta desde una perspectiva transdisciplinaria en categorías procedentes del campo de la teatrología, la semiología y la filosofía del teatro, de autores como: Alfonso de Toro, Óscar Cornago, Jorge Dubatti, Patrice Pavis, Erika Fischer-Lichte y Eugenio Barba, entre otros; de la sociología con aportes de Fernando Ortiz, Roberto Fernández Retamar, Serge Moscovici, Ihab Hassan, Jean-François Lyotard, Baudrillard y Foucault; de la teoría de la cultura y el patrimonio con las aportaciones de Antonio Ariño, Victoria Quintero y Gil-Manuel Hernández.

Defensa de la santiaguera y estrategias de gestión del patrimonio local

Si bien la santiaguera o defensa de lo local y lo autorreferencial, así como la centralización

del discurso teórico-escénico en la figura de la mujer, bajo las formas expresivas de los rituales mágico-religiosos de sustrato africano: vodú, palo monte y yoruba, pudiera ser visto como una estrategia “centrípeta”, incluso ser tratada de forma peyorativa con énfasis en sus limitaciones desde discursos o miradas hegemónicas, para Estudio Teatral Macubá ha sido una perspectiva liberadora e identitaria acudir a las operaciones propias de reconocerse parte de la hibridez transcultural de los imaginarios y gestos populares sincrónicos y diacrónicos que van desde lo más visible como la jerga y la(s) deformación(es) de la lengua en la enunciación cotidiana, hasta lo más invisible, adecentado de forma natural en el entorno, como el carácter marcadamente machista, prejuiciado, simulador y discriminatorio del santiaguero.

En una entrevista realizada por la destacada teatrologa Garbey, que encontré en los archivos de Macubá, Fátima Patterson dijo:

De momento, los teatristas, que nos habían aceptado como algo diferente, empezaron a cuestionar nuestra manera de hacer y empezaron a excluirnos de los eventos, no sabían cómo encasillarnos, cómo juzgarnos. Fueron momentos de dolor al ver la miseria humana, pero también había satisfacción porque otro grupo de gente nos reconocía. Eso fue bueno porque nos obligó a demostrar que, con nuestras herramientas, íbamos a hacer todo lo que pudiéramos. Sabíamos que esa era la forma, la esencia estaba en la savia de la sabiduría popular.¹⁷

Deteniéndonos en la nomenclatura del grupo, se encuentra que Macubá es un neologismo híbrido, proveniente de los sustantivos común y propio: “madre” y “Cuba”, respectivamente, categorías gramaticales en sí mismas muy significantes para cualquier cubana –“madre”, procedente del latín *mater-tris*, y “Cuba”, vocablo de origen antillano registrado por Cristóbal Colón en su diario de viaje–, asumidas desde un espectro semántico amplio a partir de la autorreferencialidad. Nos referimos entonces a construcciones o clasificaciones sociales que a su vez se ven replegadas en otras, como: mujer, hembra, maternidad, cubanidad, santiaguera..., como una estrategia de

¹⁷ M. Garbey: “Fátima Patterson: Soy mujer y negra”, en *La Jiribilla*, 8 de abril, 2012.

fortalecimiento de las defensas conceptuales del grupo desde la postura macubense de resistencia caribeña, posmoderna y poscolonial.

Desde su nacimiento oficial en 1992 hasta la actualidad, ETM ha consolidado una línea estética, a partir del concepto de estudio o laboratorio de formación y entrenamiento de profesionales del teatro en todas las esferas y de lo popular. “Para ser popular el teatro debe abordar siempre todos los temas siguiendo la perspectiva de la transformación permanente, de la desalienación [...]”.¹⁸ Se observa también cierto didactismo en algunas obras como *El espiritista* y *La casa*; pero la herramienta educativa de característica intrínseca ha devenido resonancia extrínseca en las comunidades donde el grupo se ha proyectado mediante las peñas, los talleres y los eventos socioculturales, que ha gestionado en un afán verdadero por hacer valer y prevalecer la categoría de lo cubano primero que todo; pero afianzado en el concepto de patria o espacio-nación donde impera la feminidad.¹⁹

Será vital para entender esta poética, la profundización o al menos el acercamiento pertinente a códigos estéticos, como: los recursos expresivos que proporcionan los sistemas o rituales mágico-religiosos de sustrato africano, que reconstruye Macubá en obras como *Repique por Mafifa* (1991), *Obbatalá y Ogún* (1997), *Iniciación en blanco y negro para mujeres sin color* (2011), *Ayé N’Fumbi o Mundo de muertos* (2004 y 2019) y *La casa* (2019), a partir de los temas neurálgicos del trance, el semitrance, la muerte y el muerto, la deconstrucción de lo hegemónico y reconstrucción de lo marginal marcadamente visibles en *La plazuela*²⁰ (1999), *Solavaya* (2000), *El social* (2016 y 2020), *Con olor a mar* (2004), *El espiritista* (2004 y 2019) y *Mamarrachos* (2006); el rescate y la resemantización del teatro de relaciones, mediante el hecho de privilegiar la musicalidad de los espectáculos y la presencia del Coro,²¹ la narrati-



vidad²² dentro del texto dramático y la narración oral como herencia cultural tradicional, el proceso estético de carnavalización (indeterminación, fragmentación, descanonización, ausencia del yo, ironía, e hibridación)²³ y de simbiosis de las antinomias: teatro culto-tradiciones populares, teatro de sala-teatro de calle, de autor-de creación colectiva, así como la construcción de una poética de liberación en el camino de la resistencia a partir de la perlaboración²⁴ posmoderna y poscolonial caribeña de los conceptos de raza y mujer, desde el discurso escénico de *Mujeres* (2008), *Caballas* (2017), *Ropa de plancha* (2014) y *Somos mujeres* (2022), por solo citar algunos ejemplos.

Las estrategias de gestión de los bienes patrimoniales de la cultura popular tradicional y las religiones de sustrato africano en ETM, van desde la propia estetización o teatralización poética

¹⁸ A. Boal: “Categorías del teatro popular”, en *Conjunto*, 14, septiembre-diciembre, 1972, pp. 14-33.

¹⁹ El mismo concepto al que aludiera Virginia Woolf al hablar del “cuarto propio” o utilizaran María Zambrano o Jorge Luis Borges, y que relaciona la feminista Julia Kristeva con ese “otro espacio”.

²⁰ Espectáculo producido de conjunto con Calibán Teatro.

²¹ El Coro, como mismo fuera personaje-*leitmotiv* en la tragedia clásica griega emergida de ceremoniales mágico-religiosos, tiene una función crucial en los rituales persistentes de sustrato africano en nuestro país.

²² La narratividad o potenciación de la forma elocutiva narrativa dentro del texto dramático, aparece elemento definidor de la estética del teatro épico o político que propuso Bertolt Brecht.

²³ I. Hassan: “El pluralismo en una perspectiva postmoderna”, en *El postmoderno, el postmodernismo y su crítica en Criterios*, Centro Teórico-Cultural Criterios, La Habana, 2007, p. 25.

²⁴ A. de Toro: “Reflexiones sobre fundamentos...”, ed. cit.

hasta la virtualización poscovid-19 y el manejo *online* de sus redes sociales, pasando por la labor comunitaria, que ha sido un pilar fundamental en la consolidación de la poética del grupo.

Hablamos de un teatro-laboratorio-estudio con una acentuada proyección social, en vínculo estrecho con la localidad que (re)crea y que trabaja con las fallas o fobias sociales (machismo, marginalidad, ignorancia, racismo), profeminista, hecho por –en su mayoría– y para las mujeres, doblemente sometidas a lo largo de la historia.²⁵

Este vínculo estrecho con la localidad y su historia, sus tradiciones orales e idiosincrasias identitarias, más allá del conocimiento de que el teatro opera como agente mimético-transformador de la sociedad por su conflictualidad y mimesis, fue cultivado como convicción política de responsabilidad y comprometimiento con el contexto social y la política cultural martiana de con todos y para el bien de todos, porque “El teatro ha de ser siempre para valer y permanecer el reflejo de la sociedad en que se produce”,²⁶ como diría el Apóstol en 1875.

En las primeras palabras de la Madre en *La casa –“collage”, “palimpsesto”, “transtextual”* de Fátima Patterson|–, advertimos la presencia de una suerte de Bernarda Alba, si así pudiera llamársele; pero auténticamente nueva, discursiva, doblemente egocéntrica y devoradora, así como voraz de auditorio o de terceros-receptores dentro y fuera de los límites ficticios. Y a medida que avanza la trama llegamos a sorprendernos con su disposición histriónica y sus aptitudes para el canto y la danza, cuando afirma: “Yo, [...] la primera [...], la rompedora de cadenas [...] y malas lenguas de Santiago de Cuba, no haré un esfuerzo por agradecerles. Seré auténticamente yo, [...] entonces pido un minuto de silencio”.²⁷ ¿Qué podría ser más caribeño, santiaguero, cubano, popular y a la vez universal?

Sin embargo, *La casa* va más allá de la metáfora política y de luchas por el poder presente en todos los tiempos y formatos de

la existencia humana, incluso, entre ironías discursivas por el pastiche y el *collage* posmoderno, parodia y cuestiona alguna que otra corriente feminista radical, así como temas sociales relacionados con la funcionalidad o no de los nuevos modelos de la familia cubana contemporánea, el matrimonio, la orientación sexual, la virginidad y las nociones culturales de decencia y valores [...].²⁸

²⁸ M. Borges: “Macubá. Liminalidad y simbiosis en *La casa* y *El espiritista*”, en *Anuario de investigaciones culturales 2019-2020*, Editorial Cátedra, Santiago de Cuba, 2021, pp. 184-185.



²⁵ R. Rodríguez: “Fátima Patterson: una mujer ciudad, teatro, país”, en *La Campana*, octubre, 2017.

²⁶ J. Martí: “Nuestra América I”, en *Obras completas*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 2011, t. 6.

²⁷ Cita literal de *Bernarda's simulation*, texto inédito de Margarita Borges en el que se inspiró Fátima Patterson para su versión de *La casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca.

En primer lugar, es importante referirse a los más de cincuenta procesos de estetización o teatralización a lo largo de la historia del grupo, gestión cultural con un marcado enfoque participativo, dado que ETM ha potenciado la (re)creación y resemantización de categorías que tradicionalmente fundaron antinomias en la historia del teatro cubano, como ya se ha dado por sentado aquí, lo que llevaría a situarlo como vanguardista posmodernista, experimental, simbiótico híbrido y liminal en todos los sentidos. Como reflexionara sobre *La casa*, la investigadora Kenia Dorta Armaignac:

Muchas cosas de nuestra historia sociocultural han sucedido dentro de los límites que establecieron una dicotomía entre lo “culto y lo popular”. Macubá y su poética teatral nos advierte que no hay piso cultural deshabitado. [...] comparte con el clásico de Lorca la necesidad de hablarnos de la conducta humana, del rechazo que se debe desplegar contra los prejuicios y la intolerancia.²⁹

²⁹ Tomado en primera instancia de las notas agregadas al programa de mano, que se entregó al público en el estreno de *La casa*, el 15 de febrero de 2019, en el Café Teatro Macubá.

Caballas.
Estudio
Teatral Macubá.
Dirección:
Fátima Patterson.





La casa.
Estudio Teatral Macubá.
Dirección:
Fátima Patterson. ▲

© FIORELLA FRANCO

ETM ha explorado su relación cuerpo-deseo-poder³⁰ con los siguientes *leitmotiv*: los patakines yorubas,³¹ los estados de trance y semitrance en su relación agónica y paralela a la experiencia del actor, en su tarea de mediador “muerto-vivo” entre la ficción y la realidad, la semivigilia, el mundo de los sueños, la percepción consciente e inconsciente de la presencia y la dimensión de la muerte, la poesía antillana, las tradiciones orales y las vivencias personales, como material dramático crucial para la improvisación y la creación colectiva.

También se precisa hacer alusión al rescate y la resemantización del patrimonio vivo del teatro de relaciones: forma colonial de expresión artística del negro y el mestizo en la zona oriental de la isla de Cuba, que fuera retomada por el grupo insignia del teatro santiaguero tras el triunfo de la Revolución: el Conjunto Dramático de Oriente devenido Cabildo Teatral Santiago y del cual se desprende ETM en 1992. El teatro de relaciones fue para los creadores del Cabildo tanto el punto de giro vital de sus procesos de experimentación y búsqueda de identidad, como el detonante de la escisión de finales de los 80. Como afirma Fullea:

[...] cuando confluyen creadores inquietos por llevar a cabo sus propias estéticas, después de algunos años, el Cabildo Teatral Santiago se desmiembra en varios grupos; sin embargo, podemos apreciar en sus formulaciones cómo todos conservan, en mayor o menor medida, el legado de ese teatro relacionero en cuyas prácticas se formaron, y lo atesoran como modo de expresión que no renuncia a lo popular ni a las formas de relación escena-espectador.³²

La estética del teatro de relaciones que resemantiza ETM, caracterizada por las producciones

³⁰ Como bien indica Alfonso de Toro: “De central interés, en el contexto del teatro, es el análisis e interpretación del cuerpo, de la norma y del deseo, de sus contradicciones, interrelaciones y dependencias sobre la base de dos estrategias sociales: poder y sexualidad, que como estrategias son -según Foucault- unidades dinámicas que recibimos y compartimos, perdemos o conservamos y que parten de una infinidad de lugares, desplazándose luego apoyadas en la multiplicidad de combinaciones” (“Reflexiones sobre fundamentos...”, ed. cit.).

³¹ Historias de orishas o dioses del panteón yoruba o de la santería cubana, que tuvieron lugar durante su paso por la Tierra, según la mitología cubana.

³² G. Fullea: ob. cit.

artesanales de decorados y vestuarios abigarrados y de mucho colorido,³³ la mezcla de lo trágico y lo cómico, así como de lo anecdótico, el verso y el diálogo, un prólogo, un epílogo cantados como condición *sine qua non* de la estructura dramática, y la contextualización de sucesos históricos³⁴ pasó —a finales de la década de los 80 del pasado siglo, quizás por su propia génesis afrocubana, híbrida, transcultural, de liberación y resistencia—, de la aceptada y revolucionaria zona de confort *avant garde* a la incómoda y discriminada zona de lo marginal y marginado dentro del propio gremio que lo acució con vehemencia;³⁵ pero, actualmente, casi como una ironía cíclica dramática, se encuentra en la mirilla del impulso y el apoyo institucional a la creación escénica en la ciudad. En el caso de ETM se aprecia el legado del teatro de relaciones de raíz popular y de simiente cabildera en la totalidad de su repertorio, desde *Repique por Mafifa* (1991) hasta *No Pompa cuenta cuentos* (2022).

La relación en lugar de cuento, y el relacionero en lugar del cuentero, tuvieron como implicación el valor del hallazgo santiaguero. De ahí que diluyera cualquier aplicación folclorista del hecho artístico. La relación, además de significar relato, implica respuesta. Es decir, contar algo, pero no solamente en una dirección, la del receptor, sino que también va dirigida al emisor

por lo que crea un canal perfecto de retroalimentación. [...] No es casual esta elección, ya que responde a una necesidad histórica de los cubanos de reforzar su propia identidad nacional y la formación de un pensamiento nuevo. Por eso, deciden salir de la pequeña sala a la italiana, donde iba un público muy reducido, con intereses elitistas, y se lanzan a las calles, escalinatas, parques y plazas, en busca del gran público que no tiene afeites y se ríe a mandíbula batiente.³⁶

³³ R. Herrero: “El nuevo Teatro de Relaciones como identidad de expresión artística en Cuba”, en *Alcance social del teatro*, Ediciones Santiago, Santiago de Cuba, 2006, p. 38.

³⁴ R. Herrero: *Las relaciones, una forma de teatro popular cubano*, Ediciones Santiago, Santiago de Cuba, 2004, p. 22.

³⁵ M. Borges: “The black theater in Santiago de Cuba. The relationships”, en https://www.academia.edu/77003904/The_black_theater_in_Santiago_de_Cuba_The_relationships.

³⁶ R. Herrero: “El nuevo Teatro de Relaciones...”, ed. cit., p. 35.

En segundo lugar, se destaca la vía o herramienta de la educación patrimonial dada por la proyección comunitaria *ex profeso*, ejemplificada en los talleres de formación integral para niños y jóvenes que ha conducido el grupo, las famosas peñas de Fátima y otros miembros de la compañía (Riset Mineto, Mateo Pazos, Yamilé Coureaux y Agustín Salas), los talleres, las pasarelas, y a partir de 2017, la Jornada de Teatro Joven Repique por Mafifa,³⁷ la firma del convenio de estudio-trabajo entre el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Oriente y ETM, y la creación de la Salita Bernarda en 2017, como un centro de consulta y documentación teatral física y digital en sintonía con el Centro de Documentación y Desarrollo de Artes Escénicas (CIDAÉ) de la ciudad, para fomentar la investigación escénica.

Desde los primeros años de vida del grupo quedó claro que entre sus vertientes de trabajo estarían la realización de peñas y talleres comunitarios, lo que se ha mantenido hasta hoy con las peñas La palabra crece, sobre oralidad, con Mateo Pazos como anfitrión; El patio de la abuela, espacio infantil de Yamilé Coureaux; Eterna juventud, destinada a la tercera edad y nacida en el Café Teatro Macubá, en 2018, bajo la tutela de Riset Mineto y Agustín Salas. Entre los talleres más destacados que ha gestado el grupo se encuentra el Taller de Teatro Popular Rumbos del teatro caribeño, que se realiza anualmente durante el Festival del Caribe desde 1980 y el taller para niños Soñando Caribe (2018-2019), además de la colaboración en la organización y realización del Taller Internacional Open Channels/Canales abiertos, que ha devenido comunidad de aprendizaje del teatro popular más que evento.

³⁷ Para profundizar en la historia del evento, cfr. M. Borges: “Jornada de Teatro Joven Repique por Mafifa”, en *Escénicas*, Consejo Provincial de las Artes Escénicas, Santiago de Cuba, 2018; “Repiques de teatro joven”, en *Escénicas*, n.º 4, Consejo Provincial de las Artes Escénicas, Santiago de Cuba, 2019; “Teatro Macubá apuesta por los jóvenes con Repique por Mafifa”, en <http://cubaescena.cult.cu/teatro-macuba-apuesta-por-la-fe-en-el-arte-y-por-los-jovenes-con-repique-por-mafifa/>; “Repicará online la campana del evento Repique por Mafifa”, en <http://cubaescena.cult.cu/repicara-online-la-campana-del-evento-repique-mafifa/>; “Repique por Mafifa, del pequeño formato al suceso online internacional”, en <http://cubaescena.cult.cu/repique-mafifa-pequeno-formato-suceso-online-internacional-more-12708/>; V. Martínez Tabares: “Palabras por y para Vicente”, en <http://www.lajiribilla.cu/articulo/palabras-por-y-para-vice>.



Este vínculo estrecho con la localidad y su historia, sus tradiciones orales e idiosincrasias identitarias, más allá del conocimiento de que el teatro opera como agente mimético-transformador de la sociedad por su conflictualidad y mimesis, fue cultivado como convicción política de responsabilidad y comprometimiento con el contexto social y la política cultural martiana de con todos y para el bien de todos.



Por último, las efectivas estrategias de gestión *online* de necesaria agenda, luego de la llegada e instalación de la pandemia del coronavirus, han catapultado a ETM hacia el mundo virtual de las redes sociales y la inmediatez transfronteriza de los encuentros *online*. Entiéndase el trabajo de la comunicación teatral en pandemia como acto de testimonio en pos de la memoria colectiva, la virtualización como manifestación de identidad, puente intercultural, canal de resonancia y proyección de la solidaridad y los afectos humanos.

En 2021, por ejemplo, la Jornada de Teatro Joven Repique por Mafifa se desarrolló *online* en Facebook, Telegram y YouTube,³⁸ lo que provocó que tras esta cuarta edición, el evento no pudiera ser referido como de pequeño formato o local, y menos después de haber sido incluido un año antes en un Mapeo Internacional de Artes Vivas, como práctica valiosa de Iberoamérica, realizado por importantes gestores culturales de la región, investigación presentada en el Festival Greg Pro de Barcelona 2020.

Con el confinamiento y distanciamiento social se potenció la virtualización y difusión

³⁸ M. Borges: “Macubá. Liminalidad y simbiosis...”, ed. cit.; “Repicará *online* la campana...”, ed. cit.; “Repique por Mafifa, del pequeño formato...”, ed. cit.

del trabajo del grupo en las redes sociales (individuales y colectivas), haciendo uso de las nuevas Tecnologías de la Información y las Comunicaciones (TIC), los celulares, las computadoras y los *streaming*. Cuando hablamos de la virtualización del teatro nos referimos al mecanismo teórico y práctico de supervivencia y permanencia de la memoria que usamos los teatristas tras la pandemia, como “una construcción permanente del presente”.³⁹

Para testimoniar nuestro drama en las redes y ser poseídos por esa dimensión otra de realidad, sin traicionar nuestra poética de liberación y resistencia con más de veintiocho años sobre las tablas y las calles de Santiago de Cuba, partimos de las formas expresivas habituales y los caminos de creación de nuestras santiagueñas. [...] Con la misma fe proverbial de que “No hay mal que por bien no venga, o que dure cien años”, nos enfrentamos al cambio y a la necesidad de trocar las estrategias discursivas de teatralidad y de convivio real, por las del convivio y el registro virtual. Exploramos herramientas antagónicas al carácter efímero del ritual del teatro, válidas no solo para el área de la creación dramática, sino también para la promoción de la historia y la memoria del colectivo.⁴⁰

Sin dudas, el Estudio Teatral Macubá ha sostenido y consolidado durante treinta años una poética de mérito en las investigaciones y representaciones escénicas de la sociedad cubana, gestionando el patrimonio cultural local de Santiago de Cuba, desde un enfoque participativo y educativo por el propio trazado de su línea estética: híbrida, simbiótica y liminal, en las fronteras del teatro culto y el popular, de autor y de creación colectiva, de sala y de calle. Se destaca además la resemantización del teatro de relaciones, endémico de la ciudad desde la colonia y resistente como simiente cultural de la santiagueñidad teatral, y la virtualización poscovid-19 como nueva estrategia de comunicación teatral. ▮

³⁹ G. Faget y M. Fernández: “Lídice: memoria, espacio público, acción política. Y otras memorias subalternas” en https://www.academia.edu/36873150/Lidice_memoria_espacio_publico_accion_politica. Y otras memorias subalternas. Miradas sobre Educación IV.
⁴⁰ E. García: “Después de la pandemia... el teatro”, en www.funambuloso.com.ar.

MANUEL ROMERO GASCÓ

¡Abracadabra!, usted es la magia

YANISLEY CADETE SIMÓN **MANUEL ROMERO GASCÓ (SANTIAGO DE Cuba, 4 de febrero de 1959), además de un destacado mago a nivel nacional e internacional y reconocido maestro de generaciones, suma a sus éxitos profesionales el Premio Nacional de Artes Circenses 2022, otorgado por el Consejo Nacional de las Artes Escénicas, como reconocimiento a su extensa y fructífera carrera, motivo por el cual nuestra revista Tablas no ha dudado en publicar esta entrevista, realizada al mago Gascó, como todos le llaman, con motivo de su participación como miembro del jurado del XVIII Festival Internacional Circuba 2022, celebrado en el teatro Heredia de Santiago de Cuba del 1 al 4 de septiembre pasados.**

¿Graduado de alguna escuela de magia o mago empírico?

Pues sí, me gradué de mago en la Escuela Provincial del Arte de la Magia, en mi provincia natal, donde también me formé como instructor de arte en la especialidad de Literatura, y asistente de dirección de espectáculos y dirección artística, especialidad esta última en la que estoy evaluado del primer nivel y la primera categoría. Nunca he dejado espacio al empirismo.

¿Ha participado en eventos como mago?

Sí, claro. No solo he participado, sino que soy fundador de varios festivales de magia por todo el país, entre ellos, Areíto Mágico; Magia Centro (Santa Clara); Chisteras Mágicas (Manzanillo y Bayamo) y Festival Internacional de Magia Ánfora (Las Tunas), donde fui nombrado Miembro de Honor (2003). También he actuado en el Festival Magia de Abril (Río Cauto), el Encuentro Nacional de Magos (Villa Clara), Festival de Cartomagia (Camagüey) y el Encuentro de Magos Portales Mágicos (Ciego de Ávila) y otros más, como es evidente, todos en la isla. De igual forma he tomado parte en innumerables giras nacionales e internacionales a países como Angola y España; y he ofrecido conferencias y talleres en varios festivales cubanos y fuera del país, por ejemplo, la conferencia: “De Cuba traigo ilusión”, en prestigiosas sociedades mágicas españolas como son SEI y AMA, de Madrid, y AMIC, de Barcelona.

¿Solo actúas?

No, también he dirigido y escrito textos para espectáculos de variedades. Recuerdo *Mágica sonrisa*, primero diseñado para teatro con la Compañía de Variedades Santiago, y *El Principito*, con el





© CORTESÍA DEL ENTREVISTADO

que obtuve el Premio Especial de las Artes Escénicas de Bayamo. Otros premios son Mejor espectáculo para niños, en el Festival Internacional de Magia Ánfora (Las Tunas), con *¡Ha desaparecido el conejo!*, *Mágicas travesuras*, *El Gran Premio. La casa de los inventos mágicos*, este último premiado en Magia Atenas, de Matanzas, como Mejor espectáculo para niños, y otros de los que guardo especial cariño.

Del mismo modo participé como mago en espectáculos conducidos por otros artistas, por ejemplo: *Paraguas para payasos*, con dirección de Elsa Domínguez,

premiado como Mejor espectáculo para niños en 2017; *Entre narices y chisteras*, dirigido por Raúl Rizo y galardonado como Mejor espectáculo para niños en 2018; en 2019, *Casting*, que obtuvo el segundo lugar en Espectáculo infantil (Las Tunas).

También fundé y dirigí el boletín literario *El Jagua*, en el municipio Julio Antonio Mella de la provincia Santiago de Cuba, en 1981, y he colaborado con diferentes publicaciones especializadas en magia, desde 1990, algunas son: *Misdirection* y *Prestto* (Barcelona), y *Club*



Sin los niños no existiría el mago Gascó y, por tanto, no existiría mi trabajo, mi razón de ser [...] Para ellos creo juegos y espectáculos, y de ellos aprendo cómo hacer una magia mejor.



de Ilusionistas Profesionales (Madrid). Este Club emitió tres diplomas en los años 1995, 1996 y 1997, reconociendo mi labor como colaborador; también, en *El Soplo Mágico* (Chile), *Solimagia* (Venezuela), *EMAGIC* (Barcelona), *Ilusiones* (Colombia) y *El Juglar* (Las Tunas), donde se publicó la conferencia “Desde y hasta otra dimensión de la magia”, que impartí durante el festival Ánfora 2006.

Desde 1993 mantengo un intercambio cultural permanente con la Asociación Sinsalabín, de España; he sido jurado de diversos eventos de magia y soy miembro

de la Comisión Nacional de Evaluación Artística en Cuba. Colaboro activamente con la Peña del Zunzún, de la Uneac, desde hace más de diez años, y participo en peñas habituales en los museos 26 de Julio, Abel Santa María y Frank País.


¿Cómo llega a la Compañía Variedades Santiago?

Soy hijo doble de Alberto Pujals: hijo afectivo y discípulo más longevo. Estuve a su lado desde los 12 años de edad, cuando ingresé en la Escuela de Magia que el maestro dirigía, y me considero continuador de la obra legada por la Brigada de Magos y Payasos, actual Compañía de Variedades Santiago. Esta brigada la integraron grandes magos, como: Piter, Ayra, Eduardo Martínez y Alberto Pujals, entre otros. La razón de mi vida artística está, sin dudas, en esta compañía, a la cual he entregado la mayor parte de mis creaciones. He sido su director general desde 1992 hasta 1994, desde 2000 hasta 2007 y desde 2012 hasta 2014. ¿Qué cree?

¿Considera a los niños un eslabón primordial en su trabajo?

Sin los niños no existiría el mago Gascó y, por tanto, no existiría mi trabajo, mi razón de ser. Más del setenta por ciento de mis obras, individuales y colectivas, están dirigidas a los pequeños, sin descuidar a la familia en general. Para ellos creo juegos y espectáculos, y de ellos aprendo cómo hacer una magia mejor.

Ha sido nominado al Premio Nacional de Artes Circenses en 2020 y 2021, y finalmente en este año 2022 se le reconoce con la más alta distinción en su especialidad, como justo reconocimiento. ¿Qué significa el premio para usted?

Que te premien por hacer lo que te gusta es todo un privilegio, porque me gusta todo lo que hago: me gusta estar en el escenario y me encanta actuar, estar rodeado de niños, comunicarme con ellos. Lo agradezco. Me distingue este reconocimiento; pero para mí, el mayor de todos los premios es trabajar para todos aquellos que viajan por la magia de la magia. Siento que... ¡yo soy la magia! 

Rogelio Meneses en la memoria

ENTREVISTA A CARLOS PADRÓN

KATIUSKA BETANCOURT MONTERO EN 2006, EL TEATRO CUBANO Y NUESTRA cultura perdían a un hombre inigualable. Fallecía Rogelio Meneses Benítez (Camagüey, 5 de enero de 1942-Santiago de Cuba, 19 de julio de 2006), destacado actor, profesor, dramaturgo e investigador de reconocido prestigio y actuaciones inolvidables en el teatro y el cine. En el recuerdo, sus papeles en *Capablanca*, *Adorables mentiras* y *Baraguá*. Hoy, a quince años de su muerte, conversamos con Carlos Padrón Montoya sobre la impronta de Meneses como parte de la investigación que se desarrolla a propósito del documental *Meneses: presencia y alma del teatro santiaguero*, de los realizadores Carlos Fernández y Katiuska Betancourt Montero.

Rogelio Meneses haciendo preparación física inspirada en ejercicios yoga.

© CORTESÍA DE LA AUTORA.

¿Cómo conoció y surgió su amistad con Rogelio Meneses?

En julio de 1968 yo estaba a cargo de la dirección general del Conjunto Dramático de Oriente (CDO), en Santiago de Cuba, y recibí una avanzada del Conjunto Dramático de Camagüey (CDC), representada, si mal no recuerdo, por Héctor Echemendía, Néstor Rodríguez y Pedro Castro. La mayoría de aquel elenco había decidido marcharse de su provincia. Allí se les habían impuesto políticas y jefes contrarios a su concepto del arte teatral. Planteé esta situación ante el Consejo de Dirección del CDO –integrado entonces por Adolfo Gutkin, Raúl Pomares, Miguel Lucero, Félix Pérez, Ramiro Herrero, Luis Carreres y dos o tres compañeros que el tiempo ha borrado de mi memoria–. No sin ciertas aprehensiones, aprobamos por mayoría que ese contingente de camagüeyanos se integrara a nuestro grupo. Claro, en aquellos días intercambiamos sobre nuestros presupuestos estéticos y descubrimos que, en general, coincidíamos en el afán de un teatro que expresara la identidad del cubano. Luego, en septiembre, más de una docena de camagüeyanos se incorporaron a nuestro grupo. Entre ellos venía un solo negro, Rogelio Meneses: hombre dotado de un indiscutible ángel –como decimos los de nuestra generación–. Casi de inmediato hicimos amistad.



Meneses estuvo siempre en la vanguardia del grupo, no solo como buen actor (fue un incesante estudioso, en la teoría y en la práctica, de las técnicas de actuación)

¿Recuerda la primera obra en la que trabajaron juntos?

Amerindias, creación colectiva. Rogelio y yo éramos los protagonistas. Esa

obra obtuvo una Recomendación en el Concurso Casa de las Américas de 1972. Fui el redactor del texto que surgió de las improvisaciones de los actores y aportes de los compañeros más informados. Pero en esa puesta estaban los cerebros de Pedro Castro y Adolfo Gutkin.

Fueron herederos de la poética del Conjunto Dramático de Oriente, del Cabildo Teatral y de la tradición del teatro de relaciones. ¿Cómo incidió todo eso en la formación del entonces promotor cultural, investigador y dramaturgo Meneses?

Sin pizca de alarde, nosotros, Pomares, Rogelio, Pedro Castro, Joel James... no fuimos herederos, sino creadores de esa poética. Joel encontró trabajo en nuestro grupo hacia 1973. Él era básicamente narrador e historiador. Recuerdo que le presté una veintena de libros de teoría teatral y dramaturgia. Recibió entonces, digamos, una formación teatral, su bautizo como saltimbanqui.

En 1972, cuando hicimos *Del teatro cubano se trata*, subió por primera vez a la escena de la sala Van Troi una breve *relación*. Era un unipersonal y le di a Rogelio el papel. Habíamos comenzado desde el año anterior la investigación sobre esa forma mestiza de teatro callejero. Y en esa puesta en escena pudimos tomar el pulso expresivo de la manifestación. Meneses estuvo siempre en la vanguardia del grupo, no solo como buen actor (fue un incesante estudioso, en la teoría y en la práctica, de las técnicas de actuación), también en los tres aspectos que usted menciona en su pregunta.

Hábleme del fenómeno que supuso la creación del Festival de las Artes de Origen Caribeño, hoy Festival del Caribe.

Ese festival tiene varios antecedentes, enraizados en aquellos años fundacionales del Cabildo, entre el 1971 y 1975. Entre ellos, el estreno de *El macho y el guanajo* en un solar, a pocos pasos de la vivienda de su creador, José Soler Puig. Los vecinos acudieron con sillas, bancos, banquetas... Aquella puesta, versión y dirección, respondía perfectamente a la poética que se había planteado la vanguardia del

grupo. Entonces se reveló su talento para la dirección y la dramaturgia. También, la toma de las calles simbolizada por el grupo de locos que en 1974 se lanzaron a Enramadas, tocando una conga, se detuvieron minutos después ante la Dirección Municipal de Cultura y representaron *El 23 se rompe el corajo*, una historia de Cuba narrada en 15 minutos. Todo con el más genuino sabor *relacionero*. Otro antecedente fue la apoteosis relacionera que inundó al país desde su estreno en 1975 hasta 1980: *De cómo Santiago Apóstol puso los pies en la tierra*. Allí estuvieron la genialidad de Pomares; los Santiago Apóstol –ambos magníficos–, de Echemendía y Gaínza, la imaginativa y hermosa escenografía de Pedro Castro y el inolvidable esclavo Toribio, de don Rogelio Meneses, cuando enseñó su garra como asesor dramático Joel James;



Tuve la suerte de ser su amigo. Estuvimos juntos en muchos combates y en momentos difíciles; pero también compartimos muchas alegrías y fuimos verdaderos camaradas: éramos muy fiesteros y bromistas.



Baroko, Cabildo Teatral Santiago.
Dirección: Rogelio Meneses, 1990. En la imagen, Meneses y Fátima Patterson.

además, fue el debut como director de Ramiro Herrero. Nunca antes la escena santiaguera había sido tan laureada, comentada y aplaudida en Cuba y en el extranjero. Por último, mencionar el acontecimiento que significó el proyecto *Noches culturales de la calle Heredia*, en gran medida impulsado y protagonizado por el Cabildo, a mi juicio uno de los momentos más altos alcanzados por la relación arte-público en todo el país, y los presupuestos teóricos, en lo político y lo propiamente sociocultural, de ese monstruo intelectual que fue Joel James. Pienso que su integración a nuestro grupo le abrió aún más el camino hacia ese corpus teórico-práctico que lo caracteriza.

¿El Festival se ha mantenido fiel a sus esencias y principios fundacionales?

Joel era un hombre de construcciones sólidas, extremadamente difíciles de contaminar o destruir. Solo una vuelta al capitalismo podría acabar con esas catedrales que son el Festival y la Casa del Caribe.

Cuando llegó la etapa de búsqueda, experimentación... ¿Cómo se fusionó el binomio Padrón-Meneses en El huracán y la palma? ¿Fue escrita especialmente para que Meneses realizara el montaje?

Escribí esa obra en 1996 para el centenario de la muerte del Titán, a quien admiro. Ese mismo año logré hacer un estreno de teatro leído en el neoyorquino Gramercy Theatre, sede de Repertorio Español, un prestigioso grupo fundado y mantenido por cubanos desde 1964, a solo tres cuadras de Broadway. Yo actué el personaje negativo, adversario de Maceo; el héroe fue interpretado por un gran actor cubano, René Sánchez. Nos acompañaron los mejores actores de ese elenco, ante un numeroso público ávido de conocer todo lo que sucedía en Cuba.

En 2001 estrené *El huracán y la palma*, en la sala Covarrubias del Teatro Nacional de Cuba –bajo mi dirección–, con un elenco de procedencia diversa, gracias al apoyo del grupo Teatro XXI que dirigía mi entrañable amigo y maestro



Joel James (izquierda), director y fundador de la Casa y del Festival del Caribe junto a Rogelio Meneses (derecha).

Armando Suárez del Villar. Protagonizaban: a Maceo, Manuel Oña; a La Muerte, Yailene Sierra; al Inquisidor, Jorge Ferdecaz. Debo confesar que aunque me habían dado la Covarrubias por tres semanas, solo pude ofrecer dos funciones: algunos consideraron la obra subversiva o contestaria. Una vez más, Suárez del Villar vino a auxiliarme: me facilitó el teatro Fausto para tres semanas, donde él daba espacio a grupos humorísticos. Ese mismo año Rogelio me pidió autorización para preparar una versión y estrenarla con su Laboratorio Teatral Palenque. Le di toda la libertad del mundo, para que no se sintiera amarrado al texto original. Elaboró una propuesta muy misteriosa que respondía a su poética: indagación en lo histórico-sicológico del personaje, planteamiento de interrogantes sobre el comportamiento del héroe: él protagonizó a Maceo. Por supuesto, asistí al estreno en la sala de Enramadas. Los felicité a él y al elenco.

¿Cómo reaccionaron el público y la crítica ante este espectáculo, que a través de una atmósfera onírica y delirante abordaba los últimos días de Antonio Maceo antes de caer el 7 de diciembre de 1896?

No creo que sea una obra para grandes cifras de público. En rigor, no abordaba solo los últimos días del Titán. Me lo planteé como una pesadilla en la que aparecían sus fantasmas más cercanos, buenos y malos: el Enemigo, la Muerte y la Madre que le dio la vida. Salieron trabajos críticos en *Granma*, *Juventud Rebelde*, *Bohemia* y *Tablas*, firmados por Amado del Pino, Osvaldo Cano, Waldo González y Habey Hechavarría, todos encomiásticos y algunos muy analíticos, enjundiosos. No sé si en Santiago de Cuba se publicó algo sobre la versión de Meneses. Pero ahí terminó la primera parte de la historia de *El huracán y la palma*. En 2009 y 2011 logré, con casi todo el elenco original, dos lecturas dramatizadas en la sala Villena, de la Uneac habanera, a solicitud de la Comisión Aponte.

¿Cuál es su valoración de Meneses, como amigo y ser humano que entregó su vida al teatro y la cultura de Santiago de Cuba? Tuve la suerte de ser su amigo. Estuvimos juntos en muchos combates y en momentos difíciles; pero también compartimos muchas alegrías y fuimos verdaderos camaradas: éramos muy fiesteros y bromistas. Recuerdo que durante años trabajamos juntos sobre los ejercicios de Grotowsky y el hatha yoga. Nunca dejó de entrenar su cuerpo. Fue, además de un excelente actor y director, un maestro de la expresión corporal: impartió acrobacia y novedosas técnicas para el desarrollo del cuerpo y la voz del actor. Contribuyó a la formación de muchos jóvenes. No me gusta especular, pero si se hubiese quedado en Camagüey, su evolución habría sido diferente. A él Santiago lo marcó definitivamente. Parecía un santiaguero más. Me explico: como si

Rogelio Meneses (izquierda) y Carlos Padrón (derecha).



hubiese nacido en Los Hoyos o el Tivolí. Aquí trabajó muy duro, aquí amó, aquí cuajó, aquí triunfó.

Meneses: “[...] hombre sabio en escuchar y aconsejar; eterno e inquieto creador de utopías. Ven a nosotros y bríndanos de nuevo ese, tu ancho y llano corazón. Avatara, aliéntame en esta difícil prueba”. ¿Por qué su Avatara?

Aunque era un gran guerrero, su condición mayor fue la del compañero que interviene entre contrincantes aparentemente irreconciliables para hacerles ver más allá, convencerlos de la necesidad de estar unidos ante retos y enemigos verdaderos. Varias veces me llamó a esa reflexión, porque —lo confieso— yo era una suerte de locomotora sin frenos y sufrí mucho; pero también aprendí, gracias a los consejos de “mi Avatara”. En el grupo casi todos teníamos nombres. A él le pusimos “El Esotérico” y “El Metafísico”, por su afán de estudiar la metafísica, los orígenes oscuros y ocultos de los procesos humanos. Un avatar, en sánscrito, es un cambio en sentido dialéctico. Un día él comenzó a decirme: “mi Avatara”. Y yo a él igual. Éramos, entonces, “avatars”, algo más que hermanos, algo así como decisores de la vida del otro, capaces de provocar un cambio en el compañero. Por eso, cuando lo enterré, escribí y dije a los cuatro vientos esa suerte de poema.

Algo más. No se puede hablar de Rogelio sin hablar de *Baroko*. Allí estaban Carlos Felipe y Rogelio Meneses, en un simbólico abrazo, y estaba un duro trozo del ser cubano, en sangre y espíritu: el sumun de la tragicidad de un pueblo tan relajado como el nuestro. Él hizo la versión y consiguió excelentes trabajos actorales de la difunta María Elena Calzado, de Fátima Patterson, de Alberto Bertot y de Agustín Quevedo. Es una de las obras que más me han impresionado en mi ya larga vida. Y te aseguro que he visto bastante teatro en Cuba y en una veintena países.

Gracias por convocarme y permitirme hablar de mi hermano Rogelio. Esta conversación me devuelve recuerdos que me impulsan a seguir trabajando. ▮

LI
BRE
TO
128

OFFE
LIA





Juan Edilberto Sosa Torres

SANTIAGO DE CUBA, 1991

DIRECTOR DE TEATRO, ESCRITOR, GESTOR CULTURAL y docente. Licenciado en Estudios Socioculturales por la Universidad de Oriente. Egresado de la Escuela de Instructores de Arte Pepito Tey, de Santiago de Cuba, en la especialidad de Teatro. Graduado del Centro de Formación Literaria Onelio Jorge Cardoso. Dirige el Grupo de Experimentación Escénica La Caja Negra. Ha llevado a escena *El Deseo (otro panfleto escénico)* (2016), *Y los peces salieron a combatir contra los hombres* (2016), *El plan B es seguir el plan A* (2017), *Bonsai* (2018), *Leviatán* (2019), *Cartografía para elefantes sin manadas* (2020), *Ofelia* (2022) y *Psicosis* (2022).

Tiene publicado los libros: *El puente Amarillo* (teatro) (Ediciones Santiago, 2016), *El plan B es seguir el plan A* (poesía) (Ediciones Santiago, 2017), *El Crematorio* (poesía) (Ediciones La Luz, 2018), *Porno* (teatro) (Ediciones Santiago, 2021), *La Biomecánica* (poesía) (Reina del Mar Editores, 2021) y *El Hambre* (teatro) (Ediciones Matanzas, 2022).

Ha recibido las becas de creación para desarrollar proyectos de puestas en escena: *El Reino de Este Mundo* (2017 y 2019), *Santa Camila de La Habana Vieja* (2020) y *Milanés* (2020). También en 2022 ganó el Premio Aire Frío, por su puesta en escena de *Ofelia*.

En literatura ha ganado la Edición XX de los Juegos Florales, en Santiago de Cuba, con el cuaderno de poesía *El plan B es seguir el plan A*. Y los premios: de poesía Reina del Mar Editores, con el libro *La Biomecánica* (2018); José Jacinto Milanés (2021), de teatro, por su libro *El Hambre*; el premio Calendario de teatro por su texto *El Subterráneo* (2023). En la actualidad cursa el último año de la carrera de Dramaturgia en la Universidad de las Artes (ISA), en La Habana. **π**

Matria *Ofelia*

ROBERTO VIÑA MARTÍNEZ **LOS ALTARES EN HONOR DE OFELIA**, LA casta doncella de la tragedia shakespeariana, no son inusuales. La inspiración casi mítica de los personajes de esta obra del teatro isabelino no queda reducida a los protagonistas solamente. Siendo quizás la pieza teatral más influyente de la literatura inglesa, es lógico pensar que los análisis derivados de su estructura y sucesos, así como de sus diversos caracteres tenga una marcada trascendencia en nuestros imaginarios. Una impronta inacabada y perdurable que se reconfigura de manera continua; una variación transgresora con cada acercamiento. Es de este modo que, aunque asociada de inmediato y por su calado en los estudios y disertaciones de vertiente feminista, la impronta de Ofelia y su desafortunada biografía teatral continúa inspirando relatos disímiles y espacios de creación que superan el marco o los aforos de la escena. Los altares en honor a Ofelia, con sus flores de romero y su humedad implícita, con su disposición cercana a un sauce y su aroma silvestre siguen siendo una motivación para disertar y discernir sobre estados de la feminidad que resultan escamoteados u oblicuos. Sin importar geografías más o menos distantes, ni espacios de enunciación que exploren la raigambre del personaje más allá del escenario, *Ofelia* en tanto arquetipo y a pesar de su atribulada indefensión, nos ofrece lecturas extemporáneas que, de conjunto, suponen una cosmogonía casi legendaria.

En la presente obra del joven director y dramaturgo santiaguero Juan Edilberto Sosa, tal motivación funciona como pretexto para exponer los relatos de vida de otras mujeres. Como “Ofelias” las concibe y reúne en una asamblea que a través del tiempo y en sus historias mínimas e íntimas dejan una huella de especial trascendencia: la impronta de la maternidad. Mediante este signo atemporal se discursa en esta obra con intervalos que oscilan de la biografía de sus actores y actrices a la de los personajes evocados. Personas

reales y personajes apócrifos. Personas vitalicias y personajes trágicos. Protagonistas y portavoces al unísono en una trama que desde la propia escritura apunta con evidente determinación al montaje. Dramaturgia del espectáculo. Texto híbrido en su esencia que, como nos tiene habituado su autor, alcanza en su progreso un certero equilibrio entre el actor y el *performer*, entre la lírica y el discurso poético, entre la evocación y la memoria distorsionada. La fragmentación y la poetización intencional de algunos pasajes son también elementos habituales de la composición dramática del líder del Grupo de Experimentación Escénica La Caja Negra. En tal sentido, el proceso de escenificación parece ineludible en su escritura más abigarrada y la condición de director escénico acaba por completarse de modo autoral sobre el espacio de representación. Un director que escribe obras en verso libre y un dramaturgo que no puede privarse de incluir “notas” alrededor de una puesta en escena. Y en ambas instancias, como una rareza, un poeta que teatraliza, y que al igual de los antiguos juglares, acá recupera las cuitas de algunas madres cercanas a su sangre y afectos en una suerte de sororidad alucinante signada por la angustia y la desmemoria.

En propuestas anteriores, y con proyecciones estéticas variadas, Juan Edilberto Sosa ha asumido la experimentación como un instrumento investigativo y también como un recurso propio de la vanguardia. La idea de un teatro de renovación e iconoclasta le seducía como condición primigenia e indagatoria. El tiempo ha transcurrido desde aquellos montajes previos, y aposentado el furor de la diatriba, resulta grato comprobar que en el hecho mismo de no proponerse ser vanguardista hay mayor audacia y rebeldía que acomodo. *Ofelia* en tanto pieza, enfila su directriz escénica hacia un *collage* de distintos resortes artísticos y conceptuales. Algunos de ellos ni siquiera en un espectro cercano de alusión a la obra isabelina; lo cual me ha permitido confesarle a su autor que, sin proponérselo quizás, esta sea la obra más santiaguera que he visto en su repertorio. El elogio en cuestión se debe sobre todo al cúmulo de referencias que abarcan desde el terreno sonoro hasta los ámbitos genealógicos expuestos, y que conforman una unidad de sentido coherente y de notable funcionalidad. Elemento no solo digno de mención, también de análisis y crí-

tica. *Ofelia*, en tanto alma máter, se transforma en un *quorum* femenino atravesado por la fatalidad y la condición materna; dualidad esta que parece adecuarse con destreza a una elegía que prodiga una joven suicida de la nobleza de Dinamarca. De este modo, los espectros convocados de Reyita, Marlene, Elena, Luz Divina, La Madre o La Abuela no hacen aparición espontánea, no se corporizan en un discurso lamentable; son un enclaustrado temporal que bajo la piel de los actores y actrices tiene consecución y exorcismo. Acá se da cuenta de un entramado anecdótico que condiciona la mirada del espectador hacia ese sino de infortunio que cada una de estas mujeres sopesa en sus relatos. Ellas todas son Ofelia. Así lo testimonian. De esta manera lo asumen y se convierten en heroínas. Otra nomenclatura ideal para convocarlas y con la que no tienen reparos en advertir que su “cárcel también está en cada hombre y mujer que (amaron)”.

El altar dramático en honor a Ofelia tiene el ritmo acompasado del pilón y el sonido de los tambores, tiene la melodía trágica del lamento de plañideras, la humedad de un vientre que ya no es río, ni siquiera afluente del Avon, sino un torrente que, a su paso, deja vestigios de sabiduría y congoja. En el territorio del simulacro que es la representación que es el escenario, la esperanza se advierte en la voz de una niña llamada Rihanna que no rehúye de su legado ancestral, sino que lo acepta con orgullo, con el mismo orgullo mestizo con que se ansía no repita el canon de sus predecesoras. La matría queda dispuesta y, aunque sea examinada todavía por unos ojos de varón, hay en esa languidez de la mirada un efecto de contraste, un tributo emancipador. El altar múltiple de La Caja Negra y de Juan Edilberto Sosa es una instalación visual y un desmentido histórico. A estas Ofelias ya no les falta la voz ni el vientre, ya no pertenecen al espacio omitido o de la otredad. Ahora desandan con plenitud y solicitan pleitesía. Un derecho matriarcal las exonera de cualquier soberbia asumida como exceso, entendida como crimen o culpa. El país en el que se criaron, donde el poder es excusa, permanece; el mismo país donde el poder es un pataleo machista, sobrevive. Pero el ámbito refundado a manera de resguardo ya no es un cadáver que flota a la deriva, ya no solo es un cráneo cubierto de flores silvestres. Luego del ritual, el altar dejó de ser tumba, templo; abandonó el estatismo y la inercia. ▮

Nota para un montaje

1.

Esta obra puede ser interpretada por tantos músicos y actores como estime conveniente el director.

2.

Es importante que los actores todo el tiempo busquen conexión con un espectador. Siempre se actúa o se habla para alguien en específico.

3.

La acción sucede en el teatro, pero también en Dinamarca, en una tribuna, un concierto, un cementerio, un río.



4.

Hay varias cámaras que transmiten en vivo para el mismo número de pantallas que estarán sobre o dentro del escenario. Es un circuito cerrado que brinda otra versión del espectáculo y que por momentos pone al espectador en escena. A falta de pantallas led, pueden utilizarse televisores. Por momentos, los actores romperán la cuarta pared para sustituir a los técnicos y manipular o dirigir las cámaras.

5.

Los actores evocarán y tratarán de interpretar a las personas de sus historias de vida.

6.

Todas las canciones, referencias religiosas, historias de vidas y otros materiales fueron el resultado de la investigación con los actores. Se buscó en su biografía trágica para evocar a las Ofelias de sus familias.



Historias de vida para un montaje

HISTORIA DE VIDA 1

REYITA

María de los Reyes Castillo Bueno nació el 6 de enero de 1902 en la finca El Desengaño, antigua provincia de Oriente y falleció en octubre de 1997, en Santiago de Cuba, a los 95 años de edad. Hija de un soldado mambí y nieta de una esclava traída de África, fue víctima de discriminación hasta por su madre. Se casó con Antonio Amador Rubiera Gómez, blanco, hijo de español. Con él tuvo ocho hijos: tres varones y cinco hembras.

HISTORIA DE VIDA 2

MARLENE

Nació en Santiago de Cuba en 1964. Maestra primaria de profesión, actualmente es ama de casa jubilada. Lleva treinta y cuatro años de casada y tiene dos hijos y tres nietas, a los que disfruta mucho educar. En 2012, a causa de un cáncer de mama le amputaron un seno. A partir de ese momento agradece cada momento que vive. Su principal tarea es mantener unida a la familia. A sus 58 años de vida siente que es una mujer realizada.

HISTORIA DE VIDA 3

LUZ DIVINA

Nació en Santiago de Cuba en 1943. Campesina residente del municipio Songo La Maya, es hija de un veterano de guerra. Cuando su padre falleció, ella y su madre quedaron sin vivienda ni medios de subsistencia, razón por la cual su madre decidió entregarla en matrimonio forzado a los 14 años. Es abuela de Rihanna y madre de Elena.

HISTORIA DE VIDA 4

ELENA

Nació en Santiago de Cuba en 1956. Es ama de casa, soltera y campesina. Reside en el municipio de Songo La Maya. Se enamoró a los 18 años y resultado de ese amor nacieron sus dos hijas. La felicidad del matrimonio solo duró cinco años: su marido la abandonó. Hoy está casada con otro hombre, pero siente que no ha dejado de amar al padre de sus hijas.

HISTORIA DE VIDA 5

LA NIÑA RIHANNA

Nació en Santiago de Cuba en 2015. Reside en el municipio de Songo La Maya. Proviene de una familia de mujeres afrodescendientes y es hija de padres divorciados. Es una niña alegre e inteligente. Un día, al observar los animados de Barbie, comenzó a cuestionarse su racialidad y puso a la familia frente a su gran problema social, que las ha afectado de generación en generación.

HISTORIA DE VIDA 6

LA ABUELA

Olga Moyano Álvarez, La Abuela, nació el 7 de mayo de 1932 en Santiago de Cuba y falleció en esa ciudad el 15 de febrero de 2020. Fue criada en una familia machista. Desde muy pequeña demostró cualidades para el canto, pero su padre nunca lo aceptó. Dejó la escuela por rebeldía y empezó a trabajar. Así conoció al que fue su esposo; se casaron y decidieron hacer una vida juntos, sin desligarse de la familia. Muy pronto dejó de trabajar para convertirse en ama de casa. Poseyó todo lo material que quiso, pero nunca se sintió feliz ni realizada. La familia fue su refugio y su canción preferida. Vivía con su única hija y padecía de demencia senil.

HISTORIA DE VIDA 7

LA MADRE

Nació en el municipio de Jamaica, provincia de Guantánamo, en 1979. Fue criada en una finca familiar por sus abuelos maternos y su madre. Su padre las abandonó a ella y a su hermana, cuando ella tenía 5 años, para hacerse cargo de otra familia. Mientras estudiaba conoció al que fuera el padre de su hija mayor, después de tres años de relación la abandonó para hacerse cargo de otra familia. En sus otros matrimonios sufrió agresiones físicas y psicológicas. Ha tenido que criar sola a sus dos hijos, tras fracasar buscando el hombre indicado. A los 36 años conoció a su actual esposo, con el cual lleva once años de casada. Es licenciada en Lengua Inglesa.

Ofelia

Juan Edilberto Sosa

PERSONAJES

OFELIA, mujer de todas las edades,
con una experiencia de mil vidas

LAS MOSCAS

MARLENE

REYITA

LUZ DIVINA

LA ABUELA

LA NIÑA RIHANNA

ELENA

LA MADRE

ACTOR 1

ACTOR 2

ACTOR 3

ACTOR 4

ACTOR 5

CUADRO 1

CARTA DE PRESENTACIÓN (ENTRE OSOS Y AVES DE RAPIÑA)

En la escena hay un pilón, dos sillas, un sofá y elementos que pertenecen a individuos diferentes. Entre el público, cinco personas se ponen de pie, observan al resto de los espectadores, luego entran a escena. Ahora son actores. Durante un minuto dirigen la mirada en busca de una conexión con “el espectador”. Ahora los actores sobre el escenario también juzgan, también tienen opinión sobre quienes fueron a juzgar desde sus cómodas butacas. Ofelia son todos.

OFELIA.

yo soy Ofelia
el cuerpo sobre la tierra partida
las manos duras sobre hierro/
soy el coro infantil para el matrimonio
soy carne de matrimonio/
mi música es el peso da la ausencia
mi voz, el viento sobre la máscara/

ACTOR 1.

¿cómo se renuncia a la distancia?

ACTOR 2.

¿cómo no atender al llamado de las aguas?

ACTOR 3.

¿para qué sirve la lengua de una máscara?

ACTOR 1.

HISTORIA DE VIDA 1. REYITA

Mi bisabuela sufrió las consecuencias de ser la nieta de una esclava y la hija más negra de su madre. Aun en esas condiciones difíciles fue construyendo su identidad como mujer, la que con el tiempo la impulsó a sumarse a una comunidad de negros. Ante el fracaso de esa comunidad y el racismo imperante

en el país durante esa época, asume una nueva estrategia: elegir al hombre blanco como pareja para rebasar los límites impuestos al color de su piel y así proteger el futuro de su descendencia. Ella valoraba la familia. Siempre decía: tengo un alto concepto de la familia, por la mía he sido capaz de sacrificar muchas cosas. Mi bisabuela nunca salió a pasear con su marido blanco. Nunca fue presentada a los amigos de su marido blanco. Sus hijos nunca salieron a pasear con su padre blanco. El matrimonio de mi bisabuela nunca fue real.

LA ABUELA.

las aguas del río Avon me tranquilizan
me hacen sentir de otra época
ese es el río de la fortuna
rodeado de girasoles y margaritas
sus aguas no llegan al molino
allí hay sobras que no son limpias
allí hay osos y aves de rapiña

ACTOR 4.

HISTORIA DE VIDA 6.LA ABUELA

Olga, mi abuela, en la época en que trabajaba conoció a mi abuelo. Después de siete años deciden casarse y vivir juntos. Un día después, ella dejó de trabajar para ocuparse del hogar. Cuando mi abuelo llegaba a casa todo debía estar listo: la comida, los calzoncillos planchados y almidonados, la casa perfumada, el cuerpo dócil, la mirada baja. Mi abuela no solo se ocupaba de las clásicas labores domésticas, también tenía que buscar la leña o el carbón, cargar agua y atender la finca. Todavía recuerdo a mi abuela con un sombrero de yarey inmenso sobre su cabeza de reina. Sus collares blancos o aquel machete en sus manos llenas de callos. Un machete para cumplir.
Un machete para el combate.
Un machete para lo que sea.

ACTOR 3.

Voy a contarles la historia de tres mujeres de mi familia. Mi madre, mi abuela y mi sobrina Rihanna, la cual tiene 7 años. Mi madre se llama Elena, como la de Troya, pero debieron llamarla fragilidad. Ella es el ser más delicado que conozco. El nombre de mi abuela es una maravilla. Mi abuela se llama Luz Divina la Redentora. Cuando me detengo a pensar en ella, la escucho quejarse por lo desafortunada que ha sido, porque nunca conoció el amor. Mi sobrina Rihanna sí es hermosa. La princesa cisne, la reina del pop.

La niña Rihanna juega por todo el escenario sin que nada le parezca extraño.

LA NIÑA RIHANNA.

ser un cuerpo para otros cuerpos
me debilita/me contradice/me niega
nací completa
no soy un número
la soga no pertenece a mi cuello
no seré motivo de fiesta
mi desnudez es una metáfora
de cuánta hambre posee

ACTOR 3.

HISTORIA DE VIDA 5. LA NIÑA RIHANNA

Rihanna es una niña de ojos café y cabello rizado. Durante quince días no quiso ir a la escuela porque se burlaban de su cabello. Me preguntó “¿Por qué no luce como el de Barbie?”. “Porque el tuyo es afro, hermoso y como el de Oshún, la diosa”, le respondí. “¿Entonces soy una diosa?”. “Sí, todas las niñas lo son”. “¿Aunque no tengan el pelo como Barbie?”. “¡Aunque no tengan el pelo como Barbie!”.

La niña Rihanna juega mientras interactúa con actores y personajes.

LA NIÑA RIHANNA.

todas mis extremidades sujetan la locura
mi cabeza es un suceso incompleto/ nací
para creer
no voy a olvidar
los harapos que me adornan y me someten/
en el cuarto de ratas
donde me apellida
un oso en camino la vejez
hay una bañera con la sangre
de criaturas sin rostros
criaturas que no amamanté
que no vi correr por las orillas del río Avon/

OFELIA.

isoy la madre de todos!
isoy la puta de todos!
isoy el juego de todos!

La Madre se arrastra por el escenario. Su cuerpo ha sido violentado.

OFELIA.

rompo las cadenas
que un día sujetaron mi voluntad
rompo el papel
donde me escriben
rompo la luz
que ilumina mi figura teatral
rompo la mesa
donde cortaba las frutas
rompo la cama
donde nunca dormí/ descansé/ sentí
rompo el molino
lugar de osos y aves rapaces
rompo el catálogo de recuerdos
de una memoria que se debilita

MARLENE.

la mujer asfixiada soy yo
la mujer de seda y fango soy yo
la mujer que baila y excita soy yo

la mujer de flores secas soy yo
la mujer que renunció al castillo soy yo

OFELIA.

yo soy Ofelia
aprendí a volar en verano
cuando todo parece caribeño
manejé en América del Norte por los caminos de hielo
subí la torre imposible
la daga en mi mano significa esperanza
mi collar de ojos significa revolución
el lamento de mis manos es herida y azúcar para el futuro
¿puede una Ofelia pensar en el futuro?
¿puede una Ofelia construir algo?

ACTOR 2.

HISTORIA DE VIDA 2. MARLENE

Marlene es el nombre de mi madre. Una mujer fuerte, decidida y bendecida; por eso puedo decir con todas las letras que Marlene es la mujer de mi vida. A lo largo de sus 58 años ha tenido que luchar con dos grandes operaciones. La primera fue una histerectomía total, y la segunda, una radical de mama.

Reyita está tejiendo.

REYITA.

en la soledad
la figura se expande
se hace héroe
se hace juez
se hace piedra/ sal/ fruta/ agua
se hace flores sobre el río Avon
se hace madre/
mi cabeza en el horno
es un ejercicio de sobrevivencia
lo asumo como respuesta a los hechos
no quiero empequeñecer
no quiero rodar como una pelota sobre la arena
no quiero huir
no quiero ser la montaña
no quiero llevar el nombre de mi verdugo

ACTOR 2.

¿cuántas hojas han de caer sobre el hielo?
¿cuántas normas me persiguen?
¿cuántas voces narran este ciclo?
¿cuántas Ofelia se necesitan sobre la mesa
para cortar el rumor?

ACTOR 2.

HISTORIA DE VIDA 2. MARLENE

“¡Arriba las manos, todo el mundo dejen los platos en el suelo o me veré obligada a tirar la teta!”. Así dijo mi madre sujetando la prótesis como si fuera una pistola.

OFELIA.

yo soy Ofelia
camino sobre braza ardiente
para soñar/ he sido tragedia
y volumen
para imaginar otra oportunidad
el río Avon espera mi cuerpo
me llama
sé que debo responder
el río es un símbolo de la voluntad de mi imagen
tal vez mañana vaya por flores
tal vez mañana me aproxime y conquiste el agua
tal vez mañana cante cuando el ocaso
destruya las imágenes comunes
no me voy a ocultar en el miedo
ya no soy carne para osos
ya no soy el adorno en la muralla

El Actor 3 evoca a Elena, quien juega a que contrae matrimonio frente al altar. Está vestida de novia.

ACTOR 3.

Yo nunca me pondría el mismo traje de mi madre.

La madre canta Lo material, de Juan Formell. Es un momento de liberación personal. La acompaña el resto de los actores y personajes.

LA MADRE

todos los secretos yacen en mí
por naturaleza/
todos los cambios me comprometen/
conozco la mentira del deseo/

OFELIA.

yo soy Ofelia
sin imitación ni tormentas breves
me hago presente
sobre el final
encontré mi lugar en el desprecio
ahora me haré reina en el desprecio
luego
saltaré
sin perder la virginidad
sin perder la esperanza

REYITA.

¿se puede saltar mejor?

Los actores se distancian de cualquier interpretación.

ACTOR 4.

¡enciendan las luces!

¡rompan la magia de la escena!
¡volvamos al inicio como si fuera inevitable!
¡aquí hay que celebrar con ron!
¡aquí hay que romper el drama!

LA ABUELA.

¡voy a la silla por voluntad propia!
¡torturar mi cuerpo es dañar la carne colectiva!

ACTOR 1.

¿aún no entienden esté diálogo?

ACTOR 3.

¿no saben cómo va a terminar la obra?

ACTOR 2.

SOBRE LAS AGUAS DEL RÍO AVON SE VEN CUERPOS DE MUJERES
FLOTANDO/ MUJERES DE TODOS LOS TIEMPOS/ MUJERES ETER-
NAS Y CONTRADICTORIAS/ MUJERES DE HUESO Y FE/ ¿PUEDE
LA LOCURA SER TAN HERMOSA?/ ¿PUEDE UN RÍO SER TAN BE-
NÉVOLO?

OFELIA.

levanto el vestido
y pongo la flecha sobre tu frente
¡soy la madre del mundo!
¡nada crecerá sobre mis pies!

Se escucha una ventisca y sobre ella el canto de Ofelia.

CUADRO 2

LA TRINCHERA
(LAS FLORES Y EL PODER)

En escena se encuentran cinco versiones de Ofelia, todas adoloridas, todas con la angustia entre los dientes. Ellas interpretan la canción Tuyo, de la autoría de Rodrigo Amarante. Todas están en pie de guerra.

OFELIA 1.

en la trinchera
todas las melodías suenen igual/
un llanto profundo/ eterno/ pausado
alimenta los oídos de osos/ aves/ y peces
toda la trinchera escucha y se disuelve
como si fueran rehenes
como si alguien señalara su frente
como si la trinchera fuera un sitio para culpables/

OFELIA 2.

todo se trata de una cloaca
donde las miserias quedan al descubierto/
TODAS LAS CRIATURAS PIERDEN EL CONTROL EN ESE LUGAR/ NIN-
GUNA PUEDE EVADIR SUS PROPIAS MENTIRAS/ ELLOS CONSTRU-
YERON LA TRINCHERA PARA MANIPULAR LA OBRA/ ELLOS SON

CONDENADOS POR SU PROPIA ACCIÓN/ NADA ES CASUAL/ LOS GOLPES SOBRE EL OPRESOR SON LA SEÑAL/ NADA ES TAN NECESARIO/

ACTOR 2.

HISTORIA DE VIDA 2. MARLENE

Era un adolescente cuando mi hermana y mi padre me mintieron sobre la última operación de mi mamá. Me habían dicho que sería una operación simple, que no tendría grandes complicaciones. Pero un día entré al cuarto de mis padres y sobre la cama estaba la prótesis. Fue ahí donde supe que a mi mamá le habían amputado un seno.

OFELIA 3

la trinchera está decorada por girasoles y margaritas
flores del mal
flores de la contradicción
flores del deseo
flores del suicidio colectivo
flores para adecuar la narrativa
flores silvestres para un engaño
flores de la densidad
flores del campo minado
flores plásticas
flores para hacer sangrar al ciervo-rey/
todos los objetos en la trinchera
representan las cualidades
de sus habitantes/ junto a ellos
he descubierto la crisis

OFELIA 4

la trinchera es una silla de tortura
me han sentado en ella durante siglos
y en ella
me he hecho más fuerte/
la convertí en mi campo de batalla
UNA EXPERIENCIA EXTENDIDA A GENERACIONES
A CUERPOS CUYO MAYOR INCONVENIENTE
FUE
NACER EN LA TRINCHERA/ UN LUGAR INFINITO
LLENO DE ESTIÉRCOL Y POLVO
DONDE LA ESCARCHA IMAGINA OTRO PAISAJE/

OFELIA 5.

NACÍ EN UNA PRADERA LLENA DE AMAPOLAS
EN SU CENTRO GIRASOLES
Y MARGARITAS SECAS
INVITABAN AL CAMINO FÚNEBRE/ AL CAMINO DE LA DEPENDENCIA/
DEL RENCOR/ CRÁNEOS DE MUJERES FLORECIDOS

ACTOR 5

HISTORIA DE VIDA 7. LA MADRE

Mi madre fue durante muchos años devota a la religión católica. Me ha hecho cargar con su Biblia adonde quiera que vaya. Dice que es su manera de protegerme y aconsejarme desde la distancia. Cada piedra que se ha puesto en su camino, desde su padre hasta mi padre, no la han hecho perder de vista su filosofía de vida: su independencia.

OFELIA 1.

¿dónde empieza la trinchera?
¿cuántas sillas se han construidos para adornar la trinchera?
¿cuál es el valor de una Ofelia?
¿todos los conceptos son necesarios?
¿tantas flores secas para qué?
¿para quién es la fiesta?
¿y la peste?
¿y la acción?
¿para qué el teatro?

OFELIA 3.

sobre la trinchera
las aves de rapiña
dogmatizan el aire
el insecto huele
a corrupción
y el agua sigue el curso
mientras las niñas
aprenden a cantar
lo que en verano
y en semana santa
es ritual para los deberes/
el ciclo es perfecto
nuestra madera
es la necesidad
de esas aves
para seguir
sumergiéndonos
en la figura que obedece
al poder/

OFELIA 5.

en la trinchera
todo se trata
de las flores
y el poder/
el padre nombra
el padre juega
el padre enseña
el padre rompe
el padre castiga
el padre vuela
sobre la trinchera
en ocasiones
para marcar su territorio
y en otras
para marchitar las flores
y probar su poder/

OFELIA 1.

¿padresanto?/

LA TRINCHERA ES UNA FOSA COMÚN/ UN DESAGÜE POR DONDE
SE TRAZAN LAS LÍNEAS DE LA GEOGRAFÍA/ crecí entre burgueses
personas sin aliento
me sacaron de un convento a los ocho años
para llevarme a otro
al que nombraban familia/
allí mi valor estaba en mis nalgas/ mis modales/ mis silencios/
¿el aguante?

OFELIA 5.

una niña no sabe
el peso de la calma
cree que todos los hombres
llevan pan bajo el brazo/

Se ve a La niña Rihanna jugar con flores secas.

OFELIA 3

una niña ve en los girasoles
y margaritas secas
un acto de belleza/ ella
no sabe
que las flores
han sido víctima
del poder/ ella
asume que la familia
debe parecer ese campo marchito/ ella
asume
que a pesar del poder
que posee el padre
las flores deben
dominar el jardín/

Se escucha la ventisca y, sobre ella, el sonido dulce de una flauta.

CUADRO 3

SEXO
(HAMLET/ LOS GLOBOS)

Las cinco versiones de Ofelia empiezan a transformarse en artistas de cabaré. Los actores inflan globos y los colocan en sus senos y nalgas, simulando un cuerpo grotesco. Todos son Ofelia. Una música popular bailable se apodera del momento.

OFELIA.

¿sexo?/ iconozco la posición del sexo!/ mi padre pudo enseñarme
antes de los quince/ acumulé experiencia gracias a él y
al cura/ al profe de Historia/ al primo feroz/ a la prima silvestre/ al
bar/ a mis manos/ a tus manos/ a esos objetos

de silicona
que obedecen a la contemporaneidad/¿sexo?/ escucho esa palabra y
recuerdo mi adolescencia/ siempre ansiosa/ siempre vacía/ siempre débil/

ACTOR 2.

HISTORIA DE VIDA 2. MARLENE

“¡Rechazo, rechazo, rechazo...!”

Así dice Marlene cuando estoy arriba de ella dándole muchos cariños
o cuando le toco la nalga. Ella siempre habla de que hago eso, porque
necesito algo, y en cierta medida tiene razón.

*La música cambia y ahora entre todas las Ofelia hacen una interpretación
libre de la canción Bacalao con pan, de Irakere.*

OFELIA.

mi culo sobre el alambre y
mi boca contra el suelo/ el poder asume que debo resistir
sin importar la fuerza/ el tamaño/ o la rutina/ el poder busca cerveza
para mojar mi vientre y
me pide que grite/ que ría/ que llore/ que sienta/ el poder busca
detonar fuegos artificiales tras el sonido del cansancio/ el poder busca
convertirme en golosina/ transformar mi cuerpo
según la estética de la ignorancia el poder busca
una cintura estrecha/ nalgas enormes y labios hinchados/ el poder busca
vender mi cuerpo como argumento del deseo/ quiere verme como una
mutante del nuevo milenio/ quiere quitarme la ropa
quiere que permanezca entretenida/ quiere hacerme creer que debo
cambiar porque no soy suficiente y necesito ser perfecta/ quiere obli-
garme a babear

*Los actores posan como si estuvieran en una sección fotográfica. Se visten con
ropas diferentes/ se ven sensuales y al mismo tiempo absurdos/ grotescos.*

OFELIA.

¿sexo?/ voy al gimnasio para no extrañar
para no imaginarme libre
sobre las aguas del río Avon/ debo preparar la cena
los niños llegan temprano
y todo debe
estar intacto/

La música se detiene.

ACTOR 5.

HISTORIA DE VIDA 7. LA MADRE

Desde que tuvo absoluta conciencia de lo que era tener un padre ausen-
te, mi madre supo que haría hasta lo imposible para que eso no les pa-
sara a sus hijos. Pero no pudo evitar que el ciclo se repitiera conmigo,
como si fuera una maldición que pasa de generación en generación.
Solo espero que mis hijos no carguen con la misma cruz. ¿De dónde
viene tanta tragedia?

OFELIA.

¿SON MIS SENOS MÁS HERMOSOS QUE MIS IDEAS/? TENGO
DIECINUEVE AÑOS
FUI PRESENTADA EN SOCIEDAD
DURANTE EL BAILE DE VERANO
DONDE SE PRESENTÓ AL PRÍNCIPE HAMLET/ SEGÚN LA REINA
SERÁ MI ESPOSO Y JUNTOS GOBERNAREMOS DINAMARCA
SEGÚN EL REY
HAMLET GOBERNARÁ DINAMARCA
SEGÚN HAMLET
NADA ES LO QUE PARECE/ ¿DÓNDE ME EXPRESO YO?
¿SERÉ NADIE?
SERÉ NADIE
¡SERÉ NADIE!/
HAMLET PREFIERE LA IDIOTEZ QUE EL GOLPE/
SABE CÓMO ARMAR ESTA NACIÓN DE FRACASADOS
PERO SERÁ UN IDIOTA/ LA MUJER DE UN IDIOTA ESTÁ LLENA DE RUIDOS
EN CUESTIONES DE SEGUNDO
EL SUCESO TRASCIENDE DE LA GLORIA AL CRIMEN
¡HAMLET NO SERÁ REY!
NO LE IMPORTA EL PODER SOBRE LOS OTROS
¡HAMLET NO TENDRÁ ESPOSA!
UN HOMBRE QUE RENUNCIA A TANTO NO PUEDE ENGENDRAR
NO PUEDE COMPROMETER
LA VIRILIDAD MASCULINA DEL REINO/ HAMLET ME CONDENÓ
LA RENUNCIA ES UN MÉTODO DEVASTADOR
TODOS ESTÁN PREPARADOS PARA LA AMBICIÓN
PERO NO PARA LA RENUNCIA/ ¡HAMLET NO SERÁ REY!
¡HAMLET NO SERÁ REY!
NO TENDRÁ MI SEXO
NO APRETARÁ MIS NALGAS
FRENTE A LOS SÚBDITOS/ ¡HAMLET NO SERÁ REY!

ACTOR 3.

HISTORIA DE VIDA 4. ELENA

La historia de mi madre es una tragedia. Ella, al igual que Helena de Troya, conoció a mi padre a los 20 años y desde el minuto cero se enamoró. Él es y será el gran amor de su vida. Por mi parte, solo tengo un vago recuerdo de él: sus manos grandes, su rostro áspero, sus labios mordidos. En mi casa le llamaban el rey del abandono, porque siempre que discutía con mi madre nos abandonaba. Un día salió con el diablo en el cuerpo tras una pelea y nunca más volvió. Sus hijas vimos cómo se perdía entre el trillo que nace desde el portón de la casa. Realmente no sé por qué le decimos a mi madre Helena de Troya, mujer que no ha tenido rapto ni seducción por un Paris. Mujer que no provocó más guerra que la ansiedad y esa le duró más de veinte años. Mi padre no va a volver; pero Elena todavía lo espera cada tarde, mientras contempla el trillo que nace desde el portón de la casa.

ACTOR 1.

HISTORIA DE VIDA 1. REYITA

Mi bisabuela era una persona común y corriente, natural, respetuosa, servicial, honrada, ¿feliz? De raticos en raticos.

OFELIA.

yo soy Ofelia
un injerto de miles de cuerpos
el pasto verde es mi hogar
la trinchera es mi casa/ pero el pasto es mi hogar/ es donde único la
silicona no importa/ allí Hamlet hubiera aceptado ser rey/ allí no ten-
dría asco a ninguna posición/
me convertí en un globo/ ¿sexo?/ digamos que entretengo al paladar/
floto sobre las calles de una Dinamarca estéril y morbosa/ en la boca
del estómago me crecen girasoles y margaritas/ ¿ansiedad?/ un globo
es un globo/ la silicona quema mi carne/
fui elegida para el príncipe por parecer un globo
seré elegida para alguien más por parecer un globo

*En el pilón se empiezan a explotar los globos que transformaban los cuerpos.
Lo hacen como un acto de liberación. El pilón marca el tempo del momento.*

LA MADRE

¡extirparé ese lenguaje de mi cuerpo!
¡no más sexo al ojo del poder!
¡no más colonización corporal!
¡no soy un clon!

ELENA

en la boca del estómago
me crecen flores silvestres
allí hay libertad/ pienso/
nada que no sea libre
puede nacer en la roca/

El sonido del pilón disminuye hasta desaparecer.

CUADRO 4

LA PESTE
(LAS MOSCAS/LAS NIÑAS/EL VIENTRE)

Ofelia empieza a perder el rostro. Se transforma en demonio, peste, niña fantasma, cuerpo que llora. En la escena todos los elementos pierden su función natural para ser parte de la imagen absurda. En algunas ocasiones vemos a Ofelia cerca del río; en otras, solo vemos a Las Moscas.

OFELIA.

yo soy Ofelia
la mujer que nació sin vientre
la ortiga sobre la piedra
el sexo equívoco
el sexo hecho carbón
el sexo del régimen

el sexo torcido
¡el sexo roto!

han abusado tanto de mi sexo
que ha perdido su valor/
me exhiben en un bar
para soldados sin guerra
como alimento gratis
sufro sobre mi dignidad
soy la escasez de todo lo necesario/
mi ropa es una construcción
mis gestos son una construcción
el gemir sobre la mesa es una construcción/

ACTOR 3.

HISTORIA DE VIDA 3. LUZ DIVINA

A mi abuela la casaron con un hombre al que no amaba. Fue violada, humillada y torturada hasta que le hicieron creer que esa era la normalidad. Le hicieron aceptar que los golpes eran un método de corrección ante su supuesta estupidez. Nunca dijo nada, el silencio fue la vía que encontró para sobrevivir. Tenía miedo y el miedo te mantiene alerta. Mi abuela soportó abusos callada durante toda su vida, o tal vez aprendió a dominar el chakra del dolor y se hizo inmune. No lo sé. Por eso, cuando alguna de nosotras, sus hijas, se enamora, mi abuela siente mucho miedo, porque el dolor es la cara que le conoce al amor.

REYITA.

(Canta una canción de cuna).
Macunísunsi, macunísunsa,
dame la sortija
dame la sortija
dame la sortija que en tu mano está.
Si no me la das, si no me la das,
si no me la das, me echaré a llorar,
me echaré a llorar, me echaré a llorar.

ACTOR 1.

HISTORIA DE VIDA 1. REYITA

Esta canción de cuna se la cantaba mi bisabuela a sus hijos y luego a sus nietos. Era la canción de cuna que más le gustaba a ella.

Todos los actores interpretan la canción de cuna, mientras se van transformando en Las Moscas.

OFELIA.

atravieso la ciudad en busca
de unas monedas
para alimentar mis moscas/
insectos amables
que nacieron en mi estómago/
sobre mi cabeza morada
vuelan a sabiendas de mi amor
su presencia me induce a creer

en los cuerpos espejos/ LAS MOSCAS SE POSAN
EN MI CABEZA PLÁSTICA PARA CALMAR EL OLVIDO/ INVOCAN
AL RÍO
AVON Y SUS FIGURAS
VIVAS
SOBRE SUS AGUAS/ NACÍ SIN VIENTRE
NACÍ ROTA
NACÍ TORTUGA
NACÍ PARA INVENTAR OTRO LENGUAJE/ ¿ASUMIRÁ EL PODER
SEMEJANTE SALTO?/

ACTOR 1.

HISTORIA DE VIDA 1. REYITA

Mi bisabuela en las mañanas solía ponerle los calzoncillos y pantalones a su marido, incluso, calzarle las medias y los zapatos. Que su única acción al despertar fuera abotonar y listo. Solo ella sabía lo que pasaba dentro de casa. Nunca pasó hambre, pero sí carencia de afecto. Las aspiraciones de ella no coincidían con las de él. Por ejemplo, mi bisabuela deseaba ver progresar a sus hijos desde la educación, la personalidad, que no fueran unas cualquiera. A él solo le importaba que sus hijos trabajaran y llevaran a casa algún dinero. Por tal motivo ella se vio en la obligación de convertirse en una mujer independiente y hacer una vida independiente sin separarse de su marido blanco. Para darles a sus hijos lo que ella deseaba comenzó a trabajar y con mucho gusto. Ser culto es el único modo de ser libres, escribió José Martí, la independencia económica es la única manera de ser libre, decía mi bisabuela.

LAS MOSCAS.

las niñas creen que el río Avon es una carretera
hacia el amor/las niñas hablan con otras niñas que flotan sobre el río
llenas de margaritas y girasoles secos/ las niñas se someten a la silla
pensando que los niños
tienen su mismo sexo/ ¿se puede condenar a una fruta que ignora lo
que es el paladar?/ las niñas ven a Ofelia rodeada de moscas y cantan
algunas no sienten el tufo
pero otras maduran tan rápido
que la peste le parece común/

yo soy la peste
me rodeé de moscas para imponer respeto/ nací sin vientre/ pero conozco la tortura y la corrupción/ he sido violada tantas veces que vomitarías de pensarte tan víctima/ tan vulnerable/ tan condenada/

soy la peste, porque para que mi olor no te atraiga/ mi ropa no es una invitación/ mi pelo no es mi brazo/ mi culo no son tus caballos domesticados/

soy la peste porque sangrar duele/ no importa la herida
no importa la aceptación
sangrar es el lenguaje asignado
y debo imaginar otras opciones/

yo soy la peste
camino entre ratas y enfermos
abandonados a su desastre personal/la fatiga del colectivo deja man-
chas y la ropa se tiñe de cansancio/ el río Avon
no detiene el fluir
la autopista se hace abstracta
las marcas sobre el pavimento
confunden al ojo
siento que camino
por una vía vertical/

soy la peste
la cocinera
la esposa
la mujer del turbante
la ama de casa
la ama de farsa
la que enjuaga los platos
la subordinada
la que debe gemir
la que debe ceder
la responsable de los hijos
la que no imagina/

soy la peste
tanta violencia
me hace segregarse
ese olor asfixiante
de criatura infértil/

¿la peste es un arma?
¿la peste me define?
¿la peste es necesaria?
¿la peste es un imán?
¿la peste es un oficio?
¿la peste es estar en duelo con las posesiones?
¿la peste es la desesperanza?
¿la peste fragiliza?
¿la peste es un cuestionario dulce?
¿la peste son las moscas?
¿la peste es el gozar trágico del ojo perfumado?
¿la peste es la reducción de la historia?
¿la peste es el termómetro de la discordia?
¿la peste es la súplica de mis hijos?
¿la peste es la libertad que hierde?
¿la peste es la norma?
¿la peste nos conduce al canto?
¿la peste es el escudo contra la gravedad del poder?
¿la peste es el ombligo/ la casa/ el vientre?

Ofelia se quita la máscara. Los actores todos se quitan las máscaras.

OFELIA.

yo soy Ofelia
la mujer que nació sin vientre
y recorre los parques de esta ciudad
en busca de su merecido/
cada árbol
cada piedra
sirven para colorear
mi historia/ soy la madre
llena de cigarros y alcohol
la madre sobre la mesa
llena de semen y talco
la madre en el altar
donde el poder miente/

los cuerpos débiles
conquistarán el parque
lleno de moscas
y con la seguridad
que proporciona la peste/

REYITA.

necesito morir temprano
es la única forma de volver/

CUADRO 5

LA TRIBUNA
(FÁBULA DE LA SOGA Y EL CUELLO)

El escenario se ha transformado en una tribuna, con micrófonos y altoparlantes. En una esquina de la escena, el Actor 4 juega a interpretar a La Abuela. Ofelia habla desde la tribuna.

OFELIA.

yo soy Ofelia
la que el río hará suya
no voy a negarme
debo apretar la sogá con mi cuello
debo mostrar mis venas a los designios de la trinchera
soy la mujer con la cabeza torcida y debo naturalizarlo
no se trata de la muerte Heiner Müller
el río Avon es la oportunidad colectiva
en este siglo
donde el ojo del poder
cree que Ofelia son sus pechos y muslos en el regazo
debo romper el molde
debo criminalizar la silla

el campo ha de ser para todas las flores
¿será ese el concepto de hogar?
mi grito será el arco de triunfo
para quienes han existido sin ventanas
la daga sangrante es mi último acto
amar es una fotografía que sangra
amar es la realidad sin suelo/

En la tribuna se empieza a entonar la canción Las mañanitas, del compositor Manuel M. Ponce, como si fuera un himno de vida.

LA ABUELA

mi cárcel también está en cada hombre y mujer que amé
Hamlet y los hijos que no llegaron
Dinamarca y su quiebra/

OFELIA.

mi cárcel es la contemplación/
la fábula de la sogá y el cuello
trauma o aguante
los hilos se tejen solos
para condensar las ideas/

LA ABUELA.

mi cárcel es la utopía
el ladrillo a ladrillo
para derrumbar el muro
la sogá y su violencia
el cuello y su derrame/

OFELIA.

mi cárcel es un manatí gigante
en la costa más bella del continente
un animal bajo agua
entre la mítica y la depresión/
mi cárcel es mi cuerpo
allí he instaurado micrófonos
y altoparlantes/ allí promuevo un discurso
profano y transgresor/ quiero cambiar
Dinamarca!/ quiero que nacer en estas arenas
no signifique caer en el hueco de la impiedad/ mi cuerpo es la cárcel
donde yacen mis colores y sonidos más extravagantes/ los micrófonos representan
la toma de la palabra/ ¿la toma del concepto?/ me he convertido en una
mujer amplificadora/ mujer tribuna/ mujer de manto y corbata/

ACTOR 4.

HISTORIA DE VIDA 6. LA ABUELA

Mi abuela soñaba con ser artista. Un día estaba cantando en el balcón de la casa cuando la escuchó un señor que pasaba. El hombre quedó fascinado por la voz de ella. Él, quién resultaría ser un músico conocido de la época, le pidió permiso a su padre para educar su voz. Su padre se negó de forma rotunda, decía que eso era cosa de putas. Que ser artista era cosa de putas y que ella no era una de esas.

Mi abuela lo amenazó con dejar la escuela y así lo hizo. Luego su padre la puso a trabajar con él, en una guagua para una escolita de monjas.

OFELIA.

TODOS LOS SÍMBOLOS CABEN EN MIS MANOS/ TODOS LOS OBJETOS SE HACEN PEQUEÑOS FUERA DE SITIO/ ¡quiero cambiar Dinamarca!/ mi cárcel es la contradicción
una sogá
un cuello
un país/
alzo la bandera
la multitud me abraza
la fe parece un artefacto
¿tribuna?
¿tribunales?
¿tribulaciones?/

ACTOR 4.

HISTORIA DE VIDA 6. LA ABUELA

Mi abuela no podía salir a fiestas. Soñaba con arrollar en las congas, pero no pudo. Su padre no se lo permitía. A veces inventaba una excusa y en otras le decía que su lugar era la casa y todo lo que en ella había. Su padre no dejó de ir a fiestas, no dejó de hacer su vida, y no dejó que mi abuela hiciera lo mismo. ¿Será eso una trágica educación? A mi abuela nunca le faltó nada material, pero fue una persona frustrada. Nunca realizó su sueño de ser artista. Su padre no se lo permitió.

LA ABUELA

cien años después
ciega
con la tarea a medio hacer
la tribuna está en muchos cuerpos
todos complejos
como una ilusión/

ACTOR 1

(Desde la tribuna.)
una anciana se esconde en su pasado
e ignora que la enfermedad existe
¿cuál es la edad de la utopía?

OFELIA.

en el reino de Dinamarca
hay un prado con girasoles y margaritas secas
hay un príncipe que no quiere el poder
hay una mujer llamada Ofelia cuyo cuerpo es inexplicable
hay un pilón y una silla que habla
hay cráneos sometidos
bajo la ley
del incurable/

ACTOR 2.

en el reino de Dinamarca

los habitantes juegan a la suerte
mientras enseñan a las nuevas generaciones
la fábula de la sogá y el cuello/

OFELIA.

ME CRIÉ EN UN CONVENTO
DONDE EL PODER ERA UNA EXCUSA/

ME CRIÉ EN UNA FAMILIA
DONDE EL PODER ERA UNA EXCUSA/
ME CRIÉ EN UN PAÍS
DONDE EL PODER ES UNA EXCUSA/

yo soy Ofelia
y debo apretar la sogá con mi cuello/

¿será esto un final trágico?/

La Abuela sube a la tribuna y se une al coro que interpreta la canción Las mañanitas.

CUADRO 6

CRÁNEOS
(LA LEY DEL INCURABLE)

Se escucha un caracol de mar sonar. Es el Actor 5. Los demás tienen cráneos en sus manos, intentan dialogar con ellos, intentan que el público dialogue con ellos. Se escucha un canto yoruba en honor a la deidad Yemayá. ¡Suenan los tambores!

OFELIA 1

yo soy Ofelia
la del cráneo ardiente
la mujer con sobrepeso en la espalda
la difunta
la hija de nadie
la perra con sangre en el pecho
la torcida
la hambrienta
la enferma sexual
la equivocada
la tóxica
la amante
la del cráneo liso y pequeño
la del cráneo de plastilina
la del cráneo animal
la del cráneo agujereado/

OFELIA 2

yo soy Ofelia

criatura que se embriaga
en sal
para no obedecer como mascota/
mi expediente está lleno de fracasos
y espinas de pescado
la ley del incurable:
caerán los cedros y cambiará el ritual
no importa la expectativa
el nuevo bosque
no llevará tu nombre/

Termina el canto a Yemayá.

OFELIA 3

un día sembraron piedras en mi cráneo/ hijos de la comedia y los se-
cretos
LA EPIDEMIA INSTAURADA EN DINAMARCA
CONSTITUYE UN SALTO/ NO IMPORTA SI EL SALTO ES A LA DECA-
DENCIA/ DESPUÉS DE LA TEMPESTAD
LA REMINISCENCIA DEPOSITADA EN EL ARADO
DEVOLVERÁ AL BOSQUE SU LENGUAJE
Y AL HACHA SU FUNCIÓN/ ¡OH, HAMLET!
¡RENUNCIAR NO SIRVE DE NADA!
¡SI PUEDES CAMBIAR EL MUNDO, HAZLO!
¡SI PUEDES ENTREGARNOS OTRA DINAMARCA, HAZLO!
TANTAS COSAS PUDIERON SER DIFERENTES/ TÚ Y YO SUJETANDO
EL HACHA/ TÚ Y YO
SOLO TÚ Y YO/
NO HAY MAYOR PECADO
QUE IGNORAR LA FUERZA DEL PODER/ ¡OH, HAMLET!
DEPOSITÉ MI ESPERANZA EN UN SIMULACRO
¡OH, HAMLET!
NO SOY TAN DÉBIL COMO CREES
MI CRÁNEO PESA LO SUFICIENTE
NUNCA ABANDONARÍA ESTAS TIERRAS LLENAS DE CAL Y REITE-
RACIÓN/ MIS DUDAS SON EL MOTOR/ EL MIEDO ES SOLO GRASA PA-
RA OCULTAR UNA IDEA/

Ofelia canta.

novia entre alambres
virgen sin corteza
pez de carbón/
niña sin suelo
labios que se cortan
cráneo sin amor/
el vuelo de la hormiga
la casa se derrumba
los ojos sin flor/
sonido del ausente

ropa que se mancha
gira-girasol/
la niña es una sábana blanca
que cae sobre el agua
que cae en el vapor/
la niña es cristal
ráfaga de luz
asunto sin pudor/
el padre sobre la espalda
la madre envuelta en llanto
todo es arroz/
nada tiene forma
el cuerpo es un objeto
la niña es una flor/

Ofelia termina la canción y se ve muy afectada.

OFELIA 4.

el cráneo se deshace
la calma es una canción
para el incurable/ cuestión de ley
cuestión de roles
cuestión de hechos/

OFELIA 5.

deposito mi suerte al río Avon
todos mis santos y mis objetos
toda la poesía sobre sus aguas/
alguien tiene que tomar la decisión
alguien tiene que sacrificarse y perdonar/

Se escucha el sonido del caracol y con él vuelve el canto a Yemayá.

ACTOR 5.

HISTORIA DE VIDA 7. LA MADRE

En un intento fallido de darme un padre, mi madre sufrió abusos de todo tipo. Todo para que yo pudiera disfrutar de una infancia diferente a la de ella. Nunca imaginó que yo iba a estar cuando uno de sus maridos la golpeaba. Años después me confesó que ese había sido el peor golpe de todos los recibidos aquella tarde. Encontró en la religión yoruba las fuerzas que ya no le quedaban. Sin darnos cuenta, la casa se convirtió en un gran altar en devoción a Yemayá. Recuerdo que mi hermano pequeño se escondía para comerse las frutas del altar. Un día me enseñó a sacarle música al caracol.

ACTOR 1.

HISTORIA DE VIDA 1. REYITA

Mi bisabuela aprendió con el tiempo que el desprecio se supera con fortaleza de alma, que ser independiente te hace supremo, que la felicidad es cuestión de puntos de vistas, que construir una familia y protegerla te lleva la vida. Que ser madre a toda y para todos fue su mayor virtud, una enfermedad incurable, que ha pasado de generación

en generación, la padeció mi abuela, la padece mi mamá, la padeceré yo, no lo sé, de ser así, estaré eternamente orgullosa.

ACTOR 4.

HISTORIA DE VIDA 6. LA ABUELA

Cuando mi bisabuela murió, mi abuela tuvo que ir a vivir para su casa y atender a todos los primos, sobrinos y hermanos que allí vivían. Ama de casa, criada de casa. Pero cuando cada primo, sobrino, hermano cogió su camino, se olvidaron de mi abuela. Hoy muchos de ellos ni siquiera saben si mi abuela vive o murió. Yo la recuerdo viva, creyendo que cumplió su sueño, cantando *Las mañanitas*.

ACTOR 1.

¡soy incurable!
músculos de la brevedad
músculos de la sobredosis
músculos del cansancio
músculos para un final/

ACTOR 2.

HISTORIA DE VIDA 2. MARLENE

Ya Marlene lleva diez años de operada. Tenerla es una bendición de Dios, a quien agradezco por tenerla para amarla todos los días.

ACTOR 4.

¡soy incurable!
mi cráneo es mi Patria
las flores que nacen desde su interior
crecen como respuesta al mal/

ACTOR 3.

El sonido del pilón era su único consuelo. Mi abuela solo dejó de ser abusada cuando escapó de su casa. Mi madre “Elena” un día se cansó de tanto esperar a su París y tomó todas nuestras cosas y se marchó de Troya, “la casa de mi padre”. Ahora nos sentamos juntas a trenzarle el cabello a Rihanna, mientras contemplamos el trillo que nace desde el portón de la casa. Algunas veces para ver salir el sol, y otras para ver cómo muere la tarde.

ACTOR 2.

¡soy incurable!

ACTOR 5.

HISTORIA DE VIDA 7. LA MADRE

Después de tanto, mi madre entendió que no necesitaba a un hombre para que supliera el lugar de mi padre. Ella se ha fortalecido cumpliendo y asumiendo ese rol de manera consciente. Tal vez eso le ha permitido, a sus 43 años, encontrar el amor.

ACTOR 3.

¡soy incurable!

ACTOR 5.

¡soy incurable!
igual que Dinamarca
igual que todos los ojos
igual que el tiempo/

OFELIA 2

yo soy Ofelia

la del cráneo ardiente
la mujer con sobrepeso en la espalda
la difunta
la hija de nadie
la perra con el cráneo azul/

CUADRO 7

DINAMARCA
(LA EDAD DEL INCURABLE)

En este cuadro no se sabe quién habla, si Ofelia o el actor. Cualquiera puede hacer suyo el texto. Mientras transcurre la escena, se va armando un altar gigante en el centro del escenario.

Dinamarca existe
la he visto más de una vez/

la tierra padece
ante la ausencia del milagro/
los padres fundadores sembraron imaginando que el estiércol era la solución al hambre/ las ciudades se construyeron sobre estiércol y luego sobre el hambre/ ¿así se produce?/ ¿así se forja una nación?/ HAY CATEGORÍAS PARA DEFINIR CADA GENERACIÓN/ LOS PADRES y el estiércol/ LOS HIJOS y el hambre/ LOS NIETOS y la nación perdida/ en los bares de Dinamarca los hombres jugaban a la guerra mientras sus mujeres jugaban al amor/ Dinamarca es una nación de colmo/ de espíritus mambises y zapatos andaluces/ una mezcla de chilindrón con frutas/
he sido su virgen
he sido su canción
he sido su grandeza/ más de una vida necesité para llegar a este escenario/ el río Avon fue el puente/ este texto fue el puente/ cada ojo abierto en platea
ahora mismo
es un puente/

yo soy Dinamarca
decidí cambiarme el nombre
ante la pena
y la enfermedad/ el reino se ha quedado
sin voz/ todos babean el mismo hueso
y
yo
aquí/ ya he visto esta historia demasiada veces/ he muerto lo suficiente como para entender la fragilidad del suceso/ el poder se dispersó y ahora todos quieren su tajada/ nadie sabe qué hará con su parte del botín pero quieren su tajada/ asumen que dejar alguna herencia en vida te hace divino/ yo soy Dinamarca
un cuerpo de mujer muerta

dueña del poder
dueña de todas las cosas al alcance del ojo
dueña por naturaleza/ donde otros fracasaron
yo adquiriré mi tamaño
mi sangre no representa ningún símbolo conocido
soy Dinamarca
soy mujer/
entre los escombros y restos de los robles y pinos
levantaré mi iglesia/ un edificio para la aceptación y la empatía
será la casa de los sin casa/ será lugar para celebrar
el inicio de otras utopías
el inicio de otros fracasos/

yo soy Dinamarca
el reino maldito/
pondré mi vientre
para reparar todo lo agrio
¿será esto sembrar?/

PARA INCRÉDULOS
ESTA ES UNA NACIÓN IMPOSIBLE/NO ESTÁ EN MAPAS NI LIBROS/
NO EXISTE/ ELLOS LA CONSIDERAN UN MITO
UNA PRUEBA DE QUE HA MUERTO LA UTOPIA/ LOS INCRÉDULOS
NO SABEN QUE DINAMARCA ES UN PAÍS QUE FLOTA
COMO UNA IDEA
EN TODAS LAS TIERRAS
EN TODOS LOS PRADOS
EN TODOS LOS REINOS/ TODO PAÍS ES UN POCO COMO
DINAMARCA
DONDE HAY FRUSTRACIÓN
HAY UNA DINAMARCA/ SE TRATA DE UN SECRETO
ESCONDIDOS POR GOBERNANTES/ EL PODER ASUME QUE NADA
QUE NO SEA CONOCIDO PUEDE FRUSTRARNOS/
DINAMARCA EXISTE
LA HE VISTO MÁS DE UNA VEZ/

asumo la responsabilidad de creer
la fe es un privilegio
la mayoría no puede acceder a semejante estado/
LA FE NO ES LENGUAJE
LA FE ES ACCIÓN/

miro este escenario
lleno de amapolas
con el centro invadido por flores secas
(margaritas y girasoles)
y calculo el peso de la paciencia
¿cuánto vale observar?
¿cuánto vale escuchar?
¿cuál es el precio del silencio compartido?

Dinamarca somos todos
Dinamarca es una mujer que vuela/

LANZARSE AL RÍO FUE UNA PROVIDENCIA/ EL AGUA HIZO SU
HISTORIA/PERDÍ EL DESEO Y EL MIEDO/PERDÍ MIS DEBILIDADES/
MI SEXO CAMBIÓ
AHORA MI VOLUNTAD SE EXPRESA DE OTRA FORMA/ ¡van a recordar mi nombre!/ hasta mi orine resultará preciso
la fe
une/ la fe
es un mal necesario
para construir una nación/

conozco el final de la obra
es este/ un final donde
el espectador
no sabe a quién creer
si a Ofelia
o a la enferma que dice ser un país/

querido espectador
todo se trata de la violencia
todo se trata de poder/

Dinamarca existe
la he visto más de una vez/

Los actores dejan sobre la escena todo lo que es de la escena. Luego vuelven a sus asientos. Mientras, en el centro del escenario, ha quedado un altar para Ofelia. Un altar para todas las mujeres evocadas. ▣



© RUBÉN AJA GARÍ



Ofelia. Grupo de Experimentación Escénica La Caja Negra.
Dirección: Juan Edilberto Sosa.

© CORTESÍA DEL GRUPO



El orden de los factores.
Grupo Teatro de la Totalidad.
Dirección: Geordany Carcacés.

© RUBÉN AJA GARÍ



Condesa Descalza. Grupo Agón Teatro.
Dirección: Kiusbell Rodríguez Castiñeira.

© RUBÉN AJA GARÍ



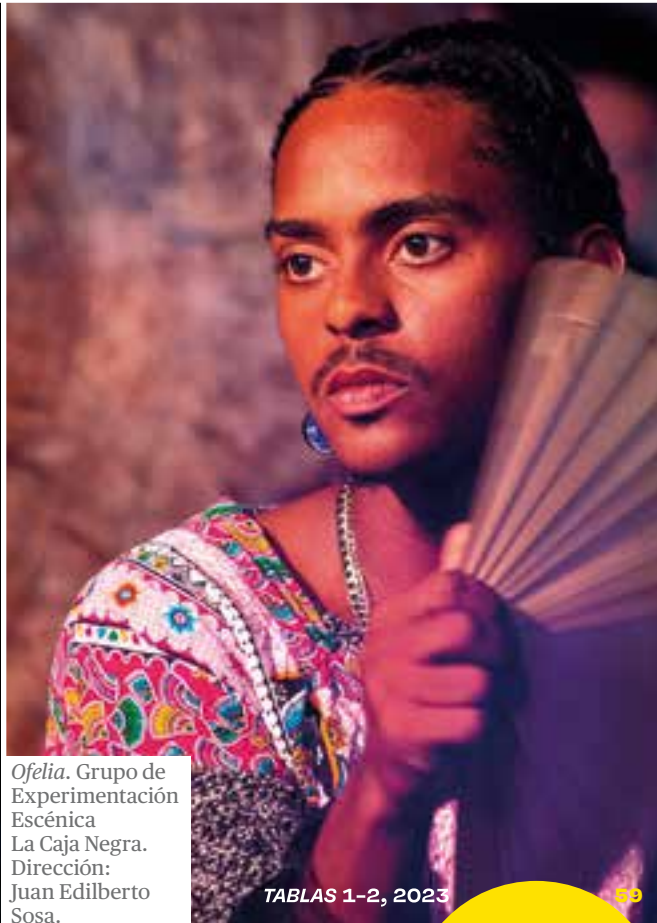
Ofelia. Grupo de Experimentación Escénica La Caja Negra.
Dirección: Juan Edilberto Sosa.



Cuentos del agujero.
Grupo Teatro Adentro.
Dirección: José Brito.



Condesa Descalza. Grupo Agón Teatro.
Dirección: Kiusbell Rodríguez Castiñeira.



Ofelia. Grupo de Experimentación Escénica La Caja Negra.
Dirección: Juan Edilberto Sosa.

TABLAS 1-2, 2023

© BÉLICE BLANCO



Cartografías para elefantes sin manada.
Grupo de Experimentación Escénica
La Caja Negra.
Dirección: Juan Edilberto Sosa.



Cartel de *Ofelia*.

© ALEJO CAÑER

© CORTESÍA DEL GRUPO



Dirección Gritadero. Grupo Calibán Teatro.
Dirección: Orlando González.

Adentro. Grupo Teatro
Adentro.
Dirección: José Brito.

© ANDRÉS CASTELLANOS



Condesa Descalza. Grupo Agón
Teatro. Dirección: Kiusbell
Rodríguez Castiñeira.

© RUBÉN AJA GARÍ



© RUBÉN AJA GARÍ

Adentro. Grupo Teatro Adentro.
Dirección: José Brito.



© MARLON AGUILERA FLEITAS

Ofelia. Grupo de Experimentación Escénica La Caja Negra.
Dirección: Juan Edilberto Sosa.



© RUBÉN AJA GARÍ

Condesa Descalza. Grupo Agón Teatro.
Dirección: Kiusbell Rodríguez Castiñeira.



© RUBÉN AJA GARÍ

Cartografías para elefantes sin manada.
Grupo de Experimentación Escénica La Caja Negra.
Dirección: Juan Edilberto Sosa.



© MARLON RENÉ AGUILERA

Los cuervos de Van Gogh.
Compañía Teatro de la Danza del Caribe.
Dirección: Bárbara Ramos.

TABLAS 1-2, 2023

61

Bitácora de los inconexos

En Santiago de Cuba, Festival de Teatro Experimental Desconectados a 969

JUE
8 DIC
2022
17:00 HRS

KEYNI ALEJANDRO MENÉNDEZ UN MOVIMIENTO TELÚRICO ES UNA sacudida brusca y pasajera de la corteza terrestre, debido a la acumulación de energía que necesita liberar. Resulta una experiencia que pocos han experimentado y para nada es grata. Resalto este detalle no porque alguien vaya a perecer en un territorio con tales características, sino porque pretendo que estas líneas se incluyan en la lista de “mitos”, del Laboratorio de Ingeniería Sísmica de la Universidad de Costa Rica. No, no lo digo en broma. Se dice que quien visite Santiago de Cuba y no haya sentido un movimiento de la tierra es como si no hubiera estado. Y sí, hubo una sacudida ligera en esta ciudad, sí, casi imperceptible; pero que hizo estremecer, además de las camas de las habitaciones del hotel El Crucero, nuestras mentes y el motivo de ¿por qué estábamos allí?

Este sismo, vivido el día 7 de diciembre, fue la bienvenida al Festival de Teatro Experimental Desconectados a 969, que abrió sus puertas del 8 al 11 de diciembre del pasado 2022. En esta, la quinta edición, la Ciudad Héroe acogió a ocho agrupaciones y diez presentaciones que, en su mayoría, estuvieron a cargo del Grupo de Experimentación Escénica La Caja Negra –anfitrión– y de Teatro Adentro, de Santa Clara, cada uno con dos obras en la programación de este festival. En tal caso, el proyecto La Chi-

menea, de Camagüey, no pudo asistir al evento. En este se sumaron otras actividades colaterales, como: presentación de libros, desmontajes de obras, paneles, conciertos, exposiciones de artes visuales y visitas dirigidas a centros históricos y culturales.

Bajo la dirección de Juan Edilberto Sosa, director del evento y presidente de la Asociación Hermanos Saíz (AHS) en ese territorio, *Ofelia*, que en un principio fue concebida para el proyecto de colaboración internacional Juntarte, fue la propuesta de La Caja Negra para iniciar el Festival. El texto, con profunda investigación de la obra teatral *Hamlet* (William Shakespeare, 1564-1616) y las imágenes del destacado pintor e ilustrador del periodo romántico, John Everett Millais (1829-1896), con su obra *Ofelia*, y finalizando con un estudio de la obra *Máquina Hamlet*, de Heiner Müller (1929-1995), fueron los materiales iniciales para desarrollar un espectáculo cercano al microteatro. Sin embargo, el texto en sí convoca a una liberación del espíritu y el desarme de las sociedades machistas y racistas que hoy imperan; una dramaturgia espectacular que acude, en ocasiones, a referentes personales de actores y actrices, en cuya historia individual se muestran los dolores y el ostracismo de la piel negra. *Ofelia* provoca esa burla al sometimiento por parte de la “raza superior” y los cánones de belleza que procura la sociedad. Es la niña, la madre, la abuela, la hermana, el travesti, el espíritu y nosotros. *Ofelia* es también una peluca, un bisoné, unas tetas talla grande o una mastectomía; es una tim-

© CORTESÍA DEL GRUPO

El orden de los factores. Grupo Teatro de la Totalidad. Dirección: Geordany Carcacés.



ba, una sátira, un rezo, la peste agonizante y la sobrevivencia del más fuerte; el arte desligado de las industrias culturales que distorsionan el verbo y acuden a lo burdo. *Ofelia* es libertad de expresión. Entre sus bases creativas, la obra se plantea implementar un programa formativo sobre elaboración y gestión de acciones artísticas, desde la equidad de género, el respeto a las diversidades y la inclusión social. Recientemente, *Ofelia* fue galardonada con el premio Aire Frío (2022),

además de contar con el premio Adolfo Llauradó (2022) a la Mejor actuación femenina en Teatro para adulto, compartido con dos actrices del propio grupo.

Para cerrar la noche, el Festival mostró el debut de *El mundo del revés*, un ejercicio performático a partir de un texto de Eduardo Galeano, representado por el grupo Ojos de Agua, bajo la dirección de Leovanis Correa. Los actores recibieron al público en la Casa del Joven Creador, con estatuas vivientes que

hacían alusión a algunos orishas de la religión afrocubana, dioses que miraban cual Olimpo cubano las otroras imposiciones religiosas que predicaban en nuestra tierra. Un abandono, dicen, hizo que los hombres descreyeran de su presencia. Las leyes mayoritarias de adorar a un solo Dios y establecer como única solución la unión matrimonial del hombre y la mujer fueron puestas en tela de juicio en el ejercicio de Ojos de Agua.

VIE
9 DIC
2022
10:00 HRS

En la Casa del Joven Creador, las editoras Josefa Quintana Montiel e Indira Rodríguez comentaron sobre las más recientes publicaciones de obras y antologías teatrales de la Casa Editorial Tablas-Alarcos, donde ambas laboran. Ahí presentaron los libros: *La caída* (Raúl Miguel Bonachea Miqueli), *Esta obra habla de ti y de mí* (Martha Luisa Hernández Cadenas), *Callejón Desagüe* (Laura Liz Gil Echenique), *Maneras de usar el corazón por fuera* (Yerandy Fleites), *Criaturas de isla* (Ulises Rodríguez Febles), *Ocho historias para un domingo* (Maikel Chávez), *La ciudad abierta* (Samuel Gallet) y *Porque no habrá quien nos mande* (Abel González Melo). Culminado este espacio, se convocó a un panel teórico bajo la coordinación de José Antonio García, con la máxima “Coordinadas de la escena joven cubana”. El encuentro sirvió además para que los jóvenes directores expusieran sus criterios y experiencias teatrales. Las preguntas, o como bien las llamó su moderador: “las provocaciones”, estuvieron alrededor de... ¿Existe para ustedes y para el grupo una autopercepción o reconocimiento con el término “escena joven cubana”? ¿Se sienten parte de un teatro emergente? ¿Influye en sus trabajos la identificación y conciencia con modelos precedentes de la tradición teatral cubana? ¿Se puede hablar de rupturas y convergencias con tales herencias? ¿Cuáles son las principales temáticas abordadas, urgencias expresivas, trabajo con el actor y las textualidades, rol del director e influencias



▼
Condesa Descalza. Grupo Agón Teatro.
Dirección: Kiusbell Rodríguez Castiñeira.

de otras latitudes? ¿Consideran que existe un intercambio efectivo entre las agrupaciones que componen “la escena joven” nacional e internacional? ¿Podemos reflexionar sobre el diálogo y el apoyo de las instituciones y el papel de la crítica teatral con respecto a sus creaciones?

Kiusbell Rodríguez Castiñeira, director del grupo Agón Teatro, auspiciado por Teatro de la Luna, expuso como inquietud –ante la desmotivación de textos propiamente teatrales–, explorar otras zonas en el diálogo teatral.

Siento la necesidad de ir más allá de un texto propiamente teatral, de ese texto que cumple con una línea dramática y cuyas historias, en ocasiones, me parecen ya un tanto esquemáticas. Leo novelas como las de Pedro de Jesús y Abilio Estévez, por solo mencionar algunos, y tengo el impulso de llevar a escena sus historias: otros personajes, otras vidas y dolores, otra realidad, que en ocasiones –confieso que es difícil adaptarlas– no las encuentro en obras de teatro. He tenido la oportunidad de dialogar y participar en talleres con primerísimos directores y dramaturgos de nuestro país, y de ellos he tomado cada consejo para mis puestas. Menciono a Carlos Celdrán, pues su escena transparente me parece fundamental para ofrecer al público toda la verdad que quiero contar; de Carlos Díaz, la espectacularidad de sus obras, también esa verdad sin pruritos disfrazada de grandes arabescos y ademanes, pero que contienen una verdad. Y de Raúl Martín, a quien agradezco la oportunidad de pertenecer a su grupo, la sensibilidad y la inclusión de todas las artes en cada obra; el trabajo con el actor desde lo corporal y mental; la música como elemento teatral y la inclusión de esos músicos como otros actores en la escena; el desenfado en el tabloncillo y la visión de ver el teatro como un divertimento y espacio de creación.

Por otra parte, Geordany Carcacés, director del grupo Teatro de la Totalidad, y su actor Fermín Francel Figueredo, premio Adolfo Llauradó en Actuación masculina de Teatro para adultos, refieren que su trabajo está encaminado por los apren-

dizajes de Carlos Celdrán en su época de estudios en el ISA. No obstante, no se abstiene a la búsqueda del propio actor, dígame exploración de su cuerpo y mente, y el ejercicio y las prácticas de técnicas actorales, basados en los apuntes de Grotowski, Ryszard Cieślak, Stanislavski, etc. Acude en sus montajes a apoyaturas guturales como ambientación, a determinados movimientos o acciones que realiza el actor. Sus puestas en escena buscan ese ser cotidiano y campechano que adquiere matices de bonachón o asesino a sangre fría. Sin embargo, estos personajes, que tras una máscara son capaces de asesinar o brindar el mayor amor, son combinados con el *stand up comedy* y adquieren un matiz diferente ante sus conflictos y desenlaces. Geordany brinda libertad a los actores:

Trabajamos de conjunto, y sobre esa base analizamos textos y diferentes variantes que podrían funcionar a la hora de contar la historia. No soy de los que pone parámetros, los dejo que se liberen en la escena y busquen una comodidad a la hora de dialogar; pero con la verdad, sea cual sea el método, la técnica, la escuela, la teoría, el estilo etcétera.

En el evento hubo un *stop*. En esos días se desarrollaba la Jornada por la No Violencia hacia las Mujeres y las Niñas, por lo que los participantes del Festival sostuvieron un intercambio con el resto del público presente y se dialogó sobre el tratamiento del tema en los repertorios de cada grupo. Como actividad colateral, en dicha jornada (del 25 de noviembre al 10 de diciembre, Día de los Derechos Humanos), el Centro Cultural Interactivo *Allegro* –antiguo cine Oriente–, ubicado en la calle Enramadas, acogió al proyecto Diversas, en cuyo programa de actividades estuvo presente la acción “Libros que salvan”, idea que aúna el conocimiento, la literatura, el desarrollo de opiniones y el debate sobre los derechos de la mujer.

Las puestas en escena no se hicieron esperar. El Grupo de Experimentación Escénica La Caja Negra subió a las tablas con un segundo espectáculo, *Cartografía*

para *elefante sin manada*, de la dramaturga Laura Liz Gil Echenique. La obra es un grito de extrañeza, olvido, hastío, frustraciones... pero con la voluntad de seguir. Unas pocas maletas o cajas que identifican el embalaje de las cosas esenciales, una lista sobre el protocolo de recogida y el constante ajeteo, en ocasiones, negado a sí mismo, confluyen en esa intimidad o encierro del posible emigrante. Es el último día para recordar a los seres queridos que allí dejas, recoger pocas cosas y ubicarlas en una esquina de la habitación. Es el día en que tomas las fotos de tu amiga, o una simple imagen de tu Santa Patrona, y revives los momentos más gratos de tu vida. Estás cansado, pero ese cansancio no es obstáculo para moverte. La ciudad te ahoga, no es tu hábitat. Ninguna ciudad te espera con los brazos abiertos. Las ciudades miden 4 x 4 y en ocasiones esos espacios disminuyen aún más por tanta soledad. La selección de pocas cosas y el dolor de dejar otras para un viaje sin posible retorno, es el plan del día a día. Estar estático en un lugar es imposible. Hay que caminar y encontrar un hogar que nos permita la tranquilidad, pero... ¿existirá ese lugar? Imposible. Confieso que es mi obra de preferencia, ya que toca fibras cercanas sobre los seres queridos que uno ve partir ante la vorágine migratoria. Me hubiera gustado disfrutarla en un espacio donde la acústica de la sala fuera menos prominente y el contacto con el público se hiciera más íntimo, más cercano.

De Guantánamo, *El orden de los factores*, de Teatro de la Totalidad, fue como una suerte de respiro. La fábula, escrita a dos manos por Geordany Carcacés y Fermín Francel Figueredo, cuenta además con el diseño coreográfico de Yoel González y Aurelio Plana, todo bajo la dirección general del maestro Ladislao Navarro. La obra es un conmovedor relato sobre los pensamientos y martirios de un hombre condenado a muerte, mientras espera, durante más de quince años, a que sea consumada su sentencia. En este juego escénico, como cada mañana en un centro penitenciario, el actor-recluso ejercita su cuerpo bajo la disciplina de Ryszard Cieślak. Su condena merece un recuento y un orden

lógico para el conocimiento del juzgado. En *flashback*, la historia va tejiendo los encuentros de este personaje con otros encarnados por el propio actor. A su vez, apoyado con una guitarra y sonidos guturales, Fermín Francel desentraña las peripecias del personaje y su vínculo con la droga, el robo y el asesinato de un proveedor. Una fábula que nos hace reír mediante pequeños *gags*, donde la teatralidad y la exigencia de interpretar diferentes máscaras exigen del actor una preparación óptima.

En la Casa del Joven Creador tuvo lugar la presentación de *Zona Cero*, del grupo Ad Livintum. Bajo la dirección del bailarín y *performer* Yanosky Suárez, los invitados presenciaron una historia sensible y de sumo espíritu. En ocasiones, las frases estilísticas del bailarín recuerdan a Pina Bausch, su desmembramiento, la teatralidad de sus movimientos y las emociones ocultas de aquellos seres que se han perdido. Itinerante la obra, los salones de la AHS provincial fueron el escenario idóneo para (re)descubrir, en una soledad férrea, el vínculo del hombre con un mundo onírico. Cada noche existe un ritual para llegar al “otro lado”, cada noche el agua media la puerta de entrada de ambos mundos, cada noche constituye una lucha para salvar lo poco que nos queda: la fe.

SÁB
10 DIC
2022
9:00 HRS

El sábado se vistió de gala para recibir en el Centro Multicultural El ingenio el panel “Rogelio Meneses”, dirigido por Katuska Betancourt Montero e integrado por Dagoberto Gaínza Pérez (Premio Nacional de Teatro 2021), Nancy Campos Neira y Pascual Díaz, quienes departieron sobre las obras emblemáticas de Rogelio y su trayectoria laboral como fundador de la Casa del Caribe y miembro del grupo de investigación del sistema mágico-religioso, que representó al país en varios eventos internacionales. Los realizadores Carlos Fernández López y Katuska Betancourt proyectaron el documental *Meneses: presencia y alma del teatro santiaguero*, compuesto por imágenes y videos de la



carrera profesional de Rogelio, además de su participación en filmes como: *Ca-pablanca*, *Adorables mentiras* y *Baraguá*.

El grupo Agón Teatro, auspiciado por Teatro de La luna, presentó *Condesa Descalza*, bajo la dirección de Kiusbell Rodríguez. El Cabildo Teatral, donde se exhibió la obra, fue testigo de las historias que, inspiradas en la novela *Tuyo es el reino*, de Abilio Estévez, permitieron a cuatro actores relatarlas en condición de monólogos y pequeños diálogos, quienes fueron convocados a leer la novela y extraer los personajes de mayor peso dramático, así como dar voces a Condesa Descalza, Lucio, Miri y Chavito. Los personajes, en una isla paralizada por el tiempo y como estatuas helénicas, toman vida ante la ausencia de Chavito. La espera para ser comprados por un marchante se hace cada vez más insoportable; no obstante, en esa espera, los “habitantes de la isla” cuentan sus historias, cuando en realidad son las historias de su creador. Más que historias, desentrañan los demonios internos de Chavito y sus gustos más extraños. Las relaciones de madre e hija, la cotidianidad cubana, la idea de abandonar la isla y buscar el lugar de promisión, son las esperanzas de estos personajes.

De Santiago de Cuba, el grupo Plataforma Escénica Punto de Giro, con la dirección de Luis Antonio de Moya, se presentó en la Casa del Joven Creador, con *Crónicas de seres trasapelados*, inspirada en un texto del dramaturgo Yunior García Aguilera, quien resuelve la fábula con cinco actores en escena. Como pacientes en estado terminal, los personajes desentrañan las causas de su encierro: droga, prostitución, asalto, etc. Seres trasapelados son las historias no contadas por un gobierno que esconde ese oscuro momento de la sociedad, pero existen, ellos existen y fueron confinadas al ostracismo para mantener la buena imagen de un país.

DOM
11 DIC
2022
9:45 HRS

En la mañana dominical, los participantes realizaron una visita guiada a centros

Condesa Descalza. Grupo Agón Teatro. Dirección: Kiusbell Rodríguez Castiñeira.



históricos y culturales. En la tarde, el Centro Multicultural El Ingenio acogió a los teatristas para la presentación del libro *El mito ante otras dramaturgias. Reposicionamiento de los arquetipos del mito y los referentes de la tragedia griega en tres obras de la dramaturgia cubana contemporánea*, de José Antonio García Caballero (colección La Selva Oscura, Ediciones Alarcos, La Habana, 2022) (Premio de Teatrología Rine Leal 2020), a cargo de su editora Josefa Quintana Montiel. El libro, en formato digital, constituye la tesis de graduación de José Antonio. Llevada a un análisis más profundo, el autor

Integra en el cuerpo analítico de *El mito ante otra dramaturgia*, los recursos inherentes a la literalidad, la narratividad y la teatralidad, pilotes sobre los cuales se erigen las dramaturgias de Fleites, Orizondo y González Melo. Desde esa interrelación, José Antonio asume sin mayores conflictos la orgánica interacción entre texto y puesta en escena, fundamento de cualquier operación dramatúrgica”.¹

Las obras en cartelera ese día estuvieron a cargo de los grupos Teatro Adentro y el Proyecto Esperanza. En el caso del primero, la obra *Adentro*, con fuerte presencia en sus montajes de Joel Sáez Carvajal y acompañado por el proceso de investigación del propio actor, nos relata las vicisitudes de dos seres explotados por el fuerte trabajo. La huida es la solución que marca la libertad, atados a una cotidianidad donde el trabajo les confiere, al menos, un techo y comida, los obliga a dudar y sentirse inútiles en el mundo que los rodea. Decididos a alejarse de ese sometimiento, se encaminan en busca de la libertad, sin saber que esta también tiene su precio.

El Proyecto Esperanza, en colaboración con la Compañía Tiempo y Teatro

¹ Eberto García Abreu: “El relato de Pepe o las otras variaciones del mito”, en José Antonio García Caballero: *El mito ante otras dramaturgias. Reposicionamiento de los arquetipos del mito y los referentes de la tragedia griega en tres obras de la dramaturgia cubana contemporánea*, Ediciones Alarcos, La Habana, 2022.

Alas D’Cuba, nos trae el espectáculo *El Elefante*, obra con tono minimalista:

Es la historia de un mago que sueña con un número perfecto que lo catapulte a la

© ANDRÉS CASTELLANOS



fama. Frustrado como artista y como ser humano es incapaz de reconocer el talento, la abnegación y el amor de su asistente hacia él. Enamorado de un fetiche y de sí mismo, es cruel y decadente. Sin embargo, esto es solo el pretexto para adentrarnos en temas escabrosos que nos harán reflexionar y plantearnos el sacrificio y la condición humana”.²

² Notas del programa.

Es preciso mencionar que al finalizar cada obra se realizaban los desmontajes de estas para conocer: proceso de trabajo, trabajo del texto y el actor, líneas temáticas y proyectos futuros. Las

esta fiesta de la experimentación escénica. Considero que ha ganado espacio en una pequeña población de la juventud cubana y, como plaza de intercambio cultural, fue gratificante. Por tanto,



▼
Cuentos del agujero.
Grupo Teatro Adentro.
Dirección: José Brito.

noches no siempre culminaban con una puesta en escena; también se disfrutó de conciertos, cuyos protagonistas: Gissell Lage, Yurango *El Fango*, dúo Clepxa y el grupo Eyeife Jazz, dieron sonoridad a las noches santiagueras.

No cabría en estas líneas el agradecimiento a cada una de las personas que nos acogieron en los centros que visitamos. Sí me gustaría resaltar, para próximos eventos, el apoyo total de los organismos e instituciones culturales a

es preciso una mayor convocatoria, divulgación y apoyo, repito, de todas las entidades culturales del país a este festival único de su tipo en la isla. Ojalá los vientos propicios ayuden a una mayor participación de grupos de las artes escénicas y de figuras representativas de nuestras tablas y, ¿por qué no?, del ámbito internacional. Tratemos de sumar. Ante la desidia que impera y nos conecta con lo impropio y baladí, desconectemos, aunque sea una vez al año, a 969. 7



En Santiago de Cuba, el grito de Calibán Teatro¹

FRANK PADRÓN DIRECCIÓN GRITADERO ES UN TEXTO DEL francés Guy Foissy (1932-2021), que se ha representado mucho en tiempos de angustia e incertidumbre a nivel mundial, como los que corren, y del que nuestro país, con dificultades y conflictos muy singulares, no escapa.

Versionado hace poco en la capital por Estudio Teatral La Chinche, en puesta de su directora Lizette Silveiro, el texto sobre tres mujeres que esperan un ómnibus rumbo a un sitio donde puedan desahogar vocalmente sus frustraciones y problemas, redujo el *dramatis personae* a uno solo, por imperativos de la pandemia que impidió un montaje como tocaba. A pesar de los esfuerzos de la actriz y de la directora, se perdió mucho

de la fuerza y sutileza de la escritura, pensada y estructurada sobre la base de la interrelación y contradicciones entre las tres mujeres, difícilmente resumibles en un monólogo.

Teatro Calibán de Santiago de Cuba retoma el montaje que hace poco más de una década estrenara el mismo colectivo bajo la égida del francés Maurice Levéque, ahora dirigido por Orlando González (*Comedia a la antigua*), con varias particularidades. Los actantes son hombres, lo cual confiere una energía y expresividad diferentes a los caracteres, además de enviar el mensaje subliminal de que la necesidad de exorcizar demonios, purificarse y vaciarse en esos gritos imprescindibles, significa una acción para todos, más allá de los géneros y pese a las ropas y envolturas que se lle-

¹ Tomado de *Cubaescena*, 13 de marzo de 2023.



© CUBAESCENA

ven. Luego, el vestuario de Erick Eimil (a quien corresponde también la minimalista y esencial escenografía), remite a periodos y etapas diversas que lo mismo aluden desde sus trazos y cromas al realismo socialista ruso que a ciertas vanguardias europeas.

La puesta incorpora segmentos del cine cubano (*La muerte de un burócrata*, *Nada*, *La película de Ana...*), en algunos de los cuales sus protagonistas femeninas también hacen catarsis, en ese caso frente a la cámara; mientras tanto el diseño de luces (Israel Reyes y el propio Orlando), como el sonido preciso de David Castellanos, inciden en los abruptos cambios de ánimo y frecuentes exabruptos de esas mujeres siempre al borde del almodovariano ataque de nervios. Encomiable y oportuna también resulta la contextualización del relato dramático a nuestras realidades: la atemporalidad y multiespacialidad de este permiten a su vez una ubicación cronotópica, que el director ha sabido ajustar de modo muy natural, sin violencias dramatur-

gicas. El desempeño de Ahmed Ramos, Fernando Ramírez y Rodolfo Luque, apoyados también en un riguroso maquillaje de Eimil, derrocha matices y jugosas transiciones que complementan sus trabajos y permiten que la rica paleta semántica de la obra llegue al público en toda su dimensión.

El respetable, en buena medida joven, respalda con entusiasmo y complicidad la propuesta. En la función a la que asistí faltó la electricidad los últimos quince minutos, aproximadamente, y la gran mayoría apoyó con las linternas de sus celulares la representación, que de ese modo continuó sin mayores dificultades hasta el final, si bien debió prescindir de la música y proyección audiovisual correspondientes a ese trecho de la puesta, la cual no se afectó gracias a la profesionalidad de los actores y la solidaridad del público. *Dirección Gritadero* por Calibán Teatro, bajo la dirección general de Dalia Leyva, es una puesta en escena aplaudible dentro del panorama teatral cubano. ▀

Dirección
Gritadero.
Grupo
Calibán
Teatro.
Dirección:
Orlando
González.

Abstracciones sobre cuervos y trigal

REY PASCUAL GARCÍA **COMO EL TRÁNSITO DEL DÍA A LA NOCHE**, se suceden los momentos del espectáculo *Los cuervos de Van Gogh*:¹ unas veces con luz, otras en penumbras; pero en todas con la inseparable maestría que nutre el trabajo constante de la compañía Teatro de la Danza del Caribe, bajo la dirección de la maestra Bárbara Ramos.

Tomando como premisa la pintura *Trigal con cuervos*, de Vincent Van Gogh, se entrama una línea dramática —a partir del guion de la bailarina y docente Mariela Rodríguez—, que explora, desarma y reconstruye la técnica del pintor neerlandés, mezclada con la tradición danzaria de un colectivo escénico con más de dos décadas. Una tríada fortuita de saberes y tendencias: la del pintor, la del siempre eterno maestro Eduardo Rivero y la de Bárbara Ramos, que conjuga lo mejor de cada una para dar a luz una pieza coherente y de alto vuelo.

Los cuervos de Van Gogh. Compañía Teatro de la Danza del Caribe. Dirección: Bárbara Ramos.

¹ El espectáculo fue estrenado el 14 de diciembre de 2022, en saludo al Día del Trabajador de la Cultura.

Aunque el oficio crítico dicte comentar brevemente la fábula, prefiero dirigir estas líneas hacia los pilares que conforman el entramado de la puesta: el trabajo músico-danzario y la realización escenográfica, pues *Los cuervos...* es también una ficción donde cada dispositivo cuenta su propia historia. Del primero, varios elementos destacan sobremanera. El trabajo musical, desde lo contemporáneo, una percusión, voz y polirritmias corporales, para crear una historia sonora única que transita del atardecer al amanecer —o del sueño a la pesadilla—. Este funciona además como perfecto complemento para una labor coreográfica que da muestras de madurez en un elenco fundamentalmente joven —muchos de ellos recién egresados de la Escuela Profesional de Artes José María Heredia y Heredia—, donde se destaca más allá de la composición, el ejercicio creativo y la construcción de personajes únicos que bailan en conjunto sin perder su esencia.


Cada cuervo toma de quien lo ejecuta y se mueve, grazna y danza a su manera, sin alejarse demasiado de la línea estética del colectivo. En cuanto a la realización escenográfica, un recuerdo me viene a la mente mientras escribo. Un mes atrás, durante un visionaje del Consejo Técnico Asesor, me quedaron dos preguntas por resolver. La primera: ¿serán el vestuario y la escenografía complementos o contarán también su propia historia? Y la segunda llegaba tras ver unos cuantos fotogramas de lo que sería el audiovisual que conformaría toda la escenografía del espectáculo: ¿lograrán sincronía coreografía y proyección o se enfrentarán por el protagonismo?

La primera se resolvió por sí sola, por la propia concepción de la puesta, donde cada elemento cuenta desde sí y se integra al resto para hacer girar los engranajes de una dramaturgia escénica. El vestuario, con pocos elementos, invita al espectador a que use la imaginación consciente para construir la imagen pictórica de cada personaje. Sin embargo, la proyección toma otra vertiente: la

de desplegar “en grande” todo su potencial visual.

Se generan entonces dos experiencias, dos líneas dramáticas que se enlazan en lo subjetivo: la proyección y lo danzario. Al fondo, una pantalla muestra un profundo trabajo de animación, donde *Trigal con cuervos* cobra vida y se transforma, sin perder por un instante la técnica posimpresionista, en un trigal visto desde lo onírico, en ese espacio donde habitan colores y formas propias del sueño —o pesadilla—, y que transita del día a la noche y de regreso al día, como guía desde la que se organiza el núcleo dramático de la puesta. ¿Qué es entonces *Los cuervos de Van Gogh?*: una historia que sucede durante el paso del ocaso al amanecer o aquella que ocurre mientras cambiamos de un sueño a otro.

Si bien me quedó la necesidad de engrandecer aún más las dimensiones de la proyección, para llevarla a ocupar todo el espacio de representación, mi segunda pregunta tiene una respuesta hacia el final de la puesta, cuando toca el turno de organizar los sentidos nuevamente y acudir a la reflexión de la experiencia vivida. Ahí encontré la unidad que antes me inquietaba: la puesta de Bárbara Ramos es una madura mixtura de personajes protagónicos.

Sobre el escenario del teatro Heredia no vi solo una puesta en escena; también, aquellas puestas de Rivero que por décadas nutrieron la danza moderna en Cuba; escuché los toques y cantos de un elenco de músicos capaces de unir pasado y presente; seguí los movimientos de cada uno de esos jóvenes que en escena despliegan, fragmentan y enlazan sus cuerpos con maestría; disfruté un audiovisual que arrastra la percepción hacia los caminos más brillantes y oscuros de la imaginación; exploré las renovadoras ideas de Mariela sobre la danza santiaguera; pero por sobre todas las cosas, viví la experiencia de una puesta en escena que impacta por su limpieza y la madurez que necesita defender la danza en Santiago de Cuba. 

Cartografías: La Caja Negra y un viaje, o los relatos del desarraigo

YASMANY HERRERA BORRERO **RECORRER EL CAMINO DE LA CONCRE-**
ción de una obra de teatro, desde sus primeros procesos de trabajo; ver a los actores masticar sus textos, lanzarlos al público, imperfectos, listos para ser curados y empezar de nuevo; asistir a las lecturas colectivas, a sus interpretaciones; corregir posturas; estar presente en las preparaciones físicas; ensayar y presentar, presentar y ensayar, parece un ciclo fundamental para conocer una obra por dentro.

Nos referimos en estas líneas a *Cartografías para elefantes sin manada*, de la joven dramaturga Laura Liz Gil Echenique, un texto sólido, aunque poco convencional, que da un número infinito de opciones para el montaje. Parece estar escrito desde el lenguaje de la poesía, y también es una fotografía de aquello que a ese propio arte de las luces y las sombras le es prácticamente imposible de captar, como un guiño al fenómeno que intenta corporizar el Grupo de Experimentación Escénica La Caja Negra con su nombre. La obra ha estado en los escenarios siempre para los públicos más diversos, los que habitan en la Sierra Maestra, en el centro de la ciudad de Santiago de Cuba, en Guadalajara, en Tonalá, en Zapopan o en Autlán de Navarro. El seguimiento en dos países y múltiples ciudades ha sido una experiencia gratificante para el acercamiento al hecho teatral como un aprendizaje.

© RUBÉN AJA GARI

Este texto resulta un hecho para volver en la escena los sentimientos de una o varias generaciones que se han visto abocadas al desarraigo, a la soledad, al sufrimiento que provoca partir; siempre partir como una decisión impostergable para que no se les vaya la vida en un espacio y un tiempo insuficientes de realizarse.

Para Juan Edilberto Sosa conocer fue un descubrimiento y una marcha hacia la investigación, y así crear las voces, los resortes teatrales necesarios, y darle cuerpo a la obra, que logra recrear y retratar la condición de migrantes, su *feeling* único, arrancando lágrimas y aflorando las emociones a ambos lados del Golfo de México. El proceso de creación se ha ido enriqueciendo por los actores y sus experiencias de vida y de viaje en el montaje.

La escenografía minimalista no permite al espectador perder de foco a los actores y se adapta a los espacios menos imaginados. La acertada dirección posibilita la apropiación y el uso coherente de los espacios articulados, para ser transmutados. Los personajes se mueven, real y metafóricamente, siempre se mueven. Y cada movimiento es una dicotomía frente al empaque a lo vital para sobrevivir en el nuevo ecosistema, una dicotomía que obliga a preguntarse: ¿cuánto de la vida cabe en una caja?, ¿y los recuerdos?, ¿cómo se lleva uno los recuerdos?, ¿cómo los guarda en una caja? Cada mudada puede significar una pérdida material, o lo que es peor, la pérdida de un recuerdo, que es el equivalente a un retazo de vida.

Esa encrucijada es clave, porque es probablemente lo que genera conexiones más profundas con la gente común, la que un día decidió partir, o a la que se le fue el hijo o la madre. Gente que sueña triunfar desde la más pura soledad y no se permite el fracaso, que llora cuando ríe, que extraña cuando abraza y sueña, la constante en estas situaciones es soñar. Todo eso está contenido en cincuenta minutos donde se canta, se baila y se presenta un viaje y una búsqueda de la libertad como condición indispensable de la existencia humana.

Todo ello genera una conexión con el público que asiste y forma parte de los sentidos colectivos que tienen lugar en la intimidad del acto teatral, cuyo formato reducido –en este caso– genera una altísima empatía que parte de la ruptura de las barreras del teatro tradicional. Se vulnera la cuarta pared cuando se cuela café en escena y el acto de compartirlo no está dado entre los actores, sino que es el público quien prueba la infusión y se involucra, mientras reflexiona sobre sus amigos idos o sobre sus propias idas y venidas a través de la vida.

Sobre el trabajo actoral es importante destacar el uso del biodrama como método. La autorreferencialidad y, por supuesto, la autoficción se tornan perceptibles y dan fe de un trabajo complejo que hurga en las emociones y los espacios intersticiales de las sicologías de los actores, que no tienen que construir personajes, sino explorarse para representarse a sí mismos, buscando en su interior sentimientos a veces inadvertidos.

Quizás aquí regrese nuevamente, en clave de experimentación, el concepto de caja negra desde su acepción psicológica, para mostrarnos solo el resultado y no el proceso, en un acto quirúrgico que nos regala actuaciones limpias y sin exageraciones porque los actores no son más que ellos mismos.

Después de tres años en escena se nota un dominio total del viaje, de los momentos cúspide. Se notan actores que se saben dueños de su obra, de sus personajes y llenan la escena con lo más mínimo. La obra parece que transcurre siempre de forma natural en la cotidianidad, sin sobresaltos, lo que habla muy bien de su dirección y apropiación por parte de los actores.

De estos últimos es imposible pasar por alto lo depurado de sus técnicas y lo pulido de sus personajes, con textos que parecen incrustados en sus memorias y aderezados con mucha energía, y la capacidad para matizar que se puede reconocer en Erasmo Leonard, o en la siempre sólida interpretación de Lisandra Hechavarría, que convence en cada salida por su disfrute al interpretar los

Cartografías para elefantes sin manada.

Grupo de Experimentación Escénica
La Caja Negra.
Dirección:
Juan Edilberto Sosa.

bocadillos, mientras que Maibel del Río parece estar siempre en delicado equilibrio para fundir realidad y ficción en su interpretación y provocar reacciones difíciles de controlar en los espectadores. *Cartografía...* se mueve entonces por la cuerda de la poesía, rozando constantemente lo filosófico.

Es una expresión ontológica de la naturaleza humana y su necesidad de ser/existir allí donde haya condiciones de posibilidad para realizarse, y también sobre la incapacidad de desprenderse por completo de lo que la precede. Hacia ese sentimiento de extrañamiento y otredad autoinfligida que genera la migración, nos obliga a mirar *Liz Echenique* y *La Caja Negra* con su puesta.

El hecho de que esta pieza les exija un extra a los actores, quienes cantan en escena y generan una empatía, provee de asideros suficientes a los espectadores para que comprendan sus torrentes de sentimientos en una especie de sentido compartido que se construye durante la puesta. La madurez de esta obra en el catálogo de *La Caja Negra*, a mi entender, se fraguó con su llegada a México.

Definitivamente, les permitió comprobar lo internacional de la temática, así como la fuerza de la obra y del grupo para enfrentarse a públicos que comparten otros códigos, pero que son capaces de entender los suyos. *La Caja Negra* aprendió a ser internacional desde provin-

cia, porque comprendió que el teatro es un lenguaje que puede vincular las experiencias vitales de quienes se encuentran en lugares diversos de la vida, la geografía o las ideologías.

Ese ha sido un aprendizaje notable a partir de prácticas retroalimentativas muy comunes en México. Se termina la obra y corresponde un momento mágico, cuando el actor puede conocer de primera mano las impresiones del público. La gente evoca sus emociones y agradece, creo que esta es de las experiencias más enriquecedoras para el grupo en tierras aztecas.

Por último, no se puede soslayar que en un contexto donde la migración exponencial de los dos últimos años ha marcado la realidad cubana, esta obra puede ser clave y suponer un hecho histórico en el teatro cubano, para impulsar un debate que nos debemos como sociedad multisituada y diaspórica. La

clave de ese debate estaría en la noción de patria, esa patria que en el texto es menos política y que solo se materializa en el imaginario del migrado. Ese sujeto, en el acto de preservar en la memoria aquello que le es vital, va haciendo de la patria algo cada vez más pequeño, menos trascendente y más afectivo, y al final termina siendo “una bicicleta, un manatí y una cucharada de sazón completo”. 🇵🇷

Cartografías para elefantes sin manada, Grupo de Experimentación Escénica *La Caja Negra*. Dirección: Juan Edilberto Sosa.

© BÉLICE BLANCO



Ser Ofelia, entre el ruido y la furia

JOSÉ ANTONIO GARCÍA EXISTEN MUCHAS MANERAS DE

abordar una ciudad y el primer contacto siempre es crucial, porque define ese nexo peculiar con que te quedas atado a ella. Santiago de Cuba puede enamorar desde muchos ángulos. Yo tengo la dicha de haberle conocido como anfitriona de Desconectados a 969, el Festival de Teatro de Experimentación (yo diría mejor teatro en progresión), que con mayor solidez defiende y certifica en nuestro país la existencia de una escena naciente, viva e irreverente.

Desconectados... merece un análisis certero de sus bases y objetivos como evento; pero en estas líneas quiero hablar sobre una puesta que encierra el espíritu de la cita, las posibilidades y los nuevos códigos, las temáticas, la diversidad de estéticas y los modos de hacer que ya enarbola este "nuevo teatro". *Ofelia*, del Grupo de Experimentación Escénica La Caja Negra, se ha convertido (quizás sin proponérselo) en un puerto conquistado por este colectivo santiaguero, quienes, bajo la dirección de Juan Edilberto Sosa, practican, no ya solo la utopía de elegir la experimentación, sino además promover su práctica y dar la mano a otros soñadores como un acto de tradición y resistencia.

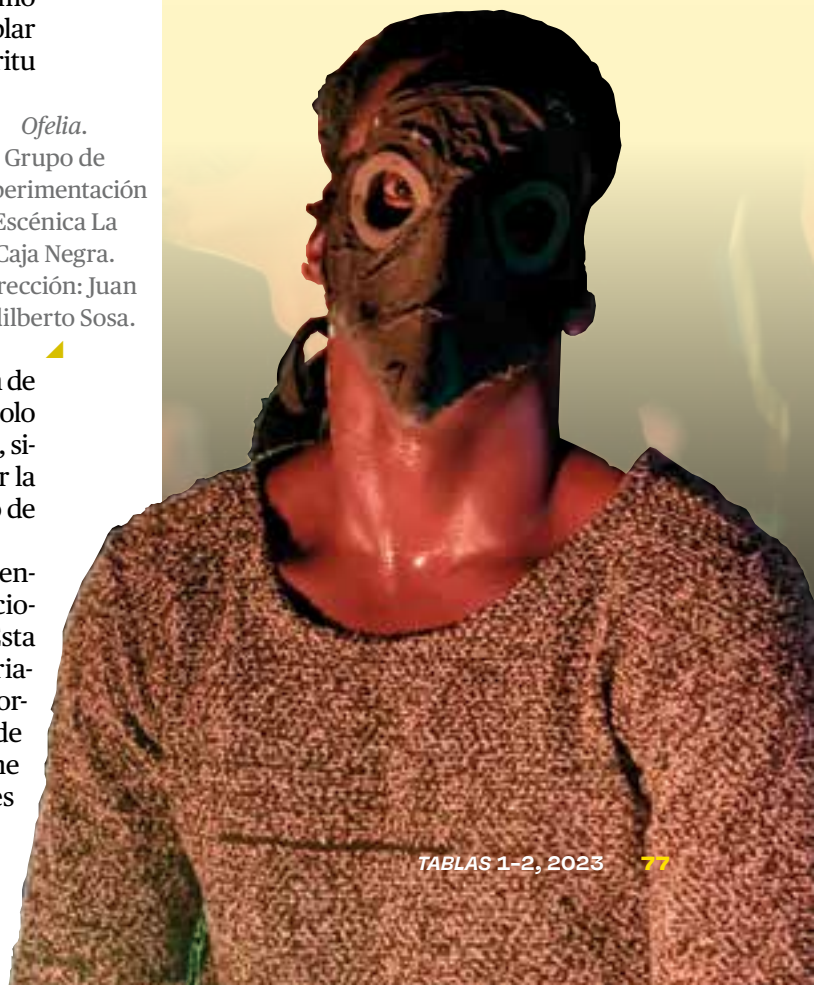
He de confesar que *Ofelia* sigue siendo una obra con la que tomo precauciones antes de intentar descifrarla. Esta desacralización del canon shakesperiano a partir de lo documental, lo performativo, la fragmentación de relatos de la historia y la cultura, se me impone como un entramado de sensaciones

Ofelia.
Grupo de
Experimentación
Escénica La
Caja Negra.
Dirección: Juan
Edilberto Sosa.

que hace operar mi mente cual si fuera un cubo de Rubik. La frustración inicial de un decodificador nato se ha vuelto placer con el ejercicio de la observación. He comenzado a entender *Ofelia* de un modo subjetivo, más allá de sus etiquetas temáticas y urgencias sociales.

Para este análisis me quedo entonces con la experiencia vivida en el Complejo Cultural Heredia. Allí, en las entrañas de esa mole arquitectónica bella y amenazante que alberga actos político-culturales, en lo que parecen ser los locales de ensayo del teatro, me reencontré con *Ofelia* y La Caja Negra. Tal vez la metáfora de habitar la escena no desde donde se observa, sino desde donde se construye, o los diez segundos donde la mirada de una actriz me robó la complicidad de compartir, solos ella y yo, el exorcismo de dolores similares, sean los motivos por los que finalmente decido sumergirme en las aguas del río Avon.

Pareciera que el escenario se ha desarticulado, lo pueblan ciertos objetos en desorden que más que atrezo parecen



ser pertenencias personales. Apenas divisamos a los cinco actores sentados entre el público (dos hombres y tres mujeres). Los delata la serenidad de su mirada, su postura similar al sentarse, sus atuendos de enguatadas grises y negras, el peinado de trenzas que llevan hombres y mujeres. Un pilón de madera con una estatura considerable se alza en medio de la escena, un símbolo hermoso al que paradójicamente las luces del teatro le descubren su triste herencia como herramienta de tortuoso trabajo esclavo. Cámaras de video graban la escena en vivo, proyectan sus grabaciones en las pantallas situadas en distintos lados del escenario, una revelación cruda de que todo este espacio es ficticio. La melodía imborrable de un chelo anuncia el comienzo y la afirmación: “Yo soy Ofelia”, certifica una identificación que es secundada por el resto de los intérpretes.

Comienzan así a nacer confesiones. Los protagonistas las encarnan apoyados en objetos, canciones, anécdotas de mujeres importantes para sus vidas: madres, abuelas, hermanas. La historia de la feminidad se redimensiona en lo íntimo, pues encarnar a “otro” de manera tan visceral exige un alto costo y, más que un recuento biográfico, quedan expuestos la carne y el alma de los ejecutantes. Al ritmo de los golpes del pilón, de la música en vivo, la lascivia, la religión, los estereotipos, la cultura popular, los clásicos, conviven en una fiesta anárquica (cuidadosamente estructurada) la teatralidad más evidente y la exposición de la verdad. Pareciera que los cuerpos se valen desesperadamente de cualquier medio discursivo para expresarse, saltan de uno a otro de manera irreverente, se desgarran ante la acción y la palabra.

El barroco de referencias hace que sea inútil detectar la técnica teatral o dramaturgica empleada. Hay en ese espectáculo muchas herencias, declaradas o no, que salen a la luz, o al menos nos remiten a estaciones anteriores en este camino teatral de Ofelia. Si hablamos de una intervención y deconstrucción de Shakespeare, hay que pensar en *Máquina Hamlet*, de Heiner Müller, y su síntesis

de la escritura dramática shakesperiana en un mecanismo axiomático de subversión contra el poder. Pero La Caja Negra elige cerrar más el cuadro y el centro no es ya el valor de un texto dramático, sino uno de sus componentes, el mítico personaje de Ofelia, cuyo suicidio por causas aparentemente esotéricas ha inspirado a románticos y ha gestado cuestionamientos universales en los posmodernos. Recuerdo *La falsa suicida*, de Angélica Liddell, una reescritura de la historia, donde se deshacen los adornos de melancolía, desamor e histeria que ataviaban la evolución de la nefasta joven en el arte para vislumbrar el conflicto de poder con una mirada donde la condición de mujer era primordial: Dinamarca se pudre, sí, pero para sus mujeres siempre estuvo podrida.

Ofelia.
Grupo de
Experimentación
Escénica
La Caja Negra.
Dirección: Juan
Edilberto Sosa.



Esa conexión con los enfoques de género y las luchas feministas, si bien son aplicables y sin duda motores poéticos del espectáculo de La Caja Negra, no lo restringen a un solo campo interpretativo. La maestría de Juan Edilberto en su dramaturgia está en llegar, como Müller, a la síntesis de esa lucha contra el poder. La manera elegida para exponer este enfrentamiento es la posición del débil, y más que a la mujer, me refiero al individuo en su condición de representarse a sí mismo. Entonces el ataque contra el poder se teje sobre el propio escenario, alcanza un valor universal más allá del marco del género: es la pugna por hacer teatro y sobrevivir.

Los precedentes que cito anteriormente dialogan con las experiencias nacionales que ha tenido el contacto con Shakespeare en Cuba. Citemos dos propuestas escénicas y dramatúrgicas tan disímiles como *Otra tempestad*, de Teatro Buendía, y *Ayer dejé de matarme gracias a ti Heiner Müller*, de Rogelio Orizondo, en estas se pueden detectar puntos de conexión con la *Ofelia* propuesta por La Caja Negra. En el caso de Buendía, sucede a través de referencias técnicas como el trabajo del actor a partir de la exploración de su cuerpo, el empleo de la máscara, la dramaturgia de conjunto entre autor/director y sus actores en diálogo con la escenificación del espectáculo, mientras que los contactos con Orizondo pueden asumirse en la fragmentación (posdramática tal vez) de la estructura y los requiebres de la fábula original expuesta como mero detonante, para aflojar un discurso intimista. Ambos legados y otros más habitan *Ofelia*, como dije no siempre declarados, y no necesitan serlo, lo válido es su presencia sin importar a través de qué referentes hayan llegado.

El espectáculo se devela entonces también como una declaración de principios, sobre las herencias bifurcadas que componen el arsenal poético de La Caja Negra, y no por ello dejan de ser auténticos y forman parte de una tradición escénica. Pensemos en el desarrollo del espectáculo. Los actores accionan mediante impulsos autorreferenciales en

la búsqueda de su Ofelia. La acción íntima les conecta entonces con temas como el racismo, los afectos filiales, la sobrevivencia al cáncer, la condición femenina, la diversidad de géneros y la sexualidad. Ante nuestros ojos no emerge una tribuna, el dispositivo escénico más que exaltar estas confesiones propicia la intimidad, al mismo tiempo que les libera de la catarsis.

Las cámaras de video, por ejemplo, nos permiten reparar en microgestos usualmente imperceptibles en el teatro como expresiones faciales o acciones que son mejor visibles para determinadas zonas del público. Pero seríamos ingenuos si vemos en ello la función exclusiva de este apoyo tecnológico, los equipos de grabación contrapuntean la libertad de recepción del teatro contra la imagen registrada por el lente. La mirada del espectador está todo el tiempo asimilando en dos plataformas discursivas, un mismo conflicto puede variar su significación en el tránsito desde la realidad hacia un medio u otro. Esto da la medida de un agón interesante, porque no se devela en la trama, sino en el escenario, mediante antípodas significantes: teatro/set de grabación, ritual/tecnología, performatividad/teatralidad, autorreferencialidad/ficción, drama/lírica.

No solo las proyecciones nos dan una idea de estos contrarios enfrentados, el trabajo del actor también delata esas contradicciones. Entre los rasgos que más se alaban de este colectivo está la evidencia en sus actores de una dura preparación técnica e intelectual. La multiplicidad de referencias estéticas que se perciben en los montajes dejan huellas en las cualidades físicas y vocales de estos jóvenes actores, obtenidas en horas de entrenamiento y por su vocación de asumir la escena como laboratorio. Mas no solo se trata de un rigor laboral, también se hace palpable un compromiso con la dimensión semántica del espectáculo.

Paradójicamente, ese dominio de técnicas teatrales choca con el carácter confesional de *Ofelia*. A los intérpretes pareciera costarle despojarse de su condición de actantes, incluso cuando el texto ape-



Ofelia. Grupo
de Experimentación
Escénica
La Caja Negra.
Dirección:
Juan Edilberto Sosa.

la a relatos personales y se siente la intención de conectar con la audiencia, mediante el retiro de la máscara escénica. No veamos esto como una carencia, es una condición llevada al límite: para quienes tienen al teatro como credo de vida, la realidad se asume como un escenario. Lo que cuenta de sus biografías son aquellos aspectos que pueden ser teatralizados: canciones ligadas a recuerdos, los rasgos estereotípicos de determinados familiares, momentos de alegría y tristeza. El interés no está en la verdad de los hechos, sino en cómo se asimilan, cómo son comprendidos por un actor o una actriz. Juan Edilberto incluso deja abierta la dramaturgia del espectáculo para ser habitada por otras historias de sus actores según varía el elenco, cualidad que dota de vida a la puesta, aunque la pauta estructural siempre termina por revelarse.

Quizás solo la ejecución de música en vivo contrasta con la teatralización de lo documental que hemos apreciado. Es cierto que los músicos aparecen ataviados como los actores y muestran cierta complicidad con el espectáculo; pero el nivel de implicación que poseen es evidentemente menor. Su trabajo parecería aliviar la acción de los actores, cuando toda la escena se muestra como un campo de retos. No poseen tampoco el extrañamiento de las cámaras, por lo que son relegados a una dimensión ambigua, la cual nos impide llevar más al límite la ordinalia de los personajes/actores. No obstante, me cuesta creer en la existencia de descuidos dentro de un espectáculo

La maestría de Juan Edilberto en su dramaturgia está en llegar, como Müller, a la síntesis de esa lucha contra el poder. La manera elegida para exponer este enfrentamiento es la posición del débil, y más que a la mujer, me refiero al individuo en su condición de representarse a sí mismo.

que calcula milimétricamente el caos, donde los atrevimientos son hechos con la fe de ganar y los puntos a medias son también un modo de ser *Ofelia*.

El final (o finales), tras la larga duración de la puesta, podría ser el punto de quiebre para cualquiera que se arme de arsenales aristotélicos, en una representación cuyo fin es evidenciar acciones más que contar historias. El largo proceso de invocar a *Ofelia* y reivindicarla en otros cuerpos es un exorcismo agotador. Al público no se le pide que lo observe, se le invita a acompañarlo. Si los aparentes puntos de clímax resultan

no ser tal y pareciera que nunca quedará la escena abandonada, es más un gesto de conciencia. El teatro es uno de los pocos sucesos de la vida donde los poderes pueden ser encarados por quienes los padecen. Caer en la cuenta del tiempo de libertad y extenderlo al máximo es una condición que La Caja Negra comprende y defiende con valentía, no sin pagar el precio que conlleva mostrarse en la desnudez del ser.

“Yo soy *Ofelia*” se repite en mi cabeza como un mantra extraño. Me hace sentir el papel de un nuevo teatro navegando en las turbulentas corrientes de urgencias temáticas universales y el mantenimiento de una tradición escénica fraccionada, con ausencias, y a ratos esquiva. En nuestro mundo actual el poder posee muchas más máscaras que el teatro, se precisa de aquellos dispuestos a adentrarse entre el ruidio y la furia para cambiar la historia. 7

Un tren que se llama Deseo

EMANUEL GIL MILIÁN ATAVIADA DE BLANCO COMO UNA novia y con una maleta en la mano, Blanche Dubois, mientras da breves pasos, susurra una canción como si fuera un himno sublime. Ella, que conoce y ha vivido como pocos el placer del pecado, ahora canta anhelando la luz. Y mientras emprende esta búsqueda, se pierde en su mundo interior, uno de donde sabemos no tendrá regreso. Quizás sea este el modo en que finalmente la bomba, el tornado Blanche Dubois, alcance redención y no dependa más “de la amabilidad de los extraños”.

Egresado en 2018 del perfil de Dramaturgia por la Universidad de las Artes, Irán Capote, con el mismo desborde pasional que anegó en 2017 obras suyas como *Medea prefabricada* o *El casting*, esgrimiendo idéntico nivel de desparpajo y la misma agudeza con que análogos parlamentos de *Arró con avichuela* (2018); *Wifi, crónica de una generación conectada* (2019) o *Eau de toilette* (2019), desde los timbres del artista inconforme e iconoclasta, con la verdad o lo que entiende por verdad servida sobre la mesa, nos entrega *Este tren se llama deseo*.

El espectáculo surge, según ha declarado en varias ocasiones, de “una relectura intensa que realiza a *Un tranvía*

Este tren se llama deseo.
Teatro Rumbo.
Dirección: Irán Capote.



llamado *deseo*, de Tennessee Williams; un texto que desde algún tiempo estuvo en su lista de posibles propuestas para dialogar con el espectador pinareño”.¹

La pieza estadounidense, que se estrenara en Broadway en 1947 bajo la mira de Elia Kazán –también la dirigió para el cine en 1951–, devela ante él un mural de circunstancias en las que se reconoce –sobre todo las que rodean al personaje principal– y que inevitablemente guardan estrecha relación con el público de este minuto. Motivos suficientes para no dudar en llevar la obra a escena.

Ahora, su acercamiento a *Un tranvía llamado deseo* no es impasible y mucho menos, inocuo. Se denota, desde el primer instante, que tuvo propósitos bien claros y sabía desde qué cardinales operaría con la obra norteamericana.

Al someterla a un largo proceso de versión (siete), evidencia cuán profundo estuvo dispuesto a llegar dentro de la pieza, a manosear sus entrañas. De ahí que el resultado llega a ser una reescritura visceral, tan particular, tan deliciosamente cercana, que nos toca la piel y por su singularidad, sin dejar de oler a Williams, podemos asumirla casi como un original.

Este tren se llama deseo, justo cuando se abre, parece una fábula contada por primera vez, con un marcado sentido del aquí y el ahora donde surge. Si bien Tennessee deposita un especial interés en el debate de tópicos relacionados con las sistemáticas fricciones que se generan entre sectores, como la pequeña burguesía y las clases más desposeídas en los Estados Unidos a principios de los años 1900 (representados por Blanche Dubois, con ínfulas burguesas y desdenosas, y por Stanley Kowalski, un obrero que depende de su esfuerzo diario para sobrevivir) a Irán Capote, por su parte, nacido en pleno Periodo Especial, en es-

ta isla tropical, le interesa que *Este tren...* se mueva por otras vías.

Su versión y puesta de la obra de Williams describe pasiones a flor de piel, desafueros, inconformidades, rebeliones del alma y de la mente, que pueden retorcer incluso hasta el acero, lo más sano. Conociéndose a sí mismo y el contexto donde se ha desarrollado su trayectoria vital, nos presenta un espectáculo que deviene retrato de sus obsesiones cotidianas, que aspira a ser una radiografía de lo cotidiano en esta parte del mundo. Por eso, sube casi hasta el tope el volumen de carga febril a todos los personajes que coloca en escena.

Este tren se llama deseo no les hace limitarse a deberes morales ni a ningún tipo de norma que vaya más allá de su supervivencia, de sus ganas de vivir, algo que les fuera casi imposible en el siglo pasado, cuando vieron la luz de la mano de Tennessee. Dado lo poco que materialmente tienen, lo mucho que deben preocuparse por sobrevivir y que todo ello los conduce a un estado de autoenajenación, de lo primitivo en el plano espiritual, los personajes son más descarnados, menos racionales, viven el minuto más que el día a día, sienten más ansias de agotar hasta la saciedad sus deseos más lúbricos, aunque esto represente una simonía.

De manera que, en *Este tren se llama deseo*, no solo será Estela –concebida de este modo desde 1947– quien se siente presa de un deseo casi animal por su esposo Kowalski (que conocemos como Marlon, en 2023). Todos los demás personajes estarán a merced de tensiones, de su lascivia y cargarán con el peso de sus acciones.

Blanche arriba a la casa de su hermana Estela, afectada siquiátricamente, se ha resuelto en una existencia llena de desórdenes, accidentes, lujurias, pérdidas, y la vida le ha cobrado factura. Mas el verdadero motivo que la conduce a su total desquicie no será lo que vivió antes de llegar a la casa de su hermana ni medio confundir la realidad con el mundo ficcional donde anhela existir y que está lleno de lujos que ya perdió (en lo que

¹ Paráfrasis de un fragmento de entrevista que me fue ofrecida por Capote en 2022 y que se puede encontrar en mi tesis de maestría en Procesos Formativos de la Enseñanza de las Artes, “Sobre un largo viaje de la noche hacia el día: Teatro Rumbo o la impronta del crecimiento”.



© CORTESÍA TEATRO RUMBO

▼
Este tren se llama deseo.
Teatro Rumbo.
Dirección: Irán Capote.

se hace énfasis en *Un tranvía llamado deseo*). Su error fatal *En este tren...* es codiciar y tratar de seducir a primera hora a Marlon, esposo de Estela. Su baja acción casi postrera la conducirá a la perdición, ya que cuando Marlon la haya maltratado lo suficiente como para que sienta rechazo por él, dará rienda suelta a su condición más rudimentaria y la tomará a la fuerza. Luego Blanche, pagando sus deudas con el karma, entrará sin remedio en un periodo de descarrilamiento mental sin freno.

Por su parte, Marlon (Kowalski, para Williams) también será víctima de sus instintos. Si bien ama a Estela con locura y no soporta que su matrimonio se vea en crisis por la presencia de Blanche, si bien arde en rabia porque Dubois dilapidó la herencia de la cual su esposa era también dueña, nada de esto impide que sienta un deseo cerril hacia la recién llegada a su casa. Esa lujuria lo llevará al asedio y violación de Blanche. Pero también a poner en total peligro la permanencia de su unión con Estela ya que esta casi pierde el bebé que espera, su hijo.

Ni qué decir de Estela, quien “goza, aunque Marlon la muele a palos”. Ella respira y se siente feliz; ha dejado la casa paterna y las riquezas porque existe a la vera de su macho. Será inmolada voluntaria de la violencia doméstica, de la

sumisión porque, según reconoce, el deseo la vence; porque, irremediablemente, “es más mujer que madre, más mujer que federada”. Lo cual la llevará en un gesto concluyente por mantener a salvo su relación con Marlon, a entregar al manicomio a Blanche.

Toda esta amalgama de pasiones que arrastran a los personajes compone el cuadro viviente de bajas pasiones, violencia, vejaciones, límites que se cruzan en *Este tren se llama deseo*.

También otros planteos medulares relacionados con el bregar de los personajes y su relación con el contexto sustentan el espectáculo. Se ponen sobre el tapete tópicos tan sugestivos como las alternativas más o menos cuestionables a las que recurren muchos individuos en pos de subsistir en un medio social y económico adverso (Blanche, ya sin medios, hace de todo para garantizar a su padre las condiciones: “la cama *fowler*, el balón de oxígeno”, para que pueda ser menos horrible la enfermedad que padece). En la puesta se discuten temas como la violencia hogareña o contra la mujer, la marginalidad que se acrecienta en grandes sectores sociales segregados; la creciente resistencia de estos ante las presiones y persecuciones de todo tipo (el monólogo de Eunice sobre su negación a colaborar para investigar a Blanche es brillante), todo lo cual nos confirma que *Este tren...* no es una propuesta monotemática que se asfixia en sí misma abordando la manera en que los personajes dan rienda suelta a sus desenfrenos, sino que se abre, se expande, debate zonas neurálgicas entre nosotros. Esa cualidad del espectáculo se agradece.

A Irán Capote le interesa contar la historia y que quede clara al público. Por eso, en sus puestas en escena cada vez son menos las estratagemas, los artificios, la borbolla, el barroquismo, los accesorios y la gran escenografía. Solo aparece lo indispensable: una historia y un actor que debe apelar a su mundo interior para contarla. Tales presupuestos han dejado desnudo el espacio de representación de *Este tren se llama deseo*. Una plataforma cubierta de fieltro rojo y una pequeña mesita,



© CORTESÍA TEATRO RUMBO

donde se colocará el *cake* del cumpleaños de Blanche, bastarán para sugerir la dimensión, las estaciones donde se despliega la fábula escénica. Capote ha sido minimalista y ha dado en el clavo con ello.

Los actores de Teatro Rumbo han sabido crecerse ante la escena vacía y los personajes que les han tocado asumir. De manera general, son ellos transformados en sus roles quienes llenan el espacio. Sus entradas y salidas desde el público nada impiden, nada entorpecen. Han desarrollado la capacidad de mantenerse neutrales cuando están entre los espectadores y uno llega a olvidarse de ellos. Pero cuando les toca entrar en el ruedo de la ficción, entonces, al dar el primer paso, la primera mirada, el estado que re-

Este tren se llama deseo.

Teatro Rumbo.
Dirección: Irán Capote.

clama la escena está ahí, definido, preciso con la capacidad para electrificar al espectador.

Gracias a estos, los abundamientos y largos parlamentos de los personajes no pierden su intensidad ni tampoco efecto. En ello, Yune Martínez como Eunice es una de las más notables. La actriz, que hizo su debut en 2013 en *La cebra*, con puesta en escena de Jorge Luis Lugo, ha crecido mucho desde entonces, tanto que podría pensarse que si no es la fundamental, es una de las actrices clave de Teatro Rumbo.

Su Eunice es fuerte, segura, defiende con una energía devorante cada uno de los momentos en que interviene en la trama escénica. Puede llegar a ser fácil-

mente la dama barrioter, que se amplifica y saca de golpe aquellos efectos que hacen retroceder a cualquier macho del ámbito marginal, como la mujer dulce, que se deja llevar por los encantos de una Blanche envuelta en sus delirios.

Su momento más brillante, sin dudas, es el monólogo en que declara cómo dos agentes la convocan a colaborar para investigar el caso de Blanche. Aquí hace gala de sus recursos, se mueve con soltura, sus transiciones a expreso, sus exabruptos, marcan como un disparo cada bocadillo que enuncia. La mole de texto a la que se enfrenta la ofrece con una verdad abrazadora, de tal manera que uno llega disfrutar ampliamente el momento, a sentirse cómplice de su personaje.

Por su parte, Yadira Hernández también ha demostrado crecimiento en este espectáculo. Nos deslumbra al no entregar una Estela demasiado sumisa ni demasiado rebelde. Encuentra el punto de equilibrio, sabe cuándo asestar, en el momento que lo requiere, el golpe en la mejilla de Marlon, y cuándo, en el mismo acto, dejarse seducir un poco por su esposo, hasta llegar al éxtasis. Todo esto lo consigue con una ductilidad cuidada.

Marlon, el esposo de Estela, no es un personaje fácil de encarnar. Aunque Irán Capote realiza giros leves en su proyección y lo hace comportarse, relacionarse, reaccionar a la manera en que lo haría cualquier sujeto barrioter, deja marcas, conflictos, *gestus* en la biografía de este personaje, en los que sin dudas dormita la sicología bien dibujada del teatro psicológico estadounidense.


Primero Marlon López y ahora Carlos Sánchez parecen haber aprendido cuidadosamente esas señales. Tanto es así que delinean con hondura agradable, según sus enfoques particulares –el primero más agresivo, calculador, y el segundo más meditabundo y con una ira contenida–, el rostro de su personaje. Transitan por estados de calma, furia repentina y temible, por la ternura seductora, la codicia más despiadada, con una organicidad que solo puede alcanzarse con un trabajo interior denodado.

Curiosamente ambos actores lo han conseguido.

Como Blanche, Sandra se lleva los aplausos. La actriz, de una larga y probada trayectoria, encaja perfectamente en su princesa imaginaria. Lo demuestra desde que entra a escena y, engañada por su propia mente –algo que consigue demostrar muy bien–, se exhibe con tintes de alta dama descolocada que logra no resistirse callar un texto cuestionador en el momento y el lugar menos indicados. Cuando en sus encuentros sucesivos con Marlon, por más que quiere, su nerviosismo y desenfreno no le permiten ocultar su embeleso por el esposo de su hermana. Sobre todo, consigue conquistarnos al dar riendas sueltas, sin estereotipos, al lo-gradísimo proceso en que muestra el enloquecimiento gradual de su Blanche.

De más está decir que la escena final en que aparece vestida de novia es uno de sus mejores momentos, ya que consigue transmitir la imagen precisa de la persona que ha abandonado este mundo, el de lo racional, para perderse dentro de sí, en sus propios tormentos y fantasías.

Este tren se llama deseo es una cuidada reescritura escénica de un clásico como lo es *Un tranvía llamado deseo*. Irán Capote, como dramaturgo, ha sabido releer exitosamente –algo que no siguen muchos autores– la pieza de Williams. Pero como director, ha demostrado madurez en el oficio, puesto que no se ha dejado seducir por el mito o sus propias palabras, no se ha calcado en escena, sino que ha dinamitado su propia escritura. Traza una impronta en que los brotes de creatividad abundan, devolviéndonos casi como por primera vez, como escrito para nosotros, un relato que se estrenara hace un siglo.

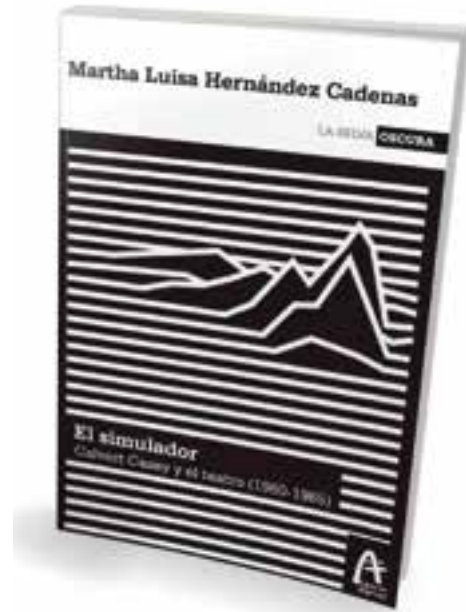
Así *Este tren...*, desde el tino con que es concebido, se muestra ante el público como un espectáculo necesario, digamos que imprescindible, dado que tiene la capacidad de cuestionar bases de nuestros propios compartimientos cotidianos y de nuestra realidad. Esas admirables capacidades son las que buscamos para la escena, que en estos tiempos no siempre ofrece frutos laudables. 

Miradas rápidas desde otra azotea de La Habana

DANIA DEL PINO MÁS EN 2018, TODAVÍA SIN HABER VIVIDO EL

reciente trauma pandémico y pospandémico, con menos hijos que ahora, con más papel en las imprentas y cuando todavía los envíos a cualquier concurso implicaban la locura de imprimir tres o cuatro copias de una obra, leí por primera vez el ensayo de Martha Luisa Hernández Cadenas, titulado entonces: “Notas de un simulador. Sobre la crítica teatral de Calvert Casey (1960-1965)”, como parte del jurado del Premio de investigación La Selva Oscura, de la Asociación Hermanos Saíz (AHS). Recuerdo que guardé aquella copia con recelo y, aunque mis hijos luego la usaron como papel desechable para dibujar en los meses duros de 2020, por mucho tiempo traté de conservarla, porque guardaba ciertas nociones de la ética del ejercicio crítico y de la escritura que compartía con una placentera complicidad.

En aquel momento, como ahora, cuando vuelvo al libro en su versión digital, ya casi terminada para su presentación en esta Feria Internacional del Libro de La Habana, bajo el nuevo título de *El simulador: Calvert Casey (1960-1965)*, y en la que han trabajado las editoras Yudarkis Veloz Sarduy y Josefa Quintana Montiel junto a su autora, revivo la profunda admiración que me causara el texto de Marthica, entremezclado con aquellas riquísimas simulaciones de Calvert Casey, enmarcadas en un periodo tan esencial para la historia de la isla, como fue el primer quinquenio de los años sesenta del siglo pasado. Porque si bien es imprescindible recalcar la importancia que tiene la figura de Casey en el devenir de la crítica en Cuba, la manera casi figona en que la autora se adentra en la vida del escritor le permite reconstruir con audacia su producción crítica y literaria, al tiempo que se asume como heredera de esa tradición en la construcción de su propio discurso.



Según descubrimos la voluntad poética, ficcional, cuestionadora y autorreflexiva de Casey en su producción, el entramado erótico que reviste su relación con la escena y el arte en general, la asunción de un pensamiento que atraviesa lo ideológico y lo político como gesto de vida y sentido de pertenencia hacia el contexto y la cultura de la cual somos parte, constatamos también cómo la autora de esta investigación ha encontrado en él a ese paradigma de la escritura crítica, al que ella misma afirma haberse lanzado a la búsqueda desde sus años de estudiante de la Universidad de las Artes de Cuba (ISA). Un paradigma alejado de la noción estrecha del crítico juez.

En el efervescente contexto literario de aquellos primeros años de la Revolución, Calvert Casey es, para suerte nuestra, una de las voces más particulares dentro de la producción crítica del país. Sus exploraciones en el universo ficcional y el excelente cuentista que fue, lo vuelven un simulador por excelencia, un ilusionista atrevido capaz de deconstruir un acontecimiento teatral desde una recreación erótica, cuasi sexual, onírica a ratos, de lo que resulta ser en definitiva una experiencia estética. Pero si bien ya ese enamoramiento nos cautiva, descubrir el juego de seducciones que crea la autora con su objeto de estudio —la propia obra del cronista, la crítica teatral y el espacio de convivio en el

que se generan esas lucubraciones— es lo que hace de esta una lectura casi indetenible. Marthica nos va descubriendo cada una de las facetas del autor como quien se adentra en un proceso casi arqueológico, no por la necesidad de historiar los acontecimientos de una época tan controvertida para la historia de Cuba, que también lo hace, sino por la implicación personal que encierra para ella comprender la visión de Casey y el diálogo con sus contemporáneos, aunque para ello no deje de mirar críticamente sus apuntes y señalar algunas de las limitaciones de sus acercamientos teatrológicos, que no atañen solo a la figura del narrador, sino a la mayoría de los críticos de esos años.

— En su labor, aunque se aprecian las carencias formales del discurso crítico de artes escénicas —no desligado de didactismos—, se destaca la resignificación del objeto y el tratamiento temático de procesos transgresores (entendidos en el propio contexto de producción o a la luz de los años). Es de este modo que, al introducir rasgos del texto dramático, referencias sobre el dramaturgo o al discurrir sobre los conceptos de la dirección escénica, sus cavilaciones cimientan un paradigma de quiebre, aunque a ratos solo aparezca insinuado.

— Hay, tanto en el *corpus* crítico de Casey como en el ensayo de Martha Luisa Hernández Cadenas, una preocupación esencial en torno a la noción de lo nacional. Él, a pesar de haber nacido en Baltimore y haberse marchado a Europa luego de los años vividos en Cuba, hasta su suicidio en Roma, entendió como pocos la verdadera cuestión a la que habría de mirar frente a planteamientos en torno a qué debe distinguir verdaderamente nuestro teatro y los riesgos que suelen acarrear determinadas circunstancias históricas. Pero en los mismos inicios, en la producción aún primaria, se sienten las grandes cuestiones en debate, las cuestiones que están como si dijéramos en el aire: teatro cubano, teatro revolucionario, deseo irrefrenable de expresar dramáticamente lo cubano. Se advierten los peligros del panfletismo en el teatro didáctico, o la tendencia peligrosa a amputar textos para adaptarlos a las corrientes del pensamiento.

— A lo cual continúa reflexionando la autora:

Queda expuesta una discusión estética, que es consecuencia del entusiasmo que los cambios aún impulsaban en el terreno imaginativo: un didactismo que originaba piezas panfletarias y reducidas a una actualidad por definirse.

Casey asume y ejerce la crítica bajo estos preceptos, porque hay en la libertad de su escritura una práctica visceral y sincera. Porque su noción de la ética y su sentido de pertenencia al contexto cubano lo dotan de toda la humildad necesaria.

— Y la visión más acertada de Casey que rescata la autora en estas páginas está, precisamente, en comprender aquel teatro desde una preocupación enfocada en la construcción del lenguaje y la efectividad de los mecanismos escénicos puestos en función de establecer una comunión con el otro, por encima de cualquier construcción didáctica, a pesar de que en algunas de sus críticas no escapara de ello. Situar a Casey en contexto es uno de los valores de la investigación aquí presentada, comprenderlo dentro de un tejido en el cual se estaban redefiniendo las concepciones ideológicas de un país, en medio del surgimiento y el desarrollo de grupos y personalidades, como Teatro Estudio y Vicente Revuelta, Abelardo Estorino, José Ramón Brene, Antón Arrufat, Rolando Ferrer, Rine Leal y muchos otros, que en algunos casos la Revolución ayudó a impulsar y en otros no tanto.

— Y todos esos vericuetos por donde fue creciendo el teatro, y por donde luego padecieron también algunos artistas de nuestro devenir histórico, subyacen con claridad en el acercamiento de la teatrológa

a la figura estudiada. Importantes son para comprender todo este entramado, las alusiones a documentos como el *Manifiesto* del grupo Teatro Estudio, que arrastró con no pocas querellas en torno a cuestiones vitales de la relación teatro y nación, teatro y política, que se sostuvieron en las voces de estudiosos de la cultura cubana, como Mirtha Aguirre, en aquellos artículos publicados en el periódico *Hoy*, o la entrevista que bien cita la propia autora, realizada por Rine Leal a Vicente Revuelta, ambos documentos contenidos en el volumen *Memorias de Teatro Estudio (1958-2003)*, compilado por el investigador Miguel Sánchez y que también forma parte del catálogo de la Casa Editorial Tablas-Alarcos.

— Muchas serían las líneas de debate para desarrollar aquí abiertas por Martha Luisa Hernández en su investigación. El enfrentamiento de Casey a temáticas raciales, por ejemplo, tan oportunas para su tiempo y el nuestro, que siguen siendo todavía hoy un asunto pendiente.

— En su análisis no desestima la posibilidad de enfrentar problemas raciales, un apunte llamativo al interior de su ensayo, que define como “el problema del negro”. Refiere al tema desde la dramaturgia, a partir de textos como: *Un color para este miedo*, de Ferrera, y *La taza de café*, de Rolando Ferrer. Para el crítico, la necesidad de eliminar estigmas en cuanto a los personajes afrodescendientes responde al ideal integrador que defiende la Revolución. Pero, sin dudas, una de las cuestiones que mayor atención merece y sobre la cual debiéramos volver los teatrólogos en nuevas investigaciones gira en torno a la función y el sentido de la crítica teatral en Cuba.

— Hace poco, en un dossier organizado por *Tablas* sobre el tema, escribí: “¿Debe ser el crítico un juez?, ¿es ese su destino? Prefiero creer que no, que la condición evaluadora de la crítica ha quedado ampliamente superada por otras nociones mucho más ricas, como las de un crítico exégeta, intérprete,¹ o como diría el teórico argentino Jorge Dubatti, un crítico filósofo.² En estos últimos casos

¹ Federico Irazábal: *Por una crítica deseante*, Instituto Nacional del Teatro, Buenos Aires, 2006, p. 34.

² <http://revistalevadura.mx/2016/08/21/los-nuevos-territorios-la-critica-teatral-entrevista-a-jorge-dubatti/>


el crítico produce pensamiento, diálogo, interpretación; no juzga, al menos no como una finalidad.

— Y en sintonía con ese mismo pensamiento me complace leer en las páginas de la investigadora, la evocación al Casey que:

— se detiene a formular su visión de la crítica “constructiva y positiva”, dos términos que parecieran simplistas; pero que sabremos pensar como refugios autorales:

— Detesto el papel de juez y mucho menos el de hacedor, aunque sea de modestos destinos. Pero me di cuenta de que si abandonaba la crítica, otro juez, menos consciente de esto, podía hacer más daño, y como el destino me ponía en las manos la encomienda en la nueva Cuba, decidí ser menos destructivo y lo más constructivo posible. No sé si lo he logrado.

— Casey asume y ejerce la crítica bajo estos preceptos porque hay en la libertad de su escritura una práctica visceral y sincera. Porque su noción de la ética y su sentido de pertenencia al contexto cubano lo dotan de toda la humildad necesaria, como para colocar en primer término el quehacer artístico, la salvaguarda del gesto poético casi como un propósito de vida, por encima de prepotencias y egos inflados que tanto daño suelen hacer al arte y la cultura. Y por demás, él supo hacerlo como quien registra simultáneamente una carrera de sentidos, que nos recuerda la esencia más profunda del encuentro teatral.

— Me gusta imaginar los libros de investigación como espacios abiertos, como escenarios para nuevas escrituras sobre las cuales colocar nuestro presente, nuestras porfías, nuestros miedos y nuestras venturanzas, como un barco que continúa insistiendo en atravesar el agua, con la maldita circunstancia que ya sabemos siempre latente, pero con los deseos vivos de mirar al otro. Por eso imagino un futuro en el que nuevos estudiantes, acaso abocados en encontrar algún escondido paradigma que los haga vibrar, lleguen a estas simulaciones de Marthica y vuelvan a construirse un puerto, una azotea, una Roma desde la cual mirar el teatro y las calles de La Habana. 

Hierro: fe y patria humanizada en Martí

No es que lo pasado arroje /
luz sobre sobre lo presente,
o lo presente sobre lo pasado, /
sino que imagen es aquello
en donde lo que ha sido se une como un relámpago /
al ahora en una constelación.

W. BENJAMIN

MARVELIS DÍAZ

HIERRO, DE CARLOS CELDRÁN, DEBE CON

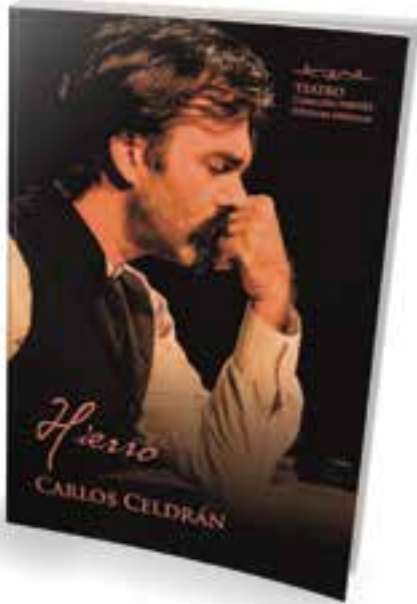
urgencia formar parte del fondo de referencia personal en el hogar de cada lector cubano: es la consagración del director-dramaturgo, poeta de la escena, autor dramático que “viene a llenar un vacío y abrir la brecha desde el pasado a la representación, para la aparición y permanencia de un actor libre del malestar del teatro”, Martí, personaje dramático. La desnudez de la palabra evoca al peso, frialdad/soledad del metal, *ferrum* en latín, nombre del mineral, puede simbolizar el conflicto interno del héroe, dividido, el hombre de cuerpo débil, pero de alma sólida, sus dos patrias: Cuba y la noche; la resonancia del metal, cuya voz, fonética, metafórica y semánticamente es patentizada en la obra literaria de José Martí, el poema homónimo que, por demás, responde a la nomenclatura entre los elementos químicos de la tabla de Mendeleiev, como: “Fe”.

— Y es este precisamente el punto de partida para la concepción de esta obra, la fe de Celdrán en la desbordante humanidad del

cubano más universal, gracias a una lectura temprana de *Martí, el Apóstol*, páginas de ese “biógrafo de nueva sensibilidad” que fue Jorge Mañach. Carlos experimentó una especie de “anagnórisis” en la línea del héroe en ciernes, confirmación sacramental del “poder espiritual del maestro sobre el discípulo”, cuando se le abrieron los ojos prematuramente al director y dramaturgo frente al pasaje donde Martí perdona al joven que atentó contra su vida y después de perdonado llegó a ser capitán del Ejército Libertador. Pasaje que luego nuestro dramaturgo, Premio Nacional de Teatro 2016, recrea en esta obra desde la humanidad inconmensurablemente encarnada de quien amara a la Patria más que a sí mismo, y nos lo devuelve como él mismo afirma, a través del tono conversacional orgánico actuado, asido, expuesto, “enfrentado a batallar por su lugar en el favor de los espectadores”.

Hierro encarna la Fe en la Cuba soñada por Martí, está dirigida al espectador cubano del presente y para el futuro también de la nación, futuro al que todos estamos llamados nos dice Celdrán, a ese apostolado, alertándonos sobre los peligros de la traición a esos principios universales, pero, aun así, para Martí y Carlos, hay redención posible si servimos al fundamento primero de “con todos y para el bien de todos”.

— Es la misma fe, con sus matices, la que debe impulsar a cada espectador, ahora lector potencial de esta novedad editorial para retenerla en los fondos o biblioteca personal. El impacto que puede ocasionarles hoy esta lectura fue prevista por Alfredo Zaldívar, director de Ediciones Matanzas, quien quedó prendado de la puesta en escena, enamorado del teatro, de Argos Teatro. Zaldívar es el responsable de este ejemplar, promotor por vocación y editor, pidió a Carlos con urgencia *Hierro*, cuando aún era partitura, para materializarlo en la primera publicación dentro del país; él es el mayor responsable de ello y el diseñador Johann E. Trujillo, a través de la foto de Sonia Almaguer. En la portada, la persona del actor, Caleb Casas, en un gesto inenarrable de esa biografía íntima, como “rasgadura”, que no dejará de admirarnos. La publicación, de Ediciones Matanzas



elaborada como expediente documental de la puesta, más que documento literario, más que literatura dramática, es poesía muy honesta. De manera expedita, el prólogo de Abel González Melo, “Las palabras justas”, es un ensayo entre lo literario y lo científico, desde el análisis teatrológico, dramatológico, donde lo multidisciplinario ha entronizado, con lo semiológico, teórico literario, lingüístico, sicoanalítico lacaniano; profundización de la dimensión de autor intelectual que asume Celdrán desde su estreno como dramaturgo con *Diez Millones* (dicho sea de paso, bajo el mismo sello editorial con Premio de la Crítica Literaria 2018), *Misterios y pequeñas piezas*, dedicada a uno de los pilares del teatro cubano de oficio, hasta llegar a *Hierro*, un viaje interesante es en síntesis el prólogo desde la mirada crítica del dramaturgo, teatrólogo y poeta, González Melo. Otro valor de la publicación lo será el epílogo de Carlos: “Dramatis persona: José Martí”, desnuda manera de exponer su apropiación de la figura, y manera de representarlo, el mapa que trazó para procesos, primero arribar a la escena y después al texto que hoy compartimos. Magistral poética que abrió brechas desde el pasado a la representación.

— La estructura de la obra es celebrada por su limpieza y novedad estética, dividida en cuadros y doce unidades (número

evangelizador del apostolado), enmarca Nueva York como lo espacio-temporal alternando las situaciones, periodización entre 1885 y 1892, en que acontecen momentos álgidos en la vida intensa del Apóstol, con salud de cuidado en casa de los Mantilla. Vemos de cerca la relación con su más que amiga y cuidadora Carmen Millares, así como la hostilizante relación con la esposa Carmen Zayas Bazán, madre del hijo de Martí. En la obra, insisto, se enmarca también como una especie de *zoom*, la vida de nuestro Héroe Nacional entre sus dos mejores poemas incompletos, sus dos Carmen, las que determinan en la obra del ser humano que sufre por amor constantemente en pugna y el tratamiento sustancial que aborda en la obra: la frustración del seno familiar (que provoca la inestabilidad emocional de Carmen Zayas), el amor sagrado y prohibido que corresponde Carmen Millares (continuidad del amor sagrado a la Patria), así como el desvelo del Apóstol en la construcción de la patria.

— En esta obra, el dolor es también recordado a través de la prenda en su mano (izquierda), el anillo de hierro, cual alianza, es símbolo del compromiso fiel más allá de la vida con su amada sempiterna, la Patria misma. El anillo –fragmento del grillete que sostuviera durante el presidio político, obsequiado por su madre Leonor Pérez, es el símbolo físico que lo hace fundirse en un mismo cuerpo con la Patria sufrida sin libertad, dramáticamente en su vida e intensificado en la obra. Interesante puede ser la manera de trazar un campo semántico más allá de la prenda de metal y sus posibles significaciones, que Celdrán aprovecha a nivel de puesta en la profundidad y superficie del texto: “También para mí llevarlo es un misterio. Como lo es Cuba. Un anillo de hierro”.

— *Hierro* es una obra de teatro compleja en su concepción de la palabra para el discurso escénico, como un todo soportado en ella: la “doxa”, encarnada por antonomasia en el cubano más universal, que se desvela tras la invención de la Patria: Martí, quien es la doxa misma, humanizada. Carlos Celdrán, con esta tercera entrega, se ha consagrado un autor que ha investigado, releído y comprendido la obra escrita no solo por

el Apóstol de Cuba, sino todo lo hallado referente a su biografía y lo ha centrado en el transcurso de siete años clave en la gestación de la guerra, es este el Martí maduro de las *Crónicas americanas*. Y aunque no sea una obra “logocéntrica” como *Diez millones*, se trata de “un teatro dramático de personaje y de diálogo”¹ en el que ha sabido captar desde una teatralidad poética a la figura sagrada para nuestra cultura y la ha propuesto

¹ Palabras de Carlos Celdrán en la entrevista que ofreciera a la revista digital *Rialta*: (<http://rialta.org/amp/hierro-inspira-oxido-entrevista-a-carlos-celdran-edgar-ariel>)

con urgencia cercana sobre la escena en un espectáculo de casi tres horas, para mí justificadas, necesarias. Página desprendida del diario de Martí, donde Celdrán se cuida de no citar literalmente la obra del Apóstol, sino que se apropia de ella por medio de la “palabra viva que rescata la esencia de la acción” –como ha dicho el propio autor–. Su capacidad intelectual y la sabiduría teatral como director y dramaturgo nos lleva al encuentro de un Martí vivo, que nos enciende la fe en el bien supremo, en el alma de la nación cubana, como lo llamó Cintio Vitier, y llega a nosotros con naturalidad en la escena y en la lectura de estas páginas. 📖

Rieles en torno a un libro de crítica

DANIA DEL PINO MÁS DEBO EMPEZAR DICIENDO QUE OMAR

Valiño ha sido por muchos años mi maestro. De igual manera lo dije, junto a mis colegas Aimelys Díaz e Isabel Cristina Hamze, cuando presentamos recientemente su libro *Ágora* –publicado por la Casa Editorial Tablas-Alarcos–, que recoge sus visiones de los veinticinco años recorridos por Argos Teatro, desde su fundación hasta la actualidad. Pero si bien resultaba coherente hacerlo en aquella ocasión, pues muchos de los textos allí compilados habían nacido durante nuestros años de estudio y aludían a espectáculos de uno de los colectivos que con más frecuencia analizábamos en el seminario de crítica de la Universidad de las Artes, este otro título que comentamos: *Rieles, teatro en torno a Camagüey*, lo merece todavía más, por poner en evidencia lo que significa hoy para mí la labor de un crítico teatral. Desde la edición anterior en 2014, de una primera versión publicada por la Editorial Ácana, de Camagüey, advertimos en sus páginas la voluntad de reflexionar en torno a los dos eventos teatrales más importantes del país: el Festival Nacional de Teatro, celebrado tradicionalmente en

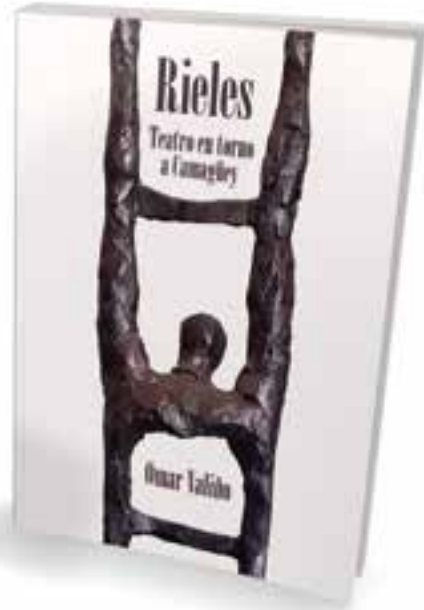
la emblemática Ciudad de los Tinajones, y el Festival de Teatro de La Habana, que con carácter internacional ha servido de intercambio a teatristas cubanos y de otros lugares del mundo. Pero lo que hace mucho más coherente a aquella y a esta actualizada edición que nos regala Cubaliteraria, como parte de la Feria Internacional del Libro, es su voluntad crítica y cuestionadora en torno a los procesos artísticos, institucionales, políticos e incluso sociales, que atraviesan la organización de un Festival.

Rieles no es un libro de historia del teatro y sí lo es. No es un libro de críticas y sí lo es. En sus páginas no hay un mero repaso de los acontecimientos o los espectáculos que en las últimas décadas han llegado a estas citas culturales; tampoco valoraciones aisladas de uno u otro proceso artístico. *Rieles* teje –a veces con medida y respeto, otras con tajantes criterios y de manera descarnada– la sensatez o inoperancia, según sea el caso, de la institución rectora de todos los teatristas del país: el Consejo Nacional de las Artes Escénicas y algunas de sus sedes provinciales. Deconstruye las herramientas de trabajo, las políticas erradas o acertadas de jerarquización, los mecanismos de programación y promoción, al tiempo

que se adentra en los más importantes acontecimientos artísticos que han tenido lugar en la escena cubana. Y en ese ejercicio recoge, para generaciones posteriores, aquellos puntos neurálgicos que permiten entender hoy parte de nuestra historia cultural.

— Cuando leo la primera parte de este volumen, llego a elucubrar una memoria no asistida, una historia de la cual no pude ser testigo; pero de la que sigo sintiéndome heredera. Revisitar a través de estos textos el quehacer de grupos como Teatro Estudio, Teatro del Obstáculo, Teatro A Cuestas, Calibán Teatro; de creadores como Héctor Quintero, Eugenio Hernández Espinosa; volver a las puestas de Flora Lauten, Roberto Blanco, Carlos Díaz, Carlos Celdrán, Nelda Castillo; rememorar sus primeros ejercicios creativos, la revelación del nacimiento de un líder descubierta por los ojos aguzados y a la vez deslumbrados de Omar Valiño, salvan una memoria mucho más trascendente y útil, una memoria colectiva que va dejando para quienes ni siquiera hayan podido conocer estos nombres más recientes, lo que tejieron esos festivales en el magma de la cultura cubana. Salvan para siempre una parte fundamental de ese país teatral del que hablaba Carlos Celdrán en su Mensaje por el Día Internacional del Teatro en 2019.

— Y en la misma medida en que asisto a esta historia contada, de igual manera en la que podría pedir a mis estudiantes leer esos textos iniciales de *Rieles* para hacerlos comprender mejor los desgajos y los retoños del árbol genealógico de nuestra familia teatral, para no dejarlos pecar nunca de ingenuos, para que logren conectar aquello que descubren hoy en la escena nacional, con una tradición y un sentido de pertenencia con el pasado vivo casi siempre en la mayor parte de las propuestas artísticas más importantes que se estrenan todavía hoy en Cuba, me complace también hallar en otra parte de este libro el diálogo caprichoso y pertinaz de su autor con la escena más actualizada y arriesgada de la isla. Se puede estar de acuerdo o no con los criterios aquí contenidos; pero es sin dudas este el ejercicio de un crítico que ha apostado por hacer sus recorridos sobre los rieles de un



saber alimentado con el tiempo, como suele suceder con cualquier oficio.

— Incluso, es bueno decir que, más allá de estos dos festivales que sirven de motivo y estructura a casi todo el libro, no son las únicas convivencias compartidas por el crítico en estas páginas. Vale mencionar también otros eventos como el surgimiento del Festival del Monólogo, antiguamente realizado en La Habana y reconfigurado desde hace algún tiempo en la ciudad de Cienfuegos, las explicaciones y los análisis al surgimiento de una práctica que revivía la soledad del actor sobre el escenario, no ya como el gesto autosuficiente del que habla Santiago García y que alude Valiño en sus páginas, sino también como una manera de sobrevivir, como uno de los tantos mecanismos activados por nuestros teatristas para reconstruirse en el ir y venir, tan complejo que han atravesado las instituciones cubanas y el sistema de subvenciones artísticas a lo largo de la historia.

— Vale mencionar la alusión permanente a la función de la crítica en el panorama escénico y cultural del país, referencia que merece atención especial y en lo que quiero

detenerme, porque, si bien empecé diciendo que debía recordar la condición de maestro del autor, es también porque más allá de su labor en las aulas de la Facultad de Arte Teatral ha cimentado en mí una parte de lo que entiendo que debe ser un crítico teatral. Hace poco, cuando me convidaron a hablar de la crítica en un dossier para la revista *Tablas*, escribí:

— A través de ese recorrido, que acontece en cada encuentro con la escritura, pero que se va articulando paralela y sostenidamente a lo largo de la vida de cualquier crítico, emerge una esencia común a la de todo artista. Como diría Federico Irazábal, “[...] el crítico no es diferente del artista que usa el arte para expresarse. El crítico usa la crítica para expresarse con todo lo que ello significa”.¹ En esa forma de expresión, cuerpo viviente y cuerpo pensante, cuerpo escritural, cuerpo político, van todos en una misma envoltura. El crítico también se expone, es vulnerable, tiene miedo del ridículo; el crítico revisa tanto sus palabras como el director su obra, como el escenógrafo su espacio, como el titiritero sus títeres.

— Y cuando pienso en ese sentido de exposición, veo también que un libro como *Rieles* viene a compilar muchos de esos actos en los que, a lo largo del tiempo, Omar se ha confesado frente a nosotros. Sobre todo pienso en cada uno de los textos que en este volumen cuestionan mecanismos institucionales o trazados de una política cultural no siempre acertada, con la valentía de quien se siente responsable, frente a una comunidad artística, de poner los puntos sobre las íes. Una práctica que resulta mucho más efectiva cuando se logra constatar, a lo largo de los años que recorre este libro, cómo la institución ha atendido y en algunos casos ha intentado solucionar muchas de las cuestiones que aquí se refieren, aunque otras, como la efectividad de los mecanismos de promoción o el esbozo adecuado de un sistema de programación sigan confrontando, todavía hoy, dificultades similares.


¹ Federico Irazábal: *Por una crítica deseante: de quién, para quién, qué, cómo*, Instituto Nacional del Teatro, Buenos Aires, 2006.

— Omar ha sido, en el entramado del panorama teatral en Cuba, juez y parte, hacedor y crítico, organizador y público. El libro es también testigo de cómo en dos de las ediciones más recientes del Festival de Teatro de La Habana ha sido director general, de cómo ha participado en el comité de selección de algunas ediciones o de la organización del evento teórico. Ha acompañado dentro o fuera, pero lo que ha permanecido en cada caso ha sido la voluntad de reflejar sus impresiones, conceptos y valoraciones en torno al teatro que continúa presentándose hoy en Cuba. Ojalá la institución apueste por sostener esos diálogos fructíferos para los años venideros. Ojalá él y otros de los críticos que han ejercido esa práctica con responsabilidad —pienso en nombres como Norge Espinosa, Eberto García Abreu, Vivian Martínez Tabares, Yohayna Hernández, Isabel Cristina López Hamze, Jaime Gómez Triana, Osvaldo Cano y algunos más—, sigan siendo tenidos en cuenta para futuras aventuras y empeños.

— *Rieles* vuelve a nosotros con un nuevo periodo incluido en el repaso, que va desde aquel cierre de 2014 hasta el pasado 2022, cuando reclama con razón la suspensión del histórico Festival de Camagüey, a pesar de haberse intentado reconfigurar en jornadas teatrales organizadas en la ciudad y previstas para varias fechas de este 2023. Vuelve con nuevos textos en los que a veces puede mirarse y comprenderse también a ese crítico que es parte y que protagoniza desde el hacer institucional, mientras esboza la palabra como testimonio para la historia. Vuelve con la misma voluntad de mantenerse siendo un libro incompleto, porque espero y deseo que, para la salud de nuestra cultura, muchos otros trenes sigan atravesando la isla con la misma fugacidad con la que se sostiene frente al espectador el acto teatral. Con la fuerza arrolladora de una locomotora, como ejercicio que es al mismo tiempo gesto político, ideológico, social, el autor continúa escribiendo sus nociones de lo teatral. Siempre le pido volver a la irreverencia de los primeros textos, a la sensatez de los últimos, pero sobre todo, que nos permita seguir viajando juntos, por muchos años más. **T**

Premio de Dramaturgia Virgilio Piñera y Abelardo Estorino


Con el afán de estimular la creación y promoción de obras literarias en el género de dramaturgia, la Casa Editorial Tablas-Alarcos, del Consejo Nacional de las Artes Escénicas, con el auspicio del Ministerio de Cultura y la colaboración del Instituto Cubano del Libro, convoca al Premio de Dramaturgia Virgilio Piñera, el cual se regirá por las siguientes bases:

1. Podrán participar todos los dramaturgos ciudadanos cubanos con obras en español inéditas, que no hayan sido premiadas, llevadas a escena o estén participando en otro concurso dentro o fuera de Cuba.
2. Las piezas, de extensión y temática libres —incluyendo en igualdad de condiciones las versiones que se erijan en textos autónomos—, se presentarán en formato carta, con tipografía Times New Roman a 1,5 de interlineado y foliadas. Se podrá participar con un máximo de dos obras.
3. Se concursará bajo seudónimo o lema. Se enviarán dos documentos en pdf. Uno, el de la obra, llevará por título el seudónimo o lema más el nombre de la pieza; el otro, en el que aparezcan los datos del autor, tendrá por título el seudónimo más la palabra “plica”. En este debe incluirse: nombre completo, número de carné de identidad, dirección particular (según el carné), teléfono de localización, correo electrónico y un breve currículum; además, se declarará que la obra no está pendiente de resolución en otro concurso o sometida a proceso editorial. Los autores menores de 35 años deben consignar si desean o no ser tenidos en cuenta para el Premio de Dramaturgia Abelardo Estorino, que deriva de este.
4. Las obras deberán enviarse a nuestras direcciones electrónicas: revistatablas@cubarte.cult.cu y editorialtablasalarcos@gmail.com antes del 31 de julio de 2023, con el asunto: Premio de Dramaturgia Virgilio Piñera.
5. Ediciones Alarcos conservará los derechos exclusivos por 5 años para la publicación en Cuba —lo mismo impresa que digital—, de la obra premiada. Durante este plazo, para la publicación de la obra en el extranjero se coordinará previamente con la editorial y, de concretarse, se hará mención del premio recibido. Ediciones Alarcos, por sugerencia del jurado, tendrá preferencia para adquirir, si lo estima pertinente, los derechos de las obras que resulten finalistas o menciones, decisión que deberá tomar en un plazo no mayor de 3 meses a partir del acto de premiación, siempre mediante contrato con los autores.
6. Se concederá un premio único e indivisible consistente en diploma, 70 000.00 CUP, la publicación de la obra ganadora por Ediciones Alarcos y el pago de derecho de autor correspondiente según la legislación cubana. Si la obra ganadora es resultado de la creación de varios autores, el premio en efectivo será distribuido entre ellos, previo acuerdo entre las partes.
7. De los finalistas del Premio de Dramaturgia Virgilio Piñera, el jurado seleccionará una obra de un autor menor de 35 años como merecedora del Premio de Dramaturgia Abelardo Estorino, consistente en diploma, una obra de arte, la publicación de la obra ganadora por Ediciones Alarcos y el pago de derecho de autor correspondiente según la legislación cubana.
8. El jurado lo integrarán prestigiosas figuras de las artes escénicas, cuyos nombres serán divulgados oportunamente en nuestras redes sociales. El jurado tomará sus decisiones por mayoría y podrá otorgar un solo premio, hasta tres menciones y seleccionar los finalistas que considere necesario; también podrá declarar desierto el premio. El fallo será inapelable.
9. El anuncio público tendrá lugar en torno al 20 de octubre de 2023, fecha en que se celebra el Día de la Cultura Cubana.
10. El Premio de Dramaturgia Virgilio Piñera se convoca con carácter bienal.
11. Los ganadores de la edición anterior no podrán participar hasta la siguiente edición..
12. La participación en el Premio de Dramaturgia Virgilio Piñera implica la aceptación total de estas bases. 



Premio de Dramaturgia para Niños y de Títeres Dora Alonso


Con el afán de estimular la creación y promoción de obras literarias en el género de dramaturgia para niños y de títeres, la Casa Editorial Tablas-Alarcos, del Consejo Nacional de las Artes Escénicas, con el auspicio del Ministerio de Cultura y la colaboración del Instituto Cubano del Libro, convoca al Premio de Dramaturgia para Niños y de Títeres Dora Alonso, el cual se registrará por las siguientes bases:

1. Podrán participar todos los dramaturgos ciudadanos cubanos con obras en español —en las especialidades dramaturgia para niños y jóvenes, y para títeres dirigidas a público de cualquier edad— inéditas, que no hayan sido premiadas, llevadas a escena o estén participando en otro concurso dentro o fuera de Cuba.
2. Las piezas, de extensión y temática libres —incluyendo en igualdad de condiciones las versiones que se erijan en textos autónomos—, se presentarán en formato carta, con tipografía Times New Roman a 1,5 de interlineado y foliadas. Se podrá participar con un máximo de dos obras.
3. Se concursará bajo seudónimo o lema. Se enviarán dos documentos en pdf. Uno, el de la obra, llevará por título el seudónimo o lema más el nombre de la pieza; el otro, en el que aparezcan los datos del autor, tendrá por título el seudónimo más la palabra “plica”. En este debe incluirse: nombre completo, número de carné de identidad, dirección particular (según el carné), teléfono de localización, correo electrónico y un breve currículum; además, se declarará que la obra no está pendiente de resolución en otro concurso o sometida a proceso editorial y si se desea o no aparecer como mención o finalista en caso de que así lo considere el jurado.
4. Las obras deberán enviarse a nuestras direcciones electrónicas: revistatablas@cubarte.cult.cu y editorialtablasalarcos@gmail.com antes del 31 de julio de 2023, con el asunto: Premio de Dramaturgia para Niños y de Títeres Dora Alonso.
5. Ediciones Alarcos conservará los derechos exclusivos por 5 años para la publicación en Cuba —lo mismo impresa que digital—, de la obra premiada. Durante este plazo, para la publicación de la obra en el extranjero se coordinará previamente con la editorial y, de concretarse, se hará mención del premio recibido. Ediciones Alarcos, a sugerencia del jurado, tendrá opción preferente para adquirir, si lo estima pertinente, los derechos de las obras que resulten finalistas, decisión que deberá tomar en un plazo no mayor de 3 meses a partir del acto de premiación, siempre mediando contrato con los autores.
6. Se concederá un premio único e indivisible consistente en diploma, 15 000.00 CUP, la publicación de la obra ganadora por Ediciones Alarcos y el pago de derecho de autor correspondiente según la legislación cubana. Si la obra ganadora es resultado de la creación de varios autores, el premio en efectivo será distribuido entre ellos, previo acuerdo entre las partes.
7. El jurado lo integrarán prestigiosas figuras de las artes escénicas, cuyos nombres serán divulgados oportunamente en nuestras redes sociales. El jurado tomará sus decisiones por mayoría y podrá otorgar un solo premio, hasta tres menciones y seleccionar los finalistas que considere necesario; también podrá declarar desierto el premio. El fallo será inapelable.
8. Los Premios de Dramaturgia Virgilio Piñera y Dora Alonso no son excluyentes, por lo que los concursantes pueden participar en ambas secciones. No se descarta la posibilidad de que un mismo autor reciba las dos distinciones.
9. El anuncio público tendrá lugar en torno al 20 de octubre de 2023, fecha en que se celebra el Día de la Cultura Cubana.
10. El Premio de Dramaturgia para Niños y de Títeres Dora Alonso se convoca con carácter bienal.
11. Los ganadores de la edición anterior no podrán participar hasta la siguiente edición.
12. La participación en el Premio de Dramaturgia para Niños y de Títeres Dora Alonso implica la aceptación total de estas bases por los concursantes. 



Premio de Teatrología Rine Leal

Con el fin de estimular la creación y promoción de obras en el campo del ensayo, la crítica y la investigación escénicas, la Casa Editorial Tablas-Alarcos, del Consejo Nacional de las Artes Escénicas, con el auspicio del Ministerio de Cultura, convocan al Premio de Teatrología Rine Leal, el cual se registrará por las siguientes bases:

1. Podrán participar todos los críticos, ensayistas e investigadores escénicos ciudadanos cubanos con obras en español inéditas, que no hayan sido premiadas ni estén participando en otro concurso dentro o fuera de Cuba.
2. Deberán enviarse investigaciones, ensayos sobre las artes escénicas o compendios de críticas, artículos y ensayos del autor.
3. El material se podrá conformar con textos publicados, siempre que estos hayan aparecido de forma aislada en periódicos, revistas o publicaciones digitales, y que alcancen un nuevo sentido en la propuesta.
4. Las obras se presentarán en formato carta, con tipografía Times New Roman a 1,5 de interlineado y foliadas. El límite mínimo de extensión es 80 cuartillas y el máximo de 250 cuartillas. Se podrá participar con dos obras.
5. Se concursará bajo seudónimo o lema. Se enviarán dos documentos en pdf. Uno, el de la obra, llevará por título el seudónimo o lema más el nombre de la pieza; el otro, en el que aparezcan los datos del autor, tendrá por título el seudónimo más la palabra "plica". En este debe incluirse: nombre completo, número de carné de identidad, dirección particular (según el carné), teléfono de localización, correo electrónico y un breve currículum; además, se declarará que la obra no está pendiente de resolución en otro concurso o sometida a proceso editorial y si se desea o no aparecer como mención o finalista en caso de que así lo considere el jurado.
6. Las obras deberán enviarse a nuestras direcciones electrónicas: revistatablas@cubarte.cult.cu y editorialtablasalarcos@gmail.com antes del 31 de julio de 2023, con el asunto: Premio de Teatrología Rine Leal.
7. Ediciones Alarcos conservará los derechos exclusivos por 5 años para la publicación en Cuba —lo mismo impresa que digital—, de la obra premiada. Durante este plazo, para la publicación de la obra en el extranjero se coordinará previamente con la editorial y, de concretarse, se hará mención del premio recibido. Ediciones Alarcos, a sugerencia del jurado, tendrá opción preferente para adquirir, si lo estima pertinente, los derechos de las obras que resulten finalistas, decisión que deberá tomar en un plazo no mayor de 3 meses a partir del acto de premiación, siempre mediando contrato con los autores.
8. Se concederá un premio único e indivisible consistente en diploma, 15 000.00 CUP, obra de arte, la publicación de la obra ganadora por Ediciones Alarcos y el pago de derecho de autor correspondiente según la legislación cubana.
9. El jurado lo integrarán prestigiosas figuras de las artes escénicas, cuyos nombres serán divulgados oportunamente a través de nuestras redes sociales. El jurado tomará sus decisiones por mayoría, podrá otorgar un solo premio, hasta tres menciones y seleccionar los finalistas que considere necesario; también podrá declarar desierto el premio. El fallo será inapelable.
10. El anuncio público tendrá lugar en torno al 20 de octubre de 2023, fecha en que se celebra el Día de la Cultura Cubana.
11. El Premio de Teatrología Rine Leal se convoca con carácter bienal.
12. Los ganadores de la edición anterior no podrán participar hasta la siguiente edición.
13. La participación en el Premio de Teatrología Rine Leal implica la aceptación total de estas bases por los concursantes. 



Concurso de Crítica y Gráfica Tablas

Fiel a su propósito de promover el análisis fecundo y conservar la memoria de las artes escénicas cubanas, la Casa Editorial Tablas-Alarcos convoca al Concurso de Crítica y Gráfica Tablas. Podrán participar ciudadanos cubanos, tanto profesionales como estudiantes, en los apartados siguientes:

Crítica


Las críticas serán sobre espectáculos estrenados a lo largo de los años consecutivos que corren desde la edición anterior (2020) hasta el cierre de esta convocatoria, o aquellos que, estrenados un año antes, hayan permanecido en el repertorio de sus respectivos grupos realizando temporadas. Los textos podrán tener entre 5 y 8 cuartillas foliadas, en Times New Roman a 1,5 de interlineado. Se premiarán las críticas del universo de la danza y del arte circense por separado de aquellas que aborden el ámbito teatral. Los galardones consistirán en diploma, obra de arte y publicación de los textos ganadores en la revista *Tablas*, con el pago de derecho de autor correspondiente según la legislación cubana vigente, tanto para profesionales como para estudiantes.

Entrevista

Entrevista de tema libre realizada a un creador de las artes escénicas, cubano o no, cuyo límite no excederá las 15 cuartillas foliadas, en Times New Roman a 1,5 de interlineado. El premio único consistirá en diploma, obra de arte y publicación del texto ganador en la revista *Tablas*, con el pago del derecho de autor correspondiente según la legislación cubana vigente.

Fotografía

Puede ser un ensayo fotográfico o una serie de varias fotos, nunca mayor de diez, sobre montajes recientes de nuestra escena (realizados a lo largo de los años consecutivos que corren desde la edición anterior de este concurso), en blanco y negro o a color. El premio consistirá en diploma, obra de arte y publicación del ensayo fotográfico o la serie ganadora en la revista *Tablas*, con el pago del derecho de autor correspondiente según la legislación cubana vigente, así como una exposición, producida por la Casa Editorial, en el espacio galería de nuestra sede del edificio El Tándem, del Complejo Cultural Raquel Revuelta.

1. Se concursará bajo seudónimo o lema. Se enviarán dos documentos en pdf. Uno, el de crítica o entrevista, llevará por título el seudónimo o lema más el nombre de estas; en el de fotografía, cada foto deberá identificarse con el seudónimo y el nombre de la fotografía. El otro pdf, en el que aparezcan los datos del autor, tendrá por título el seudónimo más la palabra «plica». En este debe incluirse: nombre completo, número de carné de identidad, dirección particular (según el carné), teléfono de localización, correo electrónico y un breve currículum; además, se declarará que la obra no está pendiente de resolución en otro concurso ni sometida a proceso editorial.
2. Las obras deberán enviarse a nuestras direcciones electrónicas: revistatablas@cubarte.cult.cu y editorialtablasalarcos@gmail.com antes del 31 de julio de 2023, con el asunto: Premio de Crítica y Gráfica Tablas y la especificación del apartado en el que concursa.
3. El jurado lo integrarán prestigiosas figuras de las artes escénicas, cuyos nombres serán divulgados oportunamente en nuestras redes sociales. El jurado tomará sus decisiones por mayoría y podrá otorgar un solo premio por apartado, hasta tres menciones y seleccionar los finalistas que considere necesario; también podrá declarar desierto el premio. El fallo será inapelable.
4. El consejo de redacción de *Tablas*, a sugerencia del jurado, tendrá opción preferente para publicar, si lo estima pertinente, las críticas y entrevistas que resulten finalistas; asimismo, las series o ensayos fotográficos podrán formar parte del banco de la revista para su publicación cuando sea pertinente. Estas decisiones se deberán tomar en un plazo no mayor de 3 meses a partir del acto de premiación, siempre mediando acuerdo previo con los autores.
5. El anuncio público tendrá lugar en torno al 20 de octubre de 2023, fecha en que se celebra el Día de la Cultura Cubana.
6. La participación en el Premio de Crítica y Gráfica Tablas 2023 implica la aceptación total de estas bases. 





La escritura de la diferencia

*Amiga: ya la vida no es
aquella estela pulida que imaginamos
como una escalera compartida
cuando cabíamos en cada peldaño
sin pensar en equipajes
fracturados por quien manipula
estos boletos
a la nada*
(fragmento)

IX Edición
Festival
Internacional de
Teatro Femenino
Dedicado a Teresa Melo

Santiago de Cuba, del 5 al 11 de junio de 2023




¿Ya es la hora!?

**KATIUSKA
BETANCOURT
MONTERO**

El grupo A Dos Manos, de Santiago de Cuba, inició 2023 con la puesta en escena de la obra *Ya es la hora*, en el Cabildo Teatral Santiago. El texto, del multipremiado escritor español Tomás Afán Muñoz, resultó el ganador del V Certamen de Teatro Isabel Agüera, Ciudad Villa del Río 2020, España. Bajo la dirección del actor Orlando González Morales, perteneciente a Calibán Teatro, esos grandes actores que son Nancy Campos y Dagoberto Gaínza (Premio Nacional de Teatro 2021), repiten la fórmula de trabajo empleada en *Comedia a la antigua*, esta vez acompañados por la joven actriz Karina Alcina Jáuregui, también de Calibán.

Se trata de una obra que refleja la incertidumbre que acompaña al ser humano en relación con el momento, el lugar

y las circunstancias de su propia muerte. Pero no es de muerte y tristeza que habla esta comedia, sin lugar a equivocarnos: entre las mejores que ha disfrutado el público santiaguero en los últimos años. ¿La sinopsis? Una actriz consagrada al teatro recibe una visita “momentos antes de comenzar su actuación”, que viene con una encomienda: trasladarla al más allá. Cuando trata de cumplir su propósito, el destino y la vida le juegan una mala pasada. La puesta cuenta con diseño escenográfico del artista de la plástica Carlos René Aguilera, diseño de vestuario a cargo de Vladimir Martínez Savón y diseño de cartel con la firma de Erick Eimil, quien subió a las redes sociales dos propuestas y fue el público quien decidió la imagen más adecuada.

¡A Dos Manos abre la temporada teatral y de qué manera! ¡No se la pierda! 

EN TABLILLA

Jolgorio danzario

**DAKARIS PÉREZ
MERENCIO /
KATIUSKA
BETANCOURT
MONTERO**

La Fiesta de la Danza en Santiago de Cuba (#FIDANZ2023) llegó a su última jornada el pasado 29 de abril con una gala en el Complejo Cultural Heredia. El majestuoso teatro acogió a artistas, invitados y público en general para cerrar las sesiones teóricas y presentaciones en teatros, parques y calles que desde el día 25 se desarrollaban en la ciudad indómita.

Las agrupaciones que forman parte del catálogo del Consejo Provincial de las Artes Escénicas hicieron gala de su talento mostrando, bajo la dirección artística de Reynaldo López, su arte en el Día Internacional de la Danza, que se celebra el día 29. Un aplauso cerrado se le envió a José Antonio Chávez, quien fuera galardonado con el Premio Nacional de Danza 2023, al recordar sus aportes al Ballet Santiago desde sus tiempos fundacionales.

Teatro de la Danza del Caribe, Ballet Santiago, Ballet Folklórico de Oriente,

Compañía Folklórica Kokoyé, Ballet Folklórico Cutumba, estudiantes de la Escuela Profesional de Arte José María Heredia y la cantante Zulema Iglesias se desdoblaron en el escenario y recibieron las ovaciones de un público que disfrutó cada una de sus magníficas actuaciones.


Asimismo, a las voces femeninas en el canto folclórico y a la enseñanza artística se dedicó esta edición de la FIDANZ, por lo que el Canto de las Divas: Bertha Armiñán, Nancy García y María Betancourt constituyó unos de los momentos cumbres. Las cantantes legendarias y las nuevas generaciones fueron reconocidas por la institución rectora del evento en la figura de Boston Fernando Cobo, presidente de Artes Escénicas en Santiago de Cuba.

Casi al cierre, se develó el resultado del Concurso Coreográfico Manuel Ángel Márquez, donde el jurado, compuesto por los doctores Ismael Albelo y Lilliam Chacón y la máster Maritza López, reconoció la valía de este certamen, que favorece el

desarrollo artístico de la creación coreográfica en el territorio santiaguero y tributa a un realce del movimiento danzario en general. Y decidió por unanimidad “dejar constancia del valor cuantitativo de los trabajos presentados en detrimento del rubro cualitativo, que resultó muy desnivelado e impreciso”, lo cual trajo como resultado la entrega de varios reconocimientos.

En igualdad de condiciones se entregaron reconocimientos a las piezas *Catarsis*, de Diosmar Cobas y Lisette Correoso, de Teatro de la Danza del Caribe; y *Pasión*, del joven Yoel Camacho Márquez, por resaltar las obras de pequeño formato más sugerentes.

Asimismo, se otorgaron reconocimientos a las piezas *Con mi propia luz*, de Wendy Estable Columbié, y *Enfoque*, de Félix Carlos Carballo Fonseca, por la labor de conjunto y gran formato realizada con estudiantes.

El FIDANZ tuvo un diseño de producción ambicioso; en su evento teórico hubo conferencias magistrales, presentación de libros y materiales audiovisuales, defensa de tesis de maestría y conversatorios. No se puede dejar de resaltar la complicidad del público santiaguero, que estuvo presente en todas las actividades que por estos días se desarrollaron en la capital del Caribe. 

Festival de Teatro Femenino: Celebrando la Diversidad Cultural

FIGORELLA FRANCO


La Escritura de la/s Diferencia/s es un festival internacional de teatro femenino que se celebra cada dos años en Santiago de Cuba. La novena edición del evento tendrá lugar del 5 al 11 de junio de 2023 y estará dedicado especialmente a la poeta santiaguera Teresa Melo, quien desapareció físicamente a inicios del año en curso, y dejó una marca perdurable en la cultura cubana, y en este certamen en particular.

El festival contará con el apoyo del Ministerio de Cultura de Cuba junto a otros organismos culturales, y pretende, desde ediciones anteriores, promover la diversidad cultural y la inclusión de las mujeres en el ámbito teatral, pues históricamente han sido objeto de marginaciones y discriminaciones en este campo. Se reunirán actrices, directoras, dramaturgas y demás profesionales del teatro para presentar sus obras y compartir experiencias.

Cada año, el Festival de Teatro Femenino presenta una amplia variedad de obras teatrales que abordan temas como la violencia de género, la identidad sexual, la

discriminación racial y demás asuntos relevantes para la sociedad actual. Estas obras son seleccionadas cuidadosamente por un comité de expertos y se ofrecen al público en diferentes espacios culturales de la ciudad.

Durante los días del evento, se establecen alianzas con embajadas y fundaciones culturales de los países participantes, se incluyen varias manifestaciones artísticas y se visibiliza la Red Internacional de Mujeres Teatristas. Asisten más de cien invitados extranjeros de dieciséis países de Latinoamérica y Europa, y participarán artistas de casi todas las provincias de la isla.

La Escritura de la/s Diferencia/s es una plataforma para el intercambio cultural y artístico entre mujeres teatristas de diferentes países. Además de las presentaciones teatrales, el festival incluye talleres, conferencias y mesas redondas sobre temas relacionados con el teatro, la cultura y la sociedad. El evento es una oportunidad única para descubrir nuevas voces en el teatro femenino y para establecer contactos con profesionales del sector a nivel internacional. 

Rolando Estévez Jordán

Conocimos en enero del fallecimiento del creador de las artes visuales, diseñador escénico, de libros y escritor matancero **Rolando Estévez Jordán**, quien mereciera en 2010 el Premio Nacional de Diseño del Libro por la obra de la vida. Durante la Jornada Villanueva del Teatro Cubano, se le rindió un cálido tributo en La Casa de la Memoria Escénica, de Matanzas, donde fue inaugurada una exposición de carteles de su autoría, concebidos para diferentes agrupaciones escénicas de la Atenas de Cuba. Como diseñador escénico, Estévez Jordán realizó varias colaboraciones. Una de las más recientes fue para Teatro Icarón con *La señorita Julia*, bajo la dirección artística Lucre Estévez Muñoz. Ampliamente elogiado por sus diseños de escenografía, vestuarios y luces, expresó en ellos un ideario eminentemente minimalista con el que captó la esencia del espectáculo. En el estreno de la obra, el maestro recibió el Premio Brene, que confiere la filial matancera de la Uneac, por la obra creadora de la vida. Entre sus múltiples lauros y reconocimientos destacan, además, el Premio Especial del Salón Nacional de la Gráfica 26 de Julio por el conjunto de diseños presentados para Ediciones Vigía; la Primera Mención y Mención del concurso internacional Juntos Creamos, convocado por la revista *Polonia*, en 1973; dos premios Avellaneda de Diseño Escénico en el Festival de Teatro de Camagüey en 1990 y 2000 respectivamente, y el Premio Nacional Rubén Vigón de Diseño Escénico.

Antón Arrufat


El reconocido poeta, narrador y dramaturgo **Antón Arrufat**, Premio Nacional de Literatura en el año 2000, falleció a los 87 años de edad en el mes de mayo. Su pieza teatral *El caso se investiga*, estrenada en 1957, se convirtió en hito al unir por primera vez en la escena nacional la herencia vanguardista europea con el vernáculo. Fue colaborador de las revistas *Ciclón* y *Lunes de Revolución*. Fundó y dirigió durante cinco años la prestigiosa revista *Casa de las Américas*, y fue uno de los intelectuales fundadores de la

Rubén Breña

El reconocido actor cubano **Rubén Breña** falleció en marzo en La Habana. Destacado profesional de amplia trayectoria en radio, televisión, cine y teatro, Breña nació en Pinar del Río y desde pequeño mostró aptitudes e inclinación hacia diferentes manifestaciones artísticas. Se graduó en la Escuela Nacional de Dirección Teatral del Ministerio de Cultura en 1970 y formó parte de los grupos teatrales Zafarrancho y Trotamundos. Entre sus obras más recordadas se encuentran *Los gemelos*, de Carlos Goldoni; *Los amaneceres son aquí apacibles*, de Boris Vasiliev y *El bizco*, de Marta Degracia. En la televisión alcanzó gran popularidad por sus actuaciones en telenovelas, *teleplays*, teleteatros y cuentos, especialmente en *Tierra brava*, *Historias de fuego* y *Cuando el agua regresa a la tierra*.

Germán Muñoz

El artista circense **Germán Muñoz** falleció en La Habana en el mes de abril. Fue un reconocido artista del Circo Nacional de Cuba y Premio Nacional de las Artes Circenses en 2021. Durante su carrera era considerado una leyenda del circo cubano contemporáneo, ya que creó y rescató actos de malabarismo olvidados por el paso del tiempo. Heredero de la gracia y el espíritu de su padre, Roberto Muñoz Muñoz, gloria imperecedera del circo cubano en el siglo xx. En 1996 creó y dirigió la Compañía Havana, una de las más importantes del circo cubano, ganadora del Primer Premio Circuba 2022 con el popular número del columpio acrobático y merecedora del reconocimiento de la crítica especializada e interminables aplausos a sus más de cien artistas.

Unión de Escritores y Artistas de Cuba. Sus piezas teatrales han sido traducidas al polaco, inglés y francés, y se han montado en los Estados Unidos, Venezuela, México, Puerto Rico y Polonia. Por su pieza *Los siete contra Tebas* mereció el Premio de Teatro de la Uneac en 1968. Recibió mención en Teatro por *El vivo al pollo* (1961) y de Poesía (1963) por *Repaso final* en el Premio Casa de las Américas. Obtuvo los premios: de la Crítica Literaria por *La caja está cerrada* (1984), *Lirios sobre fondos de espadas* (1985), *La tierra permanente* (1987) y *La noche del aguafiestas* (2000). 

DESDE EL TÁNDEM

LA CASA EDITORIAL TABLAS-ALARCOS

inició el año con la sesión Expuestas, el domingo 8 de enero en la sala Argos Teatro con el desmontaje de la obra *Bayamesa*, de Abel González Melo bajo la dirección de Yailín Coppola. También en ese mes llegamos una vez más hasta Nave Oficio de Isla y a la Escuela Nacional de Arte para presentar novedades editoriales en el marco de la Jornada Villanueva.

- El 23 y 24 de enero se presentaron en la Sala Teatro Academia Vicentina de la Torre en Camagüey las revistas *Tablas 1-2 de 2021* y *1-2 de 2022*, y los libros *Estaciones teatrales*, de Eberto García Abreu, y *El mito ante otra dramaturgia*, de Pepe García, como parte de la Jornada Ciudad Teatral Camagüey 2023. Fue presentado al público, además, el volumen *Entretejer una tradición. Premios Nacionales de Teatro 1999-2021*, compilado por Marilyn Garbey y Norge Espinosa, junto a los libros *Cabeza de caballo* y *Maneras de usar el corazón por fuera*, ambos de Yerandy Fleites.
- Durante la Feria Internacional del Libro de La Habana, la Casa Editorial Tablas-Alarcos tuvo su sede permanente en la Casona de Línea. Allí fueron varias las acciones que acompañaron las presentaciones editoriales, como el homenaje a los premios nacionales de teatro; la lectura en espacio de *La ciudad abierta* por el proyecto del ISA Medea Teatro con la dirección de Pepe García; un conversatorio sobre el proyecto editorial de la *Antología de teatro colombiano contemporáneo* por el dramaturgo y editor Camilo Casadiego; la mesa sobre feminidades y racialidades en la dramaturgia cubana con la par-

ticipación de Agnieszka Hernández, Martha Luisa Hernández Cadenas, Yudd Favier y Marilyn Garbey, y la conferencia ilustrada *De la estación al camino* por Ernesto Parra.

- Una alianza con la editorial francesa Actualités Éditions ha dejado volúmenes en colaboración, como *La ciudad abierta*, de Samuel Gallet, y *Tumultos. Una pieza francesa 1*, de Marion Aubert, que abren una zona de cooperación para publicar autores galos en nuestro catálogo editorial. Han sido presentados los títulos *Veinte minutos*, de Agnieszka Hernández, y *El simulador. Calvert Casey y el teatro (1960-1965)* (en proceso), de Martha Luisa Hernández Cadenas.
- En La Nave Oficio de Isla tuvo lugar la presentación de los libros premiados en el Concurso Tablas-Alarcos 2020: *Dos ríos*, de Reinaldo Montero, Premio de Dramaturgia Virgilio Piñera; *Blanco*, de Nelson Beatón, Premio de Dramaturgia para Niños y de Títeres Dora Alonso; *El pájaro motosierra*, de Katherine Perzant, Premio de Dramaturgia Abelardo Estorino; y *El mito ante otra dramaturgia*, de Pepe García. Premio de Teatrología Rine Leal.
- En marzo, el Centro Cultural Bertolt Brecht acogió otra sesión de Expuestas, esta vez sobre *Padre Nuestro*, puesta en escena de la Franja Teatral con dramaturgia y dirección de Agnieszka Hernández.
- Durante abril estuvimos en la sede del Conjunto Folclórico para presentar el título compilado por Bárbara Balbuena y Marilyn Garbey: *Conjunto Folclórico Nacional: Itinerario de 60 años*; y en FIDANZ, en la ciudad de Santiago de Cuba, para celebrar el Día Internacional de la Danza. 

XIII Edición
de la Fiesta de la Danza

FIDANZ 2023

Del 25 al 29 del Abril
Santiago de Cuba

Dedicada a la enseñanza
artística y a las voces
femeninas en el canto
folclórico



Diseño: Amelís Rodríguez / Mascózet Dominguez

Comisión Provincial de
ARTES
escénicas
Santiago de Cuba
asociado al municipio Jardines

INDEPENDENCIA DE
Cultura
SANTIAGO DE CUBA

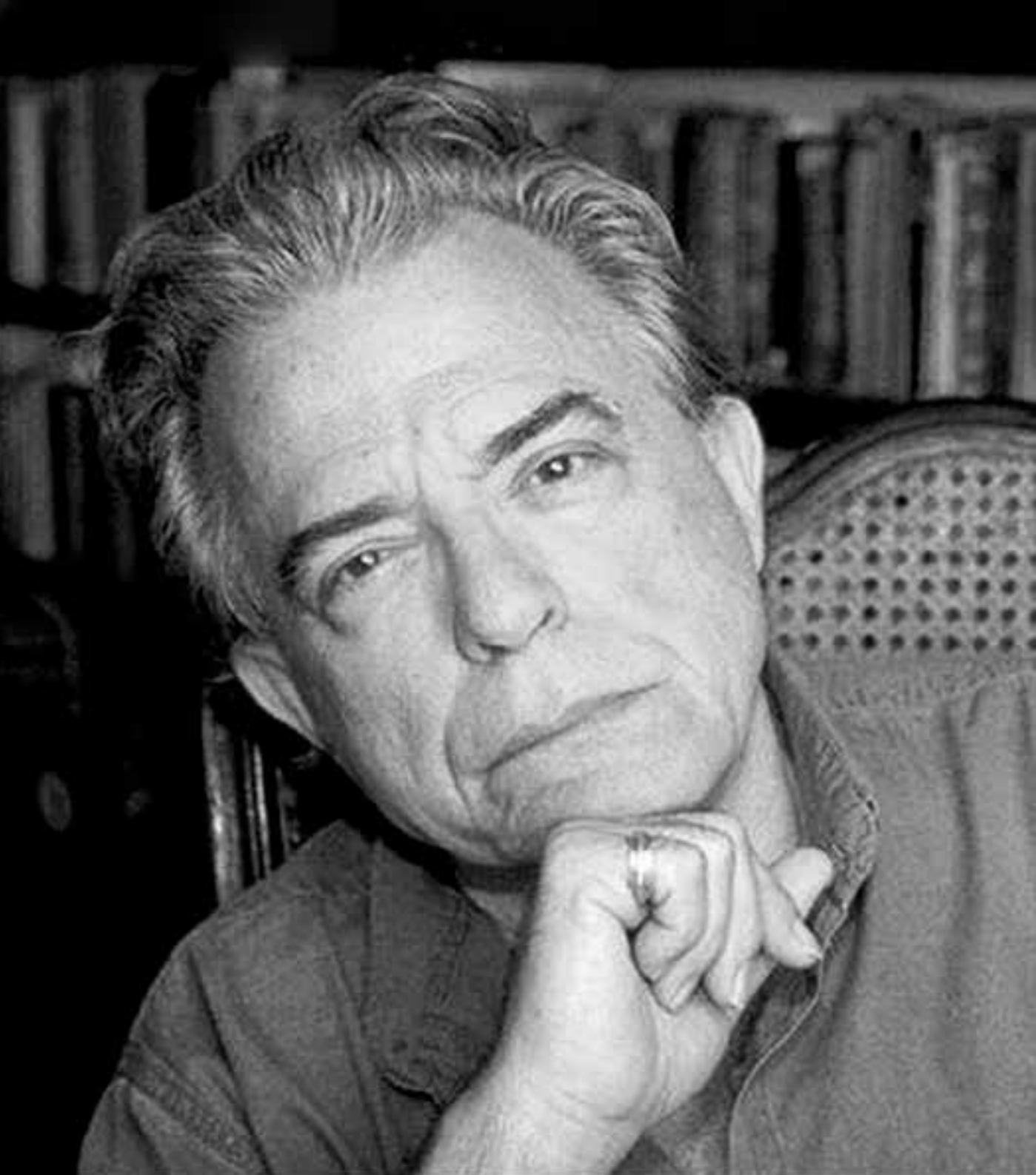


MINISTERIO
de
Cultura
REPUBLICA DE CUBA



CLAUSTROFOBIAS
www.claustrofobias.com

Santiago
de Cuba
DISEÑO CREATIVO MASCÓZET



Antón Arrufat

• 1935 - 2023 •