

Revista Cubana  
de Artes Escénicas

# TagLas



**30 años de El Público**

**El Portazo:** décimo aniversario

**Nada que hacer,** por Gracia Morales

**Libreto 126 Favez,**

de Liliana Lam y Alberto Corona

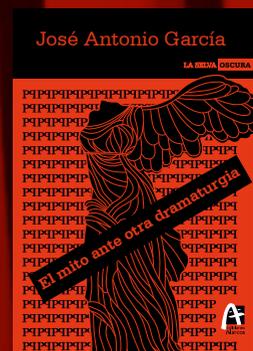
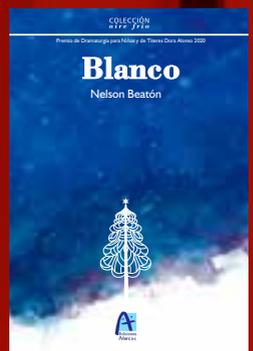
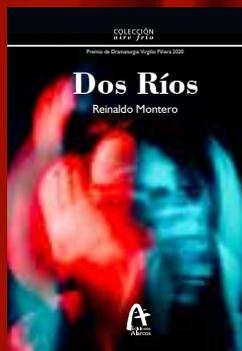
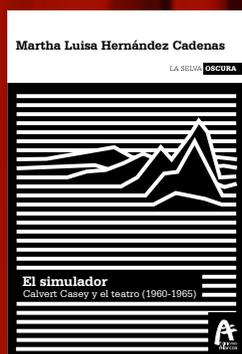
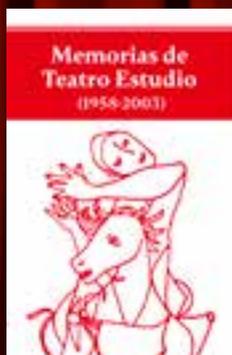
**Libreto 127 El experimento,**

de Margarita Borges

n.º 3-4/2022 Vol. CXX

# Ediciones Alarcos Novedades editoriales 2022

tablas x alarcos  
casa editorial



ANIVERSARIOS

**4** Premio Nacional de Danza 2022, para nuestro Arrocha | **Erick Eimil Mederos**

**6** Homenaje del XIX Festival de Teatro de La Habana, a los ochenta años de la obra de Virgilio Piñera | **Panel coordinado por Yana Elsa Brugal**

**12** *Electra Garrigó* en Estados Unidos: tres puestas en escena (1973, 1978 y 1987)

**Intervención de la Dra. Lillian Manzor**

**16** Compañía Teatral Rita Montaner: ese público variopinto que convoca como nadie

**Esther Suárez Durán**

**24** Diez años de terquedad: un Portazo que resuena todavía y nos hace vibrar

**Dania del Pino Más**

**30** Conjunto Folklórico Nacional de Cuba. Perspectivas renovadoras en su aniversario 60

**Bárbara Balbuena Gutiérrez**

**37** Señor, ahí está El Público

**Norge Espinosa Mendoza**

**41** Carta abierta para Teatro El Público. Mensaje íntimo de una espectadora cómplice

**Dania del Pino Más**

**45** No dramáticos. **Martha Luisa Hernández Cadenas**

**49** «Más que músico, soy una gente de teatro»

Sesenta minutos de conversación con Juan Piñera

**Yeline López González**

**54** Balada por Alexis Díaz de Villegas | **Oswaldo Cano**

**58** Ese impulso que nos sacude (Una entrevista coral)

**Indira R. Ruiz**

LIBRETO 126

**71** Entre el desafío y la demonización | **Carlos Celdrán**

**73** *Favez*

**Liliana Lam y Alberto Corona**

**82** ENTRETRELONES

LIBRETO 127

**89** Patente de corso | **Roberto Viña Martínez**

**91** *El experimento*

**Margarita Borges**

ENTREVISTAS TEATRALES

**106** Festitaller 2022: un espejo matancero para los retablos del mundo. Una conversación entre títeres, espectáculos y cartelera apretada, con Rubén Darío Salazar | **Norge Espinosa Mendoza**

**112** Casa de Teatro cumple cuarenta y ocho años. Freddy Ginebra los celebra | **Carlos Rojas**

**115** «Nada que hacer»: una aproximación a la noción de conflicto estático | **Gracia Morales**

**122** *Favez*: largo viaje hacia el perdón | **Roger Fariñas**

**126** Sobre *Brutal*, de la Compañía Rosario Cárdenas. «Cuando la epifanía adquiere cuerpo y sangre»

**Kenny Ortigas Guerrero**

**129** Romances de una *fille mal gardée* en Pinar del Río

**Emanuel Gil Milián**

**133** *8 grados al noreste*: viaje por la historia

**Náyade Morell González**

**136** La senda hallada de Teatro La Trinidad

**Laudel de Jesús**

**137** ¡Cuidado! Suprema decadencia

**Keyni Alejandro Menéndez**

**141** Una historia de burros contada por Dador Teatro

**Laudel de Jesús**

**142** Palabras detrás del grito

**Náyade Morell González**

OFICIO DE LA CRÍTICA

**145** ABECEDARIO TEATRAL  
Los repiques de la Patterson | **Fiorella Franco**

**146** Las mujeres tienen la palabra | **Fiorella Franco**  
LX Pantomima Habana 2022. Reseñas de un festival | **Yadira González Leyva**

**148** Arte cubano en el Alentejo | **Indira R. Ruiz**

**149** Germán Muñoz, Premio Nacional de Circo 2021

**150** Sala Adolfo Llauradó: 20 años de buen teatro

Un documental para Rogelio Meneses

EN TABLILLA

**151** OBITUARIO

**153** DESDE EL TANDEM

---

## CASA EDITORIAL TABLAS–ALARCOS

DIRECTORA Doris Ramos González

PRODUCTOR EJECUTIVO Francisco Boloy Mejías

### EDICIONES ALARCOS

EDITORA PRINCIPAL Fefi Quintana Montiel

EDITORES Abel González Melo, Ernesto Fundora,

Dania del Pino Más, Royma Cañas, Aldo Gutiérrez Rivera

DISEÑADOR Dieiker Bernal Fraga

DIAGRAMADORA Lisandra Fernández Tosca

### REVISTA TABLAS

JEFA DE REDACCIÓN Indira R. Ruiz

COORDINADORA DEL DOSIER SOBRE TEATRO EL PÚBLICO Dania del Pino Más

EDITOR Aldo Gutiérrez Rivera

CORRECTORA Royma Cañas

DISEÑO Y COMPOSICIÓN Dieiker Bernal Fraga

SECCIÓN «EN TABLILLA» Y «OBITUARIO» Indira R. Ruiz

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

EN PORTADA *La zapatera prodigiosa*, dir. Carlos Díaz, foto de Abel Carmenate

EN CONTRAPORTADA Cartel del festival de teatro experimental Desconectado a 969,

Asociación Hermanos de Saíz de Santiago de Cuba.

---

### TABLAS, REVISTA CUBANA DE ARTES ESCÉNICAS

Miembro fundador del Espacio Editorial de la Comunidad Iberoamericana de Teatro

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

CORREO ELECTRÓNICO [revistatablas@cubarte.cult.cu](mailto:revistatablas@cubarte.cult.cu) / [tablasalarcoseditorial@gmail.com](mailto:tablasalarcoseditorial@gmail.com)

TELÉFONOS (53)78330226 y (53)78330214

PRECIO 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

---

**COLABORADORES** OSVALDO CANO, teatrólogo e investigador / ERICK EIMIL MEDEROS, diseñador escénico y docente / YANA ELSA BRUGAL, teatróloga y directora del Proyecto Cultural «Arte–Tiempo» / ESTHER SUÁREZ DURÁN, dramaturga e investigadora / NORGE ESPINOSA, poeta, dramaturgo, crítico e investigador teatral / BÁRBARA BALBUENA GUTIÉRREZ, investigadora y bailarina / DANIA DEL PINO MÁS, teatróloga y miembro del equipo de la Casa Editorial Tablas–Alarcos / MARTHA LUISA HERNÁNDEZ CADENAS, teatróloga y escritora / YELINE LÓPEZ GONZÁLEZ, estudiante de Teatología (Universidad de las Artes) / INDIRA R. RUIZ, teatróloga / LILIANA LAM HERNÁNDEZ, actriz y dramaturga / ALBERTO CORONA, actor y director teatral / CARLOS ROJAS, crítico teatral / GRACIA MORALES ORTIZ, actriz y dramaturga / ROGER FARIÑAS MONTANO, crítico teatral / EMANUEL GIL MILIÁN, crítico teatral y asesor / LAUDEL DE JESÚS, director teatral / FIORELLA FRANCO, periodista / YADIR A GONZÁLEZ LEYVA, especialista del Circo Nacional de Cuba y actriz / ROBERTO VIÑA MARTÍNEZ, dramaturgo y docente / ALEJANDRO GARCÍA CALVIÑO, actor y estudiante de teatología / KENNY ORTIGAS GUERRERO, estudiante de teatología / NÁYADE MORELL GONZÁLEZ, estudiante de Teatología / KATIUSKA BETANCOURT MONTERO, promotora del CPAE de Santiago de Cuba / MARGARITA BORGES, dramaturga / KEYNI ALEJANDRO MENÉNDEZ, estudiante de Teatología.

---

## EDITORIAL

Si en nuestro camino miramos atrás, seremos capaces de ver árboles. Esos que nos han dado sombra y fruto en tiempos pasados y cuya impronta nos sobrepasa. Por eso esta entrega de la revista *Tablas* rinde tributo a nombres ya indelebles como el Conjunto Folkclórico Nacional, la Compañía Teatral Rita Montaner o Teatro El Público —este último en un enjundioso *dossier* coordinado por la teatróloga Dania del Pino Más—, además de otras compañías jóvenes como El Portazo de Matanzas o Teatro de la Luna, cuya presencia en estas páginas es signo de profunda huella.

Quisimos homenajear de igual manera al Premio Nacional de Danza, el maestro Eduardo Arrocha, a la vez que recordar a Alexis Díaz de Villegas y su pronta partida que aún no creemos. Como libretos traemos las obras de los jóvenes Margarita Borges y el binomio integrado por Liliana Lam y Alberto Corona, con dos textos que muestran la diversidad de voces que se alzan hoy desde la dramaturgia.

Del teatro iberoamericano estarán presentes las voces de Freddy Ginebra en otro aniversario de Casa de Teatro, en República Dominicana, y de la española Gracia Morales, quien comparte una investigación a manera de acercamiento al conflicto dramático.

Y si en nuestro camino miramos adelante, podremos encontrar árboles aún eternos como la poderosa *Electra Garrigó*, con sombra benéfica y frutos a raudales, que recién «ha cumplido» 80 años y que fue celebrada por la teatróloga Yana Elsa Brugal, como coordinadora del encuentro, a propósito durante el pasado Festival Internacional de Teatro de La Habana.

# PREMIO NACIONAL DE DANZA 2022, PARA NUESTRO ARROCHA

ERICK EIMIL MEDEROS

**PUEDE RESULTARLE LLAMATIVO A QUIEN NO CONOZ-**

ca la obra artística de Eduardo Arrocha, que le haya sido otorgado el Premio Nacional de Danza 2022 a un diseñador escénico. Sin embargo, todos los conocedores de las artes escénicas consideran que es un premio más que merecido para este artista, por su invaluable aporte como diseñador en la danza contemporánea, la danza folclórica y el ballet. Este lauro se suma al Premio Nacional de Teatro en 2007 y al Premio Nacional de Diseño en 2013, que lo convierten en el único artista cubano merecedor de tres premios nacionales.

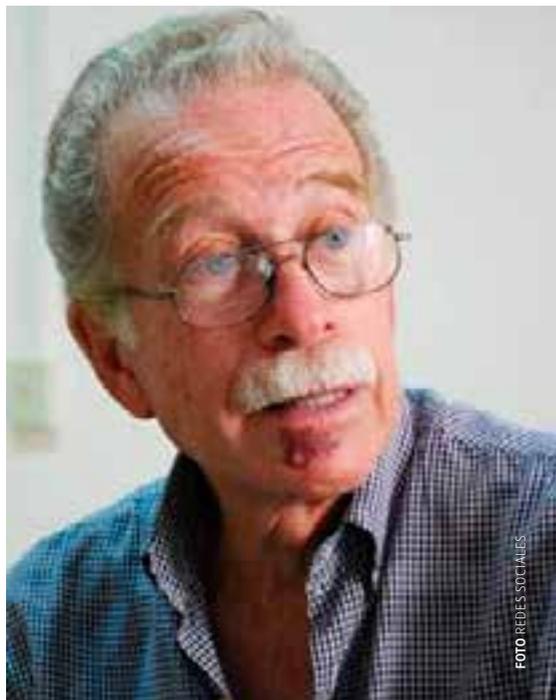
Integrado por Laura Alonso, Rosario Cárdenas, Johannes García, Nieves Lafertte y Yuris Nórido, el jurado de este Premio Nacional de Danza 2022 consideró la larga trayectoria del maestro Arrocha como diseñador para teatro dramático, cabaré, cine y danza. En esta última es imprescindible mencionar su trabajo junto a Ramiro Guerra.

Un breve recorrido por la biografía de este magno artista toma como punto de partida su nacimiento el 17 de mayo de 1934, en Guanabacoa, que suma su nombre a la lista de ilustres personalidades artísticas oriundas de esa localidad habanera. El polifacético diseñador realizó sus primeros estudios de artes plásticas en una escuela de pintura del Liceo Artístico y Literario de Guanabacoa, donde comenzó a destacar por sus habilidades plásticas; después matriculó en la Escuela Elemental de Artes Plásticas Concha Ferrant y más tarde, en 1955, continuó estudios en la Academia de Bellas Artes San Alejandro. En esta institución conoció al maestro Carmelo González, al cual el propio Arrocha declaró como una de sus mayores influencias artísticas, junto a René Portocarrero, Ramiro Guerra y los diseñadores Rubén Vigón y Andrés García. Posteriormente, en la Biblioteca Nacional de Cuba José Martí recibió un curso de diseño escénico impartido

bajo la tutela del célebre creador Rubén Vigón, con quien aprendió la base de esta disciplina y, en 1963, un curso de verano a cargo de René Portocarrero, de quien Arrocha tomó una importante lección: con el color todo es posible o casi todo. Por esos años conoció también al diseñador Andrés García, a quien asumió como determinante en su quehacer artístico. Fue este artista quien comparó los diseños de Arrocha con los cuadros de Durero.

Su relación profesional con la danza comenzó cuando Rubén Vigón, ante el talento de Eduardo Arrocha, lo propuso para que trabajara con Ramiro Guerra, quien necesitaba un jefe de escena. Más temprano que tarde, el diseñador se impuso y la dupla Ramiro Guerra-Eduardo Arrocha marcó una época en la historia de la danza cubana. Entre diseños de vestuario, escenografía y luces, las creaciones de Arrocha para danza moderna o contemporánea ascienden a ciento setenta y ocho, tras 50 años de trabajo con setenta coreógrafos nacionales e internacionales.<sup>1</sup> Algunos de estos trabajos son: *Suite yoruba* (1965), *Orfeo Antillano* (1967), *Okantomí* (1970), *Súlkary* (1971) y *Guernica* (1982). Su trabajo para el ballet comenzó con una revisión del vestuario de *Giselle* y luego *La fille mal gardée*, entre otros, hasta que en 1966 diseñó nuevamente *Giselle*, uno de sus trabajos más celebres, con el que obtuvo el Grand Prix como obra integral en el Festival Internacional de Danse de París. Con el Conjunto Folklórico Nacional de Cuba diseñó *El cabildo de regla* (1969); junto a Ramiro Guerra, *Tríptico oriental* (1978) y *Trinitarias* (1981), en las que desarrollaron un rico proceso investigativo-creativo; y *Shangó*

<sup>1</sup> Eduardo Arrocha y Estrella Díaz (2018). *Palabra de diseñador*. Centro Cultural Pablo de la Torriente Brau. La Habana: Ediciones la Memoria, p. 147.



*Bangoché* (1985), entre otros. Sus diseños para la danza están signados por una síntesis formal expresiva, que no es más que el proceso de decantación que solo logran los maestros. Arrocha quitó lo decorativo, lo que molestaba al intérprete o impedía el pleno desarrollo de la danza, y dejó solo aquello imprescindible para reforzar las visiones de los coreógrafos, mediante un tocado, un tejido o una textura, logrando imágenes memorables.

En el teatro dramático sobresalen sus diseños para el estreno de *El premio flaco*, de Héctor Quintero, en 1966; luego diseñó, para este mismo director, *Te sigo esperando*, *Contigo Pan y Cebolla*, *Con cierto tipo* y *Monseñor Bola*. Para Eugenio Hernández Espinosa diseñó *Las lamentaciones de Obba-Yuru*, *El ambia* y *María Antonia*. Para Nelson Dorr diseñó *La Chacota*. También trabajó con Roberto Blanco en *Hazañas que contar* y *La noche*. Para Teatro Estudio diseñó *Concierto Barroco*, trabajo de gran satisfacción, al igual que *Otra tempestad*, con Teatro Buendía. En 2004 su espectacular diseño de vestuario para *Escándalo en la Trapa*, dirigida por Tony Díaz, obtuvo el gran premio en el Festival de Teatro de Camagüey, de 2004. Para este mismo director diseñó *Los siete contra Tebas*. El volumen de trabajos que llevan la firma de este artista en el teatro dramático cubano, es prácticamente incalculable.

El cine y la televisión no han quedado ajenos a su labor creativa. En 1961 comenzó a trabajar como titiritero y diseñador con Dora Carvajal, en el programa infantil *La carreta*; más tarde trabajó bajo la Dirección de Nelson Dorr en un espectáculo de danza, canto y teatro, inspirado en la vida de José Martí, el cual Arrocha calificó como un punto importante en su carrera. Además, *Bodas de Sangre* para la televisión, bajo la égida de Bertha Martínez, creando más de un centenar de vestuarios. En el cine es preciso recordar su colaboración en el filme *Giselle*, de Enrique Pineda Barnet, y después: *Patty Candela*, *El Brigadista*, *Solteronas al atardecer*, *Guardafronteras*, *Derecho de Asilo* y *Son o no son*, entre otros filmes. También diseñó, para el director español Antonio Eceiza, *Mina, viento de libertad*, y para el colombiano Jaime Ossorio, *Confesión a Laura*.

Desde una visión más personal considero a Eduardo Arrocha un referente importante como diseñador. Sus diseños artísticos o bocetos son obras de arte en las que se percibe la maestría de la mano que ha ejecutado miles de veces esos trazos. Cuando sus bocetos son llevados a escena la maestría se vuelve tridimensional; la certeza de sus diseños es comprobable en la realización. La correcta selección de tejidos y materiales, así como una cuidadosa supervisión de la labor en los talleres, hace de las creaciones de este diseñador escénico verdaderas obras de arte, tanto en los vestuarios como en las escenografías, sumando a esto sus incursiones en el intangible diseño de iluminación. Si tuviese que citar una de las características de su trabajo en el diseño —que me impresiona—, esa sería el uso de las texturas, desde su expresión en los bocetos hasta su concreción en la realización: texturas expresivas que otorgan riqueza y profundidad a sus trabajos. Como diseñador nos ha enseñado a todas las generaciones posteriores, que un artista de la plástica escénica debe amoldarse a directores, coreógrafos, compañías o géneros y, al mismo tiempo, debe conservar su sello artístico personal y esto él lo ha logrado con creces.

Su personalidad afable, su carácter cercano carente de cualquier vanidad y su ética en el trabajo y la vida, lo convierten también en un maestro venerable. Por todo ello, celebremos este merecido Premio Nacional de Danza 2022 y, sobre todo, celebremos poder contar con un artista como este, con nuestro Arrocha.

**PANEL:** *Proceso de creación. Las expresiones populares en Electra Garrigó, de Teatro de la Luna*

**PANELISTAS:** *Roberto Gacio, Raúl Martín y Dra. Lillian Manzor*

**MODERADORA:** *Dra. Yana Elsa Brugal, directora del Proyecto Cultural «Arte-Tiempo»*

# HOMENAJE DEL XIX FESTIVAL DE TEATRO DE LA HABANA, A LOS OCHENTA AÑOS DE LA OBRA DE VIRGILIO PIÑERA

**YANA E. BRUGAL:** SEGÚN EL CRÍTICO RINE LEAL, LA GRANDEZA de la obra *Electra Garrigó* (1941), de Virgilio Piñera, reside en que el autor logra elevar el tono de nuestra escena, culturizar sus expresiones y demostrar que lo cubano podía esconderse entre clámides y coturnos. Virgilio, inspirado en la tragedia griega *Electra*, devuelve un texto contextualizado en tradiciones populares iniciadas desde el siglo XIX, primero bufo, y luego —con sus variantes—, vernacular, poblado de humor y expresiones propias de nuestra cubanía, y así establece un diálogo profundo y sensible al borrar las fronteras de lo aceptado como culto y popular, fundando, al equipararlos, un lenguaje virgiliano. Por ello, «Arte-Tiempo», proyecto interdisciplinario que cumple veinticinco años, ha convocado a Raúl Martín, director de Teatro de la Luna, y

al actor y crítico Roberto Gacio, para que dialoguen conmigo en el panel «Procesos de creación. Las expresiones populares en *Electra Garrigó*, de Teatro de la Luna». Como invitada intervendrá la Dra. Lillian Manzor, investigadora y directora del Archivo Digital del Teatro Cubano, de la Universidad de Miami, que presenta otras maneras de acercamiento al texto, en Estados Unidos.

Lo que nos interesa fundamentalmente, apoyándonos en fragmentos de videos del espectáculo, es reflexionar, dialogar sobre la metodología del proceso de creación, a partir de las tradiciones del teatro popular cubano evidenciadas en la puesta en escena, de ahí que mi primera inquietud estuvo referida al lugar que otorga el director a la tragedia. Las preguntas están dirigidas a desentrañar si lo trágico

se subordinó a lo paródico en el espectáculo o viceversa; a su vez, es imprescindible conocer lo que significa Virgilio para Teatro de la Luna, que ya ha estrenado, además de *Electra Garrigó*, *Los siervos*, *La Boda* y *El álbum*.

**Raúl Martín:** Quizás *Electra* sea el mejor ejemplo para hablar de esta frontera difusa entre lo culto y lo popular, aunque sabemos que esa división no existe. Virgilio es de los grandes creadores que han logrado que lo más altamente poético pueda ser de consumo popular; elevó a nivel poético el habla del cubano de la calle, de la clase más popular. *Electra* viene de la tragedia griega y Virgilio hace una revisión de los conflictos de esta, o sea, todo el tiempo hay una revisitación a la tragedia griega, pero desde el tono paródico del presente. Incluso los personajes que habitan en la casa evocan, citan todo el tiempo a otros seres de la mitología griega.

En *Electra Garrigó* la fábula transcurre en el seno de una familia burguesa, es decir, de una familia adinerada. Precisamente la obra habla, entre

otras cosas, de la decadencia de esa burguesía de los años cuarenta del siglo pasado; pero al mismo tiempo es una fábula súper vigente, como todos los grandes clásicos, porque está planteando el eterno conflicto generacional de los jóvenes que vienen arrollando, proponiendo un nuevo sistema de valores versus personas con preceptos más viejos, más clásicos, más convencionales, que se aferran a una fórmula que vemos funcionar hasta ahora.

Hice una lectura irreverente o desleal, pero al mismo tiempo fui muy leal, porque yo creo que el germen de lo paródico viene desde Virgilio, en que la tragedia está supeditada a lo paródico, ya que el germen de la obra es la parodia. Hablando del choteo, no es que yo haya incorporado este en el espectáculo de *Electra Garrigó*, no, está ahí latente. Los bocadillos de los personajes de la obra aparecen minados de transiciones que van desde lo elevado a lo pedestre; son rompimientos que están propuestos en el texto de Virgilio Piñera, o sea, que no fui un innovador al hacerlo, lo único es que cuando monto la obra bebo del entorno que me rodea.

Hay dos momentos que acentúo en el espectáculo: el segmento de la obra en que se hace toda una parodia del folletín radial, del *kitsch* que rodeaba al autor en aquellos momentos, como es la tirada del destino, que termina con la intervención del coro cuando habla de Electra. Ese suceso lo convertí en una especie de gala cultural, debido a que en ese momento estaban muy en boga los homenajes, las galas culturales y las tribunas. Fui absorbiendo todo ese arsenal, aunque manteniendo el espíritu paródico, burlesco y las motivaciones de Virgilio para con el choteo



FOTOS: ISABELA TORRES

FOTO: CORTESÍA TEATRO DE LA LUNA

*Electra Garrigó*, dir. Raúl Martín.  
Teatro de la Luna



*Electra Garrigó*, dir. Raúl Martín.  
Teatro de la Luna

FOTO: CORTESÍA TEATRO DE LA LUNA

del cubano, que como todos sabemos, es algo muy serio, tiene una sustancia, un contenido.

Resulta interesante que a raíz del estreno del espectáculo, Vicente Revuelta me dijo que estaba rescatando el vernáculo, y al oír decir vernáculo, como joven artista y, por supuesto irreverente, me asusté. Entonces me acotó: «No te asustes, estoy hablando del buen vernáculo». Creo que nos afianzamos mucho en el camino de la farsa, sobre todo con una verdad, porque al final buscamos las motivaciones en los más hondos postulados stanislavskianos, de ahí que siempre tengo presente no perder de vista la verdad del personaje en cada una de las facetas, en lo trágico, en lo dramático, inclusive en los momentos de mayor choteo, porque creo que sintetiza la intención de Virgilio de desacralizar lo clásico y lo trágico, y aterrizarlo a nuestras tradiciones populares.

**Yana E. Bugal:** Quiero hacerte una pregunta, que es un poco continuación de la primera. Estuve leyendo tu tesina de maestría y me llamó la atención cómo hablas de la escenoplástica. Me gustaría que explicaras este concepto, basándote en tu

*Electra Garrigó* y en los atributos y elementos escénicos que utilizas, los cuales son identificativos de la cultura popular cubana y ello asociado a tu sentido del teatro total.

**Raúl Martín:** El término «escenoplástica» me encanta y me encanta que lo hayas mezclado con lo cubano y lo popular. Lo robé a un crítico chileno que habló una vez sobre mi montaje de *La boda*, de Virgilio, porque tiene mucha fuerza a nivel conceptual y emocional en el espectáculo, debido a que encierra en sí el carácter de movimiento, de lo plástico que es el teatro, porque al final son cuadros, pero cuadros que se mueven, lo que resulta ser un elemento adicional a un cuadro y esa imagen plástica que se mueve es el actor-protagonista; sus ingredientes son el vestuario, la escenografía, las luces, la sonoridad...

En cuanto a la indumentaria teatral considero que es una prolongación del actor, aunque la trabajé con mucha síntesis y una rigurosa selección de los objetos. No hay nada que sobre en la escena; a veces uno ve un escenario medio vacío con una onda minimalista, porque la psicología del actor y

su protagonismo es lo más importante. Cada personaje tiene su color de acuerdo con la psicología, porque yo veo el teatro así, en determinados colores que me transmiten determinadas emociones. En la puesta el actor no puede perder la coordenada de que está en un juego, en una burla, por eso lo paródico; pero todo el tiempo estamos jugando a la verdad, aunque el personaje Orestes, por ejemplo, en mi puesta, tiene una actitud medio infantiloides, como que no se entera de nada. Siempre trabajamos en la verdad del actor para que no se convierta en una bufonada.

**Yana E. Bugal:** Continuando con la actuación y relacionándola también con estas tradiciones, me detengo en que tú no aludes directamente a la tradición afrodescendiente; pero recuerdo que en el personaje Egisto haces ciertos guiños.

**Raúl Martín:** Bueno, el personaje de Egisto, que interpretó Mario Guerra, se caracteriza por ser el tipo descarado que chulea a la dueña de la casa; primero se vestía de blanco con una limpieza absoluta, como si tuviera hecho santo, un *lyawó*, un iniciado en suma. Aunque esa fue una referencia no muy evidente, sí estaba en la investigación de la puesta en escena; también en toda la movilidad del actor en escena estaban los ritmos afrodescendientes, como en la columbia, el *guaguancó*, la rumba, que son las vertientes de la música y el baile cubanos que están más emparentados con la mezcla de lo africano y español en Cuba. En nuestra investigación comprobamos que no solo en este personaje hubo una asociación con la vertiente más cercana al rito afrodescendiente en el espectáculo. En cuanto al rito, nosotros algo de lo que hablamos en tu seminario «Rito y representación del año 2003 sobre el ritual urbano». Puedo decir que el espectáculo fue el ritual de la familia como concepto social. En todos los demás personajes se emprendió una búsqueda de la gestualidad llevada a la danza; estaba lo que llamamos una especie de rito urbano como búsqueda de los ritos cotidianos que una familia desempeña dentro de una casa, y de ahí salieron los movimientos que los actores fueron incorporando y después se convirtieron en una especie de danza de cada uno según la psicología de los personajes.

**Yana E. Bugal:** Casi siempre se asocia el rito con la presencia sagrada; pero existe también el rito profano, que puede ser la mezcla de ambos o

solamente profano. No vamos a entrar en ese tema, porque es muy complicado. Para cerrar este bloque en que dialogamos acerca de lo cubano y su visualidad, sería pertinente saber cómo expresaste la bandera cubana en tu escenografía.

**Raúl Martín:** La bandera la ejemplifiqué mediante seis columnas que se iluminaban y semejaban las franjas de la bandera cubana. Había un momento incluso en que para hacerlo más alegórico, cuando Mario-Egisto bailaba el *guaguancó* del chulo, *Sopita en botella*, lo ejecutaba sobre una mancha roja con una estrella inmensa: ese era un guiño a la cubanía.

**Yana E. Bugal:** Ahora vamos a pasar más específicamente al tema de la actuación, luego que visionamos la escena de Agamenón, «La borrachera», como le dicen. Tenemos la suerte de contar con el actor que interpretara Agamenón, lo que propicia conocer el proceso desde la sensibilidad de Roberto Gacio, actor, crítico e investigador, una de las personas más autorizadas para hablar sobre la historia del teatro cubano. Gacio, enmarca tu forma de trabajar el personaje desde las coordenadas del actor dentro de la poética del espectáculo. Raúl en su puesta y Virgilio en su texto facilitan al actor hacer una parodia del personaje en circunstancias contemporáneas. Háblame del diseño de tu personaje, marcado por el choteo y la hipérbole.

**Roberto Gacio:** Hay una cualidad que me permitió Teatro de la Luna y Raúl como su director, que fue trabajar la tradición farsesca, amplia, externa, de un personaje, y a su vez cargada de sentimiento, de la verdad del actor, que nunca se pierde. Raúl ha montado una tragicomedia, una farsa; pero siempre se ha encargado de la situación y la psicología del personaje en todos sus espectáculos y también en los personajes que ha trazado a través del tiempo. Primeramente, hice una biografía de Agamenón: un hombre guerrero que tuvo mucho éxito en todos los planos de la vida; un hombre que era machista y con los años pierde batallas, es alcohólico, la vejez le trae destrozos a su salud, todo esto lo lleva a ser el *hazmerreír* de la familia. Electra dice que huele mal. En fin, debe desaparecer. Es lo viejo, lo decadente, lo más retrógrado, lo que hay que eliminar, porque ya no tiene sentido de que siga.

Agamenón se ha convertido en la ironía persistente de Egisto, que se burla en su propia cara y

lo humilla al proferir que su mujer lo está engañando con él, lo cual es el colmo del sarcasmo. Ahora, ¿cómo yo construí el personaje?, pues estableciendo una asociación con algunos momentos de mi vida donde estuviera el sentimiento, el desgarramiento que Agamenón estaba sufriendo al ser despreciado. Ese mundo interior no se perdió, aunque había un modo de hacerlo muy estentóreo y después otro bajo; por ejemplo, usaba tonos contrastantes: «Ahhhh», y después: «No sé qué cosa, no sé cuándo». Ese cambio tonal es un ardid de los actores de todas las épocas, sobre todo cuando quieren lograr algo de humor que provoque la risa, la simpatía del público. Para mí ahí está la burla, el grotesco, el choteo criollo y lo vernacular, que une lo trágico con este sentido del humor propio de elementos reconocibles de nuestro teatro popular.

Siempre pienso que el director trabajó lo humorístico introducido dentro de la tragedia; pero lo que nunca pensé ni como actor ni como crítico, es que esta obra, que es una parodia de la parodia, hubiera perdido su sentido por tener ligado o fundido lo humorístico, lo vernacular, con lo trágico; creo que ello está dentro del pensamiento dramaturgico y literario de Virgilio Piñera, quien se burlaba de todo, hasta de él mismo, ironizaba de todo, y hay mucho sarcasmo en la obra. Lo culto y lo popular no tienen que ser dos cuestiones que se opongan totalmente. Pueden fundirse y en este caso están íntimamente ligados. La fusión, un elemento de finales del siglo xx o del xxi, ya estaba en *Electra Garrigó*, porque Virgilio fue un hombre que se adelantó mucho a su tiempo en sus concepciones filosóficas, existenciales, humanas y cotidianas, además de que la obra es un pretexto para hablar de Cuba y los cubanos.

**Yana E. Bugal:** Llegado a este punto se impone que ustedes se refieran a la actuación mediante la escena clave, el envenenamiento de Clitemnestra por su hijo Orestes. Raúl, me parece que la solucionaste de una manera muy original. ¿Cuáles fueron los recursos fundamentales para desdramatizar este suceso, que resume el macrotema de la familia cubana, exponente aquí de los reclamos generacionales? En este sentido sería bueno que tú explicaras, como director, qué es para ti la muerte de Clitemnestra.

**Raúl Martín:** El término «desdramatización» me encanta. Está contenido en el texto de Virgilio,

aun cuando algunos críticos extrañaban el tono trágico de ciertas escenas. Bueno, es su criterio. El teatro es así. Yo elijo una forma y otros eligen otra. Repito, fui muy fiel a Virgilio; el hecho nada más de seleccionar la frutabomba —con todo el peso que lleva esa palabra como fruta— para envenenar a Clitemnestra, ya era aterrizar ese suceso trágico de la muerte en algo muy cubano, popular y propenso al choteo. Primeramente, la escena está escrita llena de transiciones y contrastes, como cuando ella se eleva en esas exclamaciones súper trágicas y de pronto, mientras muere la frutabomba, dice cosas muy cotidianas. Es importante que los actores estuvieran sufriendo de verdad. Orestes termina ahogado en llanto después de envenenar a su madre; pero toda la escena acaba inundada de risas en el auditorio, porque en medio del humor, lo paródico, lo sarcástico, estuvo el resultado exitoso de la escena.

**Yana E. Bugal:** Luego de visualizar la escena, Gacio, ¿podrías hacer referencia al juego dramático que se produce entre Orestes y Clitemnestra, específicamente cómo esta devora la frutabomba? Porque es una acción paradójica, ya que la devoradora es la frutabomba. En esta situación tragicómica es significativo cómo en la relación madre-hijo se produce una de mayor alcance: la generacional.

**Roberto Gacio:** Bueno, mientras Orestes la incita a comer la frutabomba aparecen los elementos de la comedia, los que están también en las reacciones de ella al probarla, al degustarla, al decir «¡Qué rica! ¡Qué plena!». También con eso hay un juego erótico, como todos sabemos, de la suplantación de la frutabomba por el objeto sexual femenino. Creo que ella quería al hijo de una manera edipiana, que es un enamoramiento que tiene la madre por el hijo, aunque no eróticamente. Es una obsesión, una atracción incontrolable. Pero me llama mucho la atención en esa escena el contraste entre el actor que interpreta a Orestes, que sufre verdaderamente la muerte de la madre, en contraposición con una mujer que no repara en el juego que le están haciendo. Ella va inconsciente hacia la muerte y solo se da cuenta al final. Se produce un juego en el fondo, del cual a pesar de resultar gracioso es muy patético, cruel: el que un hijo envenene a su madre, eso me da la idea de la disfuncionalidad de esta familia, que está totalmente enferma.



*Electra Garrigó*, dir. Raúl Martín.  
Teatro de la Luna

**Yana E. Bugal:** Al final de esta conferencia-taller asistiremos al monólogo final de *Electra* y la tesis del espectáculo. Raúl, podrías hacer una breve introducción fundamentada en lo que Virgilio denomina «la alegría trágica», un momento donde mezclaste todo un mundo sonoro cubano en tu espectáculo.

**Raúl Martín:** Sí. La alegría trágica es una pequeña acotación de Virgilio que me la apropié para toda la vida, y es como el sentido de mi teatro y también el sentido de la obra. Cuando Orestes dice: «¿Qué debo hacer *Electra*, qué debo hacer?», y *Electra*, con alegría trágica le dice: «Partir, siempre se debe partir». Y esa alegría trágica se queda plasmada en el personaje de *Electra* cuando sube a hacer su intervención final, donde con alegría trágica se burla de las Erinnias, las cuales no acuden porque no hay castigo para su proceder, debido a que esto era una cuestión necesaria, de sanidad. La

sangre aquí no importa, la sangre era un vehículo para lograr el objetivo, ella era la única que estaba centrada en lo que quería y no importaba el camino. El hermano partió; ella se quedó sola en la casa como una especie de fuerza metafísica, como algo que está más allá del personaje, que inundó toda la escena. Era el trueno *Electra*, el ruido *Electra*, el rumor *Electra*, y con esa alegría trágica de la música de Aimé Nuviola, que era la colaboradora musical en mis espectáculos de aquellos momentos, una época dorada de mi carrera, se logró la simbiosis con lo sacro. Al entrar la timba, la «cosa» cubana, *Electra* termina trágicamente alegre cerrando la obra.

**Yana E. Bugal:** Muy bien, vamos a visionar la escena.

**Raúl Martín:** Aquí veremos, de forma presencial a la actriz Amalia Gaute. Anuncio desde ya que estamos pensando en una reposición de *Electra Garrigó*. 

# *ELECTRA GARRIGÓ* EN ESTADOS UNIDOS: TRES PUESTAS EN ESCENA (1973, 1978 Y 1987)

INTERVENCIÓN DE LA DRA. LILLIAN MANZOR, INVESTIGADORA  
Y DIRECTORA DEL ARCHIVO DIGITAL DEL TEATRO CUBANO,  
DE LA UNIVERSIDAD DE MIAMI.<sup>1</sup>

RINE LEAL, AL ESCRIBIR SOBRE LA OBRA *EN PRIMERA PERSONA* nos dice: «Virgilio triunfa en esta pieza, porque logra introducir en la misma una serie de características nacionales (como por ejemplo la guantanamera que sustituye al coro antiguo y que representa disección de la sensiblería nacional...), que en aquel instante (1948) debieron no sólo asombrar, sino también mover a la indignación» (Leal, 1967). Es precisamente la relación de estas puestas con su público lo que voy a analizar hoy.

El estreno de *Electra Garrigó* en los Estados Unidos tuvo lugar el 23 de septiembre de 1973, por la Compañía Teatral Repertorio Español de Nueva York, fundada por Gilberto Zaldívar y René Buch. La obra fue dirigida por Silvia Brito, actriz que había trabajado con Francisco Morín en *Prometeo*, en La Habana. Las protagonistas fueron la peruana Isabel Segovia en el papel de Electra y la actriz dominicana Ilka Tanya Payán en el de Clitemnestra. Brito vistió a Electra y a Clitemnestra con vestidos largos y holgados que se parecían a las túnicas clásicas. En el caso de Electra fue un vestido negro y uno rojo para la escena de la muerte de Clitemnestra; en el caso de Clitemnestra fueron vestidos blancos y negros, pero con líneas más provocadoras. Contrastando estas líneas casi clásicas, ambos personajes estaban sin zapatos. Los hombres llevaban guayaberas y Agamenón un uniforme militar.

Podemos conjeturar que, aprovechándose de los clásicos, la versión caribeñizada de *Electra* le hablaba directamente a la comunidad de espectadores principalmente caribeños y del cono sur,



FOTO: ASELA TORRES  
COLECCIÓN DE HERENCIA  
CUBANA, BIBLIOTECA  
DE LA UNIVERSIDAD DE MIAMI



FOTO: ASELA TORRES. COLECCIÓN DE HERENCIA CUBANA, BIBLIOTECA DE LA UNIVERSIDAD DE MIAMI

que por aquel entonces asistía a las producciones de Repertorio. La actriz Isabel Segovia lo corrobora: «Estoy segura de que entendieron el terrible conflicto que se desarrollaba frente a sus ojos. El público siguió la historia de la familia. Fueron muy generosos con sus aplausos, así que creo que definitivamente disfrutaron de la experiencia teatral» (Segovia, 2021).

Si en Nueva York las obras de Piñera se montaron sin ningún problema y *Electra Garrigó* fue un éxito, en Miami las puestas tempranas de Piñera fueron extraordinariamente controvertidas. Mientras que en La Habana, Piñera estuvo condenado al ostracismo durante la década de 1970 por razones ampliamente conocidas, en Miami, Piñera y muchos otros dramaturgos cubanos residentes en la Isla también fueron objeto de la censura en esos años. Desde una perspectiva política, los setenta fueron una época de atrincheramiento y de militancia entre ciertos segmentos del exilio miamense. El primer viaje a Cuba por los estudiantes que organizaron la Brigada Antonio Maceo en 1977 y el Diálogo de 1978 entre representantes de la comunidad del exilio y el Gobierno de La Habana, desestabilizaron la imagen social y política que la comunidad exílica se había construido de sí misma. En el campo teatral, si la política que se insinuaba en la obra no era claramente anticomunista,

o si el punto de vista del dramaturgo no era llanamente anticomunista, los miembros de la línea dura del exilio montaban protestas y boicots contra las obras que consideraban controversiales. Pero el hecho de que había una base fuerte de público para estos montajes, demuestra que las voces conservadoras de Miami no eran las únicas.

Es en ese ambiente que tiene lugar el estreno de *Electra Garrigó* en Miami, en 1978.<sup>2</sup> La obra la puso la recién creada compañía RAS, precursora de Teatro Avante. Teresa María Rojas, actriz que había trabajado con Morín en Prometeo, en La Habana, y que había fundado Teatro Prometeo, en el Miami Dade College (1973), fomentó un cambio radical en el teatro que se producía en la ciudad. En 1978, Rojas decide unirse a dos de sus exalumnos de Prometeo,

<sup>1</sup> Archivo Digital del Teatro Cubano, dirigido por Lillian Manzor, University of Miami Libraries y College of Arts and Sciences, Consejo Nacional de las Artes Escénicas, 2011. <http://teatrocubano.org>

<sup>2</sup> *Electra Garrigó*, de Virgilio Piñera, dirigida por Francisco Morín, RAS, 7 jul. 1978, Teatro América, Miami.



FOTO: ASELA TORRES, COLECCIÓN DE HERENCIA CUBANA, BIBLIOTECA DE LA UNIVERSIDAD DE MIAMI



FOTO: ASELA TORRES, COLECCIÓN DE HERENCIA CUBANA, BIBLIOTECA DE LA UNIVERSIDAD DE MIAMI

*Electra Garrigó*  
 Dirección: Alberto Sarraín  
 Vestuario: Rolando Moreno  
 Prometeo, 1987

Alina Interián y Mario Ernesto Sánchez, y fundar RAS. No es de sorprender, entonces, que sea Rojas la responsable del primer montaje de Virgilio Piñera en Miami. Rojas invitó a Morín a dirigir *Electra Garrigó* y trajeron a Andrés García de Puerto Rico para que trabajara con ellos.

Enfocándonos en los elementos populares de la puesta, si comparamos las fotos de la puesta de Morín en La Habana y en Miami, vemos las similitudes en la escenografía, en el vestuario, en la composición misma del coro, al igual que en la gestualidad de ambas.

Además del debate político que suscitó la puesta, por el lado estético, se le criticó que se quedara «a medias aguas entre el cubaneo y el helenismo» (Niurka, 1978), la falta de creatividad, subrayando que esta puesta era una copia de la *Electra* vieja. Sin embargo, como ha estudiado Eric Mayer García, la puesta en escena de Morín en Miami estéticamente trató de recuperar las prácticas de la vanguardia teatral que la persecución de artistas homosexuales y las políticas culturales cubanas impulsaron al exilio: «La puesta en escena de *Electra*

*Garrigó* de Morín en 1978 recreó muchos de los momentos y de la gestualidad de las exitosas puestas en La Habana. Con nuevos actores y un viejo concepto, Morín escenificó la obra maestra del teatro de vanguardia cubano para la producción de RAS en el escenario del Teatro América en Miami» (Mayer-García, 2016) (traducción de la autora).

Si la puesta de Morín había generado no solo protestas, sino esa «indignación» de la cual hablaba Leal, la de Alberto Sarraín en 1987,<sup>3</sup> en Miami, le añade más leña a esa indignación. La obra también fue presentada por el grupo Prometeo en octubre de 1987. Siguiendo el modelo que venía proponiendo Teresa María Rojas con su grupo de estudiantes, ella invitó a un director conocido, Alberto Sarraín, e incluyó a actores profesionales en los papeles protagónicos —Teresa María Rojas como Clitemnestra, Marilyn Romero como Electra y José Zubero como Agamenón—, junto a los estudiantes de Prometeo.

<sup>3</sup> *Electra Garrigó*, de Virgilio Piñera, dirigida por Alberto Sarraín, Teatro Prometeo, sep-oct. 1987, Olympia Theater, Miami.



*Electra Garrigó*  
Dirección: Alberto Sarraín  
Vestuario: Rolando Moreno  
Prometeo, 1987

le ofrece, en la puesta de Sarraín también es una mujer vanidosa. Su sensualidad fue acentuada por el vestuario de Rolando Moreno, que definía grotescamente sus senos.

Matías Montes Huidobro, en el artículo titulado «Partir es la voz de Electra» decía: «El caso es que los Garrigó-Pla ya andan por la Calle 8, de “La Carreta” al “Versailles”, como cualquier hijo de vecinos. Mucho antes debieron llegar, pero saldrían por el Mariel, digo yo, y esperemos que no sean deportados por algún mal-trato» (Montes Huidobro, 1987).

La referencia al Mariel es importante, porque muchos de los estudiantes y actores de Prometeo habían llegado en las flotillas del Mariel. Indudablemente, la supuesta «escoria» de «marielitos», también ayudó a renovar la escena teatral miamense, como anteriormente lo hicieran Buch, Brito, Morín, Rojas, Zaldívar y otros artistas exiliados durante los años 1960. Los Garrigó-Pla no solo continuaron por la Calle 8, sino que regresaron a NY y hasta andan por España, y por Inglaterra en inglés. Pero esa historia de la reutilización de elementos de la cultura popular y de la crítica a la tiranía de la educación sentimental en las Electras de la Gran Cuba, son temas para un estudio venidero. 

Piñera nos dice que *Electra* presenta «la educación sentimental que nuestros padres nos han dado» (Piñera, 1960). La puesta de Sarraín retoma esa crítica a la educación sentimental; pero la trasplanta al Miami de los exiliados para parodiar esa cultura y exponer su tiranía. La música de Pilar Gato Casero revisitaba el canon de la música tradicional cubana y latinoamericana; pero mediante la actuación del coro desmitificaba ese canon. En un número aparecían miembros vestidos a lo Carmen Miranda, el actor Larry Villanueva con sombrero mexicano con madroños, como vemos en la imagen. Estos números parodiaban el Carnaval de la Calle 8 y desmitificaban lo que los americanos piensan que es un cubano o un latinoamericano.

En cuanto al vestuario, todos intercambiaban entre un vestido «clásico» y uno contemporáneo, excepto Electra. Clitemnestra, que en el texto está asociada con la frutabomba envenenada que Orestes

## Referencias bibliográficas

- Electra Garrigó*, de Virgilio Piñera, dirigida por Silvia Brito, Compañía de Teatro Repertorio Español, 22 sep. 1978, Gramercy Theater, Nueva York.
- BALLOU, E. (2020). «Electra Garrigó y el nuevo comienzo del teatro cubano», p. 30. Tomado de: <http://smjegupr.net/newsite/wp-content/uploads/2020/02/5-Electra-Garrigo-y-el-nuevo-comienzo-del-teatro-cubano1.pdf>
- LEAL, R. (1967). *En primera persona*. Instituto del Libro, La Habana, p. 205.
- MAYER-GARCÍA, E. (2016). *Cuban Routes of Avant-Garde Theatre: Havana, New York, Miami, 1965-1991*. Louisiana State University, PhD dissertation, p. 92.
- MONTES HUIDOBRO, M. (1987). «Partir es la voz de Electra». *Dramaturgos*, vol. 1, sept.-oct., (3): 8. Tomado de: [http://ctda.library.miami.edu/media/publications/DRAMATURGOS\\_1.3.pdf](http://ctda.library.miami.edu/media/publications/DRAMATURGOS_1.3.pdf)
- NIURKA, N. (1978). «La obra de un rebelde». *El Miami Herald*, 14 jul., p. 9.
- Piñera, V. (1967). «Notas sobre el teatro cubano». *Unión*, (12): 130-142.
- \_\_\_\_\_ (1960). *Teatro completo*. La Habana: Ediciones R, p. 11.
- SEGOVIA CHARBONEAU, I. (2021). E-mail a la autora, 23 ago.



# COMPAÑÍA TEATRAL RITA MONTANER: ESE PÚBLICO VARIOPINTO QUE CONVOCA COMO NADIE

ESTHER SUÁREZ DURÁN

Se cuenta hoy la Compañía Teatral Rita Montaner entre las agrupaciones dramáticas en activo de más extensa historia en el catálogo del teatro cubano. En marzo 27 arribó a sus sesenta años de ininterrumpida actividad escénica, aunque la celebración oficial tuviese lugar durante el mes de junio, fecha para la que se postergó con la ilusión de hacerla en la sala El Sótano, su espacio natural durante cuarenta y cinco años —desde 1968 hasta 2013—, la cual lleva más de un trienio en reparaciones que la pandemia y la contracción financiera del país han obligado a extender.

Mil novecientos sesenta y dos fue el año de su creación, desde la dirección del Teatro Nacional de Cuba, donde entonces se diseñaba la estructura organizacional de la producción teatral cubana, tomando en consideración las diversas opciones que hasta ese momento habían integrado el espectro de la programación, así como las que se entendieran prudente y necesario introducir, como fue el caso, por ejemplo, de una agrupación representativa de la nación (el Conjunto Dramático Nacional), al estilo de otros países del mundo.

En tal contexto se definió la pertinencia de una agrupación especializada en los géneros populares de la comedia, el vodevil y el musical; la presencia de este llamado teatro ligero en nuestras salas era correspondida con el favor de los públicos. Por su experiencia y cultura se designó a la teatrística Cuqui Ponce de León como directora general de la nueva institución y se definió el nombre de esta. No parecía existir otro mejor que el de nuestra *vedette* Rita Montaner, quien pocos años antes se había instalado en la eternidad. De este modo surgió el Grupo de Teatro Rita Montaner —junto al Guernica y el Milanés—, el cual se presentó por vez primera el 27 de marzo de 1962, en la sala Hubert de Blanck, con la comedia *Propiedad particular*, del exitoso dramaturgo cubano —luego devenido novelista y hoy prácticamente desconocido en la Isla— Manuel Reguera Saumell, bajo la dirección artística de la propia Cuqui Ponce.

En el quinquenio que se abre entre 1962 y hasta 1967, el grupo estrenó más de veinte títulos de diversas nacionalidades en las diferentes salas de la capital, entre ellas, el recién declarado Teatro Mella (antiguo cine Rodi), que vio colmada su enorme instalación con *Ese lunar*, comedia de Hart y Bradell, con dirección de Cuqui Ponce y escenografía de Rubén Vigón (1962). En ese año debutó Miguel Montesco como director, quien puso en escena *El conventillo*, de René Marín, un joven autor alumno del Seminario de Dramaturgia del Teatro Nacional.

Se hizo común estrenar entre tres y cinco obras por año, distribuidas entre las salas Las Máscaras (calle Primera, entre A y B, en El Vedado), Hubert de Blanck, el Teatro Mella y el Teatro Musical de La Habana, en Consulado y Virtudes, hoy Centro Habana, escenario del mítico estreno de *Las yaguas* (1964), de Maité Vera, con música de Piloto y Vera, y de *La pérgola de las flores*, de la chilena Isadora Aguirre, con la asesoría musical de la Maestra Zenaida Romeu y la actuación de la muy joven Aurora Basnuevo.

El régimen de trabajo era severo, algo común en aquella época, donde los grupos artísticos incluían en sus programas de trabajo la preparación y el desarrollo de las capacidades y habilidades de sus artistas. De este modo, las mañanas correspondían a las clases de actuación, canto y baile; las tardes, a los ensayos de las obras; y las noches, a las funciones programadas.

En este período subieron a escena autores como: Agustín Cuzzani, John Van Drutten, René Marqués, Joseph Kesselring, J. B. Priestley, Reinaldo Hernández Savio, Ricardo Halac, Edgar Neville, Jean Anouilh, José Ramón Brene y Luisa Josefina Hernández, exhibiendo un abanico de dramaturgias diversas.



En 1968 se le entregó la sala El Sótano como espacio definitivo de trabajo y presentaciones y, a la vez, se abrió una nueva etapa. Cuqui efectuó sus trámites de jubilación en el teatro (poco después regresaría a trabajar en la televisión). Tras la sucesión de dos administrativos en la dirección general por breve tiempo, finalmente Ignacio Gutiérrez asumió ese cargo. Ignacio había llegado en 1966 de Checoslovaquia, donde cursó estudios teatrales de corta duración y se había sumado a la nómina del conjunto.

La actriz, directora y pedagoga teatral Adela Escartín se unió a la compañía en una estancia que resultaría breve; pero que bastó para dejar su impronta. De esta época sobresale en la memoria la presentación de *La gata sobre los rieles*, de Josef Topol, junto a *El metro*, de Leroy Jones, y *La curva*, de Tankred Dorst, estas últimas bajo la dirección de Adela —quien lamentablemente, en 1970, tuvo que regresar a España para atender a su madre enferma y, a la postre, no pudo concretar sus planes de regreso—. Los diseños de escenografía y vestuario correspondieron a ese grande que fue Manuel Barreiro.

Para estas puestas, Gutiérrez y Escartín iniciaron un laboratorio teatral (con



FOTOS ARCHIVO BIBLIOTECA NACIONAL DE CUBA. JOSÉ MARTÍ



Arriba: *La pérgola de las flores*. Ensayo General. Grupo Rita Montaner. Teatro Musical de La Habana, 1964. Debajo: Cartel

funciones martes y miércoles), a partir de un texto recibido por Ignacio relacionado con la inquietante experiencia de Jerzy Grotowski en Polonia y su Teatro Laboratorio.<sup>1</sup> No dispongo aún de datos más precisos, valga comentar que la fecha de presentación de los espectáculos (1969) coincide con el desarrollo de la experiencia del Grupo Los 12, en La Habana,<sup>2</sup> a lo que se suma la amistad que mantuvo Adela con Vicente Revuelta, nacida tras el encuentro de ambos en La Habana, en 1950.

El contexto político y cultural revelará cambios a partir de este año, en que la llamada Zafra de los Diez Millones no consigue sus objetivos. Los vínculos con la URSS se estrechan, se impone un marxismo dogmático y escolástico y este modelo ideológico teñiría la vida institucional, social y cultural de la nación. Como bien sabemos, las relaciones entre un plano y el otro de la actividad social no se caracterizan por la transparencia, y solo un determinismo a ultranza permitiría establecer simples

<sup>1</sup> No ha sido posible precisar cuál es. Pudiera haber sido *Hacia un teatro pobre*, del propio J. Grotowski; pero no se dispone de la información.

<sup>2</sup> Puede consultarse: (2016). *Los 12: las sorpresas de la memoria*. La Habana: Ediciones Unión.



nexos de causa y efecto. No obstante, vale decir que, sobre las tablas de El Sótano, en estos años desfilan las excelentes versiones dramáticas de Rolando Ferrer (Plauto, José Martí, Molière, Cervantes, Guillén), quien procedía del grupo La Rueda y se integró, además, a los directores artísticos de la institución. El público se encantó con *De sentir y decir* (1971); *La dama duende* (1973), de Pedro Calderón de la Barca; *El son entero y Mirandolina* (1975), junto a textos de Casona, Chéjov y de los cubanos Ignacio Gutiérrez, Ramos, Fullea, Ferrer y los latinoamericanos Carballido y Alegría.

«El Rita» —como desde entonces se le conoce en el medio— abrió, también, su línea de teatro para los niños. Presentó a directores conocidos como Nelson Dorr y le dio oportunidad a quienes deseaban probarse en el complejo oficio, una opción que mantendría abierta a través del tiempo. Todo esto tiene lugar durante el llamado quinquenio gris —cuya extensión es mucho mayor en el tiempo, pues su inicio data de mediados de los años 60 del siglo xx—,

al cual consiguió sobrevivir la entidad, mientras otras como Milanés y Guernica no lo lograron.

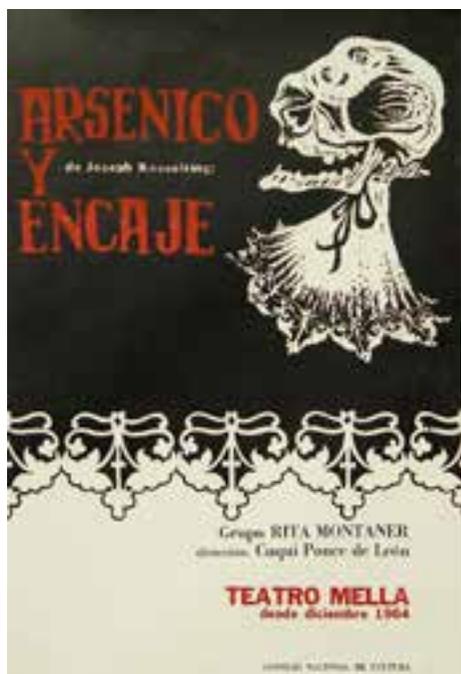
Hacia finales de la década de 1960 regresó María Elena Ortega de la URSS, egresada de estudios superiores de Dirección de Arte y Pedagogía Teatral en el Instituto Lunacharski, y estrenó *Historia de amor en Irkutsk* (1978), de Alexei Arbusov; un audaz *Cyrano de Bergerac* (1981) y un inolvidable *Arlequín, servidor de dos patronos* (1984), que sube a escena en el mismo año de su inquietante *Ha llegado un inspector* (J. B. Priestley), a la par que se encargaba de la dirección general del colectivo. De manera consensuada, Gutiérrez pasó a desarrollar otras tareas que le permitieran atender su personal obra de creación dramática.

En este cierre de la década y durante el comienzo de los años 80 del siglo xx, el colectivo contó con la presencia de colegas del reconocido grupo El Galpón, de Uruguay: primero, Sara Larocca, durante unos años (*El burgués gentilhomme*, 1981), y, luego, como clímax de la relación entre instituciones, el Maestro Atahualpa del Cioppo condujo el montaje de *Esta noche se improvisa la comedia* (1983), de Luigi Pirandello. Fueron momentos donde disfrutamos de la excelencia de Jorge Cao y Carlos Cruz en el plano actoral, del diseño musical de Edesio Alejandro y de los diseños de Guillermo Mediavilla, Derubín Jácome y Diana Fernández.

Con el ingreso al grupo de algunos jóvenes egresados de la Facultad de Arte Teatral, del Instituto Superior de Arte (ISA), en la cual María Elena se desempeñaba como profesora de Actuación, se puso el acento en el entrenamiento actoral.

El nombre de Federico García Lorca se añadió al repertorio, de la mano de Fernando Quiñones; también, los de Osvaldo Dragún, Leylah Assunção y Rodolfo Santana.

Sobre 1986, cuando por razones extraartísticas la excelente pedagoga y artista que es María Elena Ortega terminó



ARCHIVO BIBLIOTECA NACIONAL DE CUBA, JOSÉ MARTÍ

Arriba: Cartel  
A la derecha: *Arsénico y encaje*, Grupo Rita Montaner, 1965

su estancia en el conjunto, el dramaturgo Nicolás Dorr ocupó la dirección general por un breve período de tiempo. Nicolás tuvo la sabiduría de mantener los logros hasta aquí alcanzados y rediseñar las estrategias de promoción de su quehacer.

En 1988 Gerardo Fullea León quedó al frente del colectivo. Había sido testigo de su nacimiento —a la vez que los grupos Milanés y Guernica—, cuando cursaba el Seminario de Dramaturgia del Teatro Nacional, y luego pasó a trabajar en él como asesor teatral, de la mano de la dramaturga y asesora Gloria Parrado. Su primera labor en el oficio la realizó en 1964, durante la preparación de *Arsénico y encaje*.

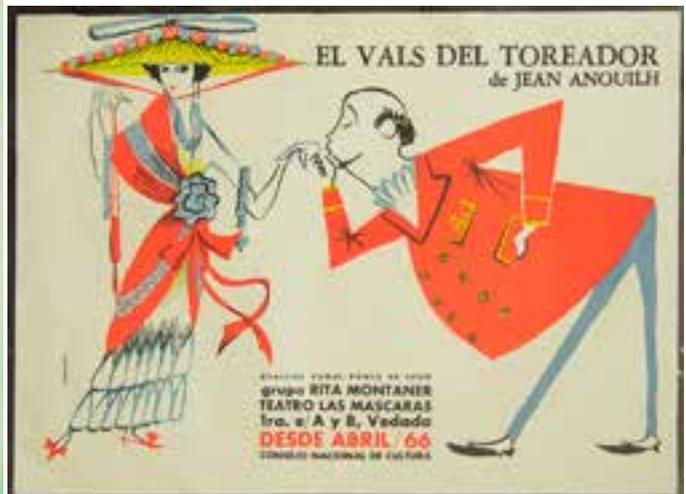
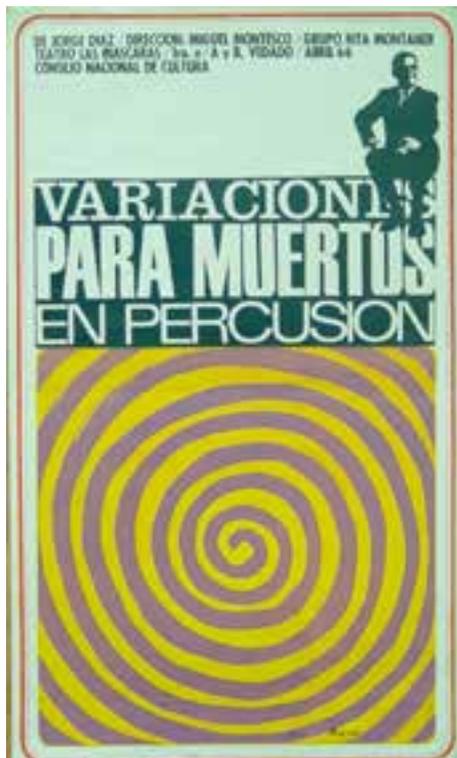
Fue aquel un momento de particular tensión. Entre 1988 y 1989 tuvo lugar el cambio de régimen organizativo en las artes escénicas. De la estructura de las grandes agrupaciones con plantilla fija se pasó a una variante flexible con el sistema de proyectos artísticos. La pauta era la agrupación profesional de artistas escénicos en torno a objetivos y misiones comunes.

La única agrupación entre los grandes conjuntos existentes en 1989, que logró pasar con éxito un proceso que cambió la geografía escénica y permanecer hasta hoy, fue la que, a partir de ese instante, tomó el certero nombre de Compañía Teatral Rita Montaner, ya que que el conjunto funcionaba, en realidad, como compañía de representación más que como grupo teatral en la precisa denominación del término.

En este lapso de tiempo, bajo la conducción de Fullea León —que se extendería hasta 2013—, se acentuó la atención a la dramaturgia cubana (se realizaban las Jornadas Rolando Ferrer, de lectura de obras, cada mes de enero) y se diseñó un espacio para la emergencia de nuevos valores en cualquiera de las especialidades que convergen en la escena, de lo cual da fe el proyecto *Nuevas Voces y Visiones*.

También hubo sitio para directores invitados. José Milión hizo su *Juana de Belciel* (con la que el grupo obtuvo varios premios en el Festival de Camagüey 1990) y, poco después, *Sibila, mi amor* (1992), mientras Tony Díaz, desde las filas de la compañía, consolidó su interés por la dirección artística hasta llegar a conformar, finalmente, un proyecto artístico propio con la fundación de Mefisto Teatro.

Tuvieron lugar los estrenos de *Escándalo en la trapa* (2005); *Retratos* (2006); *La comedia de las equivocaciones* (2006); *El concierto*, de Ulises Rodríguez Febles (2008); *La querida de Enramada* y *Betún*, de Fullea León; *Habla bajo si no yo grito*, de Leyla Assunção; *El médico a palos*, de Molière; *Un hombre es un hombre*, de Brecht, con el concurso de sus tres directores artísticos en funciones, más dos invitados. En efecto, semejante a los tiempos anteriores al Período Especial en que los teatros ofrecían funciones al público de martes a domingo, la sala El Sótano se mantenía abierta de martes a domingo, con una programación a las seis de la tarde, entre



semana, de un espectáculo propio o de una agrupación invitada, y con otro programa, en el horario tradicional, durante los fines de semana.

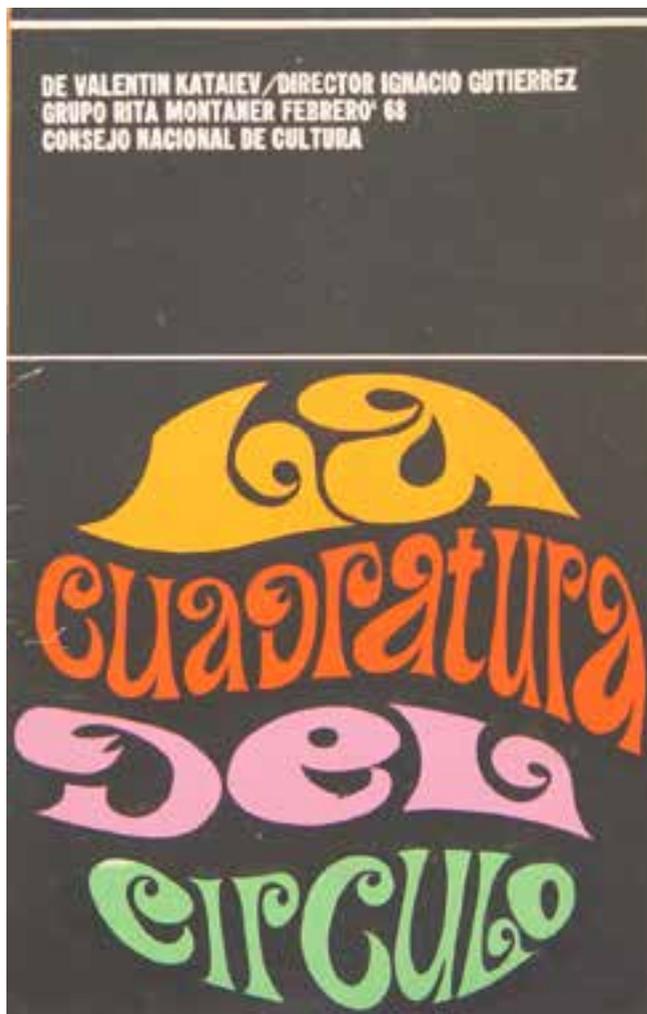
En 2013, tras la jubilación de Gerardo Fullea León, asumió la dirección general el actor, director artístico y profesor Fernando Quiñones Posada, graduado de la especialidad de Teatología y Dramaturgia en la Facultad de Arte Teatral del ISA, en 1985.

El momento fue particularmente difícil y no se podría escribir una historia honesta de la compañía, sin decir que con la jubilación de Fullea, las autoridades del Consejo Nacional de las Artes Escénicas actuantes en el momento pensaban que terminaba la trayectoria de esta.

La resistencia eficaz de una parte esencial de sus miembros no lo hizo viable —el proceder pasó por alto el hecho de que quienes legítimamente dan por culminada la existencia de una entidad artística solo pueden ser aquellos que resultan su principal sostén y aliento—; aunque el litigio causó algunos daños, a la postre, el único perdurable fue la cancelación del vínculo de 45 años de duración entre la compañía y su sede histórica: la sala El Sótano, la cual pasó a ser gerenciada desde el Centro de Teatro de La Habana, sin que hasta el presente conozcamos la necesidad ni pertinencia de tal decisión, que va en contra de los perfiles y la caracterización de los espacios de representación y, con ello, de la orientación del público. La única sala, además, que corrió tal suerte en el conjunto de instalaciones de este tipo en la capital, a pesar de haberse singularizado, sobre todo a partir de 1990, por invitar y presentar en su escenario a otras agrupaciones tanto de La Habana como de otras provincias.

Creo de interés añadir que estos colegas tenían programado estrenar por esa fecha su primera producción (dos espectáculos en proyecto), para festejar el bicentenario de Gertrudis Gómez de Avellaneda, y que, en medio de tales avatares, no solo cumplieron con su estreno, sino que, apenas seis días después, volvieron por sus fueros al ofrecer una nueva obra para el espacio *Nuevas Voces y Visiones*, esta vez a cargo de un novel director, actor de la compañía.

Antes y en los años posteriores a esos sucesos, cada vez que «El Rita» sube a su escenario resulta frecuente ver el



teatro colmado de público, quedando decenas de personas sin alcanzar asiento. Sin dudas, se ha hecho de un público fiel que sigue sus presentaciones y que, en esta temporada de celebración, lo ha acompañado en cada una de las funciones ofrecidas en el Café Teatro Brecht.

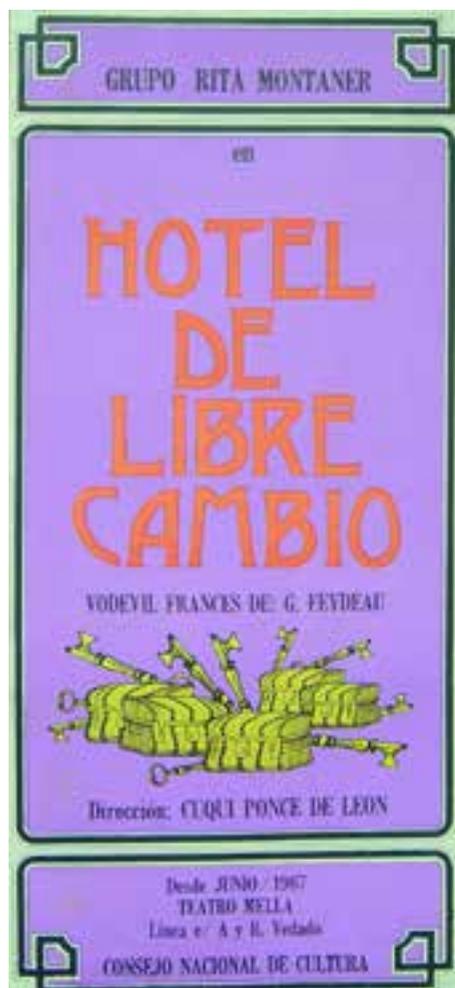
Como suele suceder, la vida, en su transcurso, se ha encargado de dar la última palabra sobre el conflicto. Apenas cuatro años después, en 2017, la compañía celebraba con sumo júbilo su aniversario 55 de intensa vida, mientras ahora festeja los sesenta años de permanencia en los escenarios. De estos, los nueve últimos han transcurrido fuera de su espacio habitual.



El recorrido hasta la actualidad muestra unas trescientas puestas en escena, como parte de su repertorio histórico, correspondientes a más de doscientos autores, entre los que se incluyen clásicos universales, clásicos contemporáneos de unos treinta países y, en particular, cuarenta y tres dramaturgos cubanos de diversas generaciones —desde Luaces hasta Yerandy Fleites—, llevados al escenario de la mano de cuarenta y dos directores artísticos, nueve de ellos procedentes de otras regiones y culturas (Polonia, Rumanía, España, Chile, URSS, Uruguay, Argentina) y el veintidós porciento, en su momento, jóvenes valores.

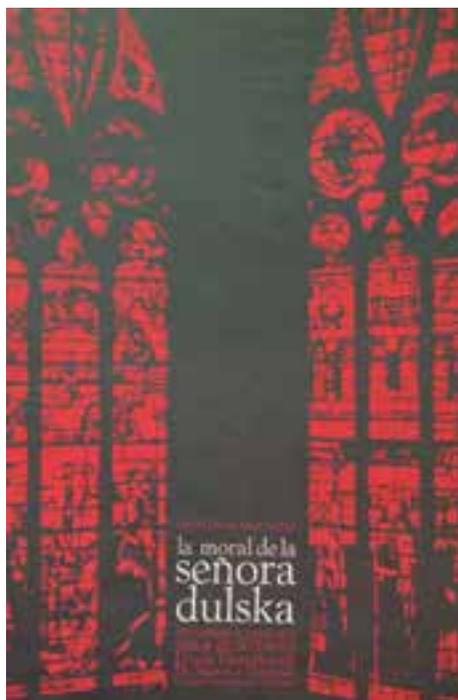
En comparación con el resto de nuestras agrupaciones, destaca por la frecuencia de estrenos anuales (unos cinco como media) y el dinamismo de su programación, así como por la especial atención a la dramaturgia cubana.

La Compañía Teatral Rita Montaner, a lo largo de los años, ha expresado públicamente que su trabajo no es visto por los especialistas (salvo excepciones), ni por las autoridades del sistema de las artes escénicas; interpelación reiterada durante las últimas décadas por la mayoría de nuestras entidades artísticas, a excepción de unas pocas.



Sobra declarar que el instante supremo, la razón de ser de todo el entramado institucional de cualquiera de las artes, es el momento en que se realiza el encuentro entre la obra y el público. Podríamos decir —solo de un modo muy grueso, ya que allí hay múltiples formas actuantes— que el sistema capitalista de producción y consumo lo tiene resuelto a partir de las leyes del mercado, las cuales garantizan la eficacia del entramado y legitiman o no su razón de ser.

Pero, ¿qué tal el socialismo? ¿Qué sucede, específicamente, entre nosotros? ¿Qué, quiénes, cómo garantizar la eficacia? ¿Qué papel real toca a la institucionalidad de la cultura? ¿Quién pide cuentas aquí?



Llevo el tema a su genuino nivel. Obviamente, la calidad de los productos e, incluso, la trayectoria de cualquiera de nuestras entidades creadoras dialoga con estas estructuras, su eficacia y sus circunstancias. Ningún tipo de institucionalidad puede verse o sentirse o pensarse ajena a lo que se resuelve, cada noche, entre público y escena.

Llegan nuestras entidades artísticas a cotas memorables y lo hacen, en ocasiones —sin que así deba ser—, a contrapelo de la realidad establecida.

Dentro de ella, además de las carencias materiales y de la deficiente organización, de la falta de idoneidad de los cuadros, se va objetivando una distorsión subjetiva de profundo alcance dentro de la cual —junto a otros tópicos de primer orden que merecen otro espacio—, se insiste en imponer —porque solo eso reconocemos como «lo que existe» y debe ser referido, historiado, alabado— unos precisos, y por ello escasos, modos de hacer sin examinar con mirada sensible, crítica en su responsabilidad y su cultura, e histórica

—porque analice su devenir—, lo que todos nuestros colegas nos presentan en su diverso panorama de resultados.

No dispongo de otra expresión para agradecer a los colegas de la Compañía Teatral Rita Montaner que felicitarles, una y otra vez, por el esfuerzo y la pasión que implican, cuanto más en condiciones de inestabilidad del recurso humano y de precariedad de las condiciones de trabajo, la presencia continuada sobre las tablas por seis décadas consecutivas. Ese público variopinto que ustedes convocan como nadie es el resultado elocuente de su labor sostenida en condiciones que distan de ser, no las ideales, sino las necesarias.

Valdría la pena examinar los recursos que han colaborado en la formación de este público heterogéneo, donde uno adivina la representación de muy diversos grupos sociales. Aventuro que uno de ellos es la diversidad que caracteriza el repertorio de la compañía. Sin dudas, su situación geográfica debe figurar entre los elementos actuantes, a la par que la estructura (de martes a jueves una oferta, a las seis de la tarde y el fin de semana otra en los horarios habituales) y estabilidad de su programación. Otro factor pudiera relacionarse con la zona formal de las propuestas que, por lo general, se ofrecen. Las estéticas divergen, pero coinciden en proponer al disfrute códigos que, de común, pueden ser compartidos sin mayor dificultad. La presencia de la dramaturgia cubana y la preferencia del público por ella también ha de tener su peso, así como la frecuencia de la comedia —si bien en toda su gama—, pero definida esencialmente como tal género.

Cuando la entidad se creó en el lejano 1962 tenía un norte similar: buscaba el encuentro genuino con los públicos, propiciar el disfrute del teatro. Claro que durante el trayecto la brújula pudo reorientar su dirección y acaso lo haya hecho. El contexto —en sus diversos planos e instancias— ha tenido variaciones. Pero los datos que la realidad brinda con respecto a la relación de la compañía con los públicos merecen ser tomados en cuenta y tal vez nos deparen jugosas reflexiones.

Gracias por perseverar en medio del silencio y la desestimación que llega, soberbia, a la ausencia de muchos de nosotros a la obligada cita de sus presentaciones. También en nuestras filas, intelectuales y artistas, descubrimos reticencias al diálogo. Resulta una significativa paradoja la frecuente elaboración de tratados académicos acerca del arte del actor como elemento cardinal de nuestra disciplina sin estar al pie, también, de vuestros escenarios.

En lo personal, lo más sorprendente de este aniversario es cómo, en medio del acontecimiento, ustedes solo hablan de «mañana»; cómo se dedican, ahora mismo, a perfilar los sueños para un futuro mejor e inmediato. Que les acompañe el aplauso. Interminable. 

# DIEZ AÑOS DE TERQUEDAD: UN PORTAZO QUE RESUENA TODAVÍA Y NOS HACE VIBRAR

DANIA DEL PINO MÁS

IR AL TEATRO ES UNA DE LAS COSAS QUE MÁS HE HECHO EN mis últimos 20 años. He estado sola en un montón de plateas. He ido en grupos, en pareja, con mis amigos, con mis alumnos, mi familia... Me he sentado en butacas, en bancos de madera, en el piso, en una cabina de luces; incluso, he visto obras enteras de pie, en algún pasillo o cerca del escenario. Los cuerpos a un lado y otro de la escena me han enseñado a mirar y comprender el espacio donde todos parecemos entrar en resonancia, ese concepto mecánico en que el vibrar progresivo no logra definir su punto máximo. Un efecto que puede ser destructivo, incluso para algunos materiales rígidos y que una vez alcanzado logra sacudir al otro aun sin llegar a tocarlo. No siempre vibré igual en mis ropas de espectadora. No siempre encontré la verdad, ni me sentí expuesta, ni me dolió nada, ni pensé siquiera el peligro de ese efecto del que me hablaba mi profesora de Física del preuniversitario. Hay puestas que olvidas con facilidad, que pasan como



FOTO NÉSTES NUÑEZ

CCPC, *La República Light*,  
dir. Pedro Franco. Teatro El Portazo



el minuterio de un reloj. Pero hay otras a las que uno vuelve casi adictivamente.

Yo perdí la cuenta de las veces que vi sobre la escena *CCPC Cuban Coffee by Portazo's Cooperative*, de Teatro El Portazo. Primero a pedacitos, como una intrusa casi casual en algún ensayo; luego, en la sede de El Mirón; en El Sauce; en el Centro Cultural Bertolt Brecht; en el Café Biscuit, de Matanzas, la actual sede del grupo; en el Festival Nacional de Teatro de Camagüey; en Fábrica de Arte Cubano y muy probablemente en otros lugares, muchas noches. Porque para quienes hemos estado cerca

del grupo y para la mayoría de quienes hemos asistido a los últimos años del teatro cubano, El Portazo ha sido tribuna y cabaré, descarga y gozadera, drama, choteo, fiesta, travestismo, dolor y subalternidad. Ha sido sobre todo la posibilidad de decirnos y pensarnos la patria que soñamos y construimos, la de nuestros padres, la que escribieron en los libros de texto y la que dejaron de escribir, la de la zafra y la de los huevos y los escorias, la que nos legaron y la que nos quitaron; pero, sobre todo, la que hemos sudado con la misma intensidad con que sudan los actores sobre el escenario. Tal y como leí que dijo Pedro Franco, el director del grupo, en una entrevista:

[...] toda la realidad que yo vivo es mía. Yo me niego a que me secuestren o me cerquen zonas de la realidad. Creo que tengo la libertad de decidir qué material utilizo, pero cómo lo utilizo es lo importante. Al respecto hay una frase que me gusta mucho: «El arte no tiene patria, pero el artista sí». Yo me siento patriota, en la búsqueda constante de qué es la cubanía, la Patria (Carmona Rodríguez, 2020).

Desde el año 2012, cuando Pedrito fundó El Portazo con un grupo de actores y amigos, sabía ya de la voluntad de buscar esas respuestas y de reescribir la realidad sobre la escena. No en vano los textos que conformaron su primera trilogía, *En zona*, correspondían a autores jóvenes con marcada intención por revisar lo nacional: *Por gusto*, de Abel González Melo; *Antígona*, de Yerandy Fleites; y *Semen*, de Yunió García. En cada uno de esos ejercicios escénicos habitaba la necesidad de revisar los ángulos diversos desde donde se mira la tradición, siempre a partir de un dispositivo teatral que utiliza lo cubano como diana y dardo a la vez, como temática y como motivo; pero también como estructura y herramienta creativa.

A partir de la exposición de aquellos primeros cuerpos/actores/personajes de *Por gusto*, cuerpos con historias familiares diversas, con perspectivas distintas, con ilusiones y caminos cruzados condicionados por un contexto común, El Portazo apuntaba ya una de sus tesis fundamentales: la necesidad de mostrar realidades múltiples dentro de la noción abstracta de lo cubano. La eficacia ha estado justamente en alejar al público de esa abstracción que se suele vender de la Isla y aproximarlos a una cubanidad que se materializa en carne y hueso, y no en tabaco, sol y café. Una cubanidad que puede incluso no resultar evidente en una puesta como esta primera obra de El Portazo; pero que nos habla de las soledades, los miedos, la apatía y la violencia que habitan en una ciudad —ciudad nuestra—, y que frecuentemente comienzan a apoderarse de los jóvenes y a



FOTO NÉSTES NUÑEZ

*CCPC, La República Light,*  
dir. Pedro Franco. Teatro El Portazo



FOTO RENALD LAURIN



FOTO SONIA ALMAGUER



FOTO RENALD LAURIN

Arriba: CCPC  
Debajo: En CCPC, Festival de Teatro de Camagüey, 2016.

cualquier convención, que intenta asomarse hacia arriba, como cúspide, cima, como historia de cara al futuro:

Creo que si algo nos define en este corto tiempo es la terquedad de no reconocer del todo el límite impuesto. Correr la raya tanto como podamos, con torpeza en ocasiones, otras con férrea voluntad. [...] La Rebeldía es una base fundamental de nuestra poética.<sup>1</sup>

Terquedad que no puede mirarse únicamente como una intención estilística o estética, sino que atraviesa además, y fundamentalmente, sus nociones de la ética y la manera de concebir el hecho teatral también como una forma de producción y gestión del arte, desde miradas mucho más desacralizadoras y urgentes, enfocados «[...] en que la finalidad del producto pueda tener un valor económico, para dar a entender que el teatro tiene una capacidad de producción. Queremos ser ciudadanos útiles» (Carmona Rodríguez, 2020), decía Pedro en otro de sus testimonios. Y lo han sido. Porque aunque no fueron ni los primeros ni los únicos —y no siempre lo trascendente está en ser únicos o primeros en algo—, han intentado ser coherentes y prácticos con ese credo.

Desde aquella primera saga inaugural de El Portazo, vimos a sus actores vender café, carteles y productos promocionales y pasar el sombrero a la usanza de los cómicos medievales, para ensayar un tipo de autogestión que no era habitual en el inicio de esa segunda década del año 2000. Porque otra de las cosas que ha definido a El Portazo como grupo es el hecho de pertenecer a una generación que intentó explorar y dinamizar algunas formas de gestión y de producción independientes, que si bien existían, se usaban con menos frecuencia, mecanismos que fueron más fáciles de activar por las

naturalizarse como el hambre y la «machacadera» diaria.

No es casual que la puesta de *Por gusto* utilizara el andamio como centro y sostén del discurso escénico. No es casual que entre sus pisos, aquellos actores fundadores se fueran moviendo como si no les resultara suficiente el nivel horizontal del escenario. Y no es casual que en las puestas posteriores sigamos descubriendo la materialidad de esa estructura vertical, no solo como una construcción visual recurrente en los espectáculos del grupo, sino también cual elemento simbólico y metáfora de referentes tan diversos como el altar religioso, la tribuna, las gradas o la pirámide social, donde rara vez las cosas llegan a ser puestas en su lugar. Pero, sin dudas, como escalada que intenta romper

variaciones que a prueba y error fue experimentando el país en términos económicos desde antes de esos años hasta hoy.

En los conflictos de aquellos jóvenes de *Por gusto* —un profesor de filosofía, una estudiante trabajadora social, un pintor y un policía—, como en la *Antígona* de Yerandy Fleites, presta a recomponer el mito entre las malditas aguas de la Isla para volver a desafiar al Estado en nombre de los lazos familiares, y luego en la eclosión doméstica de la familia disfuncional recreada en *Semen*, por Yúnior García, estaban implícitas también las preocupaciones de la generación fundadora del grupo. La necesidad de aplicar al teatro la misma metodología de subsistencia diaria, de invento, de resistencia, junto a la mirada hacia zonas vulnerables o silenciadas por el discurso oficial. Elementos que emergían, aunque muy sutilmente, desde esas primeras obras como sostén esencial en la poética del grupo y que fungieron con mucha más fuerza en el segundo periodo de creación.

Pero lo más trascendente —según entiendo—, no ha sido el resultado de esa investigación económica, declarada abiertamente en los primeros espectáculos de CCPC que, según confesó el propio director en el Festival de Teatro de Camagüey (2016), había fracasado. Lo verdaderamente notable resulta cómo, a partir de la apropiación de las nociones del cabaré político y la activación de un espacio de consumo, el público ha disfrutado de una recepción verdaderamente participativa, con autonomía y poder de decisión; una «sensación de libertad dentro de ese espacio» (Rodríguez Tejeda, 2018). Lo trascendente está en el ritual, en la fiesta compartida, en la conspiración de pensar juntos los sueños colectivos y defenderlos a base de canciones y monólogos, a base del sudor de los cuerpos que bailan sobre una plataforma, como si de una catarsis



*Antígona*, dir. Pedro Franco. Teatro El Portazo

impostergable se tratase. Y lo trascendente es que esa catarsis adquiera un sentido dramático, político, social, existencial, psicológico, a partir de exponer la verdad frente a nosotros sin ambages ni adornos.

Ya he dicho anteriormente que en CCPC,

[...] los actores de El Portazo «hacen de la luchita un arte», en la misma medida en que sus escenarios de lucha no son más el del Antonio Maceo en la Protesta de Baraguá, representado en los matutinos escolares, ni el de las repetidas votaciones unánimes de los plenarios de muchas asambleas. [...] En la apropiación de su ajiaco cubano caben todas las lecturas posibles, toda la educación sentimental de quienes nacimos en los ochenta o los noventa y que vimos partir a nuestros mejores amigos durante tres décadas seguidas (Del Pino Más, 2021).

La libertad que experimenta el público frente a CCPC *Cuban Coffee by Portazo's Cooperative* y CCPC, *la República Light* —este último codirigido por María Laura Germán y Pedro Franco—, es también irreverencia y extrañeza, paradoja y aturdimiento, al descubrir la historia nacional contada desde una narrativa hilarante, parodiada y desmitificada, con una naturalidad pasmosa. Es el aturdimiento frente a la representación de Martínez Campos y Maceo en ropa de veraneo, o la

<sup>1</sup> «Entrevista con Pedro Franco, director de El Portazo: Vivir para contar el teatro», *Periódico cubano*. Tomado de: <https://www.periodicocubano.com/entrevista-con-pedro-franco-director-de-el-portazo-vivir-para-contar-el-teatro/>

bandera ajustada a un cuerpo travestido con nalgas y tetas postizas. Porque la relevancia de la palabra,

[...] no radica tanto en el texto dicho, sino en el dispositivo escénico donde se inserta. Lo profundamente político de CCPC, tanto en su primera como en su segunda saga, radica en la desfachatez, la irreverencia y la explosión de los cuerpos desnudos y sudados, sobre los cuales símbolos como la bandera, el machete, el uniforme de pionero o el de miliciano, dejarán de ser lo que nos ha construido la educación ideológica del Estado. Encima de la pasarela que sirve de tribuna son exhibidos muchos de los íconos culturales que forman el imaginario colectivo de los cubanos, bombardeados y agujereados como si se tratase de una bandera zurcida y remendada, pero siempre levantada por una generación decidida a mostrarla tal cual es (Del Pino Más, 2021).



Muchos han hablado ya de la sacudida que ha significado para el público y para el teatro cubano esta segunda etapa de El Portazo con sus últimos títulos. Desde aquel primer cabaré que abrió CCPC, hasta los más recientes *shows* —según los han definido—: *El recitalito: no puedo, tengo ensayo* o *Todos los hombres son iguales*, han empezado a consolidar la poética del grupo en la técnica del reciclaje. La propensión a pedir prestado es con seguridad uno de los pilares fundamentales de su creación: el pastiche, la cita, la referencialidad, la eclosión del genotexto a pulso o la intertextualidad en pleno apogeo, llámese de la manera que se prefiera. Lo cierto es que en las obras más recientes de este colectivo habita todo aquello que ha sido trascendente en la educación sentimental, teatral, política, social y cultural de sus integrantes.

No renuncian a nada. Les sirve lo alto y lo bajo, lo santificado por el canon y lo denunciado como pésimo para el «consumo» cultural. Quieren abarcarlo todo desde una distinción wagneriana, como un teatro total que se sirve de todo cuanto han visto aquí de teatro cubano y foráneo (Valiño Cedré, s/f).

Acaso por esa razón cada vez que pienso en El Portazo lo hago también como quien se siente parte. Porque hay en su cuerpo creativo una verdad común a mi generación, como otros han sentido también y a pesar de que haya quien me cuestione esa aseveración, porque, en efecto, es una verdad que trasciende a muchas otras generaciones. Pero para quienes tenemos hoy entre 25 y 40 años, este podría ser —«a ver, cómo te explico»<sup>2</sup>—: un manifiesto político, una radiografía de nuestras pequeñas y grandes utopías, de nuestros miedos y traumas, de nuestras maneras de sangrar la patria y de aprender a escribirla, a mentirla, a defenderla y resguardarla, a usar el «chucho» como única manera de resiliencia posible para seguir apostando por su vida, por la vida de Cuba.

En esa apuesta tampoco se puede hablar del grupo solo como un ente meramente artístico, porque la vida de Cuba la han cuidado desde el escenario; pero también desde encontrar

<sup>2</sup> Maité Hernández-Lorenzo: «A ver, ¿cómo te explico?», *Tablas*, N° 3-4, Casa Editorial Tablas-Alarcos, La Habana, 2015.

Arriba: *No puedo, tengo ensayo*. Una comedia de enredos.  
Debajo: *El recitalito*, dir. Pedro Franco. Teatro El Portazo



Por gusto, dir. Pedro Franco. Teatro El Portazo

un espacio de utilidad en el complejísimo contexto que habitamos. Durante el período pandémico, en medio de la crisis sanitaria vivida por Matanzas, en los bombazos naturales, en los derrumbes, en las más delicadas tensiones políticas que ha vivido el país, en la preocupación por los derechos ciudadanos, en la caña o en las redes sociales, Pedrito y muchos de esos muchachos de El Portazo han sabido encontrar el camino de ser útiles. Un gesto que muchos les han agradecido y que los hace también ocupar un lugar dentro de las narrativas sociales que se tejen hoy en el país. En ningún caso todas esas tensiones —que han sido muchas—, los han hecho quedar en el silencio o la inmovilidad.

Por último, tanto Pedrito como muchos de los actores que han permanecido con él a lo largo de estos años, han comprendido que resulta imprescindible atemperar la noción de grupo ante los tiempos que vive el país. Porque cualquier colectivo teatral en Cuba hoy padece las mismas fracturas que experimentan las familias cubanas: las ausencias que deja una emigración masiva casi delirante y que evidencia cómo la apatía, las carencias y la falta de fe siguen royendo nuestros más sagrados espacios. Frente a esa realidad ineludible, han comprendido que «en ese pequeño estado de crisis hay un movimiento» (Rodríguez Tejeda, 2018a), y de ese ir y venir han hecho también parte de su identidad al incorporar una gran cantidad de actores jóvenes y adiestrarlos en las dinámicas creativas y de convivencia del grupo. Resulta una renovación constante, a

pesar de la cual —según creo— han logrado sedimentar lazos laborales y afectivos, al tiempo que han ampliado sus referentes y sus miradas críticas.

No he visto todavía el montaje más reciente que ha hecho el grupo de *Por gusto*, su obra fundadora. Me llama la atención, sin embargo, el regreso al teatro de autor —teniendo en cuenta que los CCPC contenían textos de autores diversos en un *collage* efectivo que creaba una amalgama de sentidos—, justo ahora cuando llegan a una década de creación. Intuyo que se abre ante nosotros un nuevo ciclo en el que Pedro Franco comienza a combinar las cosechas de las dos etapas exploradas. De cualquier forma, evidencia una voluntad de progreso, una vuelta de tuerca en pos de seguir levantando la cima sobre la cual se han propuesto hablarle de cerquita a cada espectador. Porque a lo que no creo que renuncie nunca el grupo, es a ese canje sensible con el público, a ese espacio de la ritualidad donde de un lado y otro seguimos estremeciéndonos, resonando, descubriendo y sudando la patria que queremos, aunque ello implique una ruptura vibrátil para volver a levantarla. 🚧

### Referencias bibliográficas

- CARMONA RODRÍGUEZ, G. (2020). «Teatro El Portazo: La croqueta es la croqueta y la poética, la poética». *El Caimán Barbudo*, oct. 6, La Habana. Tomado de: <https://medium.com/el-caiman%C3%A1n-barbudo/teatro-el-portazo-la-croqueta-es-la-croqueta-y-la-po%C3%A9tica-la-po%C3%A9tica-53a8adc682d0>
- DEL PINO MÁS, D. (2021). «Cuerpos al margen: ideologías subalternas y realidades en primera persona». *La Jiribilla*, 25 de mayo de 2021, La Habana. Tomado de: <http://www.lajiribilla.cu/cuerpos-al-margen-ideologias-subalternas-y-realidades-en-primera-persona/>
- RODRÍGUEZ TEJEDA, Y. (2018). *El Portazo: un show dialéctico*, Zafra Media & cultura, 30 de mayo de 2018. Tomado de: <http://www.zaframedia.com/el-portazo-un-show-dialectico/#>
- RODRÍGUEZ TEJEDA, Y. (2018a). «Portazo abierto al público», *Arte joven cubano*, Asociación Hermanos Saíz, La Habana. Tomado de: <http://www.ahs.cu/?>
- VALIÑO CEDRÉ, O. (2015). «Un altar de amores», *Granma*, La Habana. Tomado de: <https://www.granma.cu/cultura/2015-08-02/un-altar-de-amores>



FOTOS BÁRBARA BALBUENA

Sala Covarrubias del Teatro Nacional, en la función del Conjunto Folklórico Nacional de Cuba por su aniversario 60 en septiembre de 2022.

# CONJUNTO FOLKLÓRICO NACIONAL DE CUBA

## PERSPECTIVAS RENOVADORAS EN SU ANIVERSARIO 60

BÁRBARA BALBUENA GUTIÉRREZ

EL PASADO 7 DE MAYO, EL CONJUNTO

Folklórico Nacional de Cuba (CFNC) arribó al aniversario 60 de su fundación, cuando continúa siendo un jalón importante de la cultura cubana, pues representa una época, un espíritu, ya que sus puestas visibilizan todavía una parte fundamental de la esencia de los rasgos que identifican a la nación.

Por ello, son varias las acciones que el Consejo Nacional de las Artes Escénicas (CNAE) y otras instituciones del país han realizado en homenaje a este aniversario cerrado. El Centro de la Danza de La Habana organizó el 20 de abril el panel

«Mujeres en el Conjunto Folklórico Nacional de Cuba», moderado por Marilyn Garbey Oquendo. Aquí se compartieron experiencias con tres destacadas personalidades de la danza folklórica: Daicy Villalejo, Julia Fernández y Eva Despaigne. En el espacio *Memorabilia*, el 20 de julio, se realizó un panel dedicado al aniversario 60, en el que se rememoraron momentos cruciales de la fundación del CFNC, en las voces de algunos de sus protagonistas: Isabel Monal, Julia Fernández, Santiago Alfonso, Alfredo O'Farrill, los hermanos Gerardo y Justo Pelladito, y dos de los diseñadores más importantes: Salvador Fernández y Eduardo Arrocha. También, en la primera edición del Habana Mambo Festival, como parte del coloquio «Música, bailes y tradiciones populares», realizado del 24 al 26 de agosto en el hotel Meliá Habana, Julia Fernández González, Regisseur del CFNC, ofreció una clase magistral de danza folklórica.

Otros empeños logrados para celebrar el acontecimiento fue la edición del libro *Conjunto Folklórico Nacional: Itinerario de 60 años*, compilación de Marilyn Garbey Oquendo y Bárbara Balbuena Gutiérrez. El texto, de la Casa Editorial Tablas-Alarcos, fue presentado en el cuarto encuentro «De la Memoria Fragmentada», evento realizado del 23 de septiembre al 1° de octubre de este año. De suma importancia resultó también el estreno del documental de Pedro Maytín Tejeras, *Como un río de aguas siempre renovadas*, producción del Consejo Nacional de las Artes Escénicas, presentado el 10 de octubre en la Sala Adolfo Llauradó, de la capital.

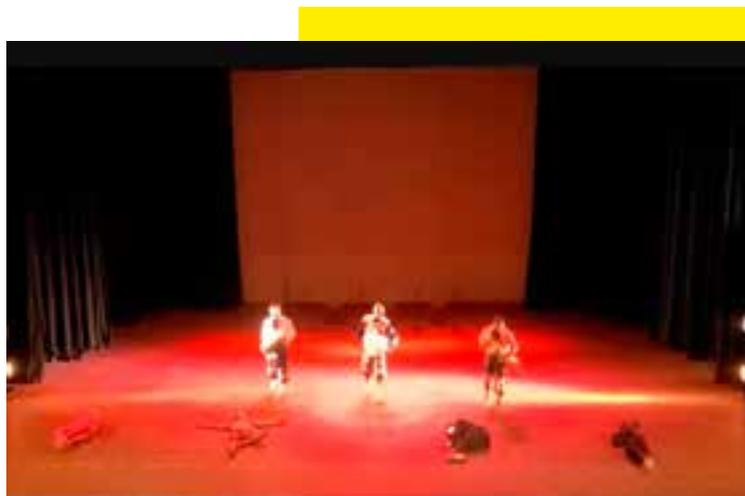
Como parte de esta celebración el CFNC presentó un programa-concierto en la Sala Covarrubias del Teatro Nacional, durante los días 2, 3 y 4 de septiembre. El espectáculo, estructurado en dos partes, incluyó obras del repertorio de la compañía y otras de nueva creación. El primer segmento, y con una duración de aproximadamente 40 minutos, estuvo dedicado a *Bara*, del joven coreógrafo Leiván García Valle, primer bailarín de la compañía. El estreno exitoso de esta coreografía tuvo lugar los días 24 y 25 de junio, en Habana Espacios Creativos, locación de la Oficina del Historiador de La Habana, precisamente en agasajo a las seis décadas de fundación del CFNC.

La segunda sección del espectáculo, con una hora de duración, estuvo conformada por varias creaciones del Maestro Manolo Micler, director general y artístico de la compañía y su principal coreógrafo durante más de tres décadas, así como por otras coreografías de jóvenes talentos del conjunto, sin dudas, una muestra intencional de la renovación del repertorio a través de una nueva generación de bailarines y coreógrafos de este perfil danzario, adiestrados por su consejo

técnico artístico. Este fragmento del tejido espectacular estuvo concebido, a su vez, desde dos géneros músico-danzarios diferentes por su motivación y forma: la consecución de las muestras de danzas religiosas de ascendencia yoruba dedicada a cinco orichas (Ochún, Changó, Oyá, Babalú Ayé y Yemayá), dadas en la relación de solista-coros; la secuencia de cuatro bailes de salón sociales cubanos (contradanza, danza, danzonete y casino) y la rumba (guaguancó y columbia), ambas de carácter profano y de pareja, ya sea de manera enlazada o suelta, exceptuando la Columbia.

Aunque cada una de las danzas inspiradas en las divinidades de la Regla de Ocha constituyen coreografías independientes, incluso con títulos específicos anunciados por distintos coreógrafos (*Danzas de las canastas*, *Okún* y *Ayaba*, de Manolo Micler, y *Shangó* y *Babalú Ayé*, de Rodolfo Reyes), la puesta resulta un regreso en cuanto a escritura coreográfica general, a un clásico del conjunto en su época fundacional: *Ciclo yoruba*, de Rodolfo Reyes Cortés con argumento de Rogelio A. Martínez Furé.

Por su parte, la muestra de la cadena de los bailes homólogos a los géneros de música popularailable desde el siglo XIX al XXI, fueron hilvanados en orden descendiente según su devenir histórico, por coreografías de dos jóvenes creadores: Yandro Calderón Martínez, con las obras *Contradanza*, *Danzonete* y *Pa'mi gente*, y Harold Ferrán, con *Danza*. La contradanza, la danza y el danzonete pueden convertirse en un referente importante para el estudio de estos géneros músico-ailables en el subsistema nacional de enseñanza artística, de poder contar con un material audiovisual para la docencia. En el caso de la danza, con excepción del documental *Carnet de baile*, realizado en la década de 1960 por el CFNC y narrado por Argeliers León, no existe otro registro visual que muestre





con fidelidad histórica los pasos, las figuras, la relación de la pareja, el vestuario epocal y la música acompañante, de ese importante baile incluido en los contenidos de los programas de estudio de este perfil. En el caso de *Pa'mi gente*, fue un refrescante colofón de la suite, que concebido desde una proyección del diseño corporal y espacial, a modo de espectáculo musical, mostró la actualidad del hacer escénico del casino en Cuba.

*El Yerberito Moderno*, chachachá-pregón que constituye una pieza emblemática del destacado músico y compositor cubano Néstor Mili Bustillo (La Habana, 18 de febrero de 1910–8 de octubre de 1967), se dispuso como un enlace entre la sección de las danzas rituales y el bloque de los bailes populares. Esta memorable pieza, que constituyó un *hit* nacional e internacional gracias a la interpretación de Celia Cruz con la Sonora Matancera, ahora fue interpretado por la cantante del CFNC Yoaris Urraca, la cual puede ser perfectible,

sobre todo al tener referentes de artistas de renombre en Cuba y el extranjero.

Con *Rumberos*, de Manolo Micler, el espectáculo alcanzó el punto climático para el cierre de la función. A través del guaguancó primero y la columbia después, los solistas y el cuerpo de baile mostraron virtuosismo técnico e interpretativo en la ejecución de este baile tradicional cubano, patrimonio de la nación y la humanidad.

En el programa-concierto del CFNC se observa, a partir de la propia concepción del diseño espectacular, dos caminos en las formas de concebir la creación de la danza folklórica, que comienzan a caminar en paralelo desde el interior de la compañía. Por un lado, la continuación de los cánones fundacionales establecidos a partir de las conquistas de las obras emblemáticas, con otras miradas hacia la teatralización del folklore, y por el otro, perspectivas renovadoras en el discurso coreográfico espacial y corporal, y el tratamiento innovador de los temas para hacer obras danzarias de inspiración folklórica, con la vitalidad de los tiempos que corren.

Un ejemplo de ese segundo camino, sobre todo en el tratamiento innovador de los temas desde la movilización del pensamiento y la profundización de la investigación a partir de lo conceptual, es *Bara*. Por ser esta obra un estreno en saludo al aniversario 60 y por lo que representa en tanto

perspectivas renovadoras para esta institución de alto rango en la cultura nacional, ha sido intencional dedicarle una mayor deferencia. Su proceso de investigación y montaje comienza como un proyecto creativo propiciado por la beca de creación «El Reino de este Mundo», otorgada a Leiván García Valle por la Asociación Hermanos Saiz. En cuanto a la significación del título, el nacimiento y sentido del proyecto, el coreógrafo expresa:

*Bara* significa «Fuerza Vital». Se escoge el término para relacionarlo con el momento en que los jóvenes en el Conjunto Folklórico Nacional de Cuba, tratan de buscar y experimentar [...], de cómo nosotros podíamos mantener vital la idea de que el folklore va evolucionando. El sentido de este proyecto *Bara*, que nace en el CFNC, es resignificar la teatralización de la danza folklórica en la escena contemporánea, cuestionando las lógicas corporales vacías de sentido y recuperando el movimiento como un espacio de comunicación social.<sup>1</sup>

Pero también es evidente que *Bara* está inspirada en una investigación profunda sobre el sistema filosófico-literario de Ifá, específicamente en los conceptos filosóficos acerca de las divinidades Echu-Eleggúá, aplicadas a diferentes aspectos de la realidad cotidiana de la actual sociedad cubana. Un cuidadoso examen de este sistema adivinatorio, predictivo-deductivo, revela la presencia constante del oricha en todas las historias. *Bara* es, además, uno de los nombres otorgados a Echu en Nigeria, donde la divinidad está vinculada con las actividades del mercado, imponiendo el orden o el caos en este contexto.

La escritura coreográfica de la obra se asienta sobre la relación-juego escénico entre los personajes implicados en la trama, y de esos mensajeros culturales con el público, este último en representación de la sociedad. Los protagonistas son: el niño, asociado a la inocencia, interpretado por Dayan Rodríguez Torres y Osmani Esquijarosa; el pobre, con la mendicidad, representado por Richard Posada Linares; el policía, con la ley, caracterizado por Yosiel Vega Reyes; y el hombre experimentado, con la sabiduría, actuado por Jhonly Drago.

<sup>1</sup> Leiván García Valle: Intervención ocurrida durante la exposición de la ponencia: «*La resignificación de la danza folklórica en la escena contemporánea*», en el programa teórico del 4° Encuentro De la Memoria Fragmentada. Teatro Nacional de Cuba, 30 de septiembre de 2022.



La idea creativa del artista puede estar motivada en la caracterización y las diversas funciones de Echu-Elegguá, sobre todo como punto de escucha para hacer que se cumplan las profecías del oráculo. En el cuerpo literario de Ifá se argumenta cómo la divinidad se multiplicó por el mundo, historia contenida en el odu o letra Ogbe Irete. «Echu es uno solo infinitamente multiplicado y cada parte nueva generada de esa multiplicación tiene un nuevo nombre [...]» (De Souza, 1998: 42). Un ejemplo de estas relaciones se advierte en las siguientes aseveraciones: «Echu es una especie de policía universal, omnipresente,

aunque no sea visto» (De Souza, 1998: 43). «Fue Echu quien ayudó a Orula, la deidad de la sabiduría a derogar la Ley de la Muerte por la aparición de las canas y gracias a esto el hombre puede vivir más tiempo en la Tierra» (De Souza, 1998: 48).

Una muestra de contemporaneidad en la manera de utilizar recursos poéticos en la escritura coreográfica, fue la inclusión al comienzo del espectáculo del audiovisual *Bara*, de Alberto Martín del Río: en pocos minutos se muestra el mensaje total de la obra, como preámbulo de lo que va a suceder en la escena, y quiénes son los mensajeros simbólicos en la comunicación entre bailarines-actores y espectadores. Los cuatros personajes hacen su entrada en línea recta a todo lo ancho del camino, avanzando con paso firme en tanto guerreros que vienen a resolver problemas y poner orden donde reina el caos. Actúan en plena calle, relacionándose con la gente común del día a día como uno más, e interviniendo en las malas y buenas acciones de los hombres, mujeres y niños de esta Tierra.

Como un recurso escenográfico importante se utiliza la imagen de una *ajitema* o firma del oricha, proyectada en el telón de fondo antes y al final del audiovisual. Estos trazos constituyen diagramas emblemáticos de uso ritual y mágico en el complejo religioso Ocha-Ifá, que tienen la función de atraer la energía de la deidad en el momento de la ofrenda. Según el investigador Adrián de Souza Hernández, «[...] el simbolismo de las firmas no es más que la representación de las cosas que pasan en nuestra vida diariamente y de las maravillas que conforman nuestra naturaleza [...], abarcan y unen a los componentes de la trinidad por la analogía mágica: materia, alma, y espíritu» (1998: 113).





La obra está llena de simbolismos, incluso en lo que aparentemente puede ser incoherente con el texto del espectáculo, como es el caso de la entrada del pregonero de viandas interrumpiendo abruptamente el desarrollo del toque de batá. Pero aquí, en este espacio escénico todo está muy bien pensado. ¿Acaso no es nuevamente Echu-Elegguá advirtiendo jocosamente que él es el controlador del mercado, el dinero, la prosperidad y la apertura y el cierre de las fiestas desde la Colonia hasta hoy? De esta forma y otras más, también se vuelven protagonistas de la obra los percusionistas Leonardo Ruiz Veldarrain, Harold Ferrán Molina y Yandy Chang Pérez, y el cantante Edgar Berrosa, idea que se reafirma con un cuidadoso diseño del vestuario, realizado por Any Boza, que alude tanto al período colonial como a los colores simbólicos de estos orichas: negro, blanco y rojo. Otro recurso escenográfico que se apoya en la simbología del color de la deidad es el diseño de luces, a cargo de Massiel Teresa Borges.

Desde el inicio hasta el final de la obra se incluyen textos hablados aportados por Rogelio Martínez Furé, asesor folklórico de la compañía durante las seis décadas, los

cuales se integran coherentemente a la escritura coreográfica. A ello se une la utilización de la pantomima y la gestualidad en el diseño de los movimientos corporales, como otro modo de expresión de lo que se quiere enunciar en los diálogos entre los personajes y entre ellos y el público. Será necesario seguir trabajando en la proyección de la voz y la dicción de los bailarines-actores, para que los receptores puedan captar con mayor precisión los mensajes. No obstante, los resultados de la asesoría teatral de la puesta son encomiables, a cargo de Jorge Enrique Caballero.

En la escritura corporal se utiliza tanto la ejecución de los diversos pasos y variantes de Elegguá, en correspondencia con los cantos y ritmos del conjunto de los tambores batá, como el desarrollo de movimientos cotidianos del cuerpo y otras técnicas corporales en juego, con el acento de la música. Se denota la intencionalidad del coreógrafo de romper con la repetición innecesaria de pasos y gestos estereotipados que abundan en las puestas en escena de la danza folklórica actualmente. Uno de los mejores logros de la puesta es el virtuosismo técnico de los bailarines, los percusionistas y el cantante, y la madurez con lo que afrontaron la interpretación de los personajes, a pesar de la juventud de ese colectivo artístico.

El diseño espacial está concebido a modo de captar la atención del espectador en seguimiento constante a lo que sucede en escena, desde el uso de líneas y círculos en diferentes puntos del espacio escénico, las frases al unísono en cuarteto o de forma individual en solos, y el cambio constante de los niveles con saltos, cargadas y poses sentados o



acostados en el piso. Otros recursos coreográficos que se advierten son la utilización de canos de movimientos, el juego del movimiento corporal con el ritmo de la percusión en contraste con los cambios de niveles en el espacio personal y el rellentamiento. Este último se aplica casi al finalizar la obra, cuando el conjunto de los batá enlentecen el ritmo, tal si fuera una cámara lenta, hasta parar totalmente, mientras los bailarines igualmente se mueven lentamente para ocupar el mismo lugar y la posición del inicio de la trama, o sea, acostados en el proscenio. De esta forma se sugiere un cambio en el tiempo de la historia, cuando los protagonistas estaban soñando que bailaban en una fiesta de tambor en honor a Elegguá; pero ahora quedaban dormidos nuevamente.

Luego, al despertar del sueño y a modo de cierre de la coreografía, cada personaje emite una sentencia relacionada con la idea que defienden en la escena, las cuales poseen validez universal y contienen aspectos de la vida del hombre como argumento de autoridad: «A los niños hay que dedicarles tiempo», «A los pobres se les ayuda», «Las leyes se respetan» y «A las personas con experiencia se les escucha».

Si dudas el éxito de *Bara* también se debe al trabajo en equipo, teniendo en cuenta la complejidad que caracteriza el arte de componer una danza. Este colectivo

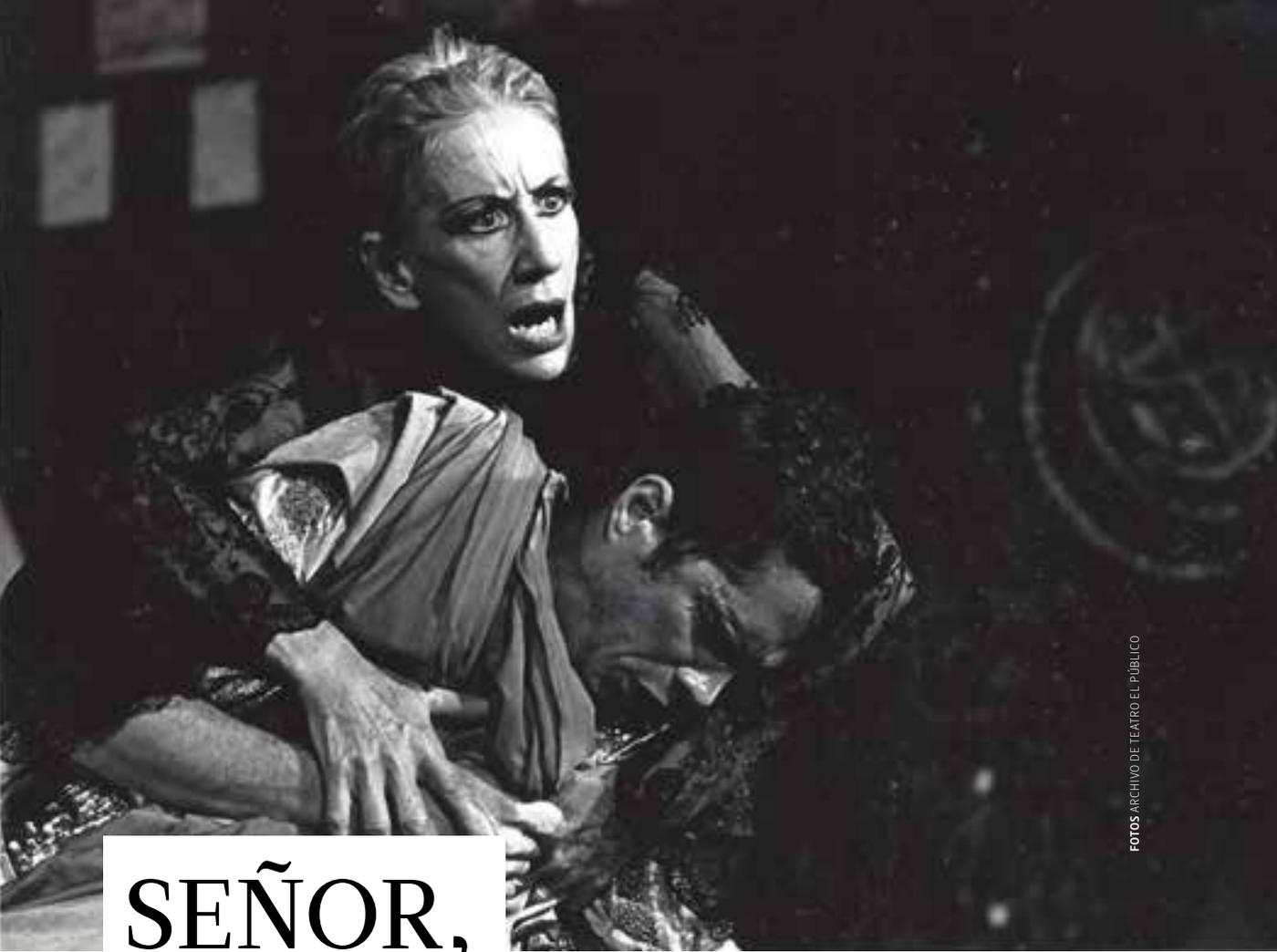
creativo contó además con una asistente de coreografía: la bailarina Julia von Oy. No obstante, la obra puede seguir ganando y perfeccionándose, a partir del diálogo con el público en sus próximas puestas en escena.

Entonces, cuando hablamos de perspectivas renovadoras a 60 años de la fundación del CFNC, pensamos en los retos a los que se enfrentan los nuevos coreógrafos de la compañía, para hacer propuestas creativas con las dinámicas que exige la escena contemporánea. Una respuesta a ese cuestionamiento la escuché de Leiván García Valle, en una intervención que realizó durante el desarrollo del programa teórico del 4° Encuentro De la Memoria Fragmentada:

El coreógrafo se enfrenta a diferentes retos que no solo es la idea soñada, sino también a qué te enfrentas, para qué compañía estás creando, cómo lo haces cuando se trata de evolucionar y de producir nuevas lecturas. Yo estoy creando para el Folklórico Nacional y precisamente eso fue lo que nos dio el impulso. También el CFNC está cumpliendo 60 años, con un recorrido mundial, con mucho éxito en su primera generación. Considero que esa primera generación tuvo un auge, ya que marcaron su época. Pero siguen existiendo preguntas: ¿Qué será del Folklórico Nacional en el futuro, cómo se va a repensar? Yo creo que esa es una tarea de los jóvenes. Por supuesto, es algo que ha costado un poco de trabajo, nada va a ser fácil, pero yo me guío por el proverbio africano que dice: «Nada cansa si el deseo es firme». 

### Referencias bibliográficas

DE SOUZA HERNÁNDEZ, A. (1998). *Echu-Elegguá. Equilibrio dinámico de la existencia*. La Habana: Ediciones Unión.  
Fotogramas de video tomados por la autora.



FOTOS ARCHIVO DE TEATRO EL PÚBLICO

# SEÑOR, AHÍ ESTÁ EL PÚBLICO

NORGE ESPINOSA MENDOZA

LA VIDA DE UN GRUPO DE TEATRO QUE ALCANZA las tres décadas de estrenos, temporadas, aplausos, polémicas, premios... no se mide en el calendario del mismo modo. El tiempo en escena es otra sustancia, una condensación a grado muy intenso de lo que se vive, se sufre, se suda, se aprende y se exige sobre las tablas, bajo la guía de un director que sirve como líder de todo ello, si su visión es cierta, si su propuesta sabe renovarse de vez en vez, y sobre todo si el público está ahí, expectante en esa oscuridad que sirve como espejo opaco de todos los deseos que ponemos sobre las tablas. La historia de una compañía teatral, a la manera de una pieza representada sobre la piel de su repertorio, es un conjunto de entradas y salidas, de despedidas y recibimientos. De un país sobre el país que imaginamos

como teatro, por peligrosa o seductora que resulte esa ilusión.

Soy parte real de la familia de Teatro El Público desde hace ya veinte años. Y digo real, porque lo cuento a partir de mi llegada como asesor dramático al grupo creado por Carlos Díaz en 1992, y al que me integré en el 2001. Pero antes ya estaba ahí, del otro lado de la escena, viendo todos sus espectáculos —a excepción de *Las criadas*—, desde que el estremecimiento que ha sabido mantener la compañía hasta hoy dio sus primeras señales. De hecho, he seguido esta historia desde su pre-historia, por decirlo de alguna manera, cuando toda La Habana se fue a la sala Covarrubias para deslumbrarse y escandalizarse con la Trilogía de Teatro Norteamericano que entre 1990 y 1991 sacudió a la capital. Fue el debut arrollador de ese director que cumpliendo con la



demanda de Pedro Rentería, director entonces del Teatro Nacional de Cuba, presentó no uno, sino tres títulos que desde hacía ya mucho tiempo no estaban a la vista en nuestras carteleras. Como suele suceder con los gustos adquiridos, a lo que propone Teatro El Público se le ama o se le detesta, pues se trata de una historia en la que no hay concesión a los términos medios. Y así nos han pasado por encima y a través de los cuerpos, las palabras y las memorias, estos 30 años.

Lo que quisiera evitar aquí es el repaso cronológico de lo que nos ha ofrecido Teatro El Público desde el estreno de *Las criadas*, el 20 de mayo en la sala Carpentier del Gran Teatro de La Habana, hasta *AmorBRUJOAmor* y *La zapatera prodigiosa*, los espectáculos que subieron al escenario del Trianón durante el 2022 que cierra ese período. Porque si algo ha hecho la compañía ha sido quebrar normas y patrones, abrir sitio a otras re/lecturas posibles, desde un acto de provocación y encantamiento que desde una línea de diseño precisa, quebranta todas las suposiciones una y otra vez. Basta mirar alrededor, y preguntarse qué

queda en pie de lo que fue la escena cubana en aquel 1992 en el que por primera vez se anunció un estreno de Teatro El Público. Sobrevivir ha sido también un gesto tenaz, una voluntad que ahora agradecen varias generaciones de espectadores, y que de cuando en cuando revivifica la cartelera teatral del país, tan amenazada y gris en estos momentos.

Prefero hablar de las obsesiones que nos han acompañado, de esos delirios recurrentes que conforman una biografía más secreta de la agrupación, por la que han desfilaro actores y actrices tan diversos como lo han sido sus propios montajes. La necesidad de libertades ha sido una clave esencial entre ellas, la posibilidad de abrir el cuerpo y la palabra hacia otros espacios de rompimiento, desenmascarando la doble moral, la hipocresía, rompiendo estereotipos y moldes anquilosados, al tiempo que seduciendo al espectador desde el subrayado que debe ser la autonomía de lo teatral, como un territorio que se conecta a la realidad pero no que no debe ni tiene que imitarla. Lorca, Shakespeare, Piñera, son dioses tutelares de ese

país dentro del país que ha ido creando Carlos Díaz, en el que operan como variables además referentes cinematográficos, pictóricos, sonoros, que van desde el arte de las galerías y las pasarelas hasta el código más actual, popular e irreverente, de la Callas a Bad Bunny. Y detrás de todo ello, la tradición cultural, la historia y la política de una Cuba que a manera de otro San Sebastián, sonrío a pesar de las flechas que la atraviesan. Porque el arte, lo sabemos, es otra gran mentira. Una mentira sublimada que a su modo, nos revela la verdad.

Todo lo que Carlos Díaz toca lo convierte en teatro. O en un eco donde se mezclan gozosamente los días de su niñez y adolescencia en Bejucal, tierra de charangas y carrozas, y luego la pasión por lo aprendido junto a Roberto Blanco, heredero de Prometeo y de Francisco Morín, en Teatro Irrumpe. A su modo, Teatro El Público conecta esas referencias en un canal donde todo haya otro sentido, donde la herencia y el legado de esos maestros se confabula, se contamina de modo restallante con el presente, y las pone en sintonía con el quehacer de otros grupos fundamentales de nuestro panorama. Y en ese arco están incluidos los rostros de Mónica Guffanti, Carlos Acosta, Adolfo Llauradó, Broselianda Hernández, María Elena Diardes, Osvaldo Doimeadiós, Fernando Hechavarría, Héctor Noas, Ysmercy Salomón, Yailene Sierra, Léster Martínez, Alexis Díaz de Villegas, Georbis Martínez, Susana Pérez, Paula Alí, y tantos más que harían esta lista un repaso interminable. También han estado Juan Piñera, Vladimir Cuenca, Ever Chávez, Manolo Romalde, Carlos Repilado, Tony Díaz, Roberto Ramos Mori, Bárbara Llanes, Armando Correa, Abilio Estévez, Joel Cano, Esther María Hernández, Kiki Álvarez, Marcel Beltrán. O los textos de Dea Loher, Rogelio Orizondo, Agnieszka Hernández, Martha Luisa Hernández Cadenas y muchos otros, otras y *otres* que hemos sido parte de esa legión, ahora dispersa por el mundo, que lleva en su frente la marca de Teatro El Público. Familia abierta, rota, plural, otra Cuba que se representa en el ahora y en el recuerdo de todas las imágenes donde ese modo de ser Calígula o Escipión, Flor de Té o Rosa Cagí, Petra von Kant o una puta respetuosa, un Ícaro o un Dédalo, nos sirven como cartas de presentación.

Más que espectadores, Teatro El Público procura cómplices, en ese afán de conjura y sedición que le permite readaptar en estos días clásicos más que probados para demostrar lo que sus esencias

nos dicen aún. Que lo haya hecho desde el uso abundante de desnudos masculinos y femeninos, o quebrantando las normas de género para aprovechar el travestismo, la estilización, el manierismo de formas y gestos, es solo la superficie de muchos otros desafíos, a la puerta de los cuales se han quedado los que ven en ello no más que arrebatos, supuestos golpes de pornografía o un gusto irremediable por el desecato. A la vuelta de tres décadas, la compañía ha logrado cifrar sus propias lecturas de Lorca o Piñera, Tennessee Williams o Fernando de Rojas, justamente a partir de ese acuerdo de complicidad con el lunetario, que se repleta con espectadores que saben cuánto deben poner ellos para completar la imagen, la metáfora y la referencia de una galería que no es solo vestuario, luces y cierto grado de libertinaje. La fiesta va por dentro, se haga un Chéjov o nos hable como si estuviéramos muertos Santa Cecilia, esa anciana que es a su modo la Loynaz y La Habana: esfinges perdidas en un mar de desmemoria. Ya sea a gran formato o en una escala pequeña, en el Triunfón, la sala Covarrubias, los pasillos de la Casona de Línea o un apartamento imaginado en las oficinas abandonadas donde alguna vez fueron rehabilitadas las víctimas de la parametración, Teatro El Público va como un acto identificable que por encima de todo, quiere sacarnos de la comodidad y la formalidad que tantos golpes le ha dado al teatro cubano. Parodia de la tradición, al tiempo que respeto hacia ella, es de esa independencia de la que hemos hablado por 30 años, de ese anhelo de ratificar una soberanía que se expande en cada función hacia nuevos cómplices, como he aprendido desde mi participación en tantos espectáculos y como testigo de sus creaciones desde el salón de ensayo. Y vamos por más.

Sobre la mesa de trabajo está el libreto que a partir del *Orlando* de Virginia Woolf escribimos ocho autores, a manera de cadáver exquisito, para responder a una nueva provocación de Carlos Díaz. Han sido muchos años esperando por tener un texto así a mano, y en él están muchas de las claves que el propio trabajo de Teatro El Público ha aportado a nuestro panorama cultural. Entre los detalles conmovedores que ese libreto nos devuelve, está ese prodigio: el espejo en el que Teatro El Público se mira a sí mismo, no como acto de autocomplacencia, sino entendido como un reto también potente, que ojalá no demore en llegar a escena. Mientras, la



FOTOS CORTESÍA TEATRO EL PÚBLICO

versión de *El amor brujo*, como alianza con los talentos de César Eduardo Ramos, su Ensemble Habana XXI y Frank Ledesma, nos llevó de vuelta a Lorca, a su amistad con Manuel de Falla, y a una reapropiación homoerótica de una célebre partitura, con diseños de un Roberto Ramos Mori que volvió para confirmar que su sello es parte ineludible también del grupo. Se ensayó con rapidez y se estrenó dentro de un cronograma estricto. Y nos permitió volver a tener el Trianón lleno de público ávido de teatro, por encima de lo que la pandemia y tantas estrecheces nos han impuesto. Ese es el gozo mayor, la verdad que nos alienta, más allá de los disgustos, las incomprendiones, y algunos vacíos que son golpes a veces duros de sobrevivir. La crítica, amable, inteligente o francamente hostil, ha sido también parte de este recorrido. El fuego más intenso ha sido el de cada representación, y reconocer, cuando los aplausos terminan, que hay otra generación de personas volviendo al teatro, algunos acaso llegando por primera vez, y encontrando en lo que han visto indicios de alguna respuesta que ojalá los acompañe adonde quiera que luego se encaminen. Que por suerte, el teatro es una patria sin fronteras. Una pasarela por la cual desfilan todos los que quepan en ese escenario, como se demostró en la noche en la que volvieron a lucirse vestuarios de tantas representaciones, para celebrar estos 30 años de persistencia y resiliencia.

Por ahora, cuando escribo estas líneas, *La zapatera prodigiosa* permite a una nueva hornada de jóvenes, recién egresados de la Escuela Nacional de Arte, disfrutar de sus primeros aplausos como profesionales. No sé, me lo pregunto siempre, cuán conscientes estén del privilegio que significa graduarse con un texto de Lorca, y de la mano de uno de nuestros mejores directores, a quien se le entregó el Premio Nacional de Teatro en el 2015 en una ceremonia que literalmente se fue a la calle y culminó paralizando el tráfico de Línea y Paseo. Lo que nos queda por delante, es el Teatro. Lo que les queda a esos nuevos intérpretes por delante, es la vida. Acaso entiendan algunos de ellos (no todos, esta no es época ya, por desgracia, de grandes compromisos), que una cosa va ligada a la otra cuando el pacto se ha sellado con sangre, memoria y algunas cosas sin las cuales no se puede, noche a noche, día a día, volver a salir a escena a ser el Otro, el personaje desde el cual nos reconocemos. No quiero pensar estos 30 años a manera de una lápida, ni siquiera a manera de un premio o una nueva retribución. Sino como el impulso con el cual vuelvo a decirle a Carlos Díaz, cuando llega la hora la función, aquella línea de Lorca: «Señor, ahí está el público». Sabiendo que la respuesta que él nos dará será siempre: «Que pase.» 

Antigón, un contingente épico,  
dir. Carlos Díaz. Teatro El Público



FOTO BUBY

# CARTA ABIERTA PARA TEATRO EL PÚBLICO MENSAJE ÍNTIMO DE UNA ESPECTADORA CÓMPLICE

DANIA DEL PINO MÁS

EN EL 2002, CUANDO YO TENÍA CATORCE AÑOS, me fui sola al Trianón a ver *La Celestina*. Ver *La Celestina*, de El Público, a los catorce años, implica sonrojarse, reírse maliciosamente, vigilar que no haya ningún acosador a tu alrededor de los tantos que se decía que asistían a la obra y sentir a las hormonas explotarte en la cara después de haberte sacudido todo el cuerpo. Pero claro, luego de esos serpenteos adolescentes, el ejercicio implica también, decir que sí con la cabeza y callar

frente al parloteo moralizante que hace el grupo de aficionados y profesores del taller de teatro al que perteneces hace pocos meses. Quedarte desconcertada entre el gozo de haber visto aquel clásico en pasarela y las normas de un hacer en el que no debe haber desnudos «injustificados», ni desparpajo, ni muchísimo menos la voluptuosidad desbordada que horrorizó a unos cuantos entendidos en la materia.

Pero lo cierto es que silenciosamente, yo amé a Teatro El Público desde aquella puesta. Y celebrar hoy tus tres décadas, las tuyas como grupo y las de Carlos Díaz como líder, las de todos los que por ahí han pasado, me remonta a aquellas primeras imágenes y me revelan la sorpresa de que también



*Calígula*, dir. Carlos Díaz. Teatro El Público

celebro yo, íntimamente, el placer de llevar ya veinte años mirándote desde la platea. Porque esta fiesta que tiene tu nombre, es también la de todos los que hemos vivido el teatro a través de ti, los que hemos construido a tu lado las centenares de funciones de cada espectáculo, los pasos arrolladores por el escenario y por toda la calle Línea a ritmo de conga, e incluso, los de aquellos que en sus discursos mojigatos te han convertido en uno de los colectivos más polémicos y con más vida de todo el panorama escénico de este país.

Ahora empieza uno a comprender cuánto has calado en la memoria de nosotros y recuerdo que también a mis dieciocho, cuando quise entrar al ISA a estudiar teatrología, tuve que volver al Trianón para ver a la «bestia» de Yailene Sierra encarnar a una puta a la que no podía más que respetarse. Y me leí el clásico, y fui tres veces seguidas a tu escenario y escribí luego en el examen todo lo que verdaderamente me hizo sentir aquella obra: el sobrecogimiento

del público cuando una actriz lo mira de cerca a los ojos y le dice que el mundo está totalmente jodido y que el único consuelo posible eres tú ahí parado frente ella, vibrando, con ganas de salir a abrazarla, a salvarla.

En *La Puta* comprendí también que detrás de la parodia y la subversión, tú estabas hablando de nosotros, de la arbitrariedad que unos hombres con poder ejercen sobre otros, de la simulación de la justicia y de la soledad del individuo, la soledad de la puta, del negro, de Sartre, y de nosotros todavía hoy, aquí, ahora. La misma soledad de Petra von Kant, desarmada, que sufre por el cuerpo de Karim Tim y que se sabe vulnerable, víctima, en una dolencia poco manejable.

Pero cuando uno se para frente a ti, frente a Teatro El Público en puestas como estas, el espacio

de esas reflexiones no queda ya en un plano abstracto. El impacto de esas verdades está en la mirada de la Petra de Fernando Hechavarría y los silencios de Yanier Palmero. Está en la reja que separa el cuerpo de la puta de nosotros, para huir de la verdad como se huye de una fiera, para que reconozcamos el espacio de la simulación, del fingimiento. Está en el ropaje de la Celestina como un contraste contundente con la desnudez de los enamorados.

Cada uno de tus espectadores ha guardado su itinerario como una herencia de esta época. Porque si algo has sabido hacer Teatro El Público, es acompañarnos y decirle a la gente lo que es, lo que padece, lo que no se atreve a reconocer de los demás y de sí mismos. Leer las críticas y el texto de Ícaros, de Norge Espinosa; imaginar *La niñita querida*, la trilogía fundadora; asistir a ver *Fedra* y repetir por muchos años como un lema, con voz grave el «Soy muy propensa» de Broselianda Hernández; atravesar cómplice toda la Casona de Línea en *Las relaciones de Clara*; constatar la transformación física de Tamara Venereo y de Ismercy Salomón en *Ana y Marta*, o recordar a la propia Broselianda en cualquiera de sus roles dentro de ese mismo escenario, como solo puede mirarse a un animal de teatro, según me la definiera el propio Carlos unos años atrás en una entrevista que le hiciera en su oficina del Trianón, son apenas algunas de las marcas que van dejando tus tres décadas en cualquiera de nosotros.

Marcas que se nos van adhiriendo al cuerpo y que se cruzan con recuerdos más cercanos como el delirante *Antigonón, un contingente épico*, de Rogelio Orizondo, o el *Harry Potter se acabó la magia*, de Agnieszka Hernández. Y entonces uno entiende que Teatro el Público es también esos pactos cómplices en los que Carlos Díaz ha puesto a abrazar a muchas generaciones. Esas alianzas benditas con Norge Espinosa, con Abel González Melo, con los propios Agnieszka y Rogelio, pero también con Armando Correa, Consuelo Castañeda, Juan Piñera, Tony Díaz, Robertico Ramos, Vladimir Cuenca, y tantos más que te han construido para nosotros como un espacio donde cimentar la belleza.

Yo me senté en el Trianón a mis catorce años a ver *La Celestina*, y solo pude devolver lo que sentí esa tarde, muchos años después, cuando escribí sobre las analogías y los conflictos entre aquel

universo medieval en el que Rojas escribió su obra y el ámbito contemporáneo en el que fue presentada en la Isla. Y en ese reencuentro como espectadora, en ese cierre de ciclo, pude entender también cómo los espectáculos de Teatro El Público no terminan de abandonarte nunca, porque en su viaje turbulento por el contexto de la escena cubana, atravesados a veces por discordias, incomprensiones, y vitorios, solo el tiempo termina colocándolos en el lugar que ellos merecen, como casi todas las grandes obras de arte que en su tiempo han levantado también grandes querellas.

Por eso hay que decir que tú eres además el silencio de todos los que asistimos al Festival de Teatro de Camagüey del 2016, con el dolor de no ver tu *Harry Potter* dentro de la muestra. Un silencio que nos hizo a un mismo tiempo cómplices y detractores de decisiones institucionales poco felices que dejaron ciertas llagas, como otras veces, en quienes



*Dudo*, dir. Carlos Díaz. Teatro El Público

permanecemos en la voluntad de entender el teatro como un acto de vida y de libertad.

Yo sé que cuando esos jóvenes decían tener guardados en ti el corazón de la Isla, no decían solo el texto escrito por Agnieszka. Yo sé que cuando tú mostraste *El Público*, de Lorca, y se escuchó decir el parlamento «*las puertas del teatro no se cierran nunca*», ustedes sellaron un pacto con su teatro. Me lo confesó Carlos esa tarde cuando hablaba de ti como quien habla al mismo tiempo de un hijo y un padre. Y frente a una verdad tan contundente, hay que volver a decir gracias y vibrar con los aplausos.

El teatro que nos vas dejando contiene el corazón y la historia de una isla. Contiene el retumbar de Daisy Forcade y Griselda Calero en la revisitación de un pasado común desacralizado, capaz de ponernos frente a cuestionamientos desgarradores en una sacudida que termina en festín para dejarnos constatar, en el crudo distanciamiento, las dolencias y los padecimientos colectivos. El teatro que nos vas dejando está en cada una de las pasarelas donde habitan la ironía, lo *kitsch*, la belleza, y «donde lo *queer* y lo trans superan el marco de lo subalterno para habitar el espacio de las rebeliones».

El teatro que nos vas dejando y hacia el que sé que sigues avanzando, es un teatro de alianzas. Un teatro en el que se construyen discursos desde lo

heterogéneo y lo híbrido —pienso también aquí en la reescritura del *Orlando* de Virginia Woolf, que ahora mismo está en proceso de montaje—, desde la contaminación de las voces jóvenes más establecidas y las menos aceptadas, de las más nuevas y las más consagradas, como si quisieras construir tu propia república democrática, tu propia legión, tu propia casa. Porque tú eres igualmente una casa, a la que casi siempre uno quiere volver.

Pensar hoy tres décadas de existencia para ti, es detenernos frente a todas esas cosas. No es solo repasar el carnaval infinito de tus obras, la subversión y la belleza de un cuerpo desnudo sobre el escenario, el discurso transgresor de tu artificio poético, el sentido espectacular, grandilocuente y muchas veces agresivo, con el que dislocas los conceptos de realidad y ficción, lo cómico y lo trágico, lo femenino y lo masculino, en contra de tabúes y normas sociales. Es además saber que como Dédalos, tú también has tenido que construir alas para tus hijos, con miedo de verlos ahogarse o arder y que te has sentido atrapado dentro del laberinto. Por ese riesgo irremediable que encierra construir lo bello, lo útil, lo auténtico, no hay más que darte gracias, gracias, gracias. 



Anna y Marta, dir. Carlos Díaz.  
Teatro El Público

FOTO ABEL CARMENATE

# NO DRAMATICES

**MARTHA LUISA HERNÁNDEZ CADENAS** HE FANTASEADO CON TRANSCRIBIR CIENTOS DE aforismos de Carlos Díaz.

Imagino un libro donde se encuentren los secretos del director de teatro que más he conocido y admirado. No es una fantasía irracional, sino la consecuencia de escucharle decir genialidades sobre historia y tradición del teatro cubano, barbaridades hermosísimas sobre la teatralidad contemporánea, excepcionales nociones sobre los cuerpos en escena e intemporales visiones sobre el arte (léanse el amor y los amantes). Pero, sobre todo, he visto cómo arden los ojos del director cuando habla de teatro. Es una mirada siempre joven, ojos que son el calco de los ojos de un niño rubiecito en Bejucal, que ya sabía cuáles serían las escenas festivas y alucinantes de su vida.

Mujeres, telas, visitas, voces, portales, música y celebración. Parece una película de Paolo Sorrentino. También parece una película de Pedro Almodóvar, de las primeras.

Olores, cumpleaños, escuela, fotografías, casa y uniforme. Este libro, Teatro El Público, me hacen sentir como dos de mis películas preferidas: *Opening night* (John Cassavetes, 1977) y *El junco* (Andrzej Wajda, 2009).

Es muy probable que en algún lugar Carlos Díaz esconda con recelo sus notas a manera de diario. Tal vez se asegurará de que se mantengan así, atesoradas por el tiempo, como quien ha revelado minuciosamente su viaje personal entre crisis y cambios de siglo, entre despedidas y refundaciones. Tal vez se han formulado durante 30 años de complicidad con un público fiel y partícipe.

Ese libro proverbial e íntimo que existe, se titula, *No dramatices*. Cómo no ser dramática, cómo no ser histérica, cómo no amar la sensualidad de leer el mundo a través de El Público. Cuando nació, en 1991, se ensayaba *Las criadas*, en las aulas del Instituto Superior de Arte (ISA). Al momento de mi nacimiento también teníamos apagones y, aún así, como ahora, veo al autor de esos aforismos desviándose por



Izquierda: *El jardín de los cerezos*.  
Arriba: *Josefina la viajera*,  
dir. Carlos Díaz, Teatro El Público

les sedujo, ese tinte de actualidad al unir a distintas generaciones de dramaturgos y actores en un montaje, esa voluntad de dejar las puertas del teatro abiertas a la provocación, el goce y la libertad.

«No dramáticos», me escribiría; pero cómo no caer en una cursilería a lo Pimpinela, o pensar en la *Canción del soldado* con un dramatismo visceral, o permanecer en una definición de quiénes somos a través de *La isla en peso*, de Virgilio Piñera, si de toda esa imaginería «dramática» ha compuesto su teatro, si me ha permitido comprobar que frente a todo lo transitorio y estridente, siempre es imperecedero el trabajo.

Como espectadora, recuerdo con una exactitud preciosista e inocente *La puta respetuosa*. Quizás, sin más ademanes que la exaltación, esa noche decidí que la escena era un lugar para interrogarse sobre el presente. ¿Qué era el presente? Releer a Jean Paul Sartre, en cierto sentido sí; pero era, esencialmente, ver a una actriz hablarle a un espectador, escucharla hablar de sí misma, ser a un mismo tiempo Yailene Sierra y Lizzy, salirse de la representación y escandalizar con una proximidad que no se parecía a casi nada de lo que había presenciado a mis 15 años.

Desde aquella experiencia, hasta el lujo de asistir durante el proceso de *Antigonón, un contingente*

el teatro, entregado de manera estoica a *ser* teatro. Cómo no dramatizar esta biografía también personal de crecer intentando leer sus procedimientos. Cómo no buscar en ese libro las salidas para el desánimo y el tedio cotidiano. *No dramáticos* sería el testimonio del teatro que se fundó en 1992, uno del repertorio arriesgado y auténtico, libro escrito para entendidos en esa elección de vida.

«No dramáticos», me diría ahora Carlos; pero cómo agradecería el aprendizaje de estos años, el habitar por un mínimo instante esa reinención de los paradigmas al leer a Federico García Lorca o a William Shakespeare en el Caribe que también



FOTO ABEL CARMENATE

Noche de reyes, dir. Carlos Díaz. Teatro El Público

épico, he puesto el oído a una artesanía siempre avivada por la poesía. Y entre todas las cosas, aprender que la poesía es lo más perdurable, por eso el afán de Carlos Díaz de volver siempre a José Martí, por eso Antígona debía inspirarse en su palabra para traducirse luego en la rabia de Rogelio Orizondo y hacerse cuerpo en las manos de dos jóvenes actrices que desenterrarían todo. Quizás, a partir de ese proceso, me he obsesionado durante años con escribir un poema en blanco, tal y como la escena que concebí para ese ambicioso proyecto que es *Orlando*, una versión de la novela de Virginia Woolf reescrita por ocho dramaturgos, contra binarismos, contra censura, contra fobias, sobre libertad.

No sería justo acotar la significación que ha tenido para mí ser parte de Teatro El Público. Cuando no pocas veces he intentado resumir y escudriñar sobre diferentes piezas de la compañía en ensayos o críticas, termino preguntándome si no hay mayor virtud en sistematizar lo experimentado con un brindis por la inteligencia de un hombre al que los premios y títulos se le quedan chiquitos, no porque no posea la humildad de apreciar la crítica o la autocrítica (algo que parece extinto), sino porque el lenguaje se convierte en un cortapisas, o la intención de definir su poética aparece demasiado regulada por la obviedad.

Lo justo sería agradecer, más aún cuando se toma por excusa un aniversario, corresponder a estos viajes de ida y vuelta sobre lo humano y lo divino y lo mundano. Un agradecimiento que viene con una petición o con la fe de leer *No dramáticas* en todas las salas teatrales de una isla.

Ver a Carlos Díaz anotar en una agenda: «Zapatos y zapatos y zapatos. Actuar con las caderas. Cogerle el ritmo a la palabra. Una palangana para una madre. El hijo está desnudo y perdido. La soledad no existe». Pensar que en su caligrafía va dibujando enunciaciones, sentido y herramientas para un montaje.

Algunas veces estos aforismos son bocetos.

Algunas veces estos aforismos son besos.

Me gustaría grabar todas las conversaciones que tienen lugar en la oficina del Trianón, las entrevistas a Carlos, las discusiones sobre un texto dramático, las confesiones y las presentaciones. Bárbara Llanes canta, sentada en las puertas entreabiertas del closet, *Balada del amor triste*, liviana y eterna, mientras afuera llueve. A veces, mientras Carlos rebusca en unos maletines unas pestañas postizas o cuando decide cómo va a llegar a esas



FOTO ABEL CARMENATE

Testosterona, dir. Carlos Díaz. Teatro El Público

cien funciones con la mayor cantidad de actores de la compañía, escucho esa voz en la humedad de las paredes.

He llegado a pensar que el teatro también es toda esa huella que se las apaña para dominar un espacio, para identificarle. *No dramatices* empieza con Sandra Ramy sentada y riéndose con un pantalón anchísimo de hilo. Está Rogelio Orizondo ebrio y contento. Y luego, Osvaldo Doimeadiós imitándole a la perfección un 21 de octubre.

¿Qué aforismos pueden escribirse de estas anécdotas al pie de página? Dramaturgia alemana, dramaturgia cubana, dramaturgia noruega, brasileña. Dramaturgia de las identidades trucadas, de la pérdida y la memoria. Dramaturgia de los camerinos, los diseños de vestuario, los diseños de luces, las pelucas. Dramaturgia de la intimidad.

Quizás, para no divagar, debería hurgar un poco más en mi memoria, o tratar de redefinir esa poética como quien hace un retrato hablado de un amante.

Por aquello de que uno tiene la edad de quien ama.

Por aquello de que el teatro es siempre un espacio de ensayo vital.

Por aquello de que estos aforismos comienzan por enaltecer la diferencia, lo bizarro, lo político y lo carnavalizado de estar «presentes».

Por aquello de que Teatro El Público es un templo, de esos templos erigidos para adorar el placer, lo homoerótico, lo ritual en ficcionar.

Por aquello de que *No dramatices* debería presentarse de noche, con el tránsito frenado en Línea, en la voz de Carlos Díaz susurrando.

Solo sé que cuando me mira a los ojos, llorando, enojado, preocupado o excitado, el amante puede decir toda clase de verdades sin imposturas, sin cultos al poder, sin falsas consignas, solo sé que el amante no dramatiza, en cambio, se maquilla, usa ligueros, peluca exagerada y tiene la voz de una estatua de mármol. El amante está arrugado y bebe cerveza y siempre le pone flores a la virgencita, al retrato de su madre. Solo sé que no dramatiza, no, pero no hay quien le saque esta obsesión por el teatro, no hay modo de que no escriba este libro entre la nostalgia por el futuro y lo sagrado de encontrarnos. Lo más importante para dramatizar, es el encuentro, y, por supuesto, el amor. Por eso el amante dice: «no dramatices», enciende las luces de sala y atraviesa la pasarela desnudo.

# «MÁS QUE MÚSICO, SOY UNA GENTE DE TEATRO»

VELINE LÓPEZ GONZÁLEZ

DESPUÉS DE ALGUNAS LLAMADAS TELE-

FÓNICAS, EL músico Juan Piñera, quien aborrece los mensajes de *WhatsApp* y los *stickers*: «¡Buenos días, hoy es sábado!», me abrió las puertas para adentrarme en cuerpo y alma en su universo sonoro y su rica trayectoria teatral de más de cinco décadas. En este diálogo, conversamos sobre sus comienzos, experiencias, aciertos y errores, y sobre todo, sobre su participación durante años en los montajes de las más populares obras de Teatro El Público, el cual celebra este año treinta primaveras de triunfos. Con sus respuestas rápidas, ingeniosas y directas, y un humor muy suyo, el Maestro Juan Piñera nos develó el éxito de Teatro El Público: hacer del auditorio un cómplice verdadero, un protagonista.

¿Cómo nace el acercamiento entre Juan Piñera y Carlos Díaz?

Carlos Díaz es quien se acerca a mí, pero antes de responderte mejor esta pregunta debo contar una breve historia. Yo estaba trabajando con Berta Martínez, gracias a Marta Valdés. Berta preparaba el musical *La verbena de la paloma* y Marta le dijo: «El único que puede hacer ese musical es Juan Piñera», dando a entender que yo estaba medio loco y tenía una paciencia impresionante, lo cual es cierto. A partir

## SESENTA MINUTOS DE CONVERSACIÓN CON JUAN PIÑERA<sup>1</sup>

de ahí, Berta contacta conmigo y comenzamos a colaborar. Ya yo había visto obras suyas; de hecho, el día del estreno de *Macbeth*, dirigido por ella en Teatro Estudio, le dije: «Te equivocaste al elegir al elenco». Habrán pensado que era un atrevimiento y lo digo siendo.

Finalmente, me pongo a trabajar con Berta Martínez en lo que iba a ser una trilogía de zarzuelas y operetas españolas, aunque nos queda la tercera por hacer. Mientras tanto, Carlos, que era y es muy querido por Berta Martínez, una querencia mutua, empezaba la *Trilogía de Teatro Norteamericano*, que tuvo un primer antecedente, comúnmente olvidado por los estudiosos del teatro cubano, que se llama: ¡A Moscú! Se trata



FOTO YUBIS NORRHO

Así que pasen cinco años, dir. Carlos Díaz. Teatro El Público

<sup>1</sup> Entrevista realizada a Juan Piñera en el Pabellón Cuba (CMBF, Radio Musical Nacional), en La Habana, el viernes 9 de septiembre de 2022.



*Las amargas lágrimas de Petra von Kant,*  
dir. Carlos Díaz. Teatro El Público

de un antecedente consecuente. Antecedente, porque fue en el período que nos estábamos conociendo todos, y consecuente, porque también fue resultado de nuestro acercamiento al teatro norteamericano, con esa visión un poco *bejucalera* de los montajes de Carlos, y al decir *bejucalera* no pretendo minimizar el hecho, sino que simplemente es una característica un tanto carnavalesca de una porción apreciable de las puestas de Carlos. El caso es que él (Carlos Díaz) llega un día a Teatro Estudio, yo acababa de ensayar la obra de Tomás Bretón y Berta me decía: «Juanito, no lleses a los actores tan tenso». En aquella época, día tras día, entregaban los libretos grandes actores y actrices de Teatro Estudio, porque confesaban que no podían hacerlo, y yo no tenía tanta paciencia, hasta que me quedé con un grupo de gente, que en cierto momento fueron esclavos. Berta me dejó trabajar durante meses con los actores y las actrices, en una suerte de entrenamiento.

En el interín llega Carlos Díaz, y yo, de mente un tanto promiscua o muy promiscua, le dije que sí. Esta imagen que te voy a contar ahora es cierta y aunque él la desmienta sigue siendo cierta, y me gustaría que la dejaras escrita. La gente de Carlos estaba ensayando en el Hubert de Blanck. Yo acababa de terminar un ensayo y tenía ganas de regresar a la casa. Cuando llego se ponen a mis pies, casi se me postran de hinojo, algo que disfruté un poco. Mal sabía que me iba a convertir en un esclavo y un secuaz de Carlos Díaz durante algún tiempo.

Lo cierto es que así fue como entré a trabajar en el equipo inicial de Carlos, que ha ido superándose, cambiando, dinamizándose; hay evolución, pero

conserva una esencia fundamental, que es como una gran familia. En línea general el equipo de Carlos es una gran familia. Ahí fui conociendo una manera de hacer teatro. Fui aprendiendo y a la vez ofreciendo mis experiencias teatrales: el Lírico, el Musical de La Habana, el Teatro Martí, que son importantísimas, y mi formación y experiencia ganada de otros grandes directores con los que trabajé y ya no están. Haciendo un recuento, yo he trabajado prácticamente con muchos de los Premios Nacionales de Teatro, cubanos. Recuerdo que poco antes de morir, Raquel Revuelta y yo «conspiramos» para hacer un Shakespeare; pero en esa época ella enferma y fallece. También recuerdo las veces que trabajé con Abelardo Estorino, lo cual fue encantador. Conocí y he trabajado algo con Vicente Revuelta, aunque me hubiese gustado trabajar con él mucho más. Yo, realmente, más que músico creo que soy una gente de teatro. Yo disfruto tanto el teatro. Disfruto muchísimo el teatro. Disfruto cómo una actriz y un actor construyen un personaje, esa manera de construir y crear la forma con la que yo he escrito música, he diseñado bandas sonoras, he hecho mis propuestas sonoras y he hecho la sonorización.

Con Carlos te dije, y digo nuevamente, que he aprendido y estoy aprendiendo. Yo me fui desligando de su teatro porque me percaté que era muy afectivo, y cuando eres muy afectivo el director te empieza a utilizar por ciertos manierismos, ciertos gestos. Te conviertes en el personaje indicado para esto, y un artista debe estar constantemente desdoblándose, entonces precisamente por eso, poco a poco me fui alejando de Carlos, porque me empezó a resultar fácil el hacer, fácil el decir, y yo creo que para llegar al hecho artístico hay un desgarramiento, hay una violencia, dentro de un grado de complacencia que uno tiene. Me fui alejando, pero lo añoro, lo añoro porque hace unos días entré a un ensayo de *Amor brujo, amor*, y vi a los músicos, vi la gente que creía, vi la gente que seguía. Recordé a Carlos dando notas,

sugerencias, siempre con una discreción enorme y siempre con un sentido constructivo, y disfruté ese instante desde la añoranza, porque ese fue un capítulo hermoso de mi vida.

*Su respuesta me lleva a hacerle otra pregunta que tiene mucha relación con la primera, y es que, cuando usted y Carlos Díaz trabajaron juntos por primera vez, en 1990, ya usted tenía una trayectoria consolidada. Entonces, ¿qué motiva a Juan Piñera a trabajar con un director tan joven como lo era Carlos Díaz en ese momento?*

Primero, uno siempre sigue siendo joven. Yo me sigo sintiendo joven. Lo que uno ve no envejece, los ojos no envejecen, por muy viejo que te veas. Yo vi a Carlos y dije: «ah mira, uno de mi edad. Uno que piensa como yo, o yo quiero pensar como él. Me gusta cómo piensa». Le dije que sí a Carlos como le he dicho que sí a gente mucho más joven, con más o menos talento, pero es eso lo que a mí me encanta. Yo pienso que Carlos, por ejemplo, trabaja con gente muy joven muchas veces porque se siente tan o más joven que ellos. Él da clases y tiene un grupo de alumnos muy interesante. Yo sigo dando clases y estoy en el magisterio desde 1968, probablemente desde mucho antes que tus padres se conocieran. Cuando Carlos llega a mí en 1989-1990, yo ya tenía dos décadas o más en el teatro.

Hace unos días, Vivian Martínez Tabares me pidió un trabajo sobre el Teatro Latinoamericano donde yo he trabajado, y de repente me dice: «Juan Piñera, ¿por qué no haces un libro?», porque se percató que yo he participado, de una forma u otra, desde una simple asesoría, desde un consejo que doy o desde una ayuda que presto en un momento determinado, en casi quinientas puestas en escena... fíjate si he roto tacones, virtuales y reales. Me he sentido siempre, y me siento aun, muy jovencito. Yo cuando cierro los ojos, recuerdo mi estancia en el Teatro Martí, cuando trabajaba con Candita Quintana, Carlos Pous, Alicia Rico, toda la gente del Teatro Vernáculo, y me recuerdo aprendiendo tanto de ellos, bebiendo tanto de ellos... Eso es impresionante. Es maravilloso tener aún salud y memoria para recordarlo y comentarlo.

*Usted me habla de su amplia trayectoria en el teatro y en las casi quinientas puestas en escena donde ha trabajado. ¿Cómo es el proceso de creación musical para una obra y el dibujo de cada situación?*

A mí me sirve de algo, más bien poco, leer el texto e imaginarlo. Realmente, lo que me resulta mucho más interesante son las discusiones y conversaciones que tengo con la dirección y otros miembros del equipo. Es fundamental la lectura espectacular, ver qué ha sido propuesto por los actores, el director, el asesor de movimiento. Es fundamental, porque a partir de eso comienzo a hacer mi lectura. Son fundamentales también los ensayos parciales y generales, el ajuste. Yo estoy creando y cambiando hasta el último instante. Escucho cualquier sugerencia y si algo tiene que irse, se va. Sin discusión. Siempre debe debatirse, pero si es superfluo lo que estoy haciendo, se va, todo en función de ese hecho teatral. Yo realmente aprendí a hacer música a través de ver lo que hacen otros artistas, puedo trabajar para un coreógrafo, un director dramático, trabajar en función de lo que quieren, imaginar. Realmente en hacer música, algo tan intangible como la música, hay algo tan concreto y es que yo he aprendido a ver, a sentir, fundamentalmente.

*En relación con esta forma de trabajo, ¿mantuvo el mismo método en todos los espectáculos? ¿Con otros grupos el procedimiento ha sido el mismo?*

Hay actrices, actores, músicos, diseñadores de vestuario, de luces, que siempre trabajan con un mismo director porque se crea una especie de manierismo, y se dejan utilizar por el director. A mí no es que eso no me interese, siempre hay un grado de conciencia en el que uno se deja querer, acariciar, gustar, pero me gusta trabajar con gente muy distinta. Me gustan los retos que me inciten y me lleven a desdoblarme, a romperme la cabeza, a buscar una solución. Cuando me empieza a resultar fácil, es mi muerte como creador. La creación siempre es difícil, aunque algo te fluya de pronto, en realidad son muchas horas de trabajo, de pensamiento, de retos que vencer. Alguien decía que la inspiración debe llegar mientras trabajamos. Muchas veces estoy aparentemente hueco; pero me pongo a trabajar y algo aparece, y siempre debo estar alerta de ese algo, agarrarlo y dominarlo.

*Respecto a la concepción de las partituras, usted me dice que está abierto a cualquier tipo de cambio siempre que sea necesario, y no le cuesta dejarlo ir sin discusión, pero me gustaría saber, en este caso, ¿quién se adapta a quién? ¿Juan Piñera a El Público o El Público a Juan Piñera?*

Durante todo el tiempo que estuve trabajando con Carlos, nos fuimos conociendo poco a poco. Eso es una realidad. Pero a Carlos le gustó un poco lo loco que yo era. En realidad, yo soy muy tímido; pero cuando entro en el frenesí de la creación me olvido y empiezo a inventar, crear y disparar. Es como esos artistas de las parrandas que empiezan a poner cosas así a lo loco y, de repente, el conjunto puede ser aparentemente caótico, pero tiene una gracia, un movimiento, una energía. Creo que eso Carlos lo aprovechó de mí, lo utilizó y me utilizó.

*Siguiendo esta línea de escritura de partituras, ¿cómo fue crear la atmósfera de una obra tan difícil como La Gaviota, de Chéjov?*

La cultura rusa del siglo XIX tiene grandes hombres y Antón Chéjov fue uno de los más grandes, incluso de la cultura universal, pienso yo. De pronto, dentro de lo trágico de la historia había una gran ingenuidad y no la dejé escapar. Un contemporáneo de Chéjov fue Antón Rubinstein, el compositor ruso. Los dos se llamaban Antón, qué coincidencia. Fue a través de esa coincidencia tan ingenua que pensé en él, como una respuesta de Luis Buñuel en *El ángel exterminador*, cuando le preguntan el porqué del rebaño de ovejas en la mansión y responde: «Porque me gustó». Esa película fue macabramente muy bien pensada, por un genio como Buñuel. Entonces, macabramente, me puse como un cordero degollado y empecé a escuchar la música de Rubinstein, y de repente como una melodía, que no es exactamente la melodía final, pero te hace recordar una secuencia armónica, una serie de acordes, la fui organizando de otra manera, en pequeños fragmentos para ambientar.

Carlos tenía la necesidad de unos intérpretes jóvenes y bellos. Habitualmente, el músico ideal es un

gordo y yo empecé a investigar qué violinista tenía un alto grado de belleza, no que sea lindo y hermoso físicamente, sino que posea ese algo cautivador, frágil. Entonces realicé mi *casting*, teniendo en cuenta que tocara bien el violín, por supuesto, igual que con la pianista; encontré dos muchachos muy interesantes y con ellos grabé la música. Sin embargo, nunca había pensado hacer una pieza, eran simplemente trozos, y un día la soprano Bárbara Llanes, sin quererlo, o queriendo, me dice: «Ay, qué música tan hermosa, ¿eso es para una obra?». Ahí me di cuenta que... ¡claro que podían ser para una obra esos fragmentos dispersos! A partir de ese momento empecé a ensamblarlos de manera matemática. Siempre hay intuición, pero sobre todo está el pensamiento lógico de la matemática. Lo armé todo matemáticamente, fríamente calculado, para que pareciera lo más emotivo posible. Sin embargo, hubo mucha gelidez en mi corazón.

*En lo que respecta a este método suyo de hacer, de crear, ¿cómo es concebido el diseño de cada personaje y de qué forma y cuánto intervienen los actores en este proceso?*

Bueno, llega un momento en que el director, quien quiera que sea, Carlos Díaz en este caso, tiene la obra parada. Hace un ensayo para mí y yo empiezo a observar los gestos, los movimientos de cada cual. Yo tengo una muy buena memoria visual, entonces en base a esa impresión empiezo a crear. Tal vez el simple movimiento de una mano me da una sonoridad determinada y es a partir de eso que hago una música, propongo una música. Hay actrices y actores que trabajan con la música, con el vestuario y con las luces, y otros que trabajan contra la música, contra el vestuario y contra las luces, que son aquellos que sienten molestia con todo y no logran hacerlo suyo.

*Ivonne, reina de Borgoña, dir. Carlos Díaz. Teatro El Público*



Yo sé que es muy complicado a veces que lo hagan suyo, pero un actor debe saber hacerlo. Es su trabajo hacerlo suyo. Hay actores que simplemente no sienten la luz. Cuando yo entro a un escenario mi rostro se ilumina y hay gente que no se percató de eso.

No se puede trabajar contra la música, al menos que sea una contrapropuesta. La música te sugiere un tempo, una adecuación; entonces empieza el actor a abordar el personaje en función de la sonoridad que está recibiendo. Es por eso que hay actores y actrices muy musicales, que siempre están en tempo y en ritmo, y otros que nunca van a entender eso, y se dicen actores y actrices. Es fundamental sentir. Más que el personaje y el actor en función de la música y la música en función del actor y el personaje, es un acuerdo entre todos. De esa forma yo me percaté si algo está mal, uno se equivoca y yo me he equivocado muchas veces, y he aprendido del error; pero a veces uno, a propósito, se lo pone difícil a la actriz o al actor, y tenemos que ser conscientes de eso. Hay músicos, diseñadores que llegan imponiendo, diciendo cómo deben ser las cosas y no, debemos tener un cierto grado de flexibilidad, de ductilidad. No caer pesado.

*Cuénteme sobre su experiencia con la Trilogía de Teatro Norteamericano.*

Ese fue el verdadero punto de partida. Realmente yo escuché una canción, *La vida es una tómbola*, de esa gran mujer alumna de la profesora rusa Mariana de Gonitch, que fue Marta Strada. Y realmente la vida es una tómbola. Y lo que pasaba en la *Trilogía de Teatro Norteamericano* era una tómbola, donde cualquiera puede ser premiado o ajusticiado. Al escuchar esa canción, de un disco LD todo rallado, dije: «¡Este es el sello distintivo para la puesta en escena!». Luego quedé como sello distintivo de muchas de las puestas en escena de Carlos Díaz. Fue, y es, divino himno de El Público, sin proponérmelo. A partir de esa locurilla fui construyendo lo que bien definió Don Fernando Ortiz: el ajiaco. Yo escribía y hacía las bandas sonoras con lo que tuviera. Además, esta *Trilogía* coincide con el Período Especial. Tú no viviste ese momento, pero prácticamente eso fue un ensayo general para este período que estamos viviendo y fue muy duro. Un tanto más duro para nosotros, que teníamos treinta años menos y ahora tenemos treinta años más.

*¿Y su experiencia con La niña querida? ¿Qué significó para Juan Piñera ponerla en manos de Teatro El Público?*

Bueno, vamos a empezar, porque yo viendo trabajar a Carlos sentí una energía y una imaginación consecuentes de los resultados que estábamos logrando, y le dije y le expliqué: «Yo tengo un texto que quiero que leas, a ver si lo haces». Él lo cogió, sencillamente lo miró y, sinceramente, yo creo que ni lo leyó, fíjate. Fue un trabajo muy lindo y muy hermoso, porque realmente es una obra biográfica de tío Virgilio, pues el personaje de la niña existe y es una de mis primas, aunque no voy a decir cuál.

*Me gustaría saber, después de tantos años y tantos trabajos juntos, ¿qué aporta El Público a Juan Piñera y Juan Piñera a El Público?*

Para mí, haber entrado en la órbita de El Público fue un momento realmente de mucha felicidad. Era un momento difícil para todos nosotros y, sin embargo, de repente, nos enajenamos y empezamos a crear y a crear, a hacer cosas hermosas, a mover el teatro, algo que se olvida. La gente empieza a criticar lo que se hizo hace un tiempo y bueno sí, a lo mejor; pero ese momento de los años noventa del siglo pasado es indudablemente irreplicable. Fue un instante de luz para mí y para todos nosotros. Yo aprendí mucho de Teatro El Público. Aprendí a ver la música, a sentir la música de otras maneras, y empecé a tener gente a mi lado que, si no me entendía, por lo menos se divertía conmigo, y yo con ellos. Eso, por una parte. Y El Público... toda buena actriz, actor o personal que trabaja para el teatro, se deja utilizar. Yo me dejé utilizar, me dejé querer. Yo he trabajado en casi quinientas obras de teatro y me dejé utilizar siempre. A veces digo sí y después pienso: «Para qué me habré metido en este proyecto», pero también te digo, si mañana me llama Carlos Díaz me pongo nervioso como la primera vez, como un estudiante ingenuo y sencillo. A veces la gente dice con desprecio: «Te dejaste utilizar», pero es ahí realmente que uno crece como artista, y yo creo que fue un crecimiento mutuo de todos los que trabajamos en un momento dado en El Público y, sobre todo, todos los que hemos continuado trabajando dentro o fuera de él; pero trabajando. Y todo el que trabaja día a día durante treinta, cuarenta, cincuenta años, incluso más, hay que respetarlo, porque de verdad somos trabajadores. Vivimos para eso. Hemos aprendido a trabajar y amar a lo que nos dedicamos. 



# BALADA POR ALEXIS DÍAZ DE VILLEGAS

OSVALDO CANO

MI diálogo con Alexis Díaz de Villegas se inició en el ocaso de los años 80 del pasado siglo. En ese entonces un grupo de jóvenes, encabezados por Víctor Varela, devolvió a los espectadores habaneros una manera de hacer teatro que se conectaba con la zona más experimental de la escena insular. Teatro del Obstáculo rompió con una rutina sedimentada, debido tanto a las pautas establecidas por las políticas culturales al uso, como a la comodidad y la costumbre. Espectáculos como *La cuarta pared*, *Ópera ciega* o *Segismundo ex marqués*, entre otras, retomaron las búsquedas y los hallazgos de la vanguardia histórica, logrando atrapar a un núcleo de espectadores que se convirtieron en habituales seguidores de sus propuestas. Al pertenecer a una generación muy cercana a la de aquellos osados jóvenes, los cuales desde un inicio se plantearon utilizar el obstáculo como estímulo, acicate e impulso, formé parte de ese núcleo que siguió su trayectoria.

Alexis Díaz de Villegas fue un pilar dentro de este grupo. Su entrada al teatro se produjo por la puerta ancha. No dejó a nadie indiferente. Fisicalidad, intensidad, dosificación de la energía, organicidad... fueron virtudes apreciables desde un

inicio, lo cual ya auguraba un futuro promisorio. El augurio no quedó en el aire, pues luego de su paso por Teatro del Obstáculo continuó una trayectoria en la que abundan los hitos, las experiencias con directores de diferentes poéticas, la capacidad de riesgo, una envidiable carrera como pedagogo y una obra intensa y vigente como director.

En este último y complejo rol se inició temprano, en 1996. Fue en medio de una etapa de reacomodo y autorreflexión. El regreso a su natal Cumanayagua, región montañosa del centro de la Isla, unido a las recientes experiencias vividas junto a la tropa de Teatro del Obstáculo, lo motivó a encarar como actor y director una obra difícil y compleja: *El trac*, del prominente dramaturgo cubano Virgilio Piñera. En una ocasión, reflexionando sobre este momento dijo: «La montaña me daba un aliento tremendo».

La presencia de Vicente Revuelta en el estreno y la valoración de este paradigma de la experimentación y la vanguardia en Cuba, le dio un nuevo vuelco a su carrera. Vicente le propuso regresar a La Habana para, una vez allí, continuar trabajando el espectáculo y ofrecerlo al público. La puesta de *El trac*, me confesó el propio Alexis, estuvo signada por la aleatoriedad. El hecho de que el actor había construido una pauta rigurosa y la conocida vocación de riesgo de Vicente Revuelta, propició que este espectáculo deviniera sistemática provocación. Constantemente el joven actor tenía que reajustarse, improvisar e incorporar al espacio una nueva relación con el público o una diferente utilización del entorno escénico.

El vínculo de Alexis Díaz de Villegas con Vicente Revuelta fue intenso y cercano. Experiencias como *La zapatera prodigiosa* o *Café Brecht* dan fe de ello. La influencia posterior de Vicente Revuelta en el desempeño de Alexis como actor y director, es visible y notoria. En un espectáculo como *Balada del pobre BB*, dedicado precisamente a Vicente, hay mucho de homenaje y reconocimiento del discípulo a su maestro. En una conversación que tengo muy fresca en la memoria me confesó que, cuando hurgabán buscando materiales de Brecht para el espectáculo que estaban creando, fue Raquel Revuelta quien les recordó, sin olvidar una frase, el pregón de Madre Coraje. Años más tarde este pregón fue utilizado en *Balada del pobre BB*, fragmento que, dicho sea de paso, resulta un momento intenso e impactante en la puesta fundacional de Impulso Teatro.

La obra de Vicente Revuelta, su mencionada vocación de riesgo, el aliento inconforme y la perenne necesidad de experimentar, de buscar otras soluciones, vías, modos de

sorprender al espectador, así como el diálogo constante con la vanguardia en su expresión más amplia, son parte de un legado que anidó en Alexis Díaz de Villegas y animó su quehacer. El espíritu transgresor y el fervor por el teatro resultan pasiones compartidas por ambos creadores.

Soy del criterio de que el hecho de participar en experiencias diversas, de trabajar con directores de diferentes afiliaciones estéticas, de sostener un diálogo perenne con los más jóvenes, constituyó una fuente nutricia que activó, movilizó y condujo al líder de Impulso Teatro a fraguar una envidiable carrera como actor, que fue piedra de ángulo de su desempeño como director. Junto a las nutrias experiencias con Vicente Revuelta y Víctor Varela, se impone recordar su presencia en elencos y espectáculos de Teatro El Público o Argos Teatro, dos de las agrupaciones más sólidas de la escena cubana de los últimos 30 años. Puestas memorables como *Calígula*, *La puta respetuosa*, *La Celestina*, *La gaviota*, *Fedra* e *Ícaros*, todas dirigidas por Carlos Díaz, lo incluyen en el elenco asumiendo roles protagónicos. No menos notable resultó su participación en varios espectáculos dirigidos por Carlos Celdrán, líder de Argos Teatro, todos ellos de primera línea como: *El alma buena de Se-Chuan*, *La vida es sueño*, *Vida y muerte de Pier Paolo Pasolini*, *La señorita Julia*, *Stockman: un enemigo del pueblo*, entre otras que extenderían demasiado esta lista.

Llamo la atención sobre el hecho de que se trata de directores prominentes que han dejado una huella profunda en la memoria teatral de la nación y que, al mismo tiempo, sobresalen por el modo de encarar y dialogar con la realidad que nos ha tocado compartir.



Cada uno de ellos representa alternativas, modos diferentes y, al mismo tiempo, efectivos de asumir el teatro apelando a la creatividad y el compromiso con sus circunstancias, sin descuidar ni un instante la calidad estética. En estas poéticas contrastantes —y muchas veces contrastadas—, navegó con indudable éxito Alexis Díaz de Villegas. Precisamente una de las cualidades distintivas de su carrera como actor fue la capacidad de adaptarse a los reclamos de los directores, aportando muchas veces, pues recordemos que hablo de un intérprete extraordinariamente inteligente, con sólidos criterios y un conocimiento profundo del arte del actor, lo cual nunca obstruyó su diálogo con los directores que lo convocaron. Estas experiencias, que contribuyeron a sedimentar el proceso de maduración de un actor notable y dúctil, a mostrar su versatilidad, propiciaron su diálogo con el público y sus incursiones en otros medios como el cine y la televisión, para los cuales se hizo visible desde las tablas.

También en el cine —aunque en menor medida— desplegó una labor histriónica de muy alta calidad, como lo demuestran sus incursiones en *Juan de los muertos*, *Entre ciclones*, *El cuerno de la abundancia*, *Tres veces dos*, *Ernesto o Kangamba*. Otro medio que lo acogió con frecuencia fue la televisión, donde participó en diversas series. O sea, que su conocida y apreciada versatilidad son una muestra del dominio profesional y la entrega de un artista grande que no escatimó esfuerzos ni tiempo para indagar, estudiar y experimentar los secretos del arte del actor.

Quizás una faceta menos conocida de su obra, pero no por ello menos importante, sea la docencia. Si bien es cierto que su pasión por el teatro, por estar encima de un escenario el mayor tiempo posible, es pública y notoria, idéntico fervor sentía por la docencia. Las aulas del Instituto Superior de Arte (ISA), su diálogo ininterrumpido con los estudiantes, el proceso de mutuo aprendizaje que constituyeron sus clases y entrenamientos, lo alimentó constantemente. Fue esta la fragua donde se forjó como director y es ahí, y con un grupo de sus discípulos, que funda en 2015 Impulso Teatro.

Sin embargo, como ya había dicho, su incursión en el arte de la dirección escénica comenzó temprano, en el lejano 1996. Luego de esta fecha hubo una pausa de algunos años, hasta que comenzaron a llegar espectáculos como *La otra orilla* y *Shakuntala*, ambas estrenadas en 2009. Puestas estas precedidas por montajes realizados con sus discípulos del ISA, como, por ejemplo, *En el bosque* (2008), una propuesta que tomó como punto de partida el

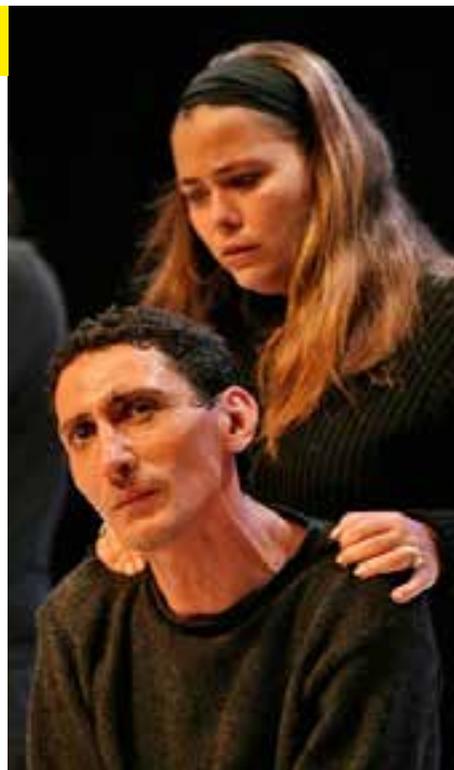


FOTO: XAVIER CARVAJAL

guion del filme *Rashomon*. Distinguieron a estos montajes iniciales el claro propósito de regresar a sus orígenes, retornando a un modelo de teatralidad que se aparta de los caminos más habituales, y se propone investigar y experimentar para encontrar las soluciones y vías de comunicación lo más naturales y efectivas posibles. La concepción dinámica del espacio escénico, la interrelación estrecha entre los actores y el público o la propia selección de los textos, apuntan en este sentido. La relación interactiva con el auditorio, la faena corporal, los constantes desplazamientos del sitio de la representación, el diseño de iluminación, el minimalismo de la escenografía o la renuncia a ella, la música en vivo junto a la utilización de un elenco mayoritariamente joven, aspectos visibles en sus montajes inaugurales, van a ser piedra angular de su posterior obra como director escénico.

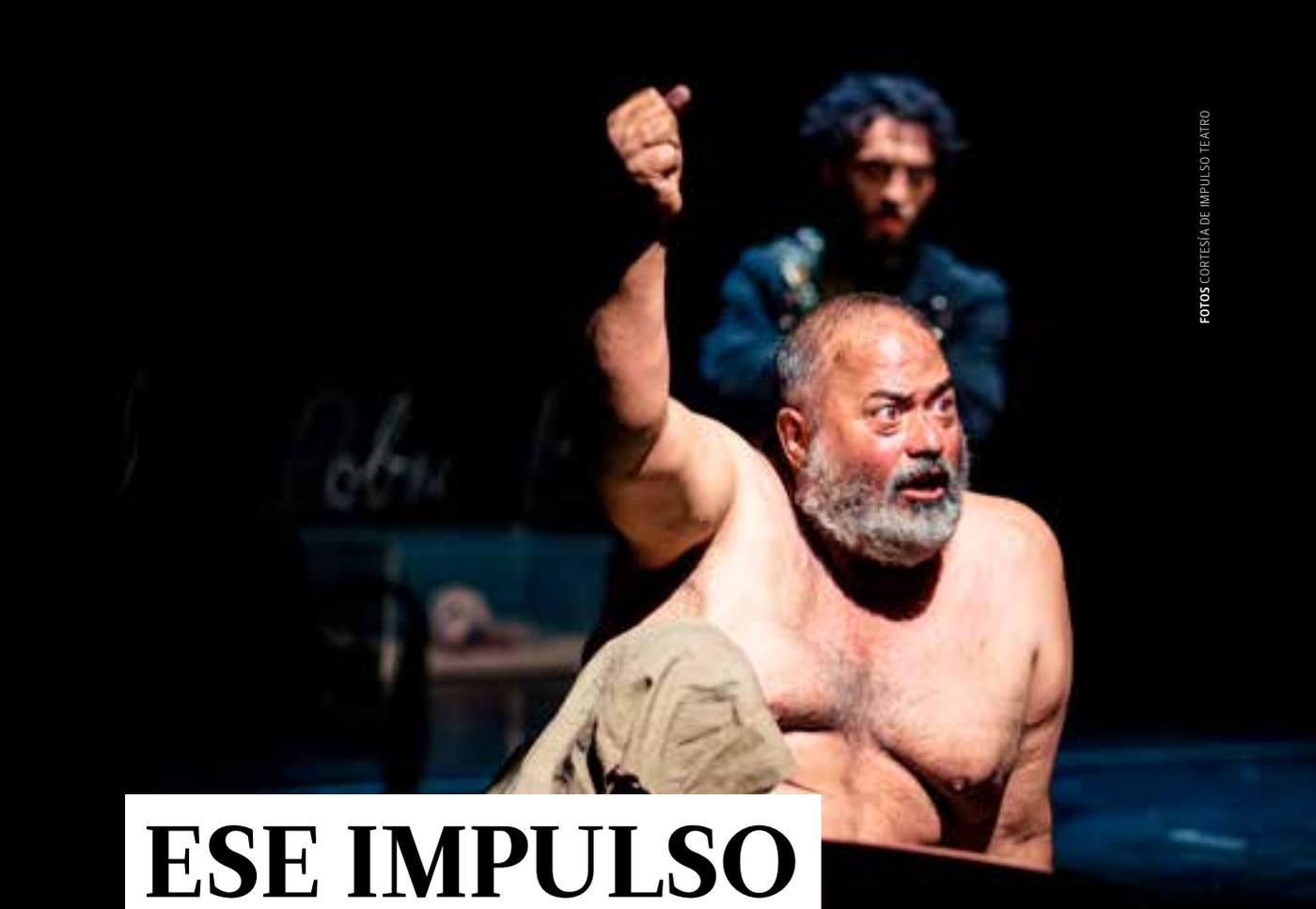
Con el mencionado montaje de *Balada del pobre BB*, no solo se funda Impulso Teatro, sino que, como el propio Alexis confesó, descubre a Brecht y se apasiona por lo fragmentario, por el distanciamiento con el propósito de mantener alerta al espectador, de mostrarle constantemente que está en el teatro y que todo cuanto allí sucede es ilusorio; pero dialoga intensamente con la realidad. Estas antípodas lo seducen y lo llevan a retornar una y otra vez a ese espectáculo. Las fuentes vivas que representan la vanguardia histórica, junto a Brecht, constituyeron dos puntales decisivos en su labor como director. Apoyado en ellas fue fraguando su concepción escénica, perfilando la necesidad de sostener un intenso diálogo e incluso encuentros cuerpo a cuerpo con el auditorio. Diálogo marcado por la intensidad, por la integración de los espectadores a la propuesta escénica, por la exigencia con la calidad interpretativa, la ruptura sistemática de la ilusión y una cuidadosa vigilancia por los detalles por insignificantes que estos pudieran parecer.

*Adulterios* (2016), *El Talmud de Babilonia* (2018), *Traslado* (2018), *Insultos al público* (2019), *La excepción y la regla* (2020), son los espectáculos que concibe para Impulso Teatro. Ellos conforman un repertorio que se distingue por la capacidad de inquietar, sorprender y regocijar, disentir, romper con lo establecido y esperado. Estos montajes constituyen su más reciente legado. Muchos de ellos están vivos y constituyen el repertorio activo de esta agrupación. En ellos habita el aliento inquieto e indomable de un creador con letras mayúsculas, que encontró en la escena el sitio preferente para expresarse y, muy en especial, expresar los



anhelos, las angustias y las certezas de sus contemporáneos.

Al redactar estas líneas recuerdo con total nitidez las recientes e intensas jornadas vividas en Milán, Italia, donde Impulso Teatro presentó *Balada del pobre BB*, en la XIII edición del Premio Internacional El Teatro Desnudo, de Teresa Pomodoro. Revivo la intensidad de las funciones, la extraordinaria recepción del público y, especialmente, a un Alexis que, aunque vulnerado ya por una enfermedad traidora, mantenía su espíritu incólume, la exigencia en pie de guerra, el amor a la escena en su máximo esplendor... Durante esos fugaces, pero muy intensos días, fue feliz como solo puede serlo un eterno enamorado de las tablas. Soy testigo de eso. Amor correspondido por su público y sus colaboradores, quienes lo invocamos a cada instante, en cada ensayo o función. Su fuerza y vehemencia nos impulsa, su compañía nos reconforta y fortalece. 



# ESE IMPULSO QUE NOS SACUDE (UNA ENTREVISTA CORAL)

**INDIRA R. RUJIZ** *Ha sido un año de vaivenes para Impulso Teatro: en junio Alexis Díaz de Villegas, su director, abandonaba este mundo, y unos meses después el colectivo recibía el Primer Premio del Jurado de los Espectadores por Balada del pobre BB, en la XIII Edición del Premio Internacional Il Teatro Nudo Di Teresa Pomodoro, que le fue otorgado por llevar a la escena «un poderoso retrato de una humanidad a la deriva pero llena de vitalidad, creado a través de un inolvidable y estimulante mosaico de personajes de Brecht y una convincente lectura de su poética», según rubricara el jurado compuesto por figuras internacionales de renombre. El concurso, que tiene lugar anualmente en la ciudad italiana de Milán, es auspiciado,*

*entre otras instituciones culturales, por la Asociación Spazio Teatro No'hma.*

*El elenco con el cual concursó la agrupación cubana el pasado mes de abril contó con la actuación de Alexis Díaz de Villegas junto a los actores Linda Soriano, Eudys Espinosa, Sergio Gutiérrez, Arbel Molina, Sandra Castillo, Verónica Medina, Ayrís Arias, Rosalí Suen y la músico Zianya Escobar. El Premio Internacional Il Teatro Nudo reúne cada año a prestigiosos colectivos escénicos de todo el mundo con el propósito de apuntalar el crecimiento espiritual y el intercambio de todo tipo de público.*

A propósito, entrevistamos a los integrantes de *Impulso Teatro* que, bajo la actual dirección de Linda Soriano y con la asesoría del crítico teatral Osvaldo Cano, ha continuado el trabajo de Alexis Díaz de Villegas.

*Balada del pobre BB* fue estrenada en 2015, por lo que el Primer Premio del Jurado de los Espectadores en la XIII Edición del Premio Internacional II Teatro Nudo Di Teresa Pomodoro no ha sido el único reconocimiento que ha recibido. Háblame de la trayectoria de esta obra y los festivales donde se ha presentado en estos siete años.

**Linda Soriano (directora y actriz).** *Balada del pobre BB* ha sido una obra muy representada, pero en realidad no ha tenido tantos premios como uno pueda imaginar. Ganó en 2016 una mención del Premio Villanueva. Ha tenido varias temporadas y diversos elencos desde su estreno en octubre de 2015. La obra nació en las aulas del ISA, a partir de un montaje del segundo semestre de tercer año en el que estudiábamos Teatro Universal y en específico la figura de Bertolt Brecht como una de esas tendencias que ha marcado el teatro mundial. Es ahí donde comienza el proceso de investigación de la puesta en escena de *Balada...* Desde entonces ha tenido muchas temporadas y se ha presentado en festivales, como en el más reciente Festival de Teatro de Camagüey. Sin embargo, creo que no me equivoco si dijera que el premio más significativo que ha tenido la obra en su transcurso ha sido el del evento II Teatro Nudo Di Teresa Pomodoro.

**Osvaldo Cano (asesor).** Hay una realidad que debemos tomar en cuenta, y es que existen muy pocos certámenes competitivos en el teatro en Cuba. Esto contrasta con el hecho de que hay muchos en el cine, en la televisión, pero la verdad es que en el teatro es diferente en este sentido. Y ahora esta obra va a un concurso internacional como este en 2022 y gana el primer premio del jurado de los espectadores, que es un equivalente al premio de la popularidad. Según informa la secretaría ejecutiva de esta organización, en el acta del jurado de expertos —que son importantes directores y artistas teatrales— consignan que es «el mejor Brecht que han visto en los últimos treinta años», lo

cual significa para nosotros casi otro premio, y esto dicho por expertos del teatro. El Premio Villanueva que otorga la crítica especializada en Cuba no es un certamen competitivo propiamente dicho.

**Linda Soriano.** Como grupo, el mayor elogio que pudimos haber recibido por *Balada...* fue en la función que hicimos para Eugenio Barba y Julia Varley en 2016. Ellos nos hablaron de manera muy elogiosa y comentaron sobre los puntos en común que tenía con una obra del Odin Teatret que no habíamos visto en ese momento: *Las grandes ciudades bajo la luna*. Eugenio admiró mucho la puesta en escena y el nivel de actuación. Creo que ese fue el mayor elogio: el encuentro con el Odin y la satisfacción que le causó al maestro Barba. Creo que ese fue el primer premio espiritual y emocional que tuvo el grupo con *Balada...* desde su creación.

**Osvaldo Cano.** Alexis compartía una anécdota sobre ese día, y es que, cuando Eugenio Barba vino a ver el espectáculo, no vino el resto de su grupo. Al finalizar el espectáculo, Barba le dijo a Omar Valiño, quien lo había traído: «Omar, ¿por qué no trajeron a mi grupo a ver este espectáculo?». Es cierto que palabras como estas venidas de un director con ese nivel de rigor y esa trayectoria son un gran premio en sí mismo.



*Balada del pobre BB*, dir. Alexis Díaz de Villegas. Impulso Teatro



*Balada... ha acompañado a Impulso Teatro durante siete años. ¿Qué cambios, evoluciones, modificaciones ha tenido esta obra a lo largo de ese tiempo?*

**Sergio Gutiérrez (actor).** Me gustaría hablar desde la actuación. Yo heredé un personaje que recita un poema a Baal desde una postura estática. El primer actor que lo hizo se apropió del personaje y le incorporó una condición física, le incorporó al texto acciones y gestos con significado. Cuando me tocó a mí hacer este personaje, recuerdo que Alexis me preguntó: «¿Qué puede haber de ti en este personaje, en este fragmento? Tú tienes buen dominio de la voz, de los diferentes registros. Incorpora en ello los sonidos guturales, los agudos...». De esta manera pasamos de un trabajo con la intención del texto a un trabajo físico, además del trabajo del otro actor que me precedió, pues conmigo se le incorporó todo ese trabajo con la voz para ampliar el espectro alrededor del personaje. Esa es mi experiencia: creo que cada actor que ha pasado por el elenco ha aportado a los personajes. No quiero decir que cambia las pautas anteriores, sino que aporta y enriquece el trabajo a partir de sí mismo.

**Edel Govea (actor).** En mi caso he estado en *Balada...* desde el principio. Primero como espectador y luego me invitaron a doblar a Carlos Manuel Peña Laurencio. La estructura

de *Balada...* tiene mucho que ver con lo que yo interpreto como un entrenamiento para el actor. El actor construye cada elemento de manera independiente pensando siempre en el entrenamiento que desde un inicio Alexis nos propuso. Yo tengo una relación especial con *Balada...* y creo, incluso cuando la veo desde el público, que en ella, en cada gesto, está contenido un poco del aprendizaje que llevamos a cabo de manera minuciosa con Alexis. Ahora veo las escenas o actúo y recuerdo cada intención que se puso en determinado movimiento cuando la estábamos construyendo. Ahí podemos ver un ejemplo palpable de para qué sirve el entrenamiento del actor.

En cuanto al tema de doblar a otros actores, por ejemplo, cada uno de los personajes ha crecido junto al mismo espectáculo, aunque siempre desde el actor y su trabajo de manera individual. Es decir, que desde el individuo se crea en escena. Para mí eso es *Balada...*, una obra que tiene la huella de Vicente Revuelta en el trabajo del

actor. Y creo que el entrenamiento nos da una pista y responde muchas de estas preguntas que nos hacemos los actores, pues se trata de ejercicios que utilizamos para construir una estructura completa en el caso del trabajo individual de cada actor, que más tarde conforma el espectáculo en su totalidad.

**Verónica Medina (actriz).** Las obras de teatro y sus personajes siempre serán asumidos desde diferentes perspectivas según el actor que lo haga, aunque se repita la misma estructura. En el caso de *Balada...* se trata de una obra que tiene una estructura coreográfica y dramática muy precisa que permite que el actor dentro de ella pueda encontrar un mundo interior. Esto posibilita revelar no al personaje sino a él mismo, ¡es él!, el actor quien se revela a través de su personaje. Y como somos seres diferentes, nos vamos a revelar de diferente manera a través de los mismos personajes. Entonces, como actriz puedo encontrar un mundo completamente distinto en el cual puedo mostrarme, y este mundo no será igual al de la actriz que lo hacía antes. Este es mi caso, por ejemplo, que no estuve en esta obra desde el inicio y tuve que encontrar mis motivaciones sin conocer a las personas que hacían el personaje antes que yo. Solo te entregan una estructura, una coreografía que tienes que llenar de sentido, de tu mundo interior, de tus puntos de vista, para entonces a través de eso poder revelar lo que uno es y lo que Bertolt Brecht de alguna manera quiere decir con estos textos y con estos personajes.

*Balada del pobre BB* es una obra de arte y por ello tendrá todo el tiempo un diálogo diferente con cada espectador y con cada actor, y eso la convierte en una pieza de arte de manera contundente: su capacidad de transformar esa visión constantemente. Incluso, interpretando a un mismo personaje en varias funciones, uno es capaz de encontrar diferentes puntos de vista, otros impulsos, otras dinámicas. Eso es posible gracias a que tiene una estructura y coreografía claras, precisas... Y en ese orden el actor puede —aunque pareciera que no— ser mucho más libre dentro de ella que si fuera una estructura más libre, con algo más improvisado. Para mí este es el gran valor y riqueza que tiene esta obra, que será eterna, aunque no se presente, quedará su huella en la memoria de sus espectadores y de sus actores.

**Carlos Pérez Peña (actor).** Yo tengo la tarea en este momento de estar dentro de *Balada...* haciendo lo que Alexis hacía en esa estructura. Yo había visto la obra varias veces antes de entrar en el elenco, que fue hace muy poco. Siempre me admiraba esa pauta tan exigente para los actores y al mismo tiempo tan sofisticada. Se trata de un espectáculo muy potente, muy fuerte tanto visual como emocionalmente; sofisticado desde el punto de vista de su belleza y también desde la asunción que hacen los actores de esas pautas creadas por un proceso determinado en el cual yo no había participado.

A mí me llamó siempre mucho la atención lo que hacía Alexis dentro de esa pauta. Él era obviamente el director y el creador de este y por él se movía con esa libertad. Esto resultaba para mí un juego muy interesante de ver como espectador: verlo introduciéndose, a veces violando las pautas de los mismos actores, que son inviolables, y estableciendo un juego muy espacial con el espectáculo desde el punto de vista de lo que él estaba haciendo supuestamente desde fuera del mismo. Entonces, cuando me tocó a mí hacer eso, asumir ese papel, ni remotamente he pensado en sustituir o hacer un equivalente



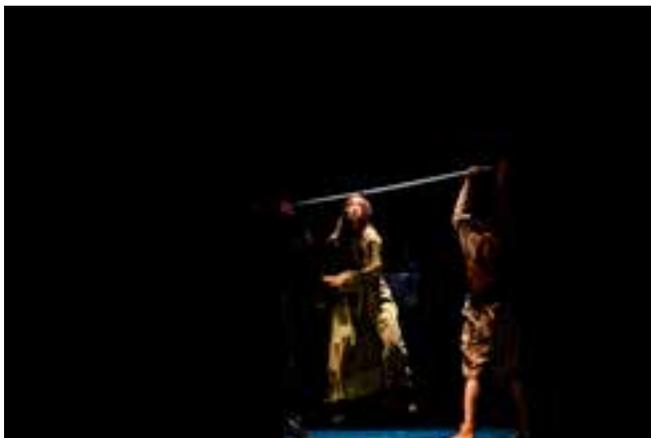
o hacer una analogía de lo que Alexis hacía, porque eso es imposible. Entonces me ha costado mucho trabajo —y me sigue costando— encontrar el sentido de mi presencia dentro de esa estructura y diciendo los mismos textos que él decía y haciendo los mismos gestos que él hacía; he tenido que ir buscando acomodo. Y es cierto que lo que he hecho a veces es como una imaginación, instando al público a que se imaginen a Bertolt Brecht, a veces al famoso personaje del coro brechtiano que está mirando desde afuera la acción, comentándola, estimulándola o dirigiéndola. Y verdaderamente me ha sido difícil, sobre todo evitar el peligro de pretender hacer lo que él hizo. No hablamos de personaje, pues era él en escena el creador de ese espectáculo y el hombre que estaba ahí como una llama estimulando el hecho de que ese espectáculo refulgiera.

**Eudys Espinosa (actor).** Soy de los actores más viejos, pero estoy entre los más jóvenes del grupo, porque fui de los últimos en entrar. Carlos Pérez Peña dice algo muy interesante y es sobre la figura de Alexis dentro de *Balada*... Lo primero que recuerdo fueron los ensayos iniciales que comencé a hacer interpretando el personaje del Mendigo.

Yo provengo del grupo de Teatro Andante, donde estamos acostumbrados a hacer teatro callejero y parte de la técnica consiste en sobredimensionar los personajes para acomodarlos a la estética de la calle, incluso la voz debe

ser alta. Alexis me decía: «Eudys, no tienes que hablar tan alto, tu personaje es más hacia adentro». Entonces, cuando me empezó a decir aquello, me creó una gran confusión. Luego, conversando con él, comprendí que Alexis venía de una tradición y un conocimiento muy fuerte de lo que es Brecht desde que empezó a trabajar y nos contaba cómo «le cazó la pelea» a Vicente Revuelta. Se fue a su casa y eso le dejó anécdotas muy bonitas: Alexis debajo de la casa y Vicente arriba, Alexis se metía en la casa, Vicente se le escondía... en fin. Fue todo un ritual para él empezar a trabajar con Vicente. Y esto significó tener una buena fuente de donde nutrirse y aprender para conocer a Brecht. A mi entender, en mi experiencia, dentro del teatro ha sido él quien más entiende a Brecht y más lo ha utilizado. Por eso uno siente que la obra está «cargada» y Alexis tenía la inteligencia de meterse en la pauta de un personaje y salir, reírse, hacer un aparte, que en su conjunto todo eso se puede traducir en «hacer a Brecht».





Alexis siempre nos insistió en que teníamos que saber cuándo éramos el personaje y cuándo el actor, reconocer ese rompimiento que siempre tiene que existir entre actor y personaje capaz de mostrarle al público que está en el teatro.

**Carlos Espinosa (músico y actor).** Peter Brook dice en uno de sus libros que un espectáculo empieza a morir a partir de los cinco años. Sin embargo, con *Balada* no ocurre eso porque todo el tiempo está sometida dentro de esa estructura de oro a cambios, tanto de sensibilidad como de intención.

En cuanto a la música, pasa lo mismo. Según la atmósfera que se quiere lograr en determinada escena, se ha cambiado la música sobre esa base; se ha añadido instrumentos, por ejemplo. Siempre ha estado en cambio, aun siendo una estructura tan cerrada, tan bien concebida, siempre ha estado sometida a cambios. Por eso es que todavía se pone en la Adolfo Llauradó y se llena la sala y vuelve a hacerlo una y otra vez.

**Oswaldo Cano.** Yo tengo el privilegio de haber visto *Balada*... a través del tiempo. Cuando se hizo en 2015, yo encabezaba la Facultad de Artes Escénicas de la Universidad de las Artes y Alexis era el profesor que acababa de graduar a sus alumnos. Recuerdo que la primera vez que la vi fue impactante. Después la volví a ver en la medida en que los elencos han ido cambiando, y en los últimos tiempos ha sido a una velocidad inusitada, y una cosa que he podido comprobar es que ese impacto no se ha perdido. La obra ha estado en varios escenarios y festivales, recientemente, luego de haber ido a Milán, estuvimos en el Mayo Teatral, que es un evento de mucha importancia que reúne a grupos de élite de América Latina; participamos en el Festival de Teatro Progresista de Caracas; acabamos de inaugurar la XXI edición del Festival de Teatro de Montaña en El Jobero. En todos esos escenarios, *Balada*... se ha presentado en lugares inusuales, como en un museo en el poblado de Regla, en un ranchón al pie de las montañas del

Escambray... espacios que no son exactamente los habituales, como puede serlo la sala Llauradó o la sala teatro del Museo de Bellas Artes. En todos los escenarios la magia del espectáculo ha cautivado al público. Por ejemplo, en Caracas nos presentamos en el Teatro Nacional, donde tuvimos gran acogida por parte del público; sin embargo, a mí me llamó más la atención la función en Los Teques. La gente de provincia suele ser más expansiva que los capitalinos, ahí, tras esa función, la gente se acercó a los actores para preguntarles sobre la obra, para conocer de sus entrenamientos. Eso es la muestra de que esta obra ha conservado la capacidad de seducir y comunicarse con el público. Es sofisticada, como dice Carlos Pérez Peña, pero al mismo tiempo tiene la magia profunda de las cosas que son auténticas, que son capaces de comunicarse con las personas a través de los sentidos y no solo a través de lo que dice.

Con respecto a esa frase de Peter Brook que se mencionaba antes, la del criterio de que un espectáculo muere... Yo creo que cada cosa tiene su individualidad, y por ello creo también que un espectáculo puede morir a los cinco años, tal vez, si la modorra, si el mismo elenco no se renueva, pero eso es algo que no ha sucedido con *Balada*..., donde cada actor que se suma la enriquece. Por eso ahora es un espectáculo vivo y este año 2022 ha sido un año de reafirmación porque se trata en este momento de una obra que trasciende el panorama teatral cubano. Ha sido capaz de medirse en Europa a nivel internacional. Milán es una de las capitales teatrales del mundo con compañías como La Scala de Milán o el Piccolo Teatro di Milano y donde ocurren grandes acontecimientos teatrales. Eso habla muy bien de ese espectáculo.



¿Qué rituales y entrenamientos de trabajo pudieran decir que caracterizan a Impulso Teatro?

**Edel Govea.** Yo tengo un recuerdo a partir de un ejercicio que comenzamos en solitario, era individual y hacia el final terminamos conduciéndonos todos como una masa humana en el espacio. Aquella escena me recordó un pasaje de un libro de Pablo Coelho sobre un ritual de varios brujos reunidos en un bosque que comienzan a comportarse como un solo ente, porque nosotros, que éramos doce actores, fuimos capaces de ser un solo ente también en el espacio.

Si hay una ceremonia o un ritual, no lo sé; pero creo que la rutina de trabajo se ha convertido en nuestra ceremonia de comunión en el grupo, que ahora pudiera explicar solo a nivel energético, que logramos a partir de las pautas sugeridas por Alexis y que nos ha llevado a tener experiencias muy intensas con nuestros compañeros de grupo.

**Linda Soriano.** Respecto a esto de los rituales, Edel Govea se refiere a un ritual que comenzó aproximadamente un año antes de poner *Balada...* Pero una vez que estaba el espectáculo armado, sí recuerdo algo que surgió como un impulso y fue abrazarnos antes de comenzar una función. Nos poníamos todos en corro, cantábamos, nos abrazamos, luego vino el invocar a Lucus, que era como invocar la suerte, la energía de la obra, del viaje —como muchas veces le decimos—. Una obra como *Balada...* habla de las miserias y los

pesares humanos que están ocurriendo en el mundo, y muchas veces nos compartíamos noticias del mundo para explicarnos, alentarnos y estimularnos a hacer la obra. O sea, que esta es indudablemente una manera de expresión a la hora de estar nosotros sobre el escenario. Es una suerte de confesión y de diálogo que tenemos, al mismo tiempo, con la realidad y con las cosas que nos molestan. También se trata de una obra muy importante para todo actor que la hace, y esa energía del grupo está. Resulta curioso cómo estos entrenamientos Alexis los fue transmitiendo de generación en generación, y nosotros con él. La generación de Edel y mía fue la segunda de Alexis como docente.

La primera generación que Alexis graduó tiene con él un lenguaje común, consiste en una serie de ejercicios que heredó a su vez de Teatro Obstáculo, el primer grupo donde Alexis entrenó este tipo de principios, que llevó luego a los demás

grupos por los que pasó. Fundamentalmente los entrenamientos que nosotros hacemos provienen de los mismos entrenamientos que él hacía con Víctor Varela. A nosotros, los más veteranos, nos ha tocado «pasar» *Balada...* muchas veces, sobre todo para involucrar a nuevos elencos, y es increíble cómo para hacerlo hemos tenido que empezar con los actores nuevos de manera obligatoria por el mismo sistema de entrenamiento. Sin este sistema es muy difícil que la puesta tenga la forma de la obra en sí. Una vez que el actor pasa por esos entrenamientos y más o menos domina los ejercicios es que empieza entonces a dominar la partitura física de la obra. Sin duda, hay un trabajo fuerte de base que es el trabajo que desde fuera no se ve. Alexis nos decía: «Tienen que estar preparados físicamente de manera que lo que ustedes hagan, por muy complejo que sea, le parezca al espectador sencillo de hacer». Básicamente ese ha sido el entrenamiento desde que se fundó Impulso Teatro hasta la actualidad. Por eso hemos mantenido el entrenamiento tratando de enriquecerlo, y con los actores nuevos que han llegado ahora al grupo se trata de establecer un sistema de comunicación con ellos para que comprendan este idioma expresivo que Alexis nos enseñó.

*Conocí a Alexis Díaz de Villegas en las aulas del ISA en los 2000 y desde entonces seguí su trabajo. La noticia de su muerte avivó en mi mente la imagen de su Pasolini, su Stockman, su*

*Juan de La señorita Julia —junto a Argos Teatro—, su Dédalo en Ícaros —con Teatro El Público—, esta aún vívido en mí el recuerdo de su voz quebrándose al hablar en público sobre Vicente Revuelta. Y fue esa la última vez que lo vi. Como actores dirigidos por Alexis Díaz de Villegas, ¿cuál es la impronta de este hombre de teatro para las artes escénicas cubanas?*

**Linda Soriano.** Alexis podía ser bueno en el cine o la televisión, pero fue sin duda un animal de teatro; una persona que respiraba, que vivía para el teatro. Y creo que no se puede hablar de teatro en Cuba sin hablar de él.

A la hora de concebir una puesta en escena, se preocupaba de que fuera un discurso humano, claro y que al mismo tiempo hubiera una teatralidad en sus puestas. Él hablaba de que el teatro no es la vida pero, obviamente, se nutre de ella. Se trata de un lenguaje que tenía para él un gran significado y que defendió a toda costa, y se constata en todo lo que hemos hablado anteriormente sobre los entrenamientos, por ejemplo.



Alexis se consideraba un discípulo de Eugenio Barba, y defendía que en escena se pudieran mezclar diferentes niveles expresivos, como la música, la danza y un trabajo físico bastante fuerte. Para él, la naturalidad en el teatro no existía, el teatro debía tener varios niveles de expresión circulando al mismo tiempo. Las obras dirigidas por él tienen su sello y sus vivencias; quienes lo conocimos podemos reconocerlo de esa manera.

**Edel González (actor).** Un día estábamos escuchando a Linkin Park y hablando de música. A Alexis le maravillaba la manera en que el cantante era capaz de cantar en varios registros, no solo el *hard metal* sino el rap. Entonces él se preguntó si esto era posible hacerlo también en el teatro, moviéndose uno por varios registros tan diferentes como pueden ser el rock y el rap en aquello que estábamos escuchando. Entonces recuerdo que mencionó a Vicente Revuelta a propósito: Vicente llegó en algún momento de su carrera a entender que lo que está sucediendo sobre la escena y lo que sucede en la sala tiene que mezclarse, y ese también fue el objetivo de Alexis como creador.

**Verónica Medina (actriz).** Alexis fue el reservorio de toda una tradición teatral en Cuba que tenía que ver con el teatro de investigación, con la búsqueda expresiva a través del cuerpo y de una voz entrenada, de un entrenamiento, de una prepresividad física en el escenario, a partir de ese comportamiento extracotidiano. Él fue la persona en la que confluyeron muchas de esas tradiciones y que él mantuvo vivas en su cuerpo, en su mente y en su voz. Entendió que el teatro es una forma de arte efímero, que no tenemos manera de dejarlo guardado ni atraparlo para la eternidad. La única forma de «atrapar» algo en el teatro es a través de la experiencia vivida de las personas. Creo que si la muerte de Alexis la sentimos como una gran pérdida para el teatro cubano es porque de alguna manera toda esa tradición que Alexis manejaba en su cuerpo y en su experiencia vital ha sido un hito en el propio teatro cubano. Siempre tuvo esa inclinación de transmitir su experiencia a sus estudiantes y a

sus actores, a las personas que nos acercamos a él, quienes también somos por eso transmisores de una tradición teatral determinada, que no me atrevería a decir que es el teatro cubano en general, sino una corriente específica que se inició en Cuba con Vicente Revuelta. Alexis logró encarnar eso de manera tal que su presencia y forma de ver el teatro y hablar del hecho teatral y de cómo debía ser el teatro recordaba a Vicente Revuelta, a Víctor Varela... Era palpable en Alexis la tradición encarnada. Creo que uno de los valores más grandes fue el hecho de poder transmitirlo a generaciones de actores que no vimos ni conocimos las puestas de Vicente o de Víctor, pero que las sentimos vivas en nuestro trabajo gracias al trabajo de Alexis Díaz de Villegas.

**Sandra Rami (coreógrafa y bailarina).** Creo, como todos, que él entendió el teatro desde la experiencia personal y física junto



Gala de premiación de la XIII edición del Premio Internacional Il Teatro Nudo Di Teresa Pomodoro



Primer Premio del Jurado de los Espectadores por *Balada del pobre BB* en la XIII edición del Premio Internacional II Teatro Nudo Di Teresa Pomodoro

a toda la elaboración y metodología que hay detrás de un trabajo teatral con el uso del cuerpo en su expresión máxima.

Sin embargo, creo que además de su experiencia teatral junto a Vicente Revuelta y Víctor Varela, que lo orientó hacia sus derroteros como artista, su paso por Argos Teatro fue muy importante para él en cuanto al uso de otras metodologías. Esto lo hizo llegar a conectar con un trabajo expansivo, físico, de una manera en la que llegó a construir la naturalidad —que en el teatro es una construcción—. Creo que ese fue un paso importante, puesto que él «viajó» por una serie de métodos. En Argos, con Carlos Celdrán, Alexis empezó a conectarse con Lee Strasberg, con Sanford Meisner... Su paso por El Público fue igualmente significativo. Y todo eso Alexis empezó a hilvanarlo y a combinarlo de manera tal que lograra reducir todo el trabajo físico que él había tenido en su experiencia anterior para llevarlo a un nivel de sutileza que pudiera en apariencias ser extremadamente natural y, sin embargo, había toda una construcción con el trabajo del peso, de la columna y demás. Esa también es una impronta, porque tiene un espectro muy amplio. Él estudió muchas corrientes y de todas esas corrientes construyó una poética propia. Y creo que ese ejercicio específico de filtrar todo ese trabajo físico amplificado para reducirlo al mínimo y llegar a convertirlo en una elaboración de lo natural es una de las huellas más importantes de Alexis Díaz de Villegas.

**Eudys Espinosa.** Un día Alexis me dijo en una conversación: «Yo lo que más he hecho en mi vida es actuar. Yo lo primero que fui, soy y seré toda la vida es actor. Lo demás ha venido solo». Esas palabras me dieron a mí la idea de la dimensión del conocimiento y de la inteligencia de Alexis acerca

del teatro. Creo que en los últimos tiempos fue una de las personas que más hizo teatro embebido de cultura e información.

Si no está físicamente, sí estará siempre en nosotros, que fuimos su última familia teatral. En los últimos tiempos él nos decía que este espacio era nuestro templo, que teníamos que hacer la práctica del *samu* —Alexis decía así cuando había que limpiar la sede o hacer algún trabajo—, «que limpiar al grupo», que teníamos que convivir. Llegó hasta comprar un refrigerador con el dinero que tenía para concretar esa idea de que estuviéramos aquí como en nuestro espacio sagrado. Era un hombre de teatro, un hombre hecho para el teatro, no tenía otra cosa en su mente que el teatro.

**Oswaldo Cano.** Alexis es un actor icónico que fue haciéndose por varios estilos y formas de actuar de vanguardia, pero de diferentes vertientes de esa vanguardia. Con Víctor Varela, en su arrancada, hace obras como *Ópera ciega*, *La cuarta pared*, *El arca*, *Segismundo exmarqués*, que fueron espectáculos contundentes en su momento, en una época tan difícil. Luego traba con Vicente Revuelta, que es uno de los grandes paradigmas de esa vanguardia trunca que viene de los años 1960. Todo ese movimiento de vanguardia fue mal entendido por políticas culturales pacatas, típico de coyunturas de la época, y aquello se truncó. En buena medida, Víctor Varela es un rescata de esas vertientes. Resulta interesante cómo Alexis es capaz de atar cabos, como él mismo dijo en varias ocasiones.

Pero Alexis sigue su viaje y trabaja con otros directores de extraordinaria importancia, como Carlos Díaz y Carlos Celdrán, que son además antípodas. Cada uno con estéticas distintas. Por eso se pasea por todos los estilos de esa vanguardia y lo hace de modo extraordinario, lo



Gala de premiación de la XIII edición del Premio Internacional Il Teatro Nudo Di Teresa Pomodoro

digiere, lo asimila y lo pone en función de un norte que nunca perdió; esa brújula que es esa vanguardia histórica, de la que él se nutrió. Por eso insisto en que es un actor icónico.

Desde el punto de vista de la dirección, es un director que perdemos en plena madurez. Yo recuerdo espectáculos como *Rashomon*, *La otra orilla*, *Shakuntala...* que te retaban como espectador por la utilización del espacio, que te metía, por ejemplo, en el pozo del teatro nunca concluido de la Facultad de Arte Teatral del ISA. Y también están *Balada...*, *La excepción y la regla*, *Insultos al público* y otro conjunto de espectáculos que son el fermento de su trabajo y que estaban llamados a ser en el terreno de la dirección lo que él había logrado en el plano de la actuación. Pero es que muere muy joven y en plena madurez como director. Alexis tiene la gran ventaja de ser un actor con un dominio de su instrumento expresivo, poseer gran capacidad pedagógica y, a la vez, ser un buen director escénico.

Pienso que su impronta está, por un lado, en el gran actor que es, por otro, en el extraordinario director que pudo habernos entregado aún mejores obras, y en el pedagogo que logró armonizar esas tres funciones y nutrió mucho su obra. Creo que esas son palabras mayores de alguien que en varios rubros tan distintos pudo triunfar del modo en que lo hizo.

*El Jobero fue el lugar donde Impulso Teatro despidió a Alexis con una ceremonia. Cuéntame qué sucedió durante esas jornadas.*

**Linda Soriano.** En los últimos tiempos, Alexis estuvo siempre queriendo ir a la montaña. Quería ver su montaña, quería respirar el aire de Cumanayagua, y hasta el último minuto hicimos varios intentos para llevarlo, pero su condición física nos lo impidió. Por eso él pidió que sus cenizas fueran depositadas en Cumanayagua. El árbol se sembró frente a la

casa donde Alexis vivió en El Jobero durante un año, donde entrenó al grupo de Teatro de Los Elementos y donde nació *El trac*, una de las obras de él como actor que fue también muy importante en su carrera profesional. Y esa obra nació frente a la casa donde fueron depositadas sus cenizas. Ese viaje a Los Elementos fue un homenaje a él, la función que se hizo como parte del Festival de Teatro de Montaña, muy cerca del río, fue para él. Por eso fue muy difícil para todos los actores hacer esa función, porque cada texto que decíamos en *Balada...* aquella noche sentíamos que encajaba directamente con él. Todo lo que hicimos durante nuestra estancia fue con él y para él.

En este momento lo que Impulso Teatro hace es mantener la impronta que él dejó. Como grupo, tratamos de mantener el lenguaje común, de trabajo, de entrenamiento: su poética. Y estamos trabajando muy duro todos en función de eso. Los últimos fines de semana del año estaremos reponiendo *La excepción y la regla*, que fue la obra que en su momento tuvo solo dos fines de semana en cartelera. Intentaremos hacer temporadas más largas.

Alexis estaba muy interesado en hacer una trilogía de Brecht. Con esa idea había comenzado *Balada...*, luego vino *La excepción y la regla*, y está *Antígona*. Esta última es una obra que lleva mucha investigación de nuestra parte. Junto a Alexis, justo antes de que falleciera, habíamos concluido que el duelo atravesaría la obra como concepto. Entonces será una obra compleja, que va a tener un entrenamiento físico fuerte, un lenguaje común de grupo bien sólido y es una obra que está en camino. Con ella lograremos completar la trilogía Brecht de Alexis.

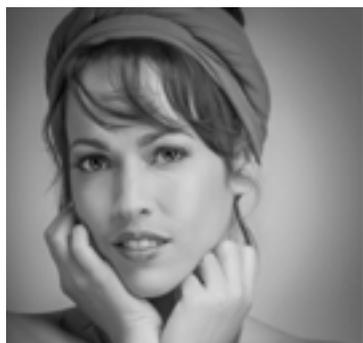
**Oswaldo Cano.** Si algo pudiera decir es que Impulso Teatro sigue trabajando arduamente como nos enseñó a hacer Alexis. Ese es el secreto mejor que nos legó. Y hay todavía un largo trecho por recorrer y está la vocación de seguir ese diálogo con los espectadores. 



**FAVEZ**

**LILIANA LAM HERNÁNDEZ  
Y ALBERTO CORONA**

*Libreto*  
*126*



**LILIANA LAM HERNÁNDEZ** (La Habana, 1988) Actriz y directora de teatro. Comenzó su trabajo teatral en el grupo de aficionados Olga Alonso. Luego formó parte de la Compañía Teatral Hubert de Blanck, donde dirigió sus primeros espectáculos: *El camarón encantado* y *Los zapaticos de rosa*, versiones de su autoría sobre los textos martianos. También ha escrito versiones de los cuentos *La muñeca negra* y *Nené traviesa*. Años después integró el grupo El Túnel, para la que dirigió su obra *Maravilla Habana*. Actualmente pertenece a la compañía Argos Teatro, donde ha dirigido su obra *Kilómetro cero* y más recientemente *Mary para Mary*. Como actriz, ha interpretado disímiles personajes en el teatro, la televisión y también ha incursionado en el cine. Actualmente estudia actuación en la Universidad de las Artes.



**ALBERTO CORONA** (La Habana, 1985) Actor y director teatral. Ha trabajado bajo la dirección de Héctor Quintero, Abelardo Estorino, Berta Martínez, Tony Díaz, Pancho García y Carlos Celdrán, entre otros. Su trabajo le ha valido varias nominaciones a los premios Caricato. Ha sido parte de las compañías Mefisto Teatro, Hubert de Blanck, El Círculo y El Túnel. En sus cinco años de trabajo con Argos Teatro ha estrenado seis piezas como actor. *Favez* es su ópera prima como dramaturgo y director. En televisión ha recibido el premio Adolfo Llauradó, y en el cine ha trabajado en varios filmes, como *Red Avispa* (Olivier Assayas, 2019), *Inocencia* (Alejandro Gil, 2018) y *Los buenos demonios* (Gerardo Chijona, 2018).

# ENTRE EL DESAFÍO Y LA DEMONIZACIÓN

CARLOS CELDRÁN

La vida legendaria, transgresora, de Enriqueta Favez no cesa de encandilarnos. De crecer, de recibir atención. Motivo de escarnio público en su tiempo, su figura ha pasado, de ser vista como un «fenómeno», a ser entendida en toda su complejidad. Su voluntad férrea por escapar a los límites biológicos, por superar los confinamientos sociales y los roles establecidos para una mujer es algo ejemplar, misterioso. Un misterio encarnado en la fuerza descomunal con que luchó por ser libre y plena en medio de la mayor adversidad, la mayor ceguera. Nacida mujer, devenida hombre por elección, fue soldado, peleó en las Guerras Napoleónicas, estudió medicina en La Sorbona, viajó, conoció mundo, ejerció la filantropía. Nada pareció detenerla nunca. Ningún obstáculo, ningún impedimento. En su avance feroz hacia lo desconocido, se apoderó de todos los roles negados a una mujer, y en todos ellos demostró ser magnánima, empática, previsor. Capaz. Brillante incluso. Gran soldado, excelente cirujano, protector y educador de los desfavorecidos, su competencia debió molestar, escandalizar. Su desafío tremendo a los cánones sociales y sexuales de todos los tiempos le costó padecer la humillación mayor, el desprecio, la demonización. Su pasó electrizante por el Oriente de la Isla es parte de la memoria colectiva de Cuba, por ello su figura incalificable es tema recurrente del cine y el teatro cubanos. José Brene hizo suya la leyenda de la mujer travestida que escandalizó al país y a la Iglesia católica en las primeras décadas del siglo XIX en su obra satírica *Escándalo en la Trapa*, Fernando Pérez la ficcionaliza para el cine en *Insumisa*, y Lily Lam y Alberto Corona con su *Favez* continúan la tradición.

Lily —actriz y directora— y Alberto —actor y director— parten, para escribir su monólogo teatral sobre Enriqueta, del libro *Por andar vestida de hombre* del escritor Julio Pagés. La investigación detallada y minuciosa de Pagés les permite asumir el personaje histórico desde las más actuales teorías de género, además de contar con informaciones e interpretaciones de los hechos ocurridos despojados del prejuicio moral con que fueron relatados por la historiografía finisecular. Según Pagés, el amor de Enriqueta y Juana de León fue un amor lésbico compartido, asumido por ambas mujeres en plenitud de conocimiento. Su matrimonio, por tanto, y según esta perspectiva, resultó ser un pacto y una consumación total. La delación y acusación posteriores de Juana estuvieron seguramente motivados por las presiones y los miedos que sufriera al hacerse pública la identidad real de quien fuera su cónyuge. La escritura de Lily y Alberto, su puesta en ficción de estos eventos históricos, se ve sustentada así por la actualización y la revisión que hace Pagés, lo que le brinda al texto, y al espectáculo que de él derivó, una complejidad ausente en intentos teatrales anteriores.

Es interesante, en este sentido, el hecho de que los autores decidan llamar a su obra *Favez*. Solo *Favez*. Y hacer desaparecer del título el nombre o los nombres que acompañaron los avatares de la protagonista a través de su escabrosa vida, el Enriqueta o el Enrique, máscaras sociales que escondían, bajo sus apariencias nominativas, un ser nuevo y vital que escapaba a las definiciones, a los géneros establecidos, a los roles y jerarquías patriarcales. El término *Favez* resulta así una cualidad que nos adentra en un territorio más vasto,



más ambiguo, más irreductible. Algo que quedó sintetizado en el afiche del montaje hecho por Omar Batista, ese *Hombre de Vitruvio* de un Da Vinci revisitado, renombrado.

El texto de Lily y Alberto, junto al espectáculo que dirigiera Alberto Corona, apuesta por presentar en escena la totalidad de los hechos conocidos de la vida del médico suizo Favez. Lo que de él o de ella sabemos o podremos saber. Dividida en cuatro cuadros, la estructura del relato comienza en el presente, donde Favez es detenido y procesado por escándalo público. Acusado por su propia esposa de engaño y perjurio, lo vemos, más adelante, luchar contra el tribunal de hombres que lo obliga a confesar su «monstruosidad», lo vemos padecer cárcel, sufrir por Juana, visitar su pasado, sus múltiples vidas, hasta llegar, en el cuadro último, a sus días de monja y enfermera en Nueva Orleans, destino final donde continuó cuidando enfermos, fiel a su vocación de servicio, su pasión. Del hombre avasallador, enérgico, a la monja que habita la piedad, la fe definitiva, el arco de su vida agota todo un espectro humano impresionante, que une países, tiempos y culturas diversas en el deseo de ser libres donde único podemos serlo, en nuestro cuerpo, en nuestras elecciones vitales.

Es imposible desprender este texto, que hoy se publica por primera vez, de la entrega de Lily y Alberto en el rol de ella encarnando a Enriqueta Favez. El monólogo, escrito durante los rigores de la pandemia, y con el propósito de ser interpretado por ella misma cuando aquella terminara, solo puede completarse bajo la condición de texto para la escena, de guion personal para una actriz que asume el viaje desde la empatía y el goce de atrapar y presentar a esta otra mujer del modo más cercano posible. Es un texto para ella, escrito por ella y él, en homenaje a esa otra ella, múltiple y diversa, que fue Enriqueta Favez. Texto y espectáculo se funden en sus protagonistas, dos mujeres en diálogo desde la escena contra la intolerancia, los discursos rancios, patriarcales del poder. Un diálogo que potencia y da sentido a todo.

## PRINCIPIO

*Oscuridad, lluvia que cae, en escena un hombre acostado en el suelo en posición fetal. Se escuchan varios sonidos mezclados, a pesar de ello se define cada uno: el llanto de un bebé que acaba de nacer, un caballo que cabalga fuertemente, la instrumentaria de una cirugía de siglos pasados, risas, abucheos, el mazo de un juez dictando sentencia, el fuego de una hoguera, cañonazos de guerra, latigazos, un cura rezando en misa, gritos; de pronto: silencio. A medida que los sonidos van in crescendo, el personaje se va incorporando, queda totalmente en pie, en posición idéntica a la escultura realizada por el maestro José Villa Soberón, maletín en una mano, flor en la otra. Al terminar la música, da un paso y pone el maletín sobre la mesa.*

ENRIQUETA. ¡Al fin he podido llegar! *(Dejando el maletín, coge un búcaro que está bajo un retrato en la pared, es su tío Enrique. Habla con él).* Disculpe Tío, pero esta no es para usted. *(Ríe.)* Salí tan rápido que no tuve tiempo para contarle. Recibí una carta poco antes de que me vinieran a buscar, la que tanto he esperado estos seis meses: «Hoy viene Juana, Tío. Aún no lo creo. Estoy que exploto de felicidad. Nunca perdí la esperanza de reencontrarnos, por eso no me fui del país cuando esta pesadilla comenzó». *(Pone agua en el búcaro y coloca la flor.)* Es hermosa, ¿cierto? Me la regaló la niña mayor de Dolores, la mujer que dio a luz, por suerte fue un parto rápido, de todos los que he realizado desde que estoy aquí, el más exitoso sin duda. El negrito nació gritando, con una fuerza asombrosa. La familia estaba contenta, no sabían cómo agradecerme. Entonces la niña se acercó y me dijo: «Acepte esta flor, doctor, es todo lo que tengo, me conmovió mucho. *(Busca sitio para poner el búcaro con la flor.)* La tomé y le dije: «Gracias, es lo mejor que has podido regalarme». *(Ríe. Al Tío.)* Es la flor preferida de Juana... Por cierto, si llega ahora mismo y me ve hablando con usted, se echará a reír. Cuando vivíamos en nuestra casa de Baracoa varias veces me sorprendió. *(Imita a Juana.)* «¿Otra vez hablando con tu tío?». Yo le sonreía y ella me dejaba a solas. Entendía que usted es la única persona con la que puedo conversar abiertamente, mi ángel protector. Lo ha sido siempre, desde el momento en que murieron mis padres y quedó con mi custodia, hasta ahora y para la eternidad. Sus palabras fueron el calmante más efectivo que he tenido. Solo usted lograba aplacar esa furia con la que nací, furia inexplicable para todos, menos para mí, que sabía que provenía de una inconformidad conmigo mismo. Usted sospechaba que la raíz tenía más que ver con las rarezas de la naturaleza que con mi voluntad... *(Mira la hora en su reloj de bolsillo.)* Mire la hora que es, no debe faltar mucho para que llegue... *(Arregla el lugar, lo acomoda para que se vea lo más presentable posible).* ¿Recuerda cuando me enseñó a montar a caballo? *(Ríe.)* El susto que se dio el día que me caí y rodé como una bola de nieve. Fue solo esa vez, después me convertí en un jinete maravilloso. Mi tía lo culpó y usted le dijo: «Se repondrá, nació para levantarse de cualquier caída, es más fuerte que una nevada en plena guerra». Aquí y en Baracoa, admiran mi manera de montar, dicen que tengo estilo. *(Ríe.)* La verdad que si no hubiera aprendido correctamente me hubiera sido imposible realizar esas cabalgatas de 20 y 40 kilómetros hasta Cabacú y Sabanillas. También hasta aquí. Llegaba exhausto; pero el placer inmenso de curar a mis pacientes vale ese esfuerzo y cuando comencé a instruir analfabetos mi vida cambió aún más. Me alegro con cada cosa que aprenden y cuando por fin logran escribir una letra o leer una sílaba me siento un vencedor. *(Ríe. Se le ve emocionado.)* Son un grupo de personas negras que están bajo la condición de esclavos y libertos. *(Se detiene en su accionar.)* Ahora siento que me mira como lo hacen algunos aquí, que me consideran loco por

esto que hago y por atender a los pobres de manera gratuita. Son personas también, necesitan atenciones. Otros dicen que es una hazaña, yo pienso que es humanidad. *(Se escucha un trueno y el inicio de una fuerte tormenta.)* ¡No puede ser! Esta lluvia retrasará la llegada de Juana. Sabe que no debe mojarse, sus pulmones son débiles. *(Busca una manta para tapar a Juana cuando llegue. Consigo mismo.)* Calma Enrique, la lluvia siempre ha venido a anunciarte que algo importante sucederá; pero... ¿cómo estar tranquilo? La he esperado tanto tiempo... *(Coge de una botella y se sirve.)* ¿Y sabe qué? Siempre la esperaré. Salud. *(Recorre el lugar con la vista.)* Quedó bastante bien, ¿verdad? Las cosas de la vida, nos vamos a reencontrar aquí en Tiguanos, donde mismo nos conocimos... Nunca se lo he contado: ahora que recuerdo, ese día llovía a cántaros, como ahora; pero de pronto escampó. Fue el 20 de abril de 1819. Yo andaba en uno de esos periplos que le decía... Llegué a su casa y ahí estaba ella, sin poder levantarse de la cama... muy enferma y en absoluto estado de pobreza. Un tiempo antes había perdido a sus padres, también a dos de sus tres hermanos, solo le quedaba Antonio. Ambos estaban al cuidado de Luisa, una lavandera amiga de su difunta madre y abuela, que hizo hasta lo imposible por mantenerlos. Cuando conocí a Juana su suerte era verdaderamente trágica. Luisa había muerto y ella se encontraba totalmente desamparada. Si la hubieras visto, Tío. Sus labios pálidos, pero a la vez deseosos de un beso. Al menos eso fue lo que yo vi. Su piel hermosa apenas se distinguía por el polvo que la cubría; sus ojos enrojecidos por la fiebre alta y su mirada pidiendo a gritos ayuda. El olor que desprendían esas cuatro paredes es algo que no quisiera sentir nunca más. Lo primero que hice fue contemplarla, luego abrí las ventanas y la claridad confirmó lo que la oscuridad dejaba en duda: era bella. Con la intuición y el temperamento que me caracteriza ordené que la bañaran. *(Recuerda ese momento.)* «Bañen a esta mujer, se muere de suciedad, de falta de higiene...». *(Al Tío.)* Nadie se movió, entonces la agarré con mis propias manos y la bañé, la lavé con tanta agua y jabón que al concluir era otra. La fiebre cesó, le diagnosticué severa afección pulmonar y anemia. Durante algún tiempo pagué su alimentación e iba a visitarla todos los días. Mejoró, pero no del todo; yo quería verla sana y feliz, era imprescindible para mí, pero para lograrlo tenía que traerla conmigo, Tío. En la casa donde vivía era imposible que sanara. Uno de esos días de lluvia que su falta de aire se agravaba me armé de valor y se lo propuse: *(Recuerda el momento.)* «Ven a vivir conmigo, Juana. Te prometo que a mi lado rebasarás toda esta mala etapa. Yo te cuidaré». *(Al tío.)* Recuerdo su rostro. *(Ríe.)* Abrió los ojos como dos soles; pero me dijo: «Yo no puedo ir a vivir con usted, doctor. Para eso tendríamos que estar casados». «Pues, cástate conmigo». Su sonrisa me dio la respuesta. *(Se levanta y mira por una ventana.)* Yo tenía claro lo que sentía, nunca antes me había pasado, pero de repente tuve tanto miedo... Tenía un grave problema: ¿y si ella nunca llegaba a amarme como soy? ¿Y si me rechazaba? ¿Y si solo quería aprovecharse de mi condición? Gracias a Dios, no fueron más que temores. Se enamoró de mí como yo de ella. ¿Sabe cuándo fue el momento exacto en que lo comprobé? Ocho días antes de nuestro casamiento. *(Revive el momento.)* «Juana, tengo algo muy importante que decirte: en realidad soy igual que tú». *(Al tío.)* No comprendió. *(Reviviendo otra vez el recuerdo.)* «Soy una mujer». *(Al Tío.)* Yo no podía contraer matrimonio con ella sin decirle la verdad, engañándola... No dijo una palabra, su silencio me aterró. Fue el instante más largo de mi vida. Entonces me abrazó, ese abrazo me devolvió la respiración y el 11 de agosto de 1819 fui la persona más feliz del mundo. Estaba y estoy dispuesto a todo por Juana, mi Juana. Cuando el párroco nos declaró marido y mujer, temblé. De pronto era como si estuviera viviendo el más preciado de mis sueños; pero no era un sueño, era mi realidad, esa que tanto había anhelado, sin más estaba frente a mí. *(En este momento un contraluz devela una especie de sombras chinescas donde transcurre la escena de amor entre ambas. Debe ser algo tierno: caricias, besos, cosquillas. Enriqueta saca un pene artificial, se lo pone. Risas, jadeo, etc.)* Su desnudez desplazó cualquier con-

cepción de hermosura que tuviera antes. No podía dejar de besarla. Acaricié su piel con cautela. Ella permanecía quieta, pero su corazón latía tan fuerte que se confundía con los latidos del mío. Nos convertimos en un solo cuerpo. Cuando ya no teníamos aliento caímos rendidas. Nunca había yo dormido tan placenteramente. (*Terminan las sombras chinescas. Enriqueta sale de su recuerdo, se percató de lo que le ha contado al Tío.*) Discúlpeme Tío, me he ensimismado en el recuerdo. Nuestras intimidades forman parte del valioso secreto que juntas compartimos, nuestra complicidad nos hace fuertes. Lo haría todo por ella sin dudar un instante, por eso estoy aquí. Pensé que lo mejor sería alejarme... Gracias a Juana conocí la felicidad... (*Se acerca al retrato del Tío.*) Tuve momentos de torturarme pensando que el amor nunca honraría mi existencia. Casarme a los quince años con Juan Bautista sin desearlo, solo para complacerlo a usted que decía que con eso me podría atraer al verdadero modal de una mujer; era lo que la sociedad dictaba y lo más importante para que tuviera un marido que me representara. Eso hizo que perdiera toda creencia en el amor. ¡Una mierda! ¡Por eso les pedí, les exigí a ambos que me llevaran a la guerra! Ese era mi lugar. Yo sabía que no necesitaba a ningún hombre que me representara. Nací con la fuerza de cien hombres. Se lo demostré a ustedes y a todos en el Regimiento. Peleé mejor que muchos de los soldados las pocas veces que me fue permitido. Nunca la cobardía ha corrido por mis venas; ni siquiera cuando salí embarazada quise irme a casa. Fue cuando mejor me sentí en medio de aquel horror: dedicaba todo mi tiempo a curar a los heridos y que alegría sentía cuando los veía recuperarse. Los soldados se asombraban de mis habilidades innatas. (*Recuerda a un soldado.*) «¡No hay quién cosa una herida como usted, Doña Enriqueta!» Yo sonreía, aquello me llenaba de satisfacción, quería hacer más, pero me faltaban conocimientos. La medicina se volvió mi pasión; sin embargo, ni soñar con estudiar medicina. ¡Una injusticia! Después de aquel suceso terrible que me arrancó lo más puro que podía salir de mí, juré con todas mis fuerzas que sería médico. ¿Recuerda? Usted me miró con compasión cuando se lo dije. (*Imita al tío.*) «Tú no puedes estudiar medicina hija; para las mujeres está prohibido». (*Volviendo a ella.*) Entonces, tío, dejaré de ser mujer. No sabía cómo lo haría, solo sabía que lo haría. Teniendo a Juan en mis brazos, viéndolo morir, suspiré; pero esa luz que se escapaba de sus ojos entraba en los míos como un rayo estremecedor e iluminador a la vez. Su muerte era mi carta de libertad; su ropa mi escudo y su identidad mi bandera. (*Cambia la iluminación. Vamos a una escena del pasado. Enriqueta se coloca en un lugar del espacio con unos libros en las manos.*) Mi nombre es Enrique Favez Cavin. Juro que soy oficial del Regimiento de Cazadores número veintiuno. Me presento en esta prestigiosa Universidad de la Sorbona, porque es de mi interés estudiar medicina. He estado en la guerra. He sufrido y visto sufrir disímiles necesidades médicas, por eso estoy aquí. Es mi deseo más profundo convertirme en cirujano, quiero poder socorrer a los demás, sin distinción, a todos por igual. Si fuera necesario estoy dispuesto a volver a la guerra una vez me encuentre graduado, servir a mi patria con mis conocimientos, a donde sea que soliciten mis servicios. (*Regresa al presente. Está en la misma posición que antes del recuerdo.*) En los tres años que estudié nunca dejé de pensar en usted (*va a la botella y se sirve un trago*), en las cosas que me había enseñado, entre ellas, a honrar mi palabra, y así lo hice: en 1811 cuando recibí el título de médico graduado me alisté en el ejército nuevamente, como médico cirujano; suerte la mía de que me destinaran a la campaña rusa donde usted se encontraba. ¡Fracaso de campaña! Aunque para mí fue un regalo reencontrarnos después de tanto tiempo. (*Ríe.*) Su cara palideció cuando me le acerqué y le hablé; pero me aceptó, eso es lo que importa. Jamás imaginé que lo perdería poco tiempo después; ¡Maldita la hora en que nos enviaron con las tropas francesas que ocupaban España! ¡Maldita batalla que me lo arrebató! Fue un dolor muy profundo verlo morir. Estando prisionera en Miranda de Ebro, solo pensaba en usted; sin embargo, el que me destinaran a prestar los servicios médicos en aquel

convento de San Francisco reanimó mi espíritu: ya no me sentía presa. Mi medicina salvadora... *(De pronto rompe.)* No veo la hora de que Juana atraviese ese umbral con buenas nuevas. Éramos tan felices... ¿Cómo pude descuidarme aquella noche? Me confié, estaba ebrio y tenía tanto calor que me desabotoné la camisa, me rendí de sueño. Me despertó la voz de Juana desesperada. *(Recuerda el momento.)* «Enrique, Enrique, Rosa lo sabe todo». Sus palabras fueron tan inesperadas que de la embriaguez no quedó una gota. Me contó que Rosa, nuestra criada, entró en la habitación, me vio dormido y, sabiendo que estaba ebrio, me revisó, comprobando así que soy mujer. ¡Desatino total de mi parte! Juntas tratamos de sobornarla al día siguiente; pero ya ella lo había comentado en el pueblo. Demasiado atractivo el cuento del médico mujer como para no contarlo. Decidimos que lo mejor sería separarnos y que yo viniera a Tiguabos para esperar a que se calmaran las habladurías... Fuimos ilusos al pensar que hasta aquí no llegaría el rumor. Hace poco me contó gente de confianza que Juan Antonio Gaussarría está diciendo a mis espaldas que en la fiesta de El Caney, encontrándome yo en un estado de embriaguez que perdí todas mis facultades, me desnudó y revisó delante del francés Desmaría, comprobando así que no soy otra cosa que una mujer perfecta y que el bulto que se me nota es un instrumento fingido. ¡Mentira! Desmaría nunca estuvo ahí, solo lo conozco de vista. No he perdido yo la compostura de tal modo en ese sitio, como asegura. Ningún hombre en este pueblo puede beber los toneles de cerveza que yo bebo y mantenerse en pie. Demostrado ha sido. Este sujeto se ha hecho mi enemigo sin el menor motivo y quiere hacerme una chuscada. Anda asegurando que le propuse a José Ramos que le pasaría la venta del negro que valía 500 pesos, a cambio de que le quitara la vida, que yo le dije que él me había hecho un agravio; pero que en realidad el motivo es que él sabe que soy una mujer. Para colmo, en casa de Don Hipólito Sánchez tuve el infortunio de que llegara mi período estando sentada en uno de sus taburetes; la mancha era demasiado visible, el señor la vio al instante y me preguntó. Me justifiqué diciendo que padecía de hemorroides. En ese momento pereció convencido; pero me han dicho de buena tinta que lo está divulgando y hasta dice que me vio entre unos árboles orinando como lo hacen las mujeres... ¡Infamia, jamás he orinado yo en lugar público, precisamente para cuidarme de los curiosos! ¿Sabe qué hice ayer? Confeccioné un miembro de hombre con el pellejo de un guante fino, lo pinté color carne y me presenté ante el Alcalde de Tiguabos: Don Tomás Olivares. *(Cambia la iluminación. Se recrea la escena con el alcalde.)* «Don Tomás, he venido por voluntad propia a pedirle que usted y este grupo de personas que lo acompañan testifiquen que soy hombre». *(Se saca el miembro del pantalón y lo muestra. Vuelve la iluminación que estaba. Al Tío.)* Como era de noche no pudieron entrar en muchos detalles y ratificaron que soy varón. Ahora todos en este pueblo dejarán de molestarme. ¿Cómo pudo pasarme lo de Rosa? No me lo perdono. Demasiada confianza en mí mismo hizo que la torpeza nublara mi cautela. Estuve en lugares tan peligrosos con estas ropas; me jugué la vida cientos de veces; estando preso en España ni siquiera hubo sospechas. ¿Cómo es posible que sucediera en esta isla? Me he desvivido por los habitantes de este país. A muchos de los que rumorean y blasfeman de mí les he brindado mis servicios sin pedirles pago alguno. Les he salvado la vida, he sanado sus heridas... y ahora son ellos los que me hieren con sus intrigas... ¿Qué quieren de mí? ¿Por qué no me dejan ser feliz? No perjudico a nadie. He sido consecuente y leal; pero no permitiré que dañen mi matrimonio, que humillen a Juana, nadie la hará sufrir, por ella soy capaz de todo.

*Tocan a la puerta.*

ENRIQUETA. ¡Es Juana, al fin! *(Se arregla un poco.)*

VOZ EN OFF. ¡Don Enrique Favez!

ENRIQUETA. ¿Quién llama?

VOZ EN OFF. Don Joaquín Sánchez. Traigo una demanda contra usted.

ENRIQUETA. ¿Quién me ha demandado?

VOZ EN OFF. Doña Juana de León.

*Sonidos fuertes que se van mezclando con el colchón musical del próximo cuadro: Sonidos de mal tiempo, lluvia, truenos, abucheos, improperios claros, reja que se cierra.*

## SEGUNDO CUADRO

*Música. El espacio se va transformando en cárcel. Una cama y un tabor en escena. Enriqueta saca de sus genitales un papel doblado que contiene unos polvos y se los come. Coge un documento que tiene a su lado.*

ENRIQUETA. ¡Carcelero! ¡Informa al Tribunal que me acabo de envenenar! ¿Te asusta? (*Ríe.*) Ya no vas a poder mostrarme tu reducido miembro y pedirme que te enseñe las tetas. Tú y todos los asquerosos que se han parado en esa puerta. (*Le tira el papel que contiene los restos del polvo que se tomó.*) Es un tártaro emético. Diles que he tomado lo suficiente para darme la muerte, que me manden un confesor.

*Cambio de luz. Enriqueta se sitúa en otro espacio del escenario, está siendo interrogada.*

ENRIQUETA. Excelentísimo Tribunal, a sus preguntas respondo. Me llamo Enrique Favez, soy natural de Lausana, Suiza. Tengo la edad de 26 años. Llegué a Santiago de Cuba el 19 de enero de 1819 a bordo del velero *La Helvecia*. El 3 de marzo me trasladé a la ciudad de Baracoa, donde estoy casado con una mujer natural de allí, nombrada Juana de León. Profeso la religión católica, desde que fui bautizado en Baracoa, poco antes de mi matrimonio. Mi oficio es el de médico cirujano, estudiado en París y avalado por el Protomedicato de La Habana, después de haberme realizado los exámenes pertinentes. El mismo, reconociendo mi buena conducta, me otorgó el Título de Fiscal para la Ciudad de Baracoa, que hasta ahora he desempeñado según lo dispuesto: velar, celar y de ningún modo permitir que en esta ciudad se introduzcan sujetos que, sin legítimo título y examen, practiquen las facultades de medicina, cirugía o farmacia. ¿Algo más? (*Pausa.*) Bien, dicho esto, expreso con el mayor respeto a este Tribunal, que desde ayer cerca de las oraciones me condujo a esta cárcel el señor Juez de Letras, aquí presente, junto a otros dos hombres y, hasta ahora, desconozco el motivo por el que se me hace prisionero, aunque después de escuchar la lectura de las acusaciones que han hecho contra mí, Hipólito Sánchez, Juan Antonio Gausarría y José Ramos, sospecho la raíz del asunto. De sus declaraciones solo puedo decir que son puras mentiras, infamias formuladas para hacerme daño. Para convencer de mi inocencia a este Tribunal, pido que dos o tres cirujanos del país me reconozcan en la forma más ordinaria que en semejantes casos se hace y que además de ser leída a continuación por su Merced, me sea entregada una copia de la demanda que Doña Juana de León hace contra mí.

*Cambio de luz. Enriqueta vuelve a la misma posición en que había quedado en la escena con el carcelero.*

ENRIQUETA. (*Lee la demanda.*) En la ciudad de Santiago de Cuba, 10 de enero de 1823. Por el poder dado por Juana de León, vecina de la ciudad de Baracoa, comparezco ante vuestra Merced y digo según mi representada: En el año pasado de 1819, me solicitó matrimonio una criatura vestida de hombre que se llama Enrique Favez. (*Tose.*) Para lograr sus ideas, no teniendo documentos o no queriendo portarlos a fin de no descubrirse, manifestó no estar bautizado y recibió este sacramento poco antes de celebrarse el matrimonio, al que me reduje atendiendo a las circunstancias de orfandad y desamparo en que vivía, sin que me fuera posible sospechar que los designios de ese monstruo fueran dirigidos a profanar los sacramentos y burlarse de mi persona del modo más cruel y detestable (*se retuerce de dolor*), abusando de mi buena fe, de mi candor y de la inexperiencia en que me hallaba, además de mi impecable sentido de la honestidad. Así fue que realizado nuestro enlace usó de mi persona de un modo artificial. Una vez creyéndome dormida se descuidó. Este descubrimiento que no esperaba le obligó a hacerme

una confesión de su incapacidad para el estado conyugal y del instrumento ficticio del que se había valido para consumar su perversa maquinación (*tiene náuseas*), y aunque disfrazando siempre la verdadera causa de su impotencia, se humilló hasta el extremo de proponerme las ideas más indignas de toda persona que conserva algún tanto de moralidad, creyó que yo sería capaz de prestarme a esos proyectos tan torpes como escandalosos. (*Enriqueta estruja el papel en un arranque de furia.*) ¡Mentira! ¡Cuántas infamias ha aguantado este papel! ¿Cómo pudiste firmar esto Juana? Estas palabras no son tuyas... (*Se retuerce de dolor, no puede más, se tira de la cama hacia el tabor, vomita varias veces.*)

*Cambio de luz. Volvemos a ver el juzgado.*

ENRIQUETA. Mi verdadero nombre es Enriqueta Favez, soy natural de los cantones de Suiza y tengo 32 años. Cuando llegó la paz, me encontraba totalmente sola en este mundo y vestida de hombre. Solicité un permiso y partí hacia la isla caribeña de Guadalupe. Mi objetivo era ejercer allí la medicina para adquirir fortuna y luego venir a Cuba. Estando en España me enamoré de lo que me contaban de este país. Estoy en esta prisión por ser mujer y haber engañado al público y a la mujer con quien me casé en Baracoa. Sobre esto debo decir que cuando hicimos el matrimonio ella estaba convencida de mi verdadero sexo. Se lo confesé y seguimos adelante por amor. Juana quería vivir en mi compañía para que la cuidase. Si así no fuera hubiera sido imposible estar oculta por más de dos años sin que ella indicara a persona alguna sobre esta circunstancia. Ella siempre estuvo dispuesta a simular esta situación. En cuanto a las ideas y proposiciones indignas que menciona en su Demanda, son ciertas; pero fueron hechas de mutuo acuerdo. Con el anticipado conocimiento que tenía Juana de León de mi sexo, le propuse tener un cortejo, utilizando un instrumento ficticio y ella aceptó. Esto se puede verificar en cartas que ella ahora oculta. Que se traiga a Juana de León frente a este Tribunal y mirándome a los ojos diga cuándo yo dañé su reputación, cuándo la engañé. Quiero aclararle al Tribunal, que mis acciones recientes solo han sido con la intención de evitar un escándalo público causado al descubrirse mi verdadero sexo. Por eso pedí el reconocimiento de los facultativos, pensando que estos estarían de acuerdo en no revelar la verdad, puesto que el Protomedicato de La Habana, el cual me recibió como cirujano, se vería implicado; pero no sucedió así. Mi envenenamiento no fue una burla hacia ustedes como se expresa, fue un momento de desesperación: algunos cadetes y otras personas no me dejaban en paz, situándose frente a la puerta de mi cuarto para hacerme actos obscenos; pero sobre todo lo hice, porque viéndome presa con mayor rigor después de ser reconocida como mujer, pensé que iban a pasearme como tal por las calles públicas para dar un escarmiento. Por eso decidí morir tomando la cantidad suficiente de esa sustancia; pero mi naturaleza se sobrepuso a la fuerza de la porción y solo me hizo el efecto de vómito y otros malestares durante ese día.

*Cambio de Luz. Volvemos a la celda. Enriqueta se encuentra compuesta. De pronto se sorprende ante algo que ve.*

ENRIQUETA. Doctores, les suplico que me excusen y no me realicen el reconocimiento. De buena fe confieso que soy una verdadera mujer. Mi confesión espontánea supera todas las pruebas que pueda dar el reconocimiento físico. (*Enriqueta retrocede como si estuvieran avanzando hacia ella.*) Si deciden encubrir esta falta que involucra a tantas personas, juro que me ausentaré inmediatamente sea puesta en libertad. (*Enriqueta vuelve a retroceder. Evidentemente siguen avanzando hacia ella. Se desespera.*) No me humillen de esta manera, se los ruego, no me quiten la ropa... (*Enriqueta comprende que no accederán a sus súplicas. Siguen avanzando.*) Evidentemente, mis argumentos no los convencen. ¡No se atrevan a tocarme! ¡No necesito sus manos para desnudarme! (*Da un paso al frente, imponiéndose y comienza a quitarse la ropa. La música sube.*)

### TERCER CUADRO

*La música va bajando. Termina con el golpe de una puerta que se cierra. Enriqueta entra a escena como si la hubieran empujado. Está vestida de mujer. Mira a su alrededor. Está encerrada.*

ENRIQUETA. ¡No pueden dejarme aquí! ¡Es injusto! ¡Están violando la ley! Yo fui condenada a cuatro años al servicio del Hospital de San Francisco de Paula y es lo que he hecho durante este mes, ayudar a curar enfermos, sin hablar siquiera. ¿Por qué me traen a esta cárcel San Juan Nepomuceno de Recogidas, rodeada de criminales? ¡Yo no lo soy! ¡Yo soy médico! ¡Nunca hice mal a nadie! ¿No les basta con haberme tenido presa diez meses en la cárcel pública de Santiago de Cuba? ¿Con quitarme el título de médico que me gané, mis bienes, todo? *(Camina de un lado a otro.)* Esto tiene que ser obra del Obispo de La Habana, Juan Joseph Espada. Sí, claro, él es patrono del hospital. No le agradó que me destinaran ahí. Desde que llegué me lo hizo saber: *(imita al obispo):* «Enriqueta Favez, la mujer que se vistió de hombre y burló el santo sacramento, sepa que en San Francisco de Paula no son acomodables sus costumbres criminales, ni su genio travieso. Espero que no permanezca mucho tiempo aquí». *(Vuelve a ella.)* Solo le faltó llamarme hereje. Fue él, por supuesto que sí. Movié sus influencias con el capitán general de la Isla. Estoy segura. ¿Por qué no me destierran de una vez? El final de mi condena lo dice claramente: «Extrañamiento perpetuo del territorio español». No, quieren verme sufrir, quieren disfrutar mi castigo. Toda humillación que he recibido ha sido poca para ellos. ¡Sociedad hipócrita, mentirosa, cobarde! Pero no podrán conmigo, no podrán con Enrique Favez. Si su sangre cubana es caliente, la mía suiza lo es también... *(Se queda pensativa.)* Sangre, mi sangre. *(Se le ocurre algo.)* Eso es. *(Comienza a buscar con la mirada algo que no se define en este momento; de pronto toma la silla de madera que está en la celda, la voltea, la revisa, encuentra algo, sonrío.)* ¡Aquí está! *(Se escucha que abren la puerta. Se asusta y reacciona rápidamente.)* ¿Qué hacen? ¡Esta ya no es su celda! ¡Que se vayan les digo! *(Coge el tabor y lo tira hacia la puerta.)* Soy peligroso, me llaman monstruo... ¿No lo sabían? ¡Tengo que estar solo! *(En un arranque de locura coge la silla y da golpes contra el piso. Grita.)* ¡Váyanse! *(Una vez que se siente sola, cambia completamente de actitud.)* *(Se asoma a la entrada para cerciorarse de que no haya nadie, suspira.)* Se han ido, lo siento por ellas, no tienen la culpa de mis desgracias; pero necesito estar a solas... *(Vuelve a mirar, toma la silla, la voltea y comienza a desarmarla.)* No estaré en este lugar esos cuatro años. Han sido tantas las injusticias, las manipulaciones. En esta Isla todo es posible: apenas desembarqué, me gustó su gente, tan alegre y de tonos altos. *(Ríe.)* Recorrí sus barrios, practiqué el idioma; pero decidí ir a Baracoa, el 3 de marzo, cuando llegué: llovía estrepitosamente, no se distinguían el cielo y el mar... El olor del mar es algo que adoro. De inmediato supe que quería permanecer ahí para siempre. Mi juicio fue tan largo, porque necesitaban que el escarmiento llegara a lo más profundo de cada persona, para establecer nuevamente el orden y calmar las interrogantes que a muchas mujeres le surgieron a partir de mi osadía. Este traslado sin explicación, sin motivos, ha sido la prueba que necesitaba para abrir los ojos de una vez y darme cuenta que no puedo seguir en este país. *(Sigue desarmando la silla.)* ¿Después de esto qué vendrá? ¿Que un día aparezca en algún rincón de esta cárcel asesinada? ¿Que desaparezcan mi cuerpo y nunca más se hable de mí? Los creo capaces y no lo voy a permitir. Su ensañamiento hacia mí solo se detendrá si tomo partido para salir de aquí lo antes posible. Tengo que conseguirlo. Ya vencí una vez con aquella apelación que mandé al Tribunal de Puerto Príncipe: rebajar de diez años que me condenaban a cuatro; fue bastante. Al menos alguien comprendió que con mi falsedad o disfraz, como ellos lo llaman, no he dañado directa o indirectamente a la sociedad. ¿Acaso es igual mi falta a la de los que falsifican o suplantán firma o documento privado, como los que lo hacen en sellos de las Cortes del Rey, oficina del gobierno, actas, cédulas, títulos? Yo no robé, ni le quité nada a nadie, o sí, les quité a algunos la certeza absoluta

de que una mujer no puede ser médico, aquí tienen a la primera. (Ríe). Les robé la tranquilidad que tienen pensando que son infalibles.

*Finalmente logra sacar el clavo, lo esconde. Se asoma a la puerta para cerciorarse de que no viene nadie. Saca el clavo y lo mira detenidamente.* Mi segunda carta de libertad, nunca antes estuve tan clara...

*Se hace unos cortes en las muñecas. Se escucha una mezcla de sonidos, voces de mujeres que gritan alarmadas: «Sangre... por debajo de esa puerta está saliendo sangre». Sonido de puerta que se abre. «¡Un médico, llamen a un médico! ¡Se está desangrando! ¡Hay que asistir! ¡Está muerta? Pónganla encima de la cama... Todavía vive. Está respirando». A medida que esto va sucediendo, el escenario está en penumbra, se produce un cambio de escenografía, ahora es el cuarto de Sor Magdalena.*

#### CUARTO CUADRO

*Enriqueta se encuentra haciendo las maletas: guarda libros, alguna túnica, un rosario y cualquier cosa que se defina más adelante en el montaje.*

ENRIQUETA. (Ríe. Se le nota ilusionada.) ¡Ay!, las cosas que he hecho en esta vida. Es increíble que la mente funcione como una caja de recuerdos y que me venga este ahora... (Ríe.) Los gritos de aquellas mujeres... la mayoría eran mestizas y estaban más blancas que yo. Pensaron que me iba a morir. ¡Ay!, la ignorancia. Yo sabía que me recuperaría rápidamente. Los cortes fueron exactos para no morir y crear el pánico que necesitaba generar en aquella cárcel de Nepomuceno. Tú me iluminaste, Señor, cuando pusiste ese pensamiento en mi cabeza. Gracias a eso todos los implicados firmaron para que, un mes después del suceso, me montaran en esa bendita goleta hacia aquí: Nueva Orleans. Gracias, Dios mío, gracias por ayudarme a salir de aquel infierno, gracias por haberme guiado a esta Sociedad Hijas de la Caridad, donde he podido ejercer como enfermera y ayudar a los más necesitados. Me he entregado a ti en cuerpo y alma, a nuestra causa. Estoy tan feliz de haber viajado como misionera a México y poder fundar en la iglesia de San Felipe Neri una filial de nuestra congregación. Gracias también Señor por permitirme ejercer como partera en el asilo de mujeres presas de la ciudad de Veracruz; pero más que todo, gracias por hacer realidad lo que te he pedido durante veintidós años: volver a verla. Regresar a la Isla de Cuba es una deuda conmigo misma y aunque estar cerca de ti me ha hecho renacer, no he podido olvidar sus ojos, nunca te he mentado, Señor, por eso me regalas este viaje, porque sabes que con él, me darás la paz absoluta. Quedaré tranquila con el paso por este mundo terrenal y estaré lista para ir a tu lado cuando dispongas.

*Tocan a la puerta.*

VOZ EN OFF. Disculpe que la moleste Madre Superiora; pero ha llegado esta carta para usted. Se la paso por debajo de la puerta.

ENRIQUETA. Gracias, hermana. (Se persigna. Recoge la carta. Comienza a leerla. Su rostro refleja un cambio rotundo. Se aprieta el pecho, da un grito mudo y comienza a llorar desconsoladamente.) ¡No! ¡No puede ser! Esto no puede ser verdad, son mis ojos marchitos que ya no leen bien, es mi cabeza anciana que confunde las palabras. Señor, dime que no es cierto, que no te la llevaste sin que pudiera volver a verla. ¡Háblame! ¡Dime qué quieres de mí! ¿No ha sido suficiente mi entrega? Pensé que ya había pagado. ¿Por qué mi existencia ha estado plagada de torturas? ¿Qué hice mal? He vivido para perder todo lo que amo, un calvario de vida. Caerme y levantarme, una y mil veces; pero ya estoy agotada, este dolor que siento es tan cruel, tan terrible, solo comparable con el que sentí cuando murió mi hijita, cuando tú me la arrebataste. Ocho días la tuve conmigo, fue tan poco. Todavía recuerdo su olor, sus manitas agarrando mi pulgar, sus largas pestañas que protegían esos ojitos azules tan hermosos que no dejaban de mirarme mientras la amamantaba. (Tararea brevemente una nana.) ¡Qué vacío cuando dejé

de abrirlos! Estuve varios días sin comer, sin hablar. Tenía dieciocho años y me parece estarlo viviendo ahora. Yo no podía comprender cómo se había escapado entre mis brazos, suspiró y dejó de respirar, nadie pudo explicármelo. Enterrando a mi hija le juré que me haría médico, que salvaría muchas vidas y que ayudaría a muchas madres para que no perdieran a sus hijos, como me había pasado a mí. Con mi hija enterré también los esfuerzos por sentirme mujer. Tú me enviaste a este mundo diferente y después me abandonaste a mi suerte. Yo no pedí nacer como nací, tampoco nunca me lamenté por sentirme distinta o distinto, solo luché por ser feliz, aún lucho; pero con esto matas la mejor parte de mí y no me resigno, no lo acepto. Solo quería volver a verla, aunque de lejos. Fue tan injusta nuestra separación. Nunca la culpé. La culpa de todas mis desgracias la tiene el tiempo, este que me tocó vivir, la sociedad que domina todo, la religión esta que profeso con devoción, pero sin una venda en los ojos, que solo reconoce la unión de personas de sexos opuestos y reprime a los que no tenemos ese sentir. Si tú nos creaste a tu imagen y semejanza. ¿cómo es posible que luego no nos acepten en la Tierra los hombres que dicen que llevan tu palabra a todos? Y así sigue la humanidad, ciega, sin percatarse de que si cada uno no despierta el guerrero que lleva dentro y lucha por lo que quiere al precio que sea, las cosas no cambiarán, así pasen doscientos años. Sé que no debemos culpar a nadie y perdonar, sobre todo perdonar... ¿Y a mí quién me perdona? ¿Quién perdona a las mujeres que como yo quisieron estudiar medicina y no se les permitió? ¿Quién perdona a las que se cansaron de aguantar maridos violentos y abandonaron sus casas? ¿Tú? Sí, cuando hay arrepentimiento... ¿Y qué pasa si no nos arrepentimos? ¿Iremos al infierno? Pero si precisamente estábamos en él cuando decidimos decir basta. *(Se queda un momento en silencio. Toma la carta.)* Con esta carta he revivido los dolores más profundos que he padecido en este viaje que ha sido mi vida. No sé cómo comenzó todo. Realmente ha sido como una novela toda mi vida, aquel viaje a la isla de Cuba no me dejó ser más la misma mujer, o mejor el mismo hombre. Aún conservo el olor de mar, los gritos de las personas a mi paso, los insultos, el miedo de Juana a que nos descubrieran. Mi pasado es escandaloso, pero no me arrepiento y espero que tú tampoco, Juana. Ojalá contestes esta carta *(se dirige al escritorio, se sienta y escribe.)*:

Nueva Orleans, 23 de mayo de 1846.

Amada Juana:

No puedo pensar que lo que me dicen sea verdad. No puedes haber muerto sin yo verte. Mi vida se apagará si no tengo la ilusión de reeditar los días más felices de mi vida que fueron a tu lado. Nunca te culpé por lo que pasó. Fueron todos ellos quienes no entendieron que nos amábamos pese a todo. Solo quisiera que lo que me dicen sea mentira. Por favor, escíbeme aunque sea para saber que estás viva. Si tú mueres, una parte de mí lo hará, la mejor de todas. Te juro que ya no podré ser el mismo. Dame por favor alguna señal de vida.

Te quiere,

Enrique

*Un cenital queda sobre ENRIQUETA. Oscuro. Fin.*



# ENTRETELONES

FOTOS SONIA ALMAGUER



*Como si fuera esta noche,*  
dir. Yailín Coppola. Argos Teatro



MARIANA VALDES

YAILÍN COPPOLA

ARGOS TEATRO PRESENTA

## COMO SI FUERA ESTA NOCHE

DE GRACIA MORALES

PUESTA EN ESCENA: YAILÍN COPPOLA

DIRECCIÓN GENERAL: CARLOS CELDRÁN

ARGOS TEATRO

ARTES

UNIVERSIDAD DE BOGOTÁ

FOTO JULIETTE MORALES

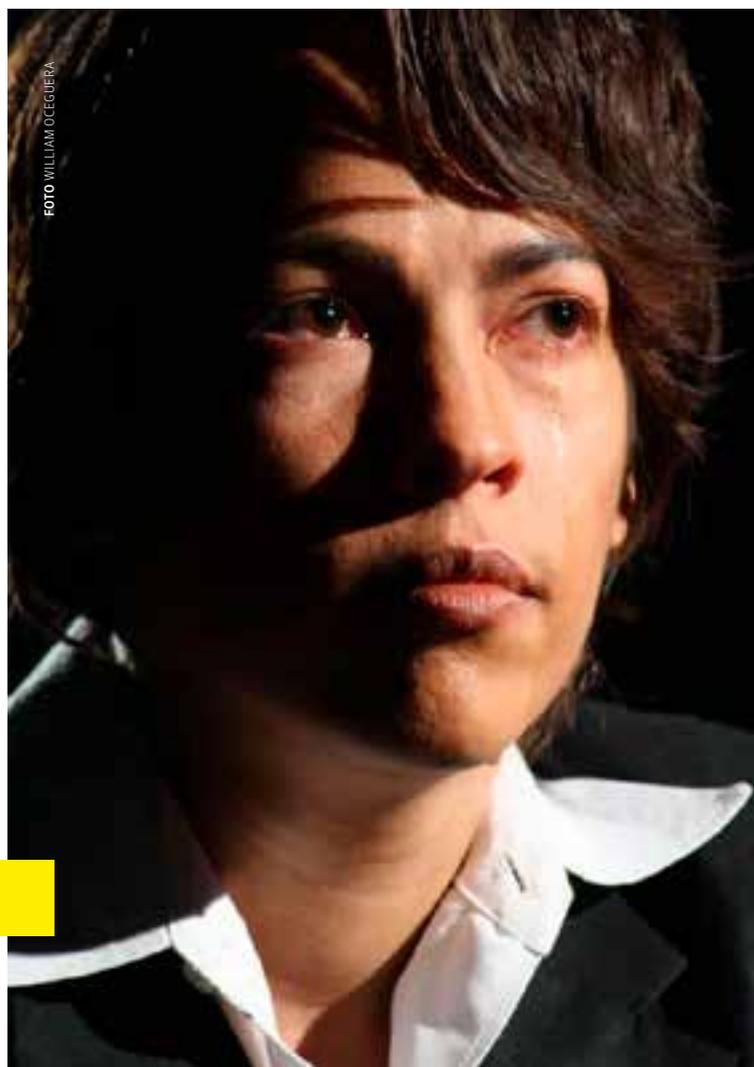


FOTO JULIETTE MORALES



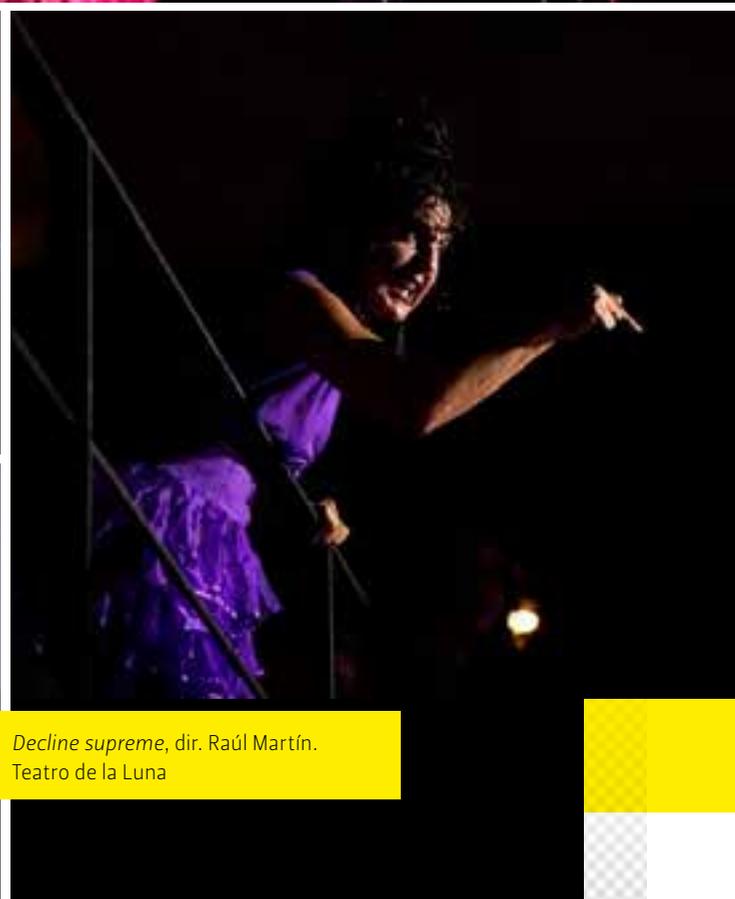
Favez, dir. Alberto Corona. Argos Teatro

FOTO WILLIAM OCEGUERA



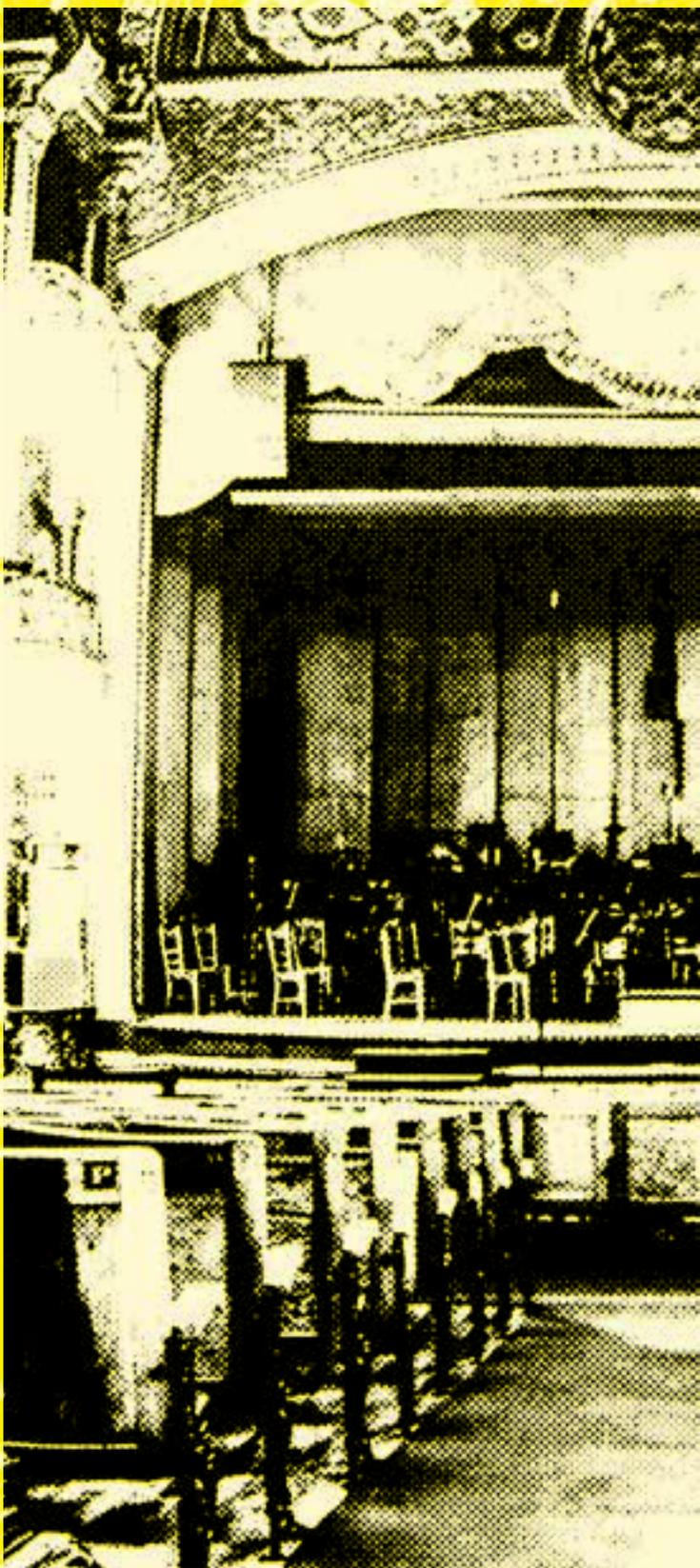


*Gritadero*, dir. Lizette Silverio Valdés.  
Estudio Teatral La Chinche



*Decline supreme*, dir. Raúl Martín.  
Teatro de la Luna



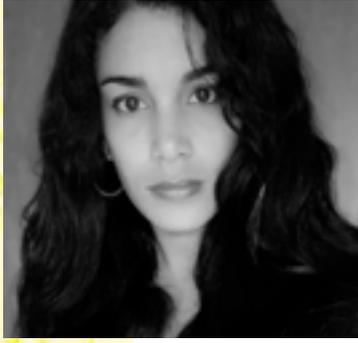




# EL EXPERIMENTO/ WORK IN PROGRESS

MARGARITA BORGES

*Libreto*  
*127*



**MARGARITA BORGES HERNÁNDEZ** (Santiago de Cuba, 1989). Egresada de la Universidad de las Artes como dramaturga. Ha sido publicada en Cuba, España, Estados Unidos y República Dominicana tanto en libros personales como en antologías colectivas. Madre, poeta, comunicadora, asesora escénica, guionista, gestora cultural y docente. Actualmente cursa su doctorado en Patrimonio Cultural de la Universidad de Oriente, donde se insertó e impartió programas de Historia del Teatro Universal y Cubano.

# PATENTE DE CORSO

ROBERTO VIÑA MARTÍNEZ

Esto no es teatro... al uso. De antemano, es mejor aclararlo. No tanto por una cuestión de crear falsas expectativas, como por el hecho de que la escritura de este texto resulta una experimentación en toda regla. Entiéndase con ello, un riesgo absoluto. Es cierto, el título no es un mero ardid, no es solo una presentación, es también una certeza. Esta experimentación no es teatro... al uso, al menos, no como estamos habituados. En su estructura hay recursos de diversos géneros, la intromisión de diversos portavoces e incluso, lo que pudiera suponerse como la locución de una narradora, pero este detalle tampoco puede tomarse tan al pie de la letra. Se hace referencia a personas y lugares reales, a seres cotidianos y anónimos; se habla en primera persona sobre varios personajes; se recuerda un tiempo reciente; se rememoran varios hechos puntuales; se inventa una consecución, una lógica aparente para este registro; pero... no se cuenta una fábula. No hay una historia salvo la recopilación de afectos y sensaciones, salvo la reconstrucción ficcional de una etapa imprescindible en la vida de su autora. Esta bitácora de imágenes resulta un salvoconducto para Margarita Borges, que no cronista ni historiadora, recompone como mejor sabe sus días pasados que abarcan desde su etapa de estudiante universitaria hasta su reciente (y segunda) maternidad, gestada en medio de una pandemia. Mediante la escritura y el *collage*, la dramaturga ofrece una cartografía emotiva y visual que desprende por encima de otros aciertos y desvelos, un testimonio personalísimo de la supervivencia. Y en este aspecto, recalca su más grata y legítima valía. Pero esto no es teatro que deba ser leído desde una presunción de montaje al uso, desde una visualización escénica racional. Aquí, la teatralidad sirve de pretexto y la dramaturgia de conveniencia, porque como ocurre desde el posdrama, estamos ante la ausencia de toda convención dramática, entiéndase con ello, ante la disolución de los límites.

Margarita Borges presenta su mapa visual desde la fragmentación de fotos y parlamentos. Discursa y describe. Anota y alucina. Confiesa e inventa. Se de(cons)truye a sí misma en un juego de piezas. Como *work in progress* que advierte el subtítulo, *El experimento* recompone hechos e incidentes que entre la ficción y lo real, entre lo perceptivo y la experiencia, asumen el pastiche como delirio, o sea, como suceso delirante. Apenas un centenar de instantáneas, algunos cuadros en movimiento, resultan suficientes para dar cuenta de lo vulnerable que puede ser nuestra resolución y capacidad de resiliencia. Pero esta percepción, si acaso certera, también contiene cierto grado de inestabilidad, de efímero sentido. La idea progresiva de «construcción» no debe pensarse con un término de finalidad próxima, sino con un evidente interés de *continuum*. El experimento no acaba al finalizar el último fotograma, no tiene una resolución cerrada y finita. Muy por el contrario, la cuestión acá de lo que se escribe es que resulta un documento inacabado, un testimonio en progreso, un material que semejante a un diario ofrece apuntes fugaces y cronológicos, como un registro consciente y emotivo de su autora, y que nosotros vislumbramos ahora desde la comodidad gozosa del fisgoneo, a sabiendas o no de las consecuencias de



una lectura voyeurista. Esta obra puede concebirse como el reciente diario de campaña de la también poeta e investigadora santiaguera, egresada del Instituto Superior de Arte (ISA) y docente de la Escuela Profesional de Arte y la Universidad de Oriente, porque la batalla librada en estas confesiones no tiene un término idóneo ni conciliador, sino que, como la existencia misma, se «pone en pausa» de forma abrupta, trasciende a otra dimensión, abandona la carne, se convierte en dígito, en estadística apócrifa y acaba entonces por reinventarse a plenitud.

Este es un manuscrito diatriba, o lo que es lo mismo, un texto denuncia. Su evidente propensión por lo limítrofe y su continuo apego a lo inexacto, dejan una constancia motivacional: el peligroso impulso de convertir este dispositivo en un artefacto poético. Es por ello que se ensaya partiendo de la frustración, con la posibilidad consciente del equívoco, del error como resultante, siempre sabiendo que «lo más importante es el proceso»; pero también teniendo en consideración otros mecanismos y hacedores que suelen pasar inadvertidos. Borges hace una lista con sus cuitas y desafueros, una sumatoria que no pretende callarse nada; increpa y desafía con igual determinación. Resulta incluso hasta desenfadada en este acto. Quizás, muy desinhibida. Casi zafia, podría decirlo con orgullo. Demasiado extravagante, dirán los más conservadores y puristas. En su escritura se transparenta el grito con ecos de la rabia de Sarah Kaneo, lo explícito de Heiner Müller; un poema brechtiano se engarza a cierto lirismo retórico de Angélica Liddell, e ideas de Descartes crean malabares con exergos de Rodrigo García y Raquel Carrió. Se desdramatiza a (lo) Nara Mansur. Se exhibe «la clase muerta» de Kantor. Se convida a Lorca y se invoca a Medea; pero tales conjeturas no hacen de este un aullido teatral, acaso teatralizable en un futuro, después de varias lecturas. Asimismo, no hacen de la compañía, un *quorum* escénico. Como esquivarlas parecen tener cabida estas voces en el metraje, como esquivarlas podrían ser extraídas; pero esto no es teatro por falta de dramatismo o convocatoria, por falta de noción o exceso de *performance*, bien que conozco el pedigrí dramático de esta colega y amiga, que puede corroborarse en obras como *Relationships* (2013) o *K-lentamiento* (2017).

Esto no es teatro por *motu proprio*. Y sí lo es por la misma razón. Es una declaración arbitraria, un acto soberbio. Y eso lo define. Sin pretender demeritar o perjudicar su estudio, quisiera que se entienda que, a mi juicio, El experimento no consta de una patente de invención, pero sí de una patente de corso. A diferencia de un original descubrimiento dramático, su autora se atribuye el derecho pleno de «hacer o decir lo que le viene en gana», y tal noción conduce a una violenta arrogancia, enténdase, un riesgo absoluto también. En todo caso me agrada la idea de asumir este ejercicio escritural como un *view-master*, objeto inofensivo y que asocio de inmediato a la infancia. Las imágenes que Margarita Borges explaya se alternan y suceden con un movimiento descendente del obturador, donde la luz atraviesa el acetato y el fotograma en 3D. Ciento treinta diapositivas en delgados discos de plástico. Casi diez. Siete pares en cada disco. Catorce reproducciones cada vez. Escojo y descarto. Borro y reorganizo. Me emociono y alucino. El juego de la de(cons)trucción nuevamente. Luego, persiste el silencio restante, unánime en su teatralidad, y me percató que así ha sido desde Shakespeare y seguirá siendo mucho después de Grotowski.

# EL EXPERIMENTO / WORK IN PROGRESS

MARGARITA BORGES

*Para Alma Sofía y Luis Andy*

*Las historias son imposibles, pero sin ellas  
no nos sería en absoluto posible vivir.*

RODRIGO GARCÍA

*Lo que queda, textos solitarios a la espera de  
historia [...] los topos o el derrotismo constructivo [...]*

HEINER MÜLLER

*Porque no es lo mismo matar cuarenta millones de personas  
que cuarenta millones de palabras.*

RAQUEL CARRIÓ

## PARTICIPANTES

Todos voluntarios, anónimos, algunos silentes... el tema es la dramaturgia... el conflicto: el experimento... además, estoy yo y mis días, noches, madrugadas, especialmente un invierno (el más reciente), mis queridos veinte años, mis fabulaciones y ensayos, el alzhéimer, la vida (en rojo), la hipo— despigmentación del medio y no del ambiente, el cáncer, el sida, la dama y los romerillos, los pájaros, la homofobia, las carteras de lujo, los zapatos rojos (me encantan), el sexo oral, los animales, las vacas, la carne de vaca: un poema brechtiano, las vacunas, las terapias de grupo, la descontaminación ambiental, el bloqueo, la mafia, la gusanera, la libreta de abastecimiento, el pan fotografiado todos los días intestinamente, los amigos, los empujones, mi familia, calle 11 de Flores (se llega facilito), el boniato (¡pero niña!), el número ocho, el trece, el catorce, San Valentín, el karma, la meta, el signo, el dedo, la llaga, los aviones, el aeropuerto (y otra vez los aviones), el carro de mis sueños, las cremas de mis sueños, el sexo de mis sueños, el Prince de mis sueños (la vida misma), las gárgaras, la poligamia, el matrimonio, las tareas hogareñas, el teléfono celular, la estafa agropecuaria, la ausencia del maestro (pero la ausencia, dijo Nara Mansur, no quiere decir olvido), el rey y la reina, Alicia (de maravilla con Tim) los espejo— de— los ( como decía mi abuelo), hasta Santiago a pie, sin trocha ni mocha (lo más sonao), el jabón de lavar, los espermatozoides de Gretten, la caída, el campo, el *show*, (*but that is not show*), el espectáculo, la beca, el intercambio, algún policía (no podría faltar), neurona izquierda, neurona derecha, pierna arriba, pierna abajo, pierna a un lado y ustedes claro. La construcción de las imágenes puede ser representada de forma simultánea... lo más importante es el proceso. La representación se encuentra con el texto a manera de impulso, el que se llevará a sus máximas consecuencias. Hablamos de violencia. Vamos a estar claros.

## IMAGEN 1

Marcha inaugural. Algunos policías. La gente —gritos— se desmayan. El sol de Cuba. El sol que no mata ocupa un espacio subliminal. Son manchas. Hasta las rodillas. Los policías otra vez en primer plano. No se mueven. Aparezco. También el personal de la Cruz Roja. Los saca del medio (*a los desmayados*). Fuera. Fuera. Desmayados. Otros más se desmayan. Caen como moscas. Otros llegarán para salvarnos. Yo, por ejemplo. Aparezco yo.

## IMAGEN 2

Una mujer vestida de rojo con gafas y un pañuelo en la cabeza. No es mi rostro. No. Mis manos con sangre. Medea y los argonautas. A veces la veo por las calles. Pero. Oiga. Se le cayó esto. Espere. Por favor. Necesito. Necesito una peluca como esa. Rubia. Despampanante. Ridícula. Chea. So chea. Pájaro. ¿Qué cosa? Un souvenir. Una firma. La tuya. Cogerte la mano darte un beso. La mujer se lanza al mar en busca de los besos.

## IMAGEN 3

Cartel de NO pase. Solo personal autorizado. NO pase NO pase NO pase NO pase. La ciudad y sus pasos perdidos en los carteles NO Hay Pase. Estamos perdidos. Acto violento, un hombre contra una masa que sujeta el cartel No pase. ¿Pero por qué, por qué? ¿Qué le pasa a ese hombre? ¿Se volvió loco?

## IMAGEN 4

Filmación Martes y Jueves. Por favor. Después se divorcian, o se van del país o se mueren. MUÉ-RANSE, como diría una amiga. Mi película ME CANSO, de lo mismo. Ojalá se murieran todos. Pero aquí no se rinde nadie. Oyeron todos ustedes. Aquí hay que hacer cine. Lo que hace falta es otro HOMBRE en el medio de todo esto. Lo que falta soy yo entre mis propios muslos y mi cine mudo y mi todo mudo... Después... Otra cosa. Antes, cuando se entendía todo lo que hacía... De nuevo me descordino. Me duele todo. No entiendo. Nadie entiende. Quisiera estar lejos y no haber nacido nunca. Yo experimento contradictorio de la subcultura del décimo noveno mundo... Y los hijos del estiércol y las banderitas. Ay. Grito mudo.

## IMAGEN 5

Hoy podrás comprarme un helado le dije. No. Me dije. Era un espejo al que le estaba hablando. O una pelota de rayitas para la playa, una pelota, ¿puedes? No. DIJIMOS TODOS NO. Eso fue lo que dijeron todos. De pronto tuve mucho miedo, de que se acabaran los espejos.

## IMAGEN 6

*Dos trágicos o ejercicio para actores.*

—Me gustas Me gustas Me gustas Me gustas Me gustas No te creo Me gustas No te creo

—Me gustas No te creo Silencio

## IMAGEN 7

—Yo tú me trago la lengua.

—Te la metes en el culo.

—La tuya.

—Ahora me la meto en el culo. La tuya.

## IMAGEN 8

Hoy despierto bonito, pero lo peor viene como siempre. Detrás. Recuerdos del pasado. Otra vez gritos violentos.

## IMAGEN 9

Sangre y semen por todos lados de pronto. No es un *reality show*. Énfasis en Me gustas simplón, cara de asco, insecticida, osito de peluche. Simplón, de todas las formas posibles, que conste. Acabo de recordar una película. Simplón.

#### IMAGEN 10

El de la Cruz Roja se besa con uno de los desmayados. Luego le inyecta algo. Destroza. Destroza. Busca la destroza. No la encuentra. Perdón. Tengo que quitarte la camisa. Hace calor. Y le rasgo la camisa, lo beso. Vuelvo a besarlo, sin perdón.

#### IMAGEN 11

Un fanguizal. Pero este no es mi país, coño. No puede ser el país. Aparezco yo tirando una moneda al aire (alusión a «Los Neochilenos», de Roberto Bolaño). Miro a lo lejos y quiero convertirme en un bugambil, en una ducha, en un cable telefónico, en un pestillo. Pero también quiero tirarme al mar. Me decido. No me decido. Me decido por el mar. Aparezco flotando. Ahora despierto. Beso a mi rescatista y me siento extremadamente feliz.

#### IMAGEN 12

Un hombre duerme tranquilamente con un trapito en los ojos. Hace frío. No, mejor calor.

#### IMAGEN 13

La clase muerta dos. Imágenes de «La clase muerta», de Kantor. Parecen gastronómicos. No. Yo soy artista y piiip. En el marco del ISA. Intervención colectiva. Todos fuman. El humo adquiere un significado especial en el contexto de la pro piiip pacífica que los estudiantes del Instituto Superior de Arte, perdón, de la Universidad de las Artes hi piiip. Lo que le falta a las palabras piiip son cortes de editor que han sido perlaborados como diría Fernando de Toro.

#### IMAGEN 14

Una preciosa niña cae en paracaídas. Disneylandia. ¿Usted es rubia real o con tinte? Se le pregunta a la madre que la espera con los brazos abiertos. ¿Y su niña? ¿También? Lleva unos zapaticos que le aprietan y unas medias de rayas azules azules. Mamá... Necesito... Estoy... Mamá, alguien viene detrás de nosotras. La niña rubia real bota su helado. Unos ojos la velan, la persiguen, la aprietan, la violan. También a la madre. Era cierto.

#### IMAGEN 15

Este cochino almuerzo y gracias. Palabras nupciales, o marsupiales. ¿Quién sabe? O textrales, o meta... bueno, en fin. Una familia entera se rebela. Estos no son los titulares (por supuesto). Todos chocan sus cubiertos contra los platos pero ríen. Hay que reír o el mundo te dará la espalda, dijo Chaplin. O quizás, la historia te absuelva o quién sabe.

#### IMAGEN 16

Zapatos rojos de travesti, un portafolios, maleta con rueditas, zapatos de enfermera, coche sin bebé, bolsa plástica con muñecas, todas a lo Victoria´s Secret pero calvas, todo tirado recién tirado parece nuevo. Qué felicidad. Alguien pasa y lo recoge todo. Sale corriendo. Se oye la sirena de la policía a lo lejos. La ciudad muriendo. La ciudad muere.

#### IMAGEN 17

Un hombre de revista se mira en el espejo, hace planchas. Está desnudo. Se levanta y modela para el público. Toma agua. Aparece una mujer con coche que le pregunta la hora. Él ni la mira. No la oye. Quizás lleva audífonos. La mujer no supone eso. La mujer vuelve a hacerle la misma pregunta. Le grita, suelta el coche. Lo agarra por el hombro con fuerza, se le pone delante, lo coge por el cuello, lo tira en el piso, lo sujeta duro, lo besa en la boca, lo viola por atrás, el coche se cae. Mejor te tragas la lengua, le dice.

#### IMAGEN 18

*Dos hombres en el cine.*

— Ese hombre.

— Ese hombre.

*Se miran de reojo. Uno fuma. Al otro le molesta, o quizás solo quiere llamar la atención, o quizás es la contraseña para explotar el lugar.*

— No fume.

— Por qué no.

— Molesta.

— Y qué más le molesta. ¿Esto no le molesta?

— No me toque.

— ¿Por qué no?

*Se tocan. ¿Por qué no?*

#### IMAGEN 19

La boda uno.

#### IMAGEN 20

Poema para Ser ciudadano libre porque La libertad no puede bloquearse Ni Será Bloqueada Jamás. Mute. Policías en masa corren y sacan al poeta del delirio. Operación rescate.

#### IMAGEN 21

Mujer enorme con bigotes haciendo *streptase*. Un hombrecito ridículo aplaude. Le hace fotografías y se babea. Ella se cree la gran diva. Tiene la voz más horrible del mundo.

#### IMAGEN 22

*Confesiones de la madre.*

— Y todo por un viaje al extranjero, los riñones, mi cercanía de las cosas, mis hijos, mis padres, mi techito, el amor de mi vida. Mi vida. La satisfacción de que no me van a disparar cuando salga a la calle. Altavoz. La frase se multiplica se expande adquiere otra dimensión. Condecoración a la madre internacionalista. Aplausos.

#### IMAGEN 23

*Laboratorio. Años 60. Los comienzos del sida.*

— Usted.

— Voy bien.

— Doctor, creo que se equivoca.

— Ni en la pelota.

— ¿De qué lado está?

— De mi país por supuesto.

— Doctor, ¿y los niños?

— Bien gracias.

— No los suyos. Los del país.

— ¿De qué habla?

#### IMAGEN 24

Me gusta esa imagen.

#### IMAGEN 25

Policías corren en masa y sacan al poeta de escena. La niña y su madre son violadas mientras tanto. Gritos. Los policías entran en *change* con el poeta. Ella va a pagar, dicen. Nos vamos, se dicen. Se van. Se alejan. Ella se saca el pene. Los insulta, pero ya van lejos.

#### IMAGEN 26

Marque con una X la respuesta correcta.

¿Usted es zurdo o de derecha?

¿Blanco, negro o de rayitas?

¿Realista o solidario?

¿Está limpio... usa condón?

¿Bi o tri?

¿Jamás ha perdido la cabeza?

Repita la frase correcta, la que está arriba, ¿la ve? ¿Se la aprendió de memoria? ¿Está preparado para la defensa? ¿Sí? ¿La vio? ¿Se la aprendió de memoria?

#### IMAGEN 27

Todo es culpa de los hombres. Ocho de cada diez personas con sida son hombres.

#### IMAGEN 28

Descartes va a la playa. Piensa luego existe, como todo un romántico. Mejor lo cambiamos. Descartes deja de existir. Luego va a la playa. Mira el horizonte. Lo desconectan. Ya no es parte de este experimento.

#### IMAGEN 29

Lágrimas a cántaros. No es una funeraria, sino un cuarto de actrices. Todas formidables.

#### IMAGEN 30

Una vez salté una cerca por un hombre. Luego descubrí muchas cosas sobre las cercas. Todo cambió entonces, menos aquel hombre.

#### IMAGEN 31

La mujer gigante se baja de sus zancos, ahora el hombrecito ridículo y ella están a la misma altura. Ambos ridículos. Se dan besos asquerosos. Uaj.

#### IMAGEN 32

Los hombres felices se divorcian. La boda dos.

#### IMAGEN 33

El desmayado reacciona. Saca el móvil y pasa un mensaje. No tiene crédito. Recoge sus audífonos. Lloro como un niño. Se retuerce. No puede pararse. No tiene fuerzas.

#### IMAGEN 34

*Voces alteradas, las de siempre.*

—Me gustas.

—No te creo idiota.

—Me gustas.

—No.

—Me gustas.

—No te creo.  
—Dime que te gusto, dime que te gusto.  
—No.

#### IMAGEN 35

Creo que te equivocas. Esto es una catástrofe, una pandemia mundial, la peor crisis, un exterminio masivo. ¿Me escuchas? Los niños. ¿Me escuchas?

#### IMAGEN 36

Unos idiotas leen la Biblia y cantan en un P16. Otro idiota se cansa y les grita algo grosero. Se callan automáticamente. No, mejor cogen fuerzas y siguen.

#### IMAGEN 37

¿Qué quiere detrás de mí? Se le perdió algo. Le gusto Ja. Qué pena. ¿Le gustan los hombres? Soy un hombre. ¿Se da cuenta? Puta puta puta. Me grita, me entra a golpes. Luego me viola.

#### IMAGEN 38

*Más relajados. Esto es un intermedio.*

—Me gustas de verdad.

— No me digas.

*Ambos comen algo.*

#### IMAGEN 39

El hombre dormido se despierta. No reconoce el lugar. Grafitis de El sexto.

#### IMAGEN 40

Todos con laptop, audífonos incluidos. Dos que no se conocen chatean. Están tan cerca... pero no se ven, solo en la pantalla. Están a la vuelta de la esquina. Quizás luego se descubran. En algún momento. ¿Dónde estás? ¿Eres el mismo de anoche?

#### IMAGEN 41

Sí, hace tiempo creo que ya no me gustas. No te esfuerces. Los de horita.

#### IMAGEN 42

Todos bailan. Se apagan las luces. No es un efecto.

#### IMAGEN 43

El novio rompe las fotos. Aparece alguien. Perdón, pero tu nombre es masculino o femenino. Perdón, te conozco de alguna parte. ¿Cómo sabes mi nombre?

#### IMAGEN 44

Otra vez se hizo la luz. Continúa la fiesta.

#### IMAGEN 45

Gozadera.

#### IMAGEN 46

Todos artistas.



IMAGEN 59

Los policías se travisten.

IMAGEN 60

Los policías alteran el orden. Ambiente de carnaval.

IMAGEN 61

Los policías le piden el *carpet* al tipo que lleva al desmayado. Forcejeo. Los policías hacen al desmayado a un lado. Este recobra la conciencia. Los policías revisan al tipo que llevaba al desmayado, pero no se fijan en el desmayado. Encuentran un cuchillo de mesa en el bolsillo de atrás. Lo esposan y se lo llevan, por portar armas.

IMAGEN 62

*El desmayado otra vez solo.*

– Taxi. ¿3ra. y 42?

IMAGEN 63

Dime que me crees o te reviento. Me gustas, me gustas feo de mierda. «La sociedad del espectáculo», de Guy Debord.

IMAGEN 64

Casi siempre tengo pesadillas y a veces me despierto llorando por las noches. Me gusta el chocolate, los gatos, escribir, las revistas de moda, los hombres, los peces, los orgasmos múltiples, la delgadez extrema, el hígado frito, la mostaza, el té...

IMAGEN 65

La pareja unisex.

IMAGEN 66

Un hombre que se acuesta. Otro aparece y lo quita de su banco.

IMAGEN 67

Se cultivan cuerpos. Todos de revista.

IMAGEN 68

Bueno, mi nombre no es importante, sino yo en sí. ¿Te gusto mi amor? Qué bueno. *I am so happy.*

IMAGEN 69

Pero mi idea original era otra. Esto fue la cuarta versión. Yo de nuevo.

IMAGEN 70

Y pensar en la mimesis del frío  
de hacer teatro  
de un poema bonito  
del tiempo que todos han perdido y que yo quiero  
de mi lindo profesor de Dramaturgia Luis Enrique  
del algo más importante del mundo  
de la mimesis

de la imagen dramática de mi persona cuando no usaba ajustadores  
de no tener que usar ajustadores  
de mi operación de mama  
de la opresión del hambre  
de un apagón cerebral  
del cariño  
de no parecerme a ninguna actriz  
mímesis azul, la más triste  
lo más importante  
llegar a la azul sin ponerme triste.

#### IMAGEN 71

Y a continuación otra encuesta.  
¿En el casco viejo o en el nuevo?  
¿Eres parte del experimento o eres de Marte?  
Yo soy de Flores. ¿Y tú?  
¿Pertenece o te pertenecen a alguna parte?  
No me digas.

#### IMAGEN 72

Cállate, cállate.

#### IMAGEN 73

¿De dónde sacó esa bolsa de dinero?

#### IMAGEN 74

¿Por qué usa eso de casco? Cualquier cosa en la cabeza. Lo que importa es el gesto, ¿no?

#### IMAGEN 75

¿Por qué no fue a votar temprano hoy?

#### IMAGEN 76

¿Y los tatuajes?

#### IMAGEN 77

¿Por qué enseña las nalgas? Monte.

#### IMAGEN 78

No se vista de esa forma. Es una cuestión de orden público. ¿Entiende?

#### IMAGEN 79

Lo veo mal.

#### IMAGEN 80

Rebaja de precios.

#### IMAGEN 81

Aquí no se puede fumar.

IMAGEN 82

¿A dónde cree que va?

IMAGEN 83

—Un momentico. Déjeme explicarle.

—No me explique. Acompáñeme.

—Mis derechos.

—Los míos.

—¿Qué?

—Eso, eso.

IMAGEN 84

No hay. Y lo que viene...

IMAGEN 85

Tampoco. Habrá solo lo que haga falta.

IMAGEN 86

Otra vez el fanguizal. La gente se para en el centro, tira una moneda al aire como los neochilenos. La tierra se los traga a todos.

IMAGEN 87

Otros más se desmayan. Otros siguen marchando.

IMAGEN 88

*Ella sigue.* Los huevos fritos, la harina de maíz dulce (*por Dios*), los mangos, las carnes...

IMAGEN 89

Una puerta. Alguien toca. Nadie abre. Examen minucioso del lugar. Todos se han ido, a mejor vida. Notas sobre el lugar. Minuciosas.

IMAGEN 90

Una mudanza... ¡horrible en verano!

IMAGEN 91

Que Dios lo acompañe.

IMAGEN 92

Al final siempre pagan los niños.

IMAGEN 93

Dos muertas bajo el puente de 100 y Boyeros. Se identifican cadáveres. ¿Ha perdido a un ser querido en los últimos tiempos?

IMAGEN 94

Una mujer con coche. Por favor me dice la hora. Gracias. Le sonrío y sigue su camino.

IMAGEN 95

Platos rotos. Nadie por los alrededores.



#### IMAGEN 106

Cuando los huevos subieron a trescientos dije que no, que ni loca. Ahora los persigo, a seiscientos y no aparecen.

#### IMAGEN 107

A cargar agua, santiagueros. Santiago, a la carga, para matar bribones. Pero sin agua. Cuántas cargas sobre la espalda. O cuántas roturas en el aura. Cómo no enfermarse del coco si no tiene agua, no tiene masa y no tiene na'. En fin... el mar.

#### IMAGEN 108

Pero según Luis Enrique este es el arte de llenar páginas...

#### IMAGEN 109

Hago un grupo de Whatsapp para conectar a mi familia dentro y fuera... El árbol.

#### IMAGEN 110

Escribo epigramas para mis hijos.

43.

Alalá. Ojalá. Inch'Allah.

Palabras alfa,

Como Alma Sofía

y Luis Andy,

para mí.

#### IMAGEN 111

Gritar con almohada en cara. Ponerse trapo de íntima. Perdonar por/desde/en el encierro. Virar los pomos bocabajo para escurrir el champú, el acondicionador, el aceite de girasol. Sobar los tubos para sacar la pasta dental, Perla. Hace más rato que no choco con la Colgate. Raspar la yuca, la malanga, el chote. Estirar la carne. Golpear con piedra la carne. Aguantar el dolor. Resistir. Limpiarse con periódico, con guía regional de ETECSA. Mejor lavarse. Pero hay quien no juega con mierda, como mi hermano.

#### IMAGEN 112

42.

Una cosa es olvidar y otra no recordar.

#### IMAGEN 113

Denuncio la negligencia en mi muro de Facebook, hago cartas de preocupación. Pero dice mi mamá que tendría que pasarme la vida haciendo cartas.

#### IMAGEN 114

Abro mi cuenta en Instagram, Twitter, Linkdln, Academia.edu, Dialnet, AutoresRedalyc, ORCID... aplico a cursos *online*. Me reúno *online*. Repienso el teatro. Hago un evento con mis datos móviles. Me atrevo a rebelarme.

#### IMAGEN 115

Un día despertamos y no teníamos Internet. Y la gente se tiró a la calle, y sacó la chancleta, y se lanzó al mar en tanga, y volvimos a los palos y a las piedras... y ahora nos enteramos de los desaparecidos

que siempre existieron, pero más rápido. Ahora ponemos un emoji, que a mí me gusta llamar carita de ¡Oh!

#### IMAGEN 116

Me bloquean en LinkedIn por crecer muy rápido.

#### IMAGEN 117

Y para completar... escabiosis y pediculosis. Chinchas. Moscas. Ratones. Gallos hambrientos en los patios colindantes y puercos apestosos.

#### IMAGEN 118

Las hormigas bravas se me suben a la cuna, o caen del techo sin paracaídas, o se meten en el pomo de la leche, o hacen trillos por las paredes. Ya dije que este año no se puede barrer la casa en semana santa, porque no entiendo nada.

#### IMAGEN 119

Atestaciones. Tareas de investigación. Las revistas indexadas. Ser rechazado y seguir. Volver a enviar. Aprender. Corregir. Perseguir el éxito. Abordaje intravenoso online. Apagones intravenosos off line. Compartir. *Communication. Community.*

#### IMAGEN 120

Vivimos en 3D. Vivimos en 666.

#### IMAGEN 121

Recuerdo el día en que mi hijo dijo que el nasobuco era su papá, porque lo cuidaba, lo duro de explicarle que no se podía salir, el comienzo de la adicción a las descargas de *Miniforce, Bajoterra, Gormiti, Ben 10, Backyardigans, Spirit, Pepa la cerdita...* El PSP ha servido para entretener pero también para despertar la violencia. Ahora hay sueños con cuchillos y más miedo a la oscuridad. Y en el círculo infantil las señas «son peligrosas». Entonces mi hijo le hace rechazo al círculo.

#### IMAGEN 122

Escribo en las redes sobre el fenómeno del baffle o de la seudocultura popular de la música alta. Pero en la vida real mis vecinos se limpian con mi petición de redireccionar el baffle. Muchísimas veces aquí no hay quien duerma. Cierran la cuadra, ponen luces y suenan reggaetón hasta altas horas, como si nada. Normal. Y si llamas a la policía es por gusto. De vez en cuando se tiran los boinas negras. Pero no pasa nada al final. Se sigue el entierro. Calle 11 de Flores, se llega facilito. Cerquita del zanjón, que están cerrando desde antes de yo nacer.

#### IMAGEN 123

Evolucionamos hacia la quinta dimensión. Los niños nacen Cristal, desde 2012.

#### IMAGEN 124

Abraza tu sombra para crecer. Trabaja en tus miedos. Que no se sientan huérfanos de madre. La Divinidad Femenina es fuerte y poderosa. No lo dudes nunca.

#### IMAGEN 125

—Ey.

— — — —

—Pss.

IMAGEN 126

Dejar la carne.  
Soltar ataduras.  
Liberarse del estrés.  
Limpiar el árbol.  
Enviar luz y amor para todos.

IMAGEN 127

Cada mañana vuelve a ti.

IMAGEN 128

Mi abuela que salió por sus pies y volvió en un ánfora roja, antes de irse vio todo esto.

IMAGEN 129

Para nada estamos solos. Siempre en batallones, aunque no los veamos.

IMAGEN 130

En la quinta dimensión todo será diferente. Menos dolor y menos karma. Los nuevos cristales romperán las deudas transgeneracionales de forma natural. Evolucionarán hacia el desapego y el bienestar desde el silicio. Todo el futuro será fotosintetizado.

IMAGEN 131

Solar.

IMAGEN 132

999







FOTO RAMSÉS RUIZ SOTO

*Don Quijote, historias andantes, Silka teatro andante y la Rendija*

## FESTITALLER 2022: UN ESPEJO MATANCERO PARA LOS RETABLOS DEL MUNDO

UNA CONVERSACIÓN ENTRE  
TÍTERES, ESPECTÁCULOS  
Y CARTELERA APRETADA,  
CON RUBÉN DARÍO SALAZAR

NORGE ESPINOSA MENDOZA

*Tras 28 años desde su primera edición, y sin haber celebrado su decimocuarta convocatoria en 2020 debido a la pandemia, el evento que hoy moviliza a los titiriteros cubanos hacia Matanzas ya no es exactamente el mismo, aunque su espíritu de taller y muestra teatral se mantengan en su concepto básico. ¿Cómo*

*hemos ido del Taller Internacional de Títeres al Festitaller que acaba de suceder en esta ciudad? ¿Qué perdura, más allá de lo evidente, en su cartelera, en sus propuestas prácticas y teóricas, de aquel evento que nació en pleno Período Especial y que hoy se reajusta en un contexto no menos*

*complejo, para sobrevivir y seguir adelante?*

El evento titiritero internacional más antiguo de Cuba, una idea del maestro René Fernández, en pleno Período Especial, no ha sido igual en ninguna de sus ediciones, ni siquiera en su estructura básica, pues desde 1994

esta ha ido mutando por necesidad. Ha afrontado diferentes circunstancias socioeconómicas y conceptuales. Hemos pasado de realizarlo en quince días, a diez días, luego nueve, hasta terminar, desde 2016, en seis días. Los talleres transitaron de ser impartidos solo por profesores nacionales a integrar a personalidades internacionales, sin dejar de estar presentes nuestros maestros. Se ha incorporado la presencia de nuevos espacios de formación, reuniones de profesionales de la especialidad titeril, fomentado asociaciones con eventos afines y le hemos dado entrada en la programación a otras artes, pues de muchas maneras estas colindan con la actualidad del teatro de figuras y objetos a nivel mundial. Nuestro evento ha vivido con los tiempos, se ha reinventado en cada nueva salida. Lo que ha perdurado, y ha sido siempre un propósito firme del comité organizador, es la simbiosis entre arte, enseñanza e impulso del género titiritero. Esa es la base del nacimiento de lo que fue conocido durante más de 20 años como Taller Internacional de Títeres de Matanzas (Titim), su principal plataforma, una esencia que no es reversible ni voluble.

*En apenas cinco días, con una cartelera muy apretada, el equipo curatorial de este Festitaller ha unido a grupos provenientes de distintas naciones (con México como invitado de*

*honor), y a varios de los colectivos cubanos que siguen apostando por el arte del títere. ¿Cómo se concibió esa programación y se apostó, desde el concepto y la infraestructura disponible, por enlazar esos espectáculos en una misma coordinada, que evidentemente no se conforma con ser solo una galería de propuestas escénicas?*

En la curaduría de un festival hay que contar siempre con la disposición de los artistas para participar, y para eso el propio evento tiene que echar a volar su historia, dar a conocer con imaginación su sello, su estética, la marca de identificación, donde por supuesto desempeña un papel principal lo que ha sucedido en nuestro país con el teatro de títeres, su desarrollo, sus características, logros y dificultades. El actual Festitaller\* contó y cuenta con la ayuda de colaboradores nacionales e internacionales, fieles a la trayectoria de nuestro evento, conocedores de cómo se vive este encuentro titiritero en

Cuba. Un curador tiene que ser alguien con un criterio estético amplio, un veedor de espectáculos de todo tipo, un consumidor de todas las artes, un conocedor de lo que sucede en su país de origen y en el mundo, el líder de un equipo que debe tener muchos ojos, que no pueden dejar escapar nada que les sirva para conformar una programación viva, enterada y actualizada. En el caso de nuestro Festitaller también ha habido un poco de magia, tengo que reconocerlo y sobre todo agradecerlo.

*El legado más provechoso de este evento sigue estando, entre otras cosas, en su sentido pedagógico, del cual han emanado espectáculos que aprovecharon el saber traído hasta aquí por maestros, a partir de técnicas y tradiciones no tan conocidas*

\* Festitaller Internacional de Títeres de Matanzas.



FOTO RAMÉS RUIZ SOTO



FOTO RAMSÉS RUIZ SOTO

A dónde van los ríos,  
Unidad Docente Carucha Camejo

entre nosotros. ¿Quiénes fueron los líderes de los talleres, en esta edición, que van creado una red de contactos (ellos mismos son o pueden ser alumnos de maestros ya aquí conocidos), y qué crees pueda esperarse de este tipo de intercambios?

En 28 años hemos recibido a maestros de muchas partes del mundo. Esta vez México llevó la voz cantante. Contar con el creativo Ugo Conti, conocido como El fabricante de Monstruos, impartiendo un taller de marionetas en poliuretano fue un lujo. La actriz Ainé Martelli y su taller de escenografías en *pop up*, alumna ella misma del gran Alain Lecucq, de Francia, que ya estuvo con nosotros. Abigail Spíndola asombró con su taller sobre el teatro

en miniatura. Los cubanos Ivette Ávila y Ramiro Zardoya enamoraron a todos con su taller de manipulación de marionetas de sombras chinescas en *stop motion*. A ellos se sumaron los profesores mexicanos Liz Castro y Federico Cauich, que trabajaron con niños y adultos aficionados al teatro de títeres. Estoy seguro, como ha sucedido antes, que estos intercambios darán frutos que pronto estaremos constatando. Un aspecto sí hay que tener claro, el arte titiritero tiene una gracia y una ironía intrínsecas, que no se aprende en los talleres; pero sí se encamina en estos, se enriquece, ayuda a consolidar las ideas, permite hallazgos y también siembra las dudas que posibilitan que nuestro arte sea mejor, más inquietante, más sugerente de lo que ya es *per se*.

*Dos de los espectáculos más importantes y comentados*

*de la muestra (Federico, Granada y primavera, y Don Quijote, historias andantes), ya habían pasado por nuestro país, ganando elogios y premios; pero es ahora que ante un público especializado en los recursos titiriteros se han hecho más visibles. Ello da fe de cuánto desaprovechamos, a veces, en otros espacios, visitas que pueden ser más aportadoras. En ese sentido, viniendo ambos del país invitado de honor, ¿qué imagen crees que nos ofrecen del presente titiritero mexicano, tan variado en sí mismo?*

Del presente titiritero mexicano nos llegaron montajes como los que mencionas. *Federico, Granada y primavera*, por el maestro Pablo Cueto, del prestigioso Teatro Tinglado, un montaje en teatro de juguete, destinado a adolescentes y adultos, ahora en una nueva versión que incluyó al ensemble sinfónico Lorquesta,

de Cuba. *Manuscrito 512*, de Badulake Teatro, fue estreno en Cuba, en la técnica de teatro de papel y objetos, también para los adultos. *El hombre elefante*, de La sombra Producciones, en la técnica del teatro de miniatura, fue también estreno entre nosotros. Maika Teatro, con una versión del cuento de Oscar Wilde, *El príncipe feliz*, unió a los títeres de mesa, la sombra y la narración oral. Y tuvimos esa joya que es *Don Quijote, historias andantes*, de Silka Teatro Andante y La Rendija, bajo la dirección de la maestra Raquel Araújo. El montaje, desde la técnica de teatro de objetos, acaparó casi todos los premios Festitim 2022, muy bien defendido por esa magnífica actriz que es Silvia Káter. Todos fueron producciones concebidas como espectáculos unipersonales, en formatos pequeños, de fácil movimiento para viajar hoy por los caminos del mundo. Casi todos fueron creados para público adulto, con lo que se rompe, una vez más, el mito de que los títeres son solo para los infantes, cuando el concepto de un teatro con destino familiar se impone cada vez más en todas partes.

A México se sumaron en 2022 grupos de República Dominicana (Guloya Teatro y Teatro del Sol), con puestas en escena sobre autores de la región ibérica (Juan Ramón Jiménez y Federico García Lorca); pero con un fuerte y atractivo acento caribeño. Canadá participó con una muy joven Mille Ca Banville, y de la República Checa estuvo el maestro Pavel Vangeli con sus marionetas tradicionales. A ellos se sumaron quince agrupaciones nacionales

de Guantánamo, Granma, Las Tunas, Villa Clara, Matanzas, La Habana y Pinar del Río, para un total de veinticinco compañías escénicas. Sinceramente, no me esperaba una participación tan nutrida en un festival que regresa tras una cancelación por pandemia y en medio de una situación económica muy complicada. Debe ser que 28 años de andadura escénica pesan y algo habremos hecho bien.

*Desde la reanimación de la filial de UNIMA Cuba, el evento ha sido también un escenario que acoge el reencuentro de sus líderes en nuestro país y a visitantes que han sido, desde el extranjero, figuras clave en nuestro reenlace con esa entidad. ¿Qué se hizo en particular al respecto en esta edición del Festitaller, y qué ha surgido como acuerdo y proyecto inmediato de ese diálogo entre UNIMA Cuba y el estado actual de la Unión Mundial de la Marioneta?*

Algunos insisten en ver a la Unión Internacional de la Marioneta (UNIMA) como un ente superior, ajeno a la realidad de cada país. UNIMA somos todos. Lo que cada titiritero, integre UNIMA o no, pueda hacer por la dignificación, el desarrollo y la calidad del teatro de títeres de cada región del mundo es la verdadera labor de UNIMA. Este año celebramos en el Festitim los 12 años del Centro



FOTO RAMSÉS RUIZ SOTO

El show de las marionetas cantantes, Pavel Vangeli

Cubano de la UNIMA, que reactivó contacto con el organismo internacional en 2010. Tuvimos con nosotros a uno de los artistas que más nos ha ayudado en este período, el Dr. Manuel Morán, líder del Teatro SEA, de Nueva York, con su Puppet Fringe Festival, que se hermanó a nuestro Festitim. Igual sucedió con la Feria Internacional de Títeres y Objetos (FITO), de República Dominicana, liderada por Basilio Nova y Ana Jiménez, también miembros de un nuevo centro de UNIMA en Santo Domingo. Esas alianzas, la presentación de materiales impresos y audiovisuales, los vínculos establecidos entre ellos y los titiriteros de Cuba y del mundo, presentes en Matanzas, es lo que hace respirar a UNIMA. Echar adelante proyectos e ideas concretas, trabajar, trabajar y trabajar.

Entre las nuevas cosas de este Festitaller estuvieron los premios a mejores actuaciones, puesta en escena, música y diseño. ¿Por qué añadir a un evento que esencialmente ha sido espacio de convivencia y aprendizaje un elemento, riesgoso a veces, como el de una competencia?

¿Por qué no? Sobre todo si lo que se pretende con este premio es valorar y estimular la presencia de nuestra cultura, la de Las Américas, en las diferentes especialidades: música, texto, diseño, actuaciones y puestas en escena. Los identificamos con los nombres luminosos de maestros cubanos que ya no están: Héctor Angulo, Fidel Galbán, Jesús Ruíz, Ulises García, Xiomara Palacio y Armando Morales. El elemento de convivencia y aprendizaje no se afectó

por eso. De hecho este año fue más fuerte que en otras ediciones, todos reunidos mediante iniciativas que incluyeron conciertos como el de la Orquesta Failde, el de la cantautora Rochy Ameneiro, el grupo Ceda el Paso y sus invitados, más el aporte de varios sitios gastronómicos para compartir en modo Festitim. El riesgo mayor está en quedarnos inamovibles, sin sorpresas, sin retos. Sostuvimos una competencia sana, levantada sobre bases muy claras, que potenciaron sobre todo nuestra identidad cultural. Tampoco creo que esos galardones queden así, sin cambios de una edición a otra. La acción constante es nuestro estilo, nuestra singular condición para funcionar.

*Todavía está entre nosotros, por suerte, el maestro René*

*Fernández. En un espectáculo como Clown puerta, incluido en esta muestra, Teatro Tuyo rendía tributo a muchas figuras del arte titiritero cubano que fueron nuestros guías y que ya no están. Desde la perspectiva del Festitaller, donde hablamos de esas cuestiones preocupantes, ¿crees que el momento actual del teatro cubano está asimilando el valor de esas pérdidas, pensando debidamente en la continuidad, ajustando su realidad más allá de lo que la nostalgia y la tradición nos exigen a fin de no extraviarse sin remedio?*

El teatro cubano somos todos: los que nos subimos en el escenario, los que realizan la producción, los que desde su responsabilidad oficial, como profesionales metodológicos de nuestra institución rectora, deben velar por el desarrollo artístico y laboral de los creadores. Trabajar en pos de esa continuidad que mencionas es asunto de ambas partes y, por supuesto, de la conciencia de los líderes escénicos

Federico, granada y primavera, Teatro Tinglado.



FOTO RAMSES RUIZ SOTO

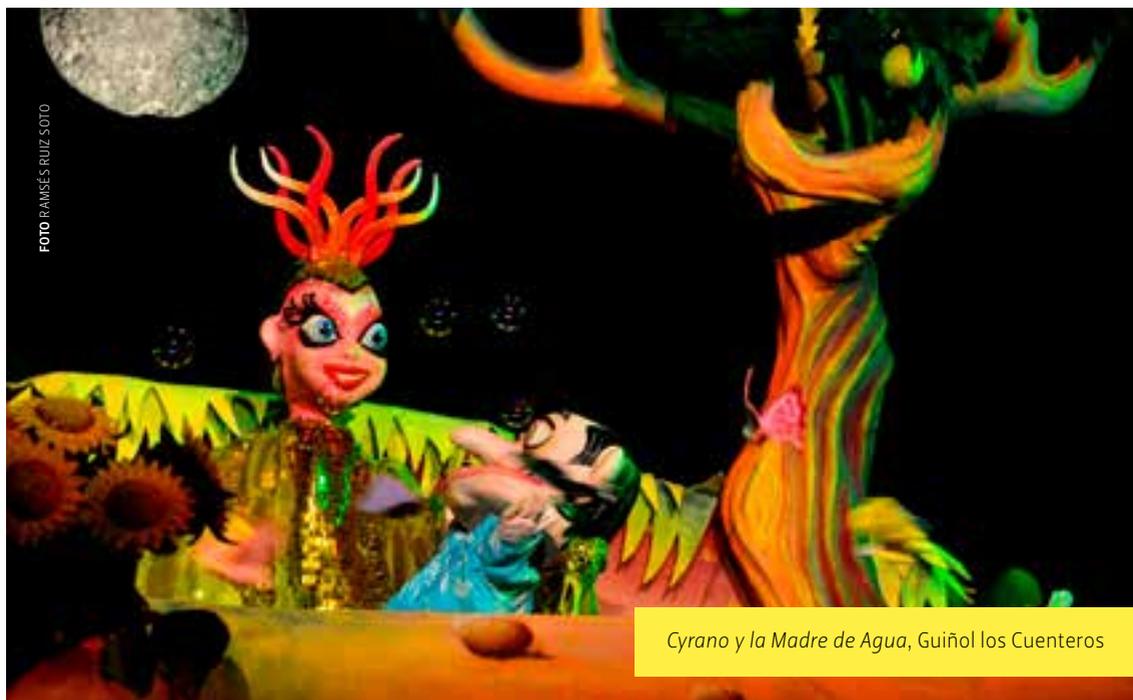


FOTO RAMSÉS RUIZ SOTO

Cyrano y la Madre de Agua, Guiñol los Cuenteros

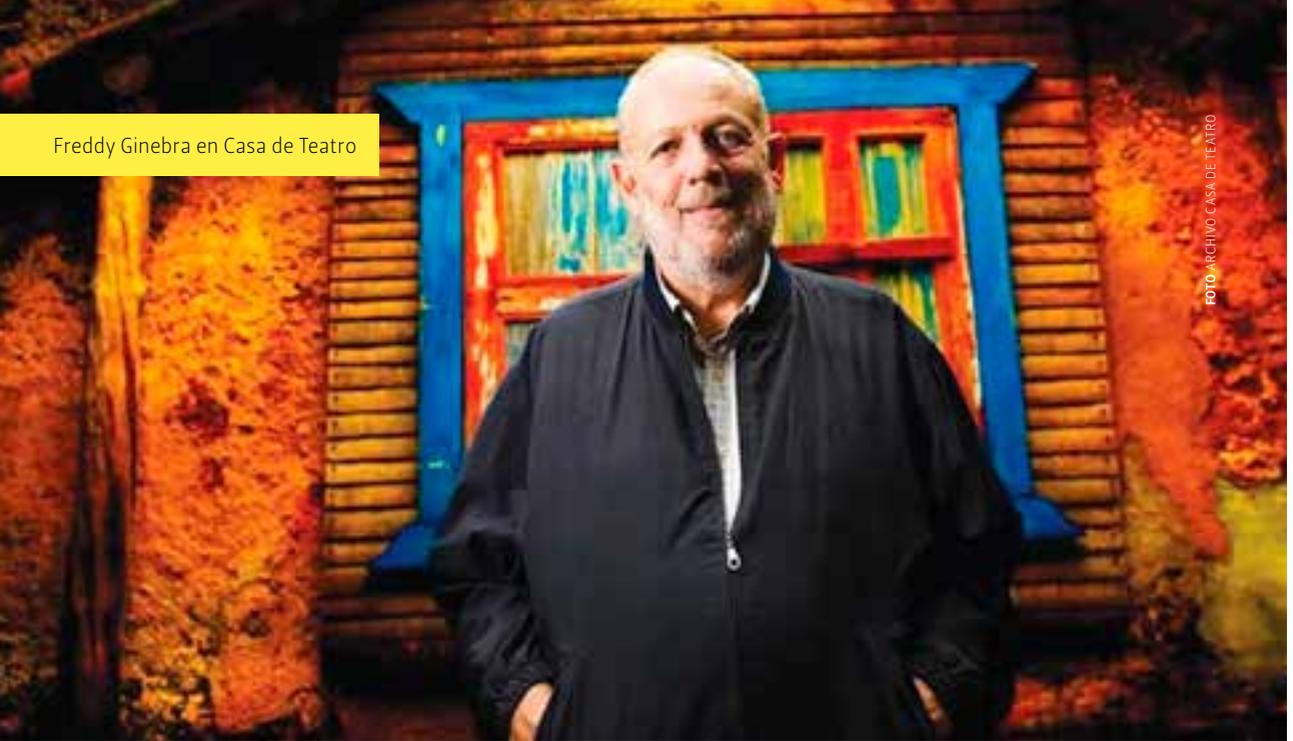
sobre esa continuidad, al atender, apoyar y seguir a los que vienen tras ellos a nivel generacional. Esa traslación de saberes no siempre se produce de forma orgánica. Tras esas pérdidas humanas y artísticas que nombras hay agrupaciones teatrales que lejos de convertirse en escuelas, en núcleos creativos, han caído en un limbo de inacción o de mala calidad del que les es muy difícil salir, entonces desaparecen y esa ausencia se vuelve irreparable. Es algo que lamentablemente no solo ha ocurrido en el teatro para niños y de títeres, sino a nivel general.

*Organizar un evento de este tipo en la Cuba pospandémica, que ha sufrido embates de todo tipo a partir de las sanciones, medidas y restricciones que se le han impuesto, implica una dosis de voluntad, y por qué no, coraje aún mayor de lo acostumbrado. Problemas de logística, de alianzas con instituciones*

*culturales y no culturales, todo ello se combina de un modo mucho más agudo, que puede resultar un obstáculo insalvable si no pensamos en una economía de la cultura que debe equilibrarse desde los recursos de que disponemos, y a la salvaguarda de lo que hemos sabido construir como un espacio múltiple de enriquecimiento espiritual. ¿Qué experiencias te ha dejado al respecto este Festitaller y qué puede salir de estas para su decimoquinta edición, que nos traerá de vuelta a Matanzas en 2024?*

La primera experiencia recibida es que el público, entiéndase pueblo en general y artistas participantes, necesita que el Festitim ocurra, que suceda en el lapso de tiempo en que se desarrolla cada dos años, pues hace el evento suyo, lo disfruta, exige su existencia como si de algo propio se tratara. La segunda experiencia es que de la única

manera en que en el actual contexto socioeconómico, un evento como este puede realizarse, es reajustando su logística a nivel de días, participantes y otros detalles de su estructura básica. La participación de las instituciones culturales, sociales, administrativas y gubernamentales debe ser proactiva, con un sentido de pertenencia sobre el evento, que luego contribuye a su calidad, eficiencia y organización. La tercera experiencia es que los principales acontecimientos culturales nacionales, los que ya tienen una reputación ganada a fuerza de trabajo y resultados, deben ser protegidos, trazar para ellos por quienes corresponde, las estrategias necesarias de subsistencia y permanencia, pues identifican los logros artísticos y sociales de nuestro país, y son a la vez una puerta de entrada a la información y actualización sobre el arte titiritero mundial. **■**



# CASA DE TEATRO CUMPLE CUARENTA Y OCHO AÑOS. FREDDY GINEBRA LOS CELEBRA

*Yo he vivido porque he soñado mucho.*

AMADO NERVO

CARLOS ROJAS

*Había pensado comenzar este diálogo abierto con cierto estilo anecdótico, hablando de la Casa, de sus historias, de su gente, de Freddy Ginebra. Pero debo hacerlo de manera diferente, siendo menos descriptivo, menos nostálgico, ya que cumpla en el mismo mes de la Casa y la misma edad, ¿coincidencia? No creo.*

*Hagamos historia: en 1974, Freddy Ginebra fundó la Casa de Teatro, estancia en la ciudad colonial en Santo Domingo,*

*de la que es director desde entonces hasta el día de hoy. Por aquella época, Casa de Teatro tuvo una participación destacada en el Festival Musical Siete Días con el Pueblo, donde se presentaron artistas del calibre de Mercedes Sosa, Ana Belén, Silvio Rodríguez y Noel Nicola, por nombrar algunos de los invitados. Al principio, cuando se creó este espacio, se pensó que sería exclusivamente para el teatro. Pero derivó en un centro cultural para aquellos que no encontraban lugar donde crear. Bajo este concepto creció Casa de Teatro, de cumpleaños todo el mes de julio, en que celebra sus cuarenta y ocho años dedicados a la cultura.*

Conocí a Freddy en el Festival Internacional de Teatro de Santo Domingo de 2016. Nos presentó la crítica teatral cubana Vivian Martínez Tabares. «Este es Freddy, mi amigo», me dijo ella. Ginebra sin pensarlo, abrió sus brazos y me abrazó. En ese momento supe que Freddy se convertiría en mi amigo, en mi hermano mayor del Caribe. Convido entonces a Freddy, para conversar sobre estos intensos años de trabajo, y me responde que claro, tenemos que celebrar con un roncito *Brugal*. «Ven hoy a la Casa... y hablamos. Hay jazz».

¿Cómo nació este sueño de Freddy Ginebra?

Fue el 31 de julio de 1974 que se abrió Casa de Teatro —mi compromiso con la vida y con mi país desde hace cuarenta y ocho años—, como un grupo de amigos que por pensar diferente no podían hacer teatro. Me pidieron que les buscara un lugar y no lo pensé dos veces. En esa época pensar diferente se podía pagar con la vida. Felizmente me arriesgué y no me arrepiento. Han sido casi cinco décadas en las que Casa de Teatro se ha mantenido en pie, por el esfuerzo de mucha gente incondicional que cree en este proyecto. La Casa es una familia, es cultura y es de todos, con las puertas siempre abiertas. Desde que comenzamos ofrecimos todo tipo de facilidades al público, por ejemplo, cobramos el mínimo. Al principio, nada. Ahora estamos celebrando este aniversario, pero sueño con llegar a celebrar los cincuenta años y, a partir de ahí, espero que quienes me sucedan mantengan la misma filosofía e iguales oportunidades para quienes más lo necesitan. Casa de Teatro creció y perdura hoy con el propósito de amparar a un movimiento artístico dominicano que se refugió dentro de esas paredes para exponer su talento; luego, en un momento, llegó a convertirse en una especie de «resistencia» de quienes reclamaban reivindicaciones sociales a través de las diferentes expresiones culturales y políticas del país.



¿Qué piensas de la evolución que ha tenido el público de Casa de Teatro desde los primeros años hasta la fecha?

El público, como el mundo, ha cambiado y las instituciones deben adaptarse a los nuevos tiempos. En sus inicios había ideales más claros y definidos. Soñábamos con un hombre nuevo, con una sociedad más justa. Todavía quedan algunos que sueñan con este ideal; pero cada vez somos menos. Sigo insistiendo en esa esperanza de justicia, de equidad. El día que se esfumen los sueños estaremos muertos. Ahora, por ejemplo, vivimos atravesados por la tecnología mediando el consumo cultural. Hay, por tanto, más medios para divulgar lo que hacemos. Quien no se ajusta, se pierde en el camino; quien ama el teatro desafía todos los medios y el tiempo. Es un amor incondicional.

Ya son cuarenta y ocho años de la Casa de Teatro y también de la historia de la cultura dominicana. Se dice fácil, pero hay que vivir para contarlo. Cada día que se levanta nuestro querido Freddy Ginebra piensa en cómo ha podido mantener las puertas abiertas de su proyecto cultural tanto tiempo y eso lo hace sentir muy orgulloso. Casa de Teatro de ser un sueño, se convirtió en casa de fotografía, artes plásticas, poetas, locos, titiriteros, grupos folclóricos, ballet clásico, música experimental, festivales de jazz, soñadores, concursos, espacio de talleres de formación de todo tipo, disidentes políticos, escritores, críticos, amantes del teatro y del cine, y mucho más. Es un espacio para todo aquel que busca un lugar donde crear y soñar. Tal vez, esa sea la principal virtud de

*Ginebra, este hermano bendito de la cultura dominicana y de una Casa que siempre está abierta para todos.*

*¿Considera que el teatro como corriente escénica está creciendo en Santo Domingo?*

Claro que sí. Las escuelas están llenas de aspirantes a actores y dramaturgos. Y cada día se abren más salas. Esa es una respuesta muy positiva. Muchos jóvenes se atreven a plantearse una carrera en las tablas, surge el teatro musical, se descubren nuevos talentos. Siento que estoy presenciando la erupción de un volcán y eso me emociona y me llena de alegría.

*¿Cuál es esa novedad en el teatro dominicano contemporáneo?*

Todavía es muy temprano para juzgar. Basta con saber que cada día hay más gente joven integrada con nuevas propuestas, que tocan temas inherentes a nuestra sociedad y nuestra cultura; pero gracias a Dios, cada día se tocan tópicos más universales válidos para todos los teatros del mundo, cada día damos mejores pasos, se abren nuevas salas, el público llena los espectáculos, la gente de teatro se esmera en ser mejores. En fin, estamos en el camino correcto, aunque creo que necesitamos de más salas de teatro, profesores exigentes y, claro, que las empresas públicas y privadas apoyen con dinero, además de una ley de teatro que lo proteja.

*¿Existe un cierto rechazo en el gremio hacia el nuevo teatro comercial?*

Para nada. Es el que más vende y siempre tendrá su público.

*Este aniversario de Casa de Teatro es un premio que se da a sí mismo Freddy Ginebra, por haber sido un gestor perseverante y consecuente con las necesidades y realidades culturales. Recordemos que era una época terrible y desafiante cuando nació la Casa: florecían los doce años del segundo mandato presidencial de Joaquín Balaguer. Como en la frase del poeta mexicano Amado Nervo, Ginebra también «ha sabido vivir, porque ha soñado mucho». Al*



*hablar de Casa de Teatro tenemos que hacer mención obligada de Freddy y su legado, que en buena medida es un testimonio —a veces increíble, muchas insólito y siempre apasionante—, de su tiempo, probablemente porque su creador ha sufrido o provocado dichas en la época que le ha tocado vivir.*

*Tu infancia y tu adolescencia en Santo Domingo pueden valorarse como espacios donde pudiste desarrollar —quizá embrionariamente— tus afectos artísticos. ¿Cómo se va introduciendo en la vida cotidiana del joven Freddy Ginebra el espíritu del teatro?*

Pienso que nací con esa inquietud en mi cuerpo. Desde niño supe que el teatro y el mundo del espectáculo eran mi escenario natural. Además, no tenía más alternativa. Desde mi primera experiencia en la escuela primaria supe que hacer teatro se convertiría en mi pasión. Desde que vi mi primera obra decidí intentarlo. Era una manera de vivir varias vidas y una oportunidad de arriesgarme cada vez que puedo.

*¿Recuerdas esa primera obra en la que participaste?*

Fue una velada en el instituto escuela. Luego, en Bellas Artes, se hacía mucho teatro y yo no me perdía una. Teatro español y después teatro arena. Me inicié en las azoteas, junto a Ángel Haché, con obras que escribíamos juntos.

*Para terminar diré que estamos conscientes de que faltan muchos años por celebrar, festivales de jazz por venir y obras que ver, pero estos primeros cuarenta y ocho ya están vividos. Freddy tiene fe de llegar a cien años de vida y existe una Casa en República Dominicana que tiene las puertas abiertas todo el tiempo para el arte. Eso nos da motivos para seguir creando cultura en el Caribe. 🚀*

## «NADA QUE HACER»: UNA APROXIMACIÓN A LA NOCIÓN DE CONFLICTO ESTÁTICO

VLADIMIR: *No se puede hacer nada.*

ESTRAGÓN: *Es inútil esforzarse.*

VLADIMIR: *Uno sigue siendo lo que es.*

ESTRAGÓN: *Por mucho que se retuerza.*

VLADIMIR: *El fondo no cambia.*

ESTRAGÓN: *Nada que hacer.*

Samuel Beckett, *Esperando a Godot*

GRACIA MORALES ORTIZ

### CONFLICTO VOLITIVO *versus* CONFLICTO ESTÁTICO

Cuando surgió la oportunidad de participar en este merecidísimo homenaje a la trayectoria de José Romera Castillo, decidí centrarme en un concepto dramaturgico que me fascina y que he tratado de conocer en mi doble faceta de investigadora y dramaturga: el conflicto estático. Se trata de una noción que escuché por vez primera en 1999, durante un taller de dramaturgia impartido por José Sanchis Sinisterra.

Lo cierto es que en casi todos los manuales de escritura dramática a los que nos acerquemos, encontraremos una fórmula infalible y, aparentemente, inevitable: me refiero a la sacrosanta ley del «conflicto volitivo». John Howard Lawson, en su *Teoría y técnica de la escritura de obras teatrales*, publicado en 1936, afirma que «el conflicto dramático presupone el ejercicio de la voluntad consciente» (1995: 221). Y añade:

El drama no puede ocuparse de personas cuyas voluntades están atrofiadas, que sean incapaces de tomar decisiones que tengan al menos un significado, que no adopten actitudes conscientes en cuanto a los acontecimientos, que no se esfuercen por controlar su medio. El grado preciso de fuerza de voluntad requerida es la fuerza que se necesita para llevar la acción a su término, para crear un cambio de equilibrio entre el individuo y el medio (1995: 226).

Ciertamente, este libro se publicó antes de que irrumpiera, con una fuerza desestabilizadora, el llamado «nuevo teatro» o «teatro del absurdo». Así, en 1960, en una reedición de su libro, Lawson introduce el preámbulo «La época que cambia», en el que intenta dar cuenta de las rupturas fundamentales que se han producido en la forma de hacer teatro en esas décadas esenciales. Pero lo hace de una forma precaria, insuficiente, condicionada por el desconcierto que le produce el desparpajo irreverente de dramaturgos como Eugène Ionesco, Samuel Beckett o Jean Genet; para Lawson ellos están propiciando una «descomposición de la estructura dramática», por lo cual no duda en definir sus obras como «antiteatro» (1995: 24).

Esta fórmula del conflicto sostenido sobre la voluntad sigue presente en la mayoría de los manuales de escritura dramática. Pensemos, por ejemplo, en *El viaje del escritor. Las estructuras míticas para escritores, guionistas, dramaturgos y novelistas*, donde Christopher Vogler (2002) parte de los esquemas míticos desarrollados por Joseph Campbell en su libro *El héroe de las mil caras* y los aplica a la creación de una fábula dramática. Esta categoría, la de «héroe» presupone dos elementos esenciales: la voluntad como motor y la existencia de un camino por recorrer (evolución, cambio, progresión), para la potencial consecución de un deseo.

Podría aducirse que estos ejemplos reseñados, provenientes de Estados Unidos, se hallan bajo el inevitable influjo de la industria cinematográfica. Pero lo cierto es que volvemos a encontrar las mismas premisas en autores del ámbito hispánico. Citemos, por ejemplo, las palabras del dramaturgo español José Luis Alonso de Santos: «Los conflictos entre protagonista y antagonista tiene que partir de una finalidad definida en ellos, pues se basan en la necesidad que

tenemos los seres humanos de alcanzar metas. [...] Sin una meta clara de los personajes la historia irá de un lado a otro, será confusa» (1998: 119).

Y si nos fijamos en un trabajo más reciente, como el *Manual de dramaturgia* coordinado por Fernando Doménech, descubriremos estas mismas coordenadas:

La dinámica del conflicto principal de una obra dramática se inicia por una necesidad, una carencia o una ambición de suficiente peso y trascendencia como para activar el deseo del personaje principal por remediar su estado. El protagonista, movido por su deseo, se plantea un objetivo a cumplir e inicia una acción para lograrlo. En la ejecución de la acción encontrará una y sucesivas oposiciones tan poderosas como su propio deseo. Dicha dinámica es la que se denomina choque de fuerzas, cuyo resultado es el conflicto dramático (Escalada, 2016: 35).

Que conste que no estoy afirmando que esta «ley del conflicto volitivo» no resulte efectiva y asegure una sólida y fiable estructura dramática: se trata de apostar, ciertamente, a un caballo ganador. Ahora bien, ¿por qué esta reticencia a recoger otras fórmulas menos convencionales, si no han dejado de ser experimentadas (si bien no mayoritariamente) durante todo el pasado siglo? Desde las nociones que nos proponen los manuales reseñados, ¿cómo se puede asumir ese *nada que hacer* que define tan claramente a los personajes de Vladimir y Estragón? ¿Cómo entender a Teddy, protagonista de *Retorno al hogar*, de Harold Pinter? ¿O a las figuras que transitan el teatro de Arrabal, del chileno Jorge Díaz, del cubano José Triana, de la argentina Griselda Gambaro o de la española Lluïsa Cunillé, por citar países y generaciones diferentes? ¿Por qué se siguen considerando estas propuestas «como excepciones superadas o a superar» (Sánchez, 1999: 14)?

Desde mi punto de vista, una de las claves para abordar estos personajes es entender que se nos escurren fuera de los márgenes del paradigma usual del héroe voluntarioso y sacrificado, presentándonos un nuevo plano: el del estatismo, la pasividad, la inercia, que empieza a testarse a partir de 1880 y que rompe con el esquema solidificado del drama que se usaba hasta el momento (Lehmann, 2013: 86).

Puedo esbozar una provisional y esquemática definición del «conflicto estático» (basada en los apuntes que José Sanchis Sinisterra nos facilitó en el curso que he comentado anteriormente): ante un estímulo X, el personaje protagonista no reacciona o reacciona de un modo que no responde a las expectativas lógicas. El estímulo puede ser de carácter beneficioso para el futuro del personaje (una buena noticia, una oportunidad deseable, etc.) o claramente perjudicial (una amenaza, una agresión...). El personaje está demostrando así dos cualidades esenciales: por una parte, su ausencia de deseo inicial (no es él quien genera el arranque de la acción) y, por otra, su carencia de voluntad de lucha, de resistencia o de mejora, a la hora de enfrentarse al peligro que le sobreviene o de aprovechar la ocasión propicia ofrecida.

### **Algunas características de la conflictividad estática** **«Preferiría no hacerlo»: los personajes sin voluntad**

¿Qué pasa cuando el personaje no tiene *nada que hacer*? ¿Cómo enfrentarnos a protagonistas que habitan en el centro de una «sórdida inercia» y que aspiran «a llevar una existencia vegetativa, a conformarse con su progresiva decadencia, libre de aspiraciones y, por lo tanto, de conflictos»? (Sanchis Sinisterra, 2002: 117).

Son muy pocos los críticos del ámbito hispánico que se han esforzado por entender de forma rigurosa el funcionamiento de este tipo de personajes. Los trabajos suelen limitarse a analizar la forma en la que su voz o su presencia escénica está desestructurada o agrietada; asimismo, existe una tendencia a estudiarles como representaciones un tanto abstractas del existencialismo, el nihilismo o la desconfianza en la razón. Sin embargo, no suele ponerse bajo la lente de aumento esta temática que nosotros venimos desarrollando: su carencia de voluntad.

Entre los teóricos españoles que han intentado dar algunas pistas al respecto se encuentra el citado dramaturgo y docente José Sanchis Sinisterra. Así se refiere, por ejemplo, a los protagonistas de *Esperando a Godot*:

Vladimir y Estragón [...] pueden deambular por un escenario que no les apremia. Pueden, simplemente, esperar a Godot. No necesitan antecedentes biográficos, identidad social,

Como si fuera esta noche, dir. Yailín Coppola. Argos Teatro



FOTOS SONIA ALMAGUER

coherencia psicológica, verosimilitud... ni siquiera significado. Tampoco tienen que exhibir sentimientos, encarnar ideas –y mucho menos proclamarlas!–, desenredar intrigas, alcanzar metas, triunfar o fracasar. Solamente tienen que estar ahí (2002: 118).

Aceptar la premisa de que simplemente «estar ahí» ya implica una función dramática y genera una entidad abarcable bajo la noción de personaje, es un cambio de enfoque muy enriquecedor.

Por su parte, en su libro clásico, *La crisis del personaje en el teatro moderno*, Robert Abirached se refiere al movimiento teatral de los años cincuenta del siglo xx como una fórmula en la que los autores han «desnudado» a sus protagonistas, haciéndoles perder sus atributos más significativos y propiciando así, una profunda descalificación de la noción de individuo (1994: 380). Destaca además cómo, entre otras cuestiones, se ha suprimido en ellos «toda posibilidad de trato con el prójimo que no sean desatinos, intercambio de clichés o interrogación impotente» (1994: 381). Sin embargo, no se llega a poner de relieve la noción de pasividad y estatismo como una de las cuestiones centrales que caracterizan el funcionamiento de este tipo de personajes.<sup>1</sup>

Ahora bien, ¿cómo suelen ser estos protagonistas del conflicto estático que prefieren no hacer nada?<sup>2</sup> Podemos destacar dos cualidades en ellos que suelen alternarse: o bien su indefinición, o bien su insignificancia. En el primero de los supuestos nos hallamos, ciertamente, frente a figuras reducidas a su «esqueleto social, moral y psicológico» y privadas de «todo pasado y todo porvenir»

(Abirached, 1994: 381), que funcionan entonces desarraigadas de la realidad, sin más referentes que aquellos que les ligan a su propio microcosmos de ficción. En ese sentido, se asemejan a los fantoches, a los muñecos, a las máquinas o a los animales. Además, algunas veces sufren limitaciones físicas, como consecuencia de taras o mutilaciones, lo que los acerca a lo monstruoso (Sánchez, 1999: 107).<sup>3</sup> A esta configuración

brevemente apuntada responden claramente figuras como el hombre sin nombre y sin voz de *Acto sin palabras*, de Samuel Beckett, o el cliente y el peluquero de *Decir sí*, de Griselda Gambaro. También hay mucho de máscara y de ausencia de una psicología claramente delimitada en la capacidad de transformación constante de Lalo, Cuca y Beba en *La noche de los asesinos*, de José Triana (sus nombres responden a un juego fundamentalmente onomatopéyico).

Pero no siempre es así. Existen otras obras que funcionan bajo la premisa del conflicto estático donde los personajes no están tan «desnudados». Es el caso, por ejemplo, de los caracteres que aparecen sosteniendo el teatro de Harold Pinter. Estos pueden abarcarse bajo el modelo que dibuja Jesús G. Maestro:

<sup>1</sup> No obstante, en su estudio sí está latente esta idea, cuando señala, por ejemplo, que la temporalidad está «sujeta a aceleraciones fulminantes que degradan súbitamente al personaje o a ralentizaciones que lo sumen en la inmovilidad y le hacen no poder salir del atolladero, en una repetición mecánica» (Abirached, 1994: 398).

<sup>2</sup> Como en el título del epígrafe, nos referimos aquí a la famosa frase del personaje de Herman Melville: *Bartleby, el escribiente*, que es, sin duda, un referente para este tipo de figuras abúlicas.

<sup>3</sup> Pensemos, por ejemplo, en el personaje mudo y anónimo de *Acto sin palabras*, de Beckett, que aparece empujado a la escena para acatar, de forma mecánica, las órdenes de una fuerza no visible. Esa figura se comporta como un ratón de laboratorio, por su obediencia y por la forma en que va aprendiendo a no equivocarse.

Son numerosos los testimonios sobre la disolución y la fragmentación del yo en la literatura del siglo xx; remiten en suma a un concepto de sujeto determinado por la inseguridad, la incertidumbre y la insatisfacción, como consecuencia de la deconstrucción de una serie de valores que garantizaban tradicionalmente la estabilidad de su pensamiento frente a cualquier tipo de mutaciones externas (1998: 32).

Estoy de acuerdo con estas afirmaciones, pero vuelvo a percatarme de que se está hablando de la disolución del «yo»; pero no de la disolución de su «voluntad», que es lo que quiero abordar aquí.

Insatisfacción, incertidumbre, pero también mediocridad, aburrimiento, decepción, cobardía, distracción o indiferencia son algunas de las cuestiones que laten en el fondo de este tipo de figuras. Si en la definición del personaje dramático que nos ofrece Eric Bentley se hace hincapié en su capacidad para «concentrarse más intensamente en los grandes propósitos vitales que lo impulsan» (1995: 48), aquí, por el contrario, encontramos a estas figuras más próximas a lo que él mismo llama «la vida real», en oposición al drama teatral: «En la vida real, tales “grandes propósitos” —cuando llegan a existir— se ocultan en los desvanes y en los pasillos oscuros. Nuestras habitaciones se hallan repletas de toallas, cepillos de dientes, cartas comerciales, teléfonos y receptores de televisión» (1995: 48).

El hombre que se dibuja en esta cita, común, gris, insignificante, distraído, está más cercano al protagonista estático del que venimos hablando que el personaje de grandes propósitos que Bentley defiende como soporte habitual del drama.

Por otra parte, habría que aclarar que la construcción de este tipo de figura pasiva va perfilándose en el panorama literario de forma paulatina, a lo largo de un proceso en el que se pasa desde el «Héroe», con mayúscula, a la predilección por el hombre «normal» y su conflictiva intimidad, preñada de inseguridades y contradicciones. Para György Lukács este paso supone la consolidación del drama moderno que ya no pone en escena a grandes personajes ni a «héroes trágicos», sino a individuos más comunes, con una menor capacidad de acción (1996: 276). No obstante, en este drama, el personaje de ideología burguesa sigue teniendo

deseos (aunque menos ambiciosos) y lo seguimos viendo esforzarse por conseguirlos (aunque con recursos más débiles): es decir, sigue existiendo la voluntad. El paso definitivo que darán algunos autores será cancelarles dicha capacidad para desear y luchar.

### SILENCIO Y AMBIGÜEDAD EN LA FÁBULA

Una de las características que suele traer aparejada la presencia de estos seres literarios apáticos es la ausencia de antecedentes significativos que nos ayuden a asumir ‘racionalmente’ el porqué de su comportamiento. Quiero decir con esto que el texto nunca explicita que haya razones que impiden al personaje luchar o reaccionar como nos parecería lógico. ¿Por qué siguen esperando Vladimir y Estragón? Es más, ¿existe realmente ese tal Godot? ¿Por qué está enterrada Winnie hasta la cintura en *Los días felices*? ¿Por qué permite Teddy en *Retorno al hogar* que su mujer tenga relaciones sexuales con sus hermanos? ¿Por qué el anónimo personaje de *Decir sí* de Griselda Gambaro acepta la violencia progresiva a la que le somete el peluquero?

Ciertamente, nos enfrentamos aquí a un elemento que resulta básico en este tipo de propuestas: el uso consciente de la palabra que no aclara, que no resuelve.

Si Godot hubiera llegado, si hubiera acudido, aun con retraso, a su imprecisa cita con Vladimir y Estragón, el teatro contemporáneo no sería lo que es. La obra de Beckett irrumpe en la dramaturgia occidental inscribiendo en ella, como postulado básico, una escandalosa ausencia, una sustracción, un hueco.

Pero es un hueco dotado de una doble y aparentemente contradictoria virtud: por una parte, es un hueco creciente, progresivo, como una metástasis del vacío; por otra, es un hueco generador, productivo, algo así como una oquedad plétórica (Sanchis Sinisterra, 2002: 115).

Por otra parte, si ese hueco se rellenara, es decir, si se ofreciera respuesta a estas preguntas que planteábamos antes, entenderíamos que hay motivaciones lógicas que impiden al personaje oponerse a la situación en la que se encuentra o que le obligan

al estatismo. Y entonces el conflicto, tal y como lo estamos planteando, quedaría desarmado: las víctimas lo son, porque han perdido la batalla.<sup>4</sup>

Nos enfrentamos así a una cuestión decisiva: los protagonistas del conflicto estático no reaccionan, no porque no puedan, sino porque, inexplicadamente, *prefieren no hacerlo*. Inexplicadamente, vuelvo a decir. Y entonces la presencia del hueco se vuelve decisiva. Considero que aquí resulta tan útil como esclarecedor remitirnos a la noción de «obra abierta», expuesta por Umberto Eco en su libro ya canónico.

Mucha de la literatura contemporánea en esta línea se funda en el uso del símbolo como comunicación de lo indefinido, abierta a reacciones y comprensiones siempre nuevas. Podemos pensar fácilmente en la obra de Kafka como en una obra «abierta» por excelencia [...]. En efecto, la obra permanece inagotable y abierta en cuanto «ambigua», puesto que se ha sustituido un mundo ordenado de acuerdo con leyes universalmente reconocidas por un mundo fundado en la ambigüedad, tanto en el sentido negativo de una falta de centro de orientación como en el sentido positivo de una continua revisión de los valores y las certezas (1992: 80).

#### LA PROGRESIÓN DRAMÁTICA EN EL CONFLICTO ESTÁTICO

En su acercamiento al paradigma del teatro del absurdo, Lobato Morchón apunta lo que él llama la «inexistencia del conflicto dramático»:

Si en el teatro, llamémosle, canónico, el motor de la acción [...] es el conflicto dramático [...], la ausencia de conflicto ha de ser, necesariamente, la causa de que los dramas de vanguardia carezcan de progresión narrativa. Así es: no hay en ellos un choque de voluntades antagónicas capaz de poner en marcha el engranaje de una trama, de encender la mecha de la acción. Esta queda, de raíz, troncada, abortada (2002: 27).

Aquí, el autor establece una identificación que me resulta algo reduccionista, al presuponer que todo conflicto dramático debe ser un conflicto

volitivo, lo cual imposibilitaría la existencia de otras fórmulas. Me parece, así, necesario que nos detengamos un momento en estas afirmaciones y nos cuestionemos si puede existir la progresión dramática derivada del estatismo. Y esto trae aparejada, a su vez, otra interrogante: ¿puede llegar a ser conflictivo el estatismo? Es decir, en última instancia, ¿resulta acertada la nomenclatura que venimos usando (conflicto estático) o bien se cancela la conflictividad cuando no hay voluntad de lucha y superación en el personaje?

Como he apuntado ya, para buena parte de los teóricos del teatro si no hay acción volitiva y consciente, no hay conflicto y tampoco puede haber progresión. Desde este punto de vista, el estatismo abarcaría no sólo al personaje, sino a la totalidad de la obra. De ahí que cuando se aborda este tipo de planteamientos dramáticos se destaque la tendencia a usar la estructura circular (Herrerías, 1996: 139 o Lobato Morchón, 2002: 30-33) o la presencia de «lo inerte» (Herrerías, 1996: 139).

Pero yo conjeturo una respuesta diferente: considero que, aun admitiendo en la superficie del discurso la preeminencia del estatismo y la circularidad, en el funcionamiento interno sí existe progresión dramática en estas propuestas donde el personaje carece de voluntad, lo cual genera «a concentration, condensation, and there for e maximal intensification of the tensions that make conventional plays dramatic» (Esslim, 1980: 120).

Por una parte, es necesario destacar cómo el autor dramático, que, en ocasiones, conserva esa premisa de que algo avance o se mueva en el desarrollo de la obra, suele utilizar una estrategia muy interesante: la progresión no depende del esfuerzo y de la voluntad del héroe, sino del aumento paulatino del estímulo que debería provocar la reacción del protagonista. Es decir, el grado de beneficio o de perjuicio que se dirime en escena crece a lo largo de la obra, ante la indiferencia del personaje. Así, el estatismo o la reiteración se mantienen, sí, como respuesta del protagonista, pero las consecuencias de

<sup>4</sup> O bien, incluso, el estatismo podría implicar una acción heroica: el personaje que resiste en su casa contra quienes vienen con una orden de desahucio es movido por la férrea voluntad de defender lo propio.



Como si fuera esta noche, dir. Yailín Coppola. Argos Teatro

su apatía no dejan de intensificarse y mostrarse cada vez más irreversibles.<sup>5</sup>

Ahora bien, ¿qué pasa, entonces, con las propuestas en las que ni siquiera progresa la fuerza externa que afecta al personaje? Incluso en estos casos en los que es cancelada cualquier forma de progresión narrativa,<sup>6</sup> sigue existiendo la progresión dramática —porque ambos conceptos no deben ser sinónimos—. Habría que empezar recordando una obviedad: en todo texto dramático es latente, pero decisiva, su potencialidad escénica. El dramaturgo predispone en el texto lo que deberá ocurrir después en la representación espectacular e inmediata de dicha obra. Y hacemos hincapié en esto por una cuestión fundamental: durante la materialización escénica de todo texto dramático, transcurre el tiempo. Es decir, siempre está pasando algo, porque siempre está sucediéndose un tiempo real, físico: el tiempo de la representación.

En el teatro (y en la narración oral) [...] el tiempo real es el de la ejecución; el tiempo de la «escritura» y el —único ahora— de la «lectura» se confunden en una misma temporalidad,

efectiva, con una duración y una datación únicas: el tiempo de la escenificación (y de la narración oral). La representación real «existe» en el tiempo (García Barrientos, 1991: 127).

Así pues, el tiempo escénico avanza hacia adelante, inevitablemente. Como señala Hans-Thies Lehmann, se trata «del tiempo común de muchos sujetos (que pasan juntos el tiempo), de modo que se hallan inextricablemente unidas una realidad física y sensorial de la experiencia del tiempo y una realidad mental» (2013: 304). Y, en este sentido, cuando un personaje en escena no hace nada, sigue estando ahí, visible a los ojos del espectador, mientras los minutos se suceden. Aun cuando la fábula parezca detenida o circular, la realización escénica (y, por tanto, su recepción), inevitablemente, progresa, pues avanza el tiempo de la representación. Deberíamos volver aquí a esa idea del simplemente «estar ahí» como función de los personajes beckettianos que destacaba Sanchis Sinisterra en una cita anterior. Porque, ciertamente, la mera presencia escénica ya conlleva una forma de acción y, aun cuando los gestos realizados o las palabras dichas no parezcan responder a una trama coherente, la sensación de que algo está pasando resulta inevitable.

¿Qué puede hacerse cuando ya no se puede hacer nada? ¿Qué decir cuando ya no hay nada que decir? La magia de Samuel Beckett consiste aquí en construir un fascinante espectáculo con el sepelio de la espectacularidad. [...] «Contracción del espíritu», sí, y de la sustancia dramática, hasta el borde mismo de un lógamo inerte que significaría la clausura de la representación, de toda posible representación, si la mera presencia de los personajes, su «tener que estar ahí», no bastara para asegurar la expectativa escénica, germen de la teatralidad (Sanchis Sinisterra, 2002: 114).

<sup>5</sup> Esto se ejemplifica magistralmente en el aumento de la arena que cubre el cuerpo de Winnie en *Los días felices*, de Beckett, o en la paulatina crueldad de los victimarios en la obras de Griselda Gambaro.

<sup>6</sup> Uso aquí el término de Lobato Morchón citado en el fragmento anterior.

Ahora bien, ¿a quién le pertenece esa experiencia de que algo pasa o esa «expectativa escénica» de la que nos habla Sanchis? Obviamente, al espectador. Es él, testigo de ese no-reaccionar, testigo de la pasividad autodestructiva del personaje, quien progresa a lo largo de la obra. Sometido al transcurrir de la representación, el receptor se ve obligado a vivir ese tiempo en el que, a nivel de la fábula narrativa, puede no estar sucediendo apenas nada, pero en el que el avance de los minutos es clave.

Igual que el mito de Sísifo es aborrecible porque es una condena eterna, no es lo mismo que un personaje no reaccione de la forma que nos parece coherente durante cinco minutos a que lo haga durante una hora y media; no es lo mismo tropezar dos veces en la misma piedra que tropezar doscientas; no es lo mismo esperar a Godot durante diez minutos que quedarse ahí, sin hacer casi nada, durante las aproximadamente dos horas de representación... La realidad física del tiempo de la representación convierte el estatismo de los personajes en algo que hace progresar al espectador desde la sonrisa o la incredulidad hasta la angustia; desde el posible tedio, viendo que no cambia nada, al desasosiego que nos produce presenciar cómo un personaje acepta su degeneración sin oponer resistencia. Frente al héroe voluntarioso y sacrificado con el que resulta amable y cómodo identificarse, estos protagonistas abúlicos, torpes, aburridos, indiferentes o cobardes incomodan profundamente, porque la empatía que sentimos hacia ellos nos enfrenta al espejo de nuestra propia abulia, nuestra torpeza, nuestro aburrimiento, nuestra indiferencia, nuestra cobardía.

De este modo, conforme transcurre la obra alrededor de un protagonista estático, paradójicamente, es la persona sentada en el patio de butacas quien reacciona: la quietud del personaje desencadena la inquietud del público. Si la trama que se está desarrollando parece no tener progresión dramática es porque el conflicto, en verdad, reside y progresa en el espectador. Podemos afirmar así que, frente a las obras edificadas sobre el tradicional conflicto volitivo, las propuestas sostenidas en el conflicto estático defienden y ponen en práctica una fórmula teatral más revulsiva y «desconfortante». 

## Referencias bibliográficas

- ABIRACHED, R. (1994). *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.
- ALONSO DE SANTOS, J. L. (1998). *La escritura dramática*. Madrid: Castalia.
- BECKETT, S. (2004). *Los días felices*. Madrid: Cátedra [4<sup>o</sup> edición].
- BENTLEY, E. (1995). *La vida del drama*. México: Paidós Studio.
- Eco, U. (1992). *Obra abierta*. Barcelona: Planeta Agostini.
- ESCALADA, J. (2016). «La acción dramática. La trama. El conflicto dramático». *Manual de dramaturgia*, Fernando Doménech (ed.). Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, 27-36.
- ESSLIN, M. (1980). *Mediations*. Baton Rouge: Louisiana State University Press.
- GARCÍA BARRIENTOS, J. L. (1991). *Drama y tiempo. Dramatología I*. Madrid: CSIC.
- HERRERAS, E. (1996). *Una lectura naturalista del teatro del absurdo*. Valencia: Universitat de València.
- LAWSON, J. H. (1995). *Teoría y técnica de la escritura de obras teatrales*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.
- LEHMANN, H-T. (2013). *Teatro posdramático*. Murcia: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo.
- LOBATO MORCHÓN, R. (2002). *El teatro del absurdo en Cuba (1948-1968)*. Madrid: Verbum.
- LUCKÁCS, G. (1966). *Sociología de la literatura*. Barcelona: Península.
- MAESTRO, J. G. (1998). «El personaje teatral en la teoría literaria moderna». *Theatralia II. II Congreso Internacional de Teoría del Teatro. El personaje teatral*, Jesús G. Maestro (ed.). Vigo: Universidad de Vigo, 17-56.
- SÁNCHEZ, J. A. (1999). *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- SANCHIS SINISTERRA, J. (2002). *La escena sin límites. Fragmentos de un discurso teatral*. Madrid: Ñaque.
- VOGLER, CH. (2002). *El viaje del escritor. Las estructuras míticas para escritores, guionistas, dramaturgos y novelistas*. Barcelona: Ediciones Robinbook.



FOTO JULIETTE MORALES

## FAVEZ: LARGO VIAJE HACIA EL PERDÓN

*SADE: Marat, las cárceles de nuestros cuerpos son peores y más profundas que las piedras. Y mientras no se abran toda tu revolución no es más que un juego de cuerpos hambrientos y diabólicos. Charenton, de RAQUEL CARRIÓ y FLORA LAUTEN*

ROGER FARIÑAS MONTANO

¿QUIÉN SANA LAS HERIDAS DE ENRIQUETA FAVEZ? ¿Quién dicta las leyes del santo sacramento y tiene el derecho de nombrar hereje a tan digna persona, cuyos únicos delitos han sido salvar vidas y ayudar a madres para que no perdieran a sus hijos —como le pasó a ella—, o amar a una persona de su mismo sexo? ¿Llegar al extremo de encarcelarla como a una criminal? ¿Quitarle el título de médico, sus bienes, su vida? ¿Por

qué llegar a sentirse «distinta» y enfermar febrilmente ante la mentalidad retrógrada de una sociedad hipócrita, lamentable, como la del siglo XIX?

Nadie puede permanecer impasible ante tales interrogantes, suscitadas por la puesta en escena de *Favez*, monólogo escrito a dos manos por Liliana Lam y Alberto Corona, inspirados en el libro *Por andar vestida de hombre*, del ensayista y profesor Julio César González Pagés. En el conmovedor relato escénico, Lam —quien interpreta a Enriqueta— y Corona —director de la puesta—, nos revelan, desde la reflexión más profunda y desprejuiciada, momentos de la vida de uno de los personajes más polémicos en Cuba, a partir de su llegada a la Isla, proveniente de Suiza.

Asentada en Baracoa desde el año 1819, una mujer originaria de Lausana arribó a Cuba vestida de hombre, bajo la identidad de Enrique Favez, quien en poco tiempo se convertiría en un renombrado cirujano, tan alabado como cuestionado, por dedicarse a curar de manera gratuita a los más necesitados económicamente. ¿Era la soberbia de la época? Nadie pondría en duda su integridad moral y competitividad profesional, con méritos tan elevados como haber estudiado medicina en París y fungir como médico de guerra en el ejército de Napoleón. Atravesó el océano en busca de una mejor fortuna, alejada de la distópica y cruenta sociedad europea. Mas no previó que aquella isla que la acunó, más tarde fuera a volverse tan álgida y hostil tras quedar en descubierto su verdadera identidad.

Acostumbrados a presenciar en Argos Teatro espectáculos de pequeño y mediano formato —al menos desde que el grupo liderado por Carlos Celdrán radica en Ayestarán y 20 de Mayo—, encontrarnos con un monólogo resulta ya una opción atrayente. A finales de los años 80 del siglo pasado tuvo su inicio la llamada «eclosión del monólogo», que, al decir de la teatróloga Indira Rodríguez Ruiz, se debe a «la necesidad de expresión artística, al hallazgo de una manera propia de expresión dentro de los límites teatrales, vienen aparejadas las circunstancias económicas».<sup>1</sup>

Lo cierto es que con el surgimiento en 1988 del Festival del Monólogo —y su permanencia—, así como el condicionamiento progresivo de otros pocos espacios de desarrollo donde se fue potenciando —aunque no tiene la misma vigencia que unos años atrás—, el género goza de cierto posicionamiento privilegiado en la historia reciente del teatro cubano. Me vienen a la mente, de una extensa lista, los míticos montajes de *La Legionaria*, del Premio Nacional de Teatro Pancho García; *El enano en la botella*, de Teatro de la Luna; *Jerry viene del Zoo*, de Estudio Teatral Vivarta; ¡*Ay, mi amor!* y *Santa Cecilia*, ambos de Teatro El Público; *La cuarta Lucía*, de Aire Frío; *Cubalandia*, de El Ciervo Encantado; y, más recientemente, *Kassandra* de Los Impertinentes. Y *Favez* viene, de alguna manera, a potenciar ese legado.

«El arte del actor en solitario»<sup>2</sup> bien elaborado por la intérprete Liliana Lam, respaldado por un



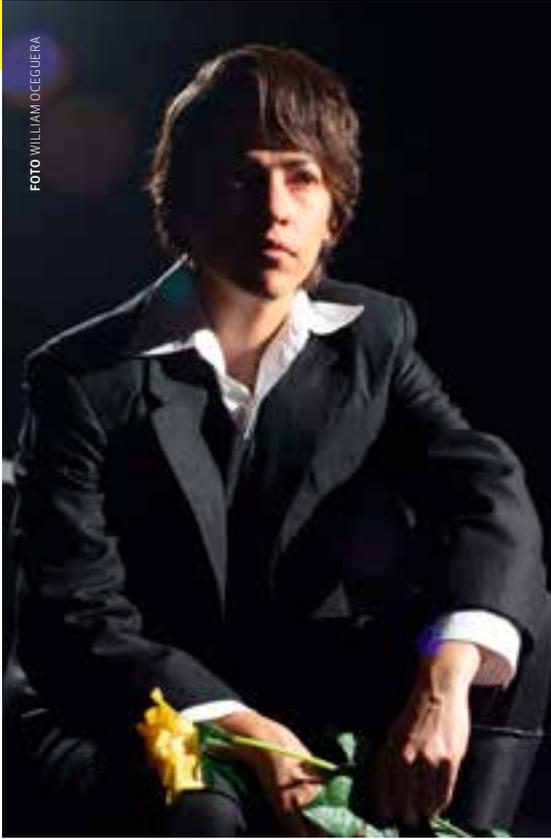
FOTO JULIETTE MORALES

Favez, dir. Alberto Corona. Argos Teatro

montaje de Corona técnicamente logrado y signado por un espíritu exorcizante a la vez que onírico y revelador, dispuesto en una estructura de cuatro cuadros; hacen de *Favez* un viaje enternecedor a la historia de un personaje inmenso —por polémico, intrépido y de mentalidad transgresora— que nos plantea temas filosóficos inmensos. Pero —y, sobre todo— habla de la condición humana y sus principales contradicciones y penurias, no solo cuestionadas por *Favez* en el siglo XIX, sino en el triste espectáculo de la actualidad. Por ello suscribo las palabras del propio autor del libro originario de esta versión dramática, Julio César González Pagés cuando afirma: «Este texto para el teatro escrito en el año veintiuno de un siglo de igual número en Cuba es un reto para quienes diseñan políticas públicas vinculadas a los

<sup>1</sup> Indira Rodríguez Ruiz (2011). *Criaturas en la isla*. Cienfuegos: Reina del Mar Editores, 50.

<sup>2</sup> Ídem.



derechos de todas las personas. La voz de Enriqueta Favez reclama un amor sin fronteras ni límites que aún es el sueño de muchas mujeres y hombres».<sup>3</sup>

Al decir de Vicente Revuelta, «el actor fundamentalmente es la expresión y la acción, no es la estética. [...] Lo más difícil y lo más impresionante que puede tener un actor, no es tanto que se metamorfosee, sino que se dé en su esencia y no en su personalidad. Que sea capaz de desarrollar su esencia en otras personalidades».<sup>4</sup> Y es por lo que ha abogado Lilita Lam desde el entendimiento esencial de su personaje, apuntalándose en un discurso que logra pleno equilibrio entre las demandas emocionales y el raciocinio. Si bien no se enturbia la limpieza del trabajo en sentido general, considero que debiera atenderse el trabajo de la voz, en determinados momentos, cuando Lam se nota fatigada, y se pierden algunos tonos, sobre todo los de mayor intensidad dramática.

Lo cierto es que, salvo en lo prevenido, estamos ante un trabajo interpretativo de factura impecable y depurado técnicamente, donde la joven Lam encuentra en el dominio del espacio una expresividad comedida y la verdad escénica, sus principales

virtudes. Lam tiene el compromiso de que el relato vaya avanzando de manera progresiva, con una interpretación franca de un personaje tan rico como complejo: Enriqueta Favez —entendiendo sus niveles y sus matices—, y es vital que el espectador conecte con ella a lo largo de la representación. Cometido nada dócil.

El espacio escénico ideado por el diseñador Omar Batista está desposeído de naturalidad. En él confluyen varios sitios y tiempos: la habitación donde espera el reencuentro con su amada Juana, mientras habla con un retrato de su tío Enrique, a la vez que se guarece de una fuerte tormenta y bebe para aplacar la desesperación; el estrado de la corte donde es acusada siendo aún muy joven; la mugrienta celda donde es lanzada y humillada tiempo después, teniéndose que desnudar en cuerpo y alma ante los déspotas del poder y, por último, el cuarto de Sor Magdalena en Nueva Orleans, ciudad a la que emigró en una goleta y donde ocurren los últimos compases de la obra, ya siendo Enriqueta una anciana. La escenografía y la utilería están representadas por tres franjas de tela amarillenta en forma de rampa y a distintos niveles que suponen desestabilidad, acaso el cielo cayéndole sobre la cabeza a Enriqueta, a ras de su mundo, y debajo una mesa de madera, una silla, una mesita pequeña con una palangana con agua, una jarra y una toalla, un maletín, una colchoneta, un cuadro del tío Enrique, una botella, un tintero, una pluma, un sobre de cartas, etc. Ambas —escenografía y utilería— van implicándose a merced de la fábula, adoptando una función sostenible según lo requiera la acción.

El espacio sonoro diseñado por Yasel Álvarez cumple con su función; tanto la elección de los temas instrumentales como los efectos para denotar acciones muy específicas —toques en la puerta, celdas que abren, voces en *off*, etc.—, ubican y orientan al espectador en situaciones específicas. Similares

<sup>3</sup> Julio César González Pagés (2021). Notas al programa de *Favez*. Argos Teatro, La Habana.

<sup>4</sup> Maité Hernández Lorenzo y Omar Valiño (2019). *Vicente Revuelta. Monólogo*, La Habana: Ediciones Alarcos, 14.



efectos producen el excelente diseño de luces de Jesús Darío Acosta —de una larga trayectoria y experiencia con Argos Teatro—, cuando crea un discurso etéreo, colmado de luces y sombras, como el espíritu mismo que habitó hasta la muerte nuestra protagonista.

Momento poético el de la reminiscencia de Enriqueta, que queda en penumbras, bebiendo descompuesta, y allí en su esquina, bajo el cuadro de su tío —con quien dialoga casi de manera delirante durante toda la primera parte de la obra—, evoca mediante la proyección de sombras chinescas, una escena en la que hace el amor con Juana, en una danza sutil de caricias y ternura.

ENRIQUETA: Si tú nos creaste a tu imagen y semejanza: ¿Cómo es posible que luego no acepten en la Tierra los hombres que dicen que llevan tu palabra a todos? Y así sigue la humanidad, ciega, sin percatarse de que si cada uno no despierta el guerrero que lleva dentro y lucha por lo que quiere al precio que sea, las cosas no cambiarán, así pasen doscientos años.

Sé que no debemos culpar a nadie y perdonar, sobre todo perdonar... ¿Y a mí quién me perdona? ¿Quién perdona a las mujeres que como yo quisieron estudiar medicina y no se les permitió? ¿Quién perdona a las que se cansaron de aguantar maridos violentos y abandonaron sus casas? ¿Tú? Sí, cuando hay arrepentimiento... ¿Y qué pasa si no nos arrepentimos? ¿Iremos al infierno? Pero si precisamente estábamos en él cuando decidimos decir basta.<sup>5</sup>

Cuando contrastamos este aparte de la protagonista, expresado por la actriz Liliana Lam en la actualidad, a su vez dicho por la Enriqueta anciana y Madre Superiora en Nueva Orleans, lejos del calor insular y las precariedades espirituales que sufrió durante su juventud en la vida laica... nos percatamos de que llevó una existencia atravesada por la ecuación: amor + odio = perdón, lo que hace de Favez un personaje conmovedoramente trascendental. 

<sup>5</sup> Guion inédito del monólogo *Favez*, cortesía de sus autores.

Ensayo de la obra *Brutal*, coreografía de Nelson Reguera. Compañía de Rosario Cárdenas

FOTO TOMADA DE ONCUBANEWS.COM



# **SOBRE *BRUTAL*, DE LA COMPAÑÍA ROSARIO CÁRDENAS «CUANDO LA EPIFANÍA ADQUIERE CUERPO Y SANGRE»**

**KENNY ORTIGAS GUERRERO** *BRUTAL* ES EL TÍTULO DEL ÚLTIMO ESTRENO DE LA compañía danzaria Rosario Cárdenas, que gracias a la alineación de los astros tuve el placer de disfrutar en el Complejo Cultural Bertolt Brecht, durante una visita de trabajo que realizara a La Habana. El espectáculo, bajo la dirección artística de Nelson Reguera —uno de los discípulos más cercanos de la coreógrafa cubana, como aparece en el programa de mano— es un desafío y contundente alegato contra la muerte y la enajenación, cuando las crisis de todo tipo —pandemias,

Nelson Reguera ensayando la obra *Brutal*

guerras, cataclismos políticos, etc.— parecen descalabrar los principios básicos de sostenibilidad de la especie humana y someternos a una incertidumbre que disloca lo que encuentra a su paso.

Soy de los que valora, en grado superlativo, la entrega, la disciplina, el rigor y la fuerza de cualquier artista o agrupación al llevar una obra a escena. Estos sirven de parámetros o medidores en la legitimación de una puesta. Difícil resulta no percibir cuándo estamos frente a un trabajo artístico endeble e insípido; precisamente esas apreciaciones son una resultante de carencias relacionadas con estos elementos a los que hago referencia, considerándolos ingredientes fundamentales para la concreción exitosa de un proyecto.

De igual manera revelo mi inclinación estética por aquellos espectáculos danzarios que estremecen los cimientos del público desde una crudeza que, sin dejar de seducir, a través de la plasticidad, precisión y fluidez de sus bailarines, encierran una especie de carga ancestral que nos acerca a la energía mística que guardan algunos de los ritos de nuestros antepasados.

Con *Brutal* me siento satisfecho y corroboro la idea de que un cuerpo puede expresar no solo

con el conjunto de su todo: ojos, piernas, dedos... Un cuerpo se convierte en terreno fértil, en naturaleza donde cada ser que lo habita —cada segmento, cada músculo— adquiere vida propia y contribuye a la existencia del otro, propiciando el equilibrio y la riqueza de ese ecosistema que podemos llamar «escena». En *Brutal* el coreógrafo se apoya en el hombre (bailarín) como centro del juego, sin necesidad de recurrir a trucos escenográficos u otro tipo de parafernalia. El uso de la luz —penumbras— y la excelente banda sonora son aliados de primer orden que dinamizan cada zona y espacio, creando atmósferas envolventes que logran borrar la distancia entre espectador e intérprete. De ahí esa emoción recurrente de estar siendo partícipe de un acto ritualista de purificación.

También, para aquellos que puedan subestimar el arte de bailar, si vieran *Brutal* tendrían una buena oportunidad de cambiar su parecer, pues el desgaste psicofísico y compromiso visceral de los seis bailarines es un acto que merece respeto y reconocimiento. Tanto es así, que al terminar la obra —y en modo bromista, pero también de admiración— le dije al coreógrafo: «Usted es un abusador...». Y se echó a reír. Me comentó, entre otras cosas, que la

mayor parte de la pieza era creación de los propios danzantes, quienes bajo sus pautas habían dado vida a las imágenes que ya él traía pensadas.

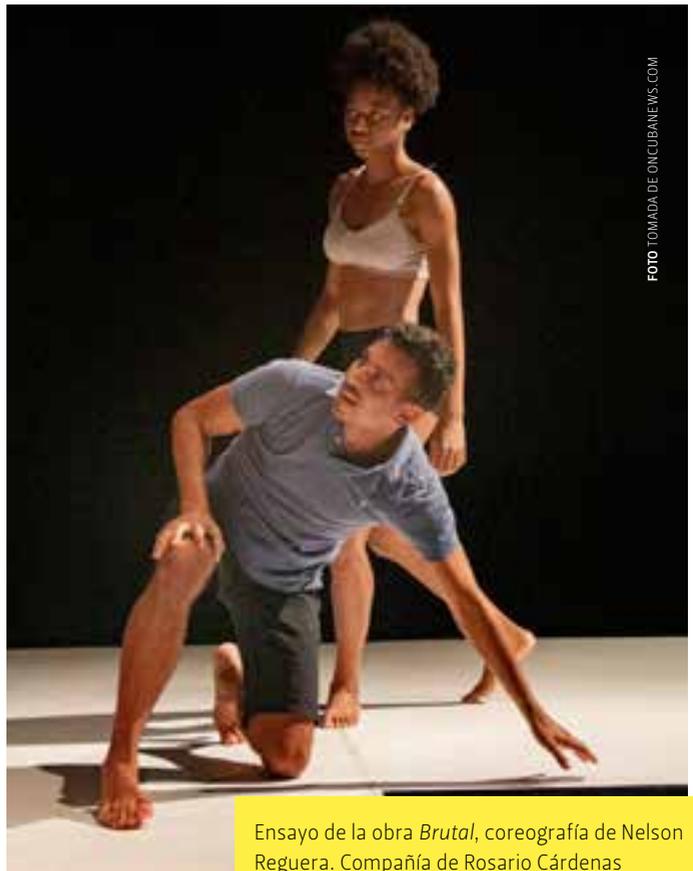
Este aspecto resulta otro logro de la coreografía: la libertad para crear y poner, cada uno, su punto de vista expresado en el movimiento, aunque ineludiblemente exista un hilo conductor que sostenga la dramaturgia. Con esta premisa se quiebran los límites que pueda tener un bailarín, ya que no está sujeto a la famosa «tiranía» del director y se emplea a fondo, teniendo sus propias vivencias como un material de inagotable sustrato emocional, conceptual e imaginativo. Junto a cada gesto, desde el inicio hasta el final, está la sensación de asfixia y de estar al borde de un precipicio, conceptos que se manejan de manera acertada, lo que constituye uno de sus propósitos.

Cada cuadro que se fabrica en el tratamiento de las agrupaciones y composiciones, nos acerca a esculturas manieristas que serpentinan el reflejo de contradicciones, angustias y fobias. Es la desintegración y transmutación del cuerpo que combate para reinventarse dentro de una realidad que intenta aniquilarlo. En otro sentido, creo que no hay arte auténtico si no logra activar el imaginario y en *Brutal* coexisten infinidad de trazos metafóricos que se articulan en función de provocar analogías y parábolas. ¿Qué decir del prólogo, cuando las espaldas de los bailarines son la única parte visible del cuerpo en ese instante y parecen un rebaño de animales asustadizos dentro de un foso, que como instinto primario ante las vibraciones externas —quizás la proximidad de un holocausto— se tornan iracundos e imprevisibles en sus reacciones y relaciones?

El tratamiento del ritmo *in crescendo*, así como las pulsaciones musculares y los cambios sorpresivos de lugar, son la anunciación de acontecimientos que cambiarán la forma de vida drásticamente. Entonces todo se desencadena. La alternancia en el uso de los niveles de las figuras que componen las imágenes, cual teclas de un piano, encuentran en el movimiento fluido y continuo su razón de ser, lo cual nos habla de lo fugaz de las situaciones, de su inmediatez y falta de asidero seguro. La precisión

y pulcritud con la que los bailarines se relacionan físicamente con agarres y cargas —unidos a un paroxismo que apuntala todo el desarrollo de la coreografía—, discursan acerca de las dificultades que supone el sentirnos atados a algo, por tanto, los enlaces se desvanecen y se reconstruyen a gran velocidad. *Brutal* está cargada de símbolos que estimulan resortes volitivos en el espectador y, aunque pudiera poner otros tantos ejemplos de la puesta en escena, no quiero pecar con una narración anecdótica que cuarte las ensoñaciones de quien puede ir a verla.

En esta nueva apuesta por el arte, la Compañía Rosario Cárdenas nos invita a no temerle a la vida, pues no hay más que una, y aprender a desandar sus intrincados senderos, brutales en ocasiones, forma parte de ese trayecto enriquecedor y hermoso para alcanzar la plenitud y dignidad que todos merecemos. **rt**



Ensayo de la obra *Brutal*, coreografía de Nelson Reguera. Compañía de Rosario Cárdenas

FOTOS EMANUEL GIL MILLÁN



# ROMANCES DE UNA *FILLE MAL GARDÉE* EN PINAR DEL RÍO

**EMANUEL GIL MILLÁN** SIN DESCORRERSE EL TELÓN, LA MELODÍA DE LA centenaria partitura musical creada por Peter Ludwig Hertel, genera una sensación de plenitud y tranquilidad. Pero, nadie se llame a engaños. *La fille mal gardée*, de Jean Dauverbal, en versión coreográfica de Laura Alonso, es algo más que una historia bucólica, apacible. Posee los elementos, la picardía, la dinamita necesarios para provocar al espectador más incólume. Así sucedió cuando se estrenó a fines del siglo XVIII y así acontece en el presente.

Charles Maurice en su *Histoire Anecdotique du Théâtre*, señala que Jean Dauverbal (1742), el magnífico bailarín y maestro formado en la *Académie Royale de Musique* (Ópera de París), se inspiró en un

grabado colorido que observara en una tienda de lacas —en el cual se muestra a un joven campesino huyendo de un granero, mientras una señora que le lanza un sombrero y una joven llora—, para componer *La fille mal gardée*.

Estrenada el 1 de julio de 1789 en el Teatro de Burdeos, la obra constituyó una revolución. Dauverbal la erige rompiendo con la estética creativa de su tiempo. En *La fille...*, muy acertadamente se arriesga a materializar el pensamiento danzario que expresa en las famosas *Lettres sur la danse et sur les ballets*, su maestro Jean Jorge Noverre: desarrolla una acción lógica, con un planteamiento, un desarrollo y un cierre; representa la realidad del contexto para el que crea, conforma un vestuario según la época; presenta seres humanos y no dioses en escena.

Pero desde nuestro punto de vista, lo más significativo en este ballet es que no aborda el universo



*La fille mal gardée*, dir. Laura Alonso

de la nobleza, sino el de la pujante burguesía que en nombre de la libertad, igualdad y fraternidad protagonizara la legendaria Revolución Francesa: examina parte de sus principales búsquedas, comportamientos y, fundamentalmente, sus contradicciones.

Laura Alonso, como pilar de nuestra cultura y gran maestra que es, conoce el valor de la tradición, de los fundamentos técnicos, estilísticos y temáticos sobre los que se erige el repertorio balletístico nacional y el internacional. Quizás por eso, cuando el espectador se topa con su versión de *La fille...*, llega a sentir que esta maestra tuvo bien claro por qué, cómo y dónde volvía a invocar la pieza de Dauverbal, más allá de lo importante que pueda ser regresar sobre un clásico.

Respalda por disímiles voces —Jean-Louis Aumer, Lev Ivánov y Marius Petipá, Bronislava Nijinska, Alicia Alonso, Frederick Ashton—, que han ofrecido miradas disímiles sobre *La fille mal gardée*, Laura Alonso, vuelve sobre este ballet y toma muy atinadamente la decisión de expedirlo. Si el original estaba compuesto en dos actos y tres escenas, la versión coreográfica de Alonso es en tres actos. Lo cual propicia una cuidadosa resolución de la trama danzaria.

Y aunque para algunos pueda ser cuestionable, la gracilidad de la coreografía ideada por Laura Alonso no reside en golpes de efecto acostumbrados en ballets clásicos: figuras, diseños, complicados pasos, giros artificiosos. Aquello que verdaderamente se agradece está en el certero desarrollo temático y la coherente conjunción, aprovechada al máximo,

de los elementos danzario y teatral, como soportes que sostienen el despliegue del relato escénico.

Hilvana, Laura Alonso, una escritura coreográfica impregnada de teatralidad, en la cual recursos como el uso deliberado de lo grotesco, lo burlesco, la caricatura, acentúan la comicidad de las situaciones escénicas. La pantomima clásica —un elemento por el que se debe continuar abogan-

do por su correcta conservación en nuestros escenarios— es un potencial narrativo que en *La fille...*, conecta sucesos, despeja brumas, genera humorismo, lo que contribuye grandemente a definir el carácter de los personajes, los objetivos que persiguen, cuáles son sus contracciones, los puntos de giro que modifican su comportamiento: la danza de Mamá Simone y Don Tomás en el campo (segundo acto) o la escena en que esta da su consentimiento para que Collin y Lisette se unan (tercer acto), son una muestra de creatividad.

Por ello, la coreografía de Laura Alonso es capaz de mantener un tono, un estilo muy coherente, cercano al que demandaban para su construcción de los llamados ballets de acción, que es el sello de *La fille mal gardée* (de la que, como se sabe, solo se conserva su tema original).

Por otra parte, no menos atendible es el efecto que causa *La fille...* en el espectador. Si bien es un privilegio degustar del segundo ballet más longevo de la historia de la danza,<sup>1</sup> mucho más lo es ser testigo de la profundidad de aquello que invoca esta pieza vista desde la mirada de la Alonso.

Aunque los bailarines, los personajes visten a la manera del siglo XVIII, no se experimentan tan lejanas las situaciones, sus conflictos, ambiciones y anhelos. La evocación de una lejana Francia, donde habitaban distintos estratos sociales con sus

<sup>1</sup> El más antiguo que se conoce es *Los caprichos de Cupido y el maestro de ballet* (1786), de Vicenzo de Galeotti.

búsquedas y obsesiones, donde subsistir era una cuestión dura del día a día, en la que quien tenía más se llevaba la mejor tajada, habitaba las mejores fiestas y tabernas, obtenía los mejores favores, de alguna rara manera no resulta tan incongruente, tan distante al público de este momento.

Hay en esa realidad recreada verdades eternas, zonas todavía discutibles. Los arreglos que establece Mamá Simone para casar a su hija con el descendiente de Don Tomás —intereses de medio por supuesto—, fueron tan tristemente legítimos en aquellos tiempos como lo pueden ser en este minuto.

Las adversidades que debe franquear un Collin, dado su bajo estatus, para alcanzar a su pretendida, fueron en la Francia dieciochesca y aún son, una perenne realidad que se renueva en estos difíciles días marcados por las precariedades y urgencias de todo tipo. Como también es una realidad que pese a las adversidades, ante muchas situaciones y circunstancias, vence el amor.

Asistir a *La fille...*, de la Compañía de Ballet Laura Alonso, es mucho más que ir a ver un frío mosaico de época; tal vez por eso uno llega sentir más vivo este ballet que otros que le siguen en el tiempo y que se alejan de toda la realidad. Es de algún modo una forma de participar, que se borren los linderos temporales, de saber que también pueden ser nuestras aquellas circunstancias que vivieron los personajes que se dieron cita en Burdeos, unos días antes de la Toma de la Bastilla.

Por otra parte, podemos referir que ha sido una decisión muy sabia y también, por qué no, arriesgada —todo buen maestro toma sus riesgos—, que Laura Alonso haya dado la posibilidad a jóvenes recién egresados de la academia que asumieran, en su visita a Pinar del Río, los rostros de los personajes que conforman *La fille mal gardée*. Esta estrategia permite que los más novicios pulan sus herramientas, se prueben en escena, se les



impongan retos y se sientan ese relevo necesario que necesita la Compañía de Ballet Laura Alonso y el Centro ProDanza.

Si bien quedó demostrado que el *team* todavía necesita ganar en seguridad, despejar tensiones, disfrutar más la expansión de la ficción en escena, prestar atención a destalles como su apariencia física en función de la contextualización de los personajes en época (peinados masculinos), no es menos cierto que el trabajo de conjunto resultó muy digno.

Aplaudible sin dudas es la labor de Antoine González. Se luce en su Mamá Simone. Asume con un desenfado admirable este rol. Sin manierismos, pero tejiendo un serie de rasgos que conforman la feminidad de su personaje, va bordando una partitura física, gestual, en la cual su pantomima, que a veces explora lo grotesco premeditadamente, es correctísima. Demás está decir que su trabajo ha sido como la sal de la puesta: le ha dado un sabor peculiar e irremplazable.

No menos valía tiene la interpretación de Alin, por Alex W. Navarro. Moviéndose en el borde de la caricatura; pero sin ser vulgar, es capaz de dar con su mirada —otros se hubiesen valido de recursos más convencionales y facilistas—, con su peculiar forma de moverse, la ingenuidad superlativa de su personaje, que no incomoda ni genera pena, sino que es matizada con un cuidado que permite querer a este personaje, llegar a sentirlo más humano, sobre todo cuando el bailarín desputa brillantemente en los momentos en que se le presentan complejidades técnicas como los saltos y los giros complejos.



Digna de reconocer es su valentía cuando surca el espacio prendido de un accesorio, al final del segundo y tercer acto de *La fille...*

Las tres jóvenes: Thalía Pérez, Alejandra Rodríguez y Jeannette L. Estrada, que asumen a Lisette, ofrecen, desde sus individualidades, un color distinto y brillante a este personaje. No obstante, destaca en particular la huella trazada por Jeannette que debuta por lo alto en ese rol y llena de delicadeza, picardía y frescor juvenil a su Lisette.

Menos dicha quizás tuvieron alguno de los muchachos que asumieron a Collin. Todavía les falta ganar en seguridad técnica; perfilar su caracterización; dotar al personaje de la energía que requiere; no reducir su presencia a la del mero *porteur* de la bailarina. Collin es un personaje que reclama más que esto.

Con todo, sería injusto dejar de reconocer la asunción de Collin, por Yoan C. Rodríguez, quien logra ser más certero, salir ileso de impresiones técnicas y, sobre todo, ofrece una caracterización más sólida que sus compañeros.

Los tres días que se presentó *La fille mal gardée* en el teatro Milanés, logró conquistar al público pinareño. La mano certera de Laura Alonso conformó una fábula escénica que dura casi dos horas —tiempo no se echa a ver—, ya que posee la calidad

coreográfica, los ingredientes de teatralidad, la dinámica y la sabia comicidad que seducen al espectador.

La Alonso lleva en sus venas la amplia experiencia de vida, el eco de los aprendizajes de los diálogos familiares, aquellos que frente a ella protagonizaron su madre Alicia, su padre Fernando y su tío Alberto, responsables de la conformación de la técnica de una Escuela Cubana de Ballet y de gran parte de las obras que habitan no solo en el repertorio del Ballet Nacional de Cuba, sino de prestigiosos elencos del orbe. Por eso, este encuentro con *La fille mal gardée* no resultó solo una experiencia estética o vano divertimento. Fue más allá, al encuentro con la tradición y la relectura atenta y juiciosa de un clásico. Devino espacio para que el público también encontrara en el ballet, además de los criterios tradicionales que solo esperan cuotas de virtuosismo en escena, un espacio de reflexión ante el espejo de la ficción, un lugar de autorreconocimiento y, por qué no, provocación.

Gracias, pues, al Centro de Prodanza y su directora Laura Alonso, y a la Compañía de Ballet que lleva su nombre, que regaló a Vueltabajo la posibilidad de ver, por primera vez y de forma completa, una obra tan significativa para la danza como es *La fille mal gardée*. 



FOTOS NÁVADE MORELL

# 8 GRADOS AL NORESTE: VIAJE POR LA HISTORIA

**NÁVADE MORELL GONZÁLEZ** LA AGRUPACIÓN TEATRAL LA QUINTA RUEDA, CON la dirección general del actor, dramaturgo y máster en Prácticas de Arte Contemporáneo, Charles Wrapner, pone a disposición del público el espectáculo *8 grados al noreste*. Pareciera que la ruta que marca el título de la obra, estuviese orientada a tocar directamente la conciencia del saberse presente y de la despedida.

En la Nave Oficio de Isla, el encuentro de los tripulantes que se sumaron al viaje por la historia fue un hecho posible. Maité Zamora, en consonancia con Lissette de León, ambas egresadas de la Universidad de las Artes como licenciadas en Arte Teatral, interpretaron en esta pieza de Wrapner a los tantos cubanos que se lanzaron al mar, ciegos, en la década de 1990.

*8 grados...* expone el examen a una verdad aún latente. Con absoluta autenticidad y sólidos

cimientos biográficos, el montaje apostó por el teatro documental, que no deja de ser un hecho creativo en sí. No en balde la puesta resultó merecedora, en 2017, de la Beca de Creación Milanés, otorgada por la Asociación Hermanos Saíz. El texto rememora —por medio de misivas— el éxodo marítimo acontecido en Cuba durante esos años, que significó una de las migraciones más grandes ocurridas en la mayor de Las Antillas. Los hechos de esta obra están concentrados, específicamente, en las experiencias de los emigrados pertenecientes a la provincia de Villa Clara.

En la función se cuentan microrrelatos de personas que vivieron la huida en carne propia. Tres testimonios vívidos del azote de las olas, la fe, la supervivencia y la hipocresía diplomática del sueño americano, componen el argumento. La primera aventura es la de una mujer embarazada, que aferrada a la estampa de la Virgen de la Caridad del



8 grados al noreste, dir. Charles Wrapner,  
grupo La Quinta Rueda

Cobre consiguió llegar a la orilla estadounidense en una embarcación maltrecha. La segunda anécdota cuenta de un muchacho que jugaba ajedrez con su padre y, al salir de Cuba, mantuvo la comunicación con su progenitor a través de cartas, en las que además, para que no se preocupara, le enviaba las jugadas de la partida. El último relato es la experiencia de un joven repatriado, que se envalentonó a «cruzar el charco», pero no consiguió llegar a la tierra prometida; sin embargo, llegó a la tierra segura.

Al comenzar la función, Lissette de León reza un Padre Nuestro en ceremonia religiosa, mientras ofrece una vela como señal de plegaria. Sentadas cara a cara, las actrices cuentan papeles viejos, archivados. Al compás de esta acción se escuchan transmisiones de radio que comentan el índice de emigrados cubanos. Visten uniforme militar, con botas, pantalón, camiseta blanca y cinturón bien ceñido. Ambas mujeres están encargadas de mostrar las dos caras de una misma moneda. Lissette —desde la

costa norteña— está acompañada por una canción de Celia Cruz que tararea: «*cuando salí de Cuba*». Maité —en contraposición— desde Cuba, hace *play-back* de Los Van Van: «*pa' que los yumas no se crean que nosotros no*». Se abrió así la ventana al espacio de la anécdota recreada e ilustrada por ademanes de la interpretación.

Una línea dramática indefinida apunta a un matiz posdramático, centrado en la explicación y presentación de vivencias, y no en la progresión de la trama o el planteamiento de un conflicto. Es el espacio escénico un lugar de encuentro para el intercambio, no una vida creada a favor de la representación. La fusión en la obra del discurso sonoro como apoyatura, la danza coreográfica, los testimonios y lo teatral, privilegian la performatividad de la pieza.

El público se involucra en este juego narrativo ubicado a ambos lados de la escena. El centro se deja al desarrollo de la función. Esta cercanía actor-espectador favorece la relación entre ambos y establece puntos de contacto dentro de la puesta. El espectador, no aislado del hecho que se reproduce, comprende y se identifica con la escena.

La lectura de las epístolas de los viajeros desemboca en la dramaturgia textual y nutre la espectacularidad de la muestra. La puesta es un cúmulo de signos y significados, que construyen a nivel visual y emotivo la fábula de la obra. Cuelga sobre las cabezas de las actrices un neumático de camión que improvisa una balsa, usada comúnmente en las salidas ilegales del país en los años 1990. Además, las intérpretes se hallan en lados opuestos, marcando las distancias que se guardan de una orilla a otra, de una ideología a otra. Una distancia que pide ser cortada, porque los pueblos a veces poco tienen que ver con los gobiernos.

En su juego actoral, complementan el cuento del ajedrecista con un tablero dibujado al momento; con las cartas recrean las minas ocultas en terrenos de la ilícita Base Naval de Guantánamo; y construyen un puente con los sobres, para que pasado y presente se den las manos. Avivar con falsa democracia los ideales de un pueblo extranjero, para después ignorar los prejuicios acaecidos en el recorrido por llegar, es otra de las imágenes que se presentan.

La obra desmitifica la política migratoria de nuestro vecino del Norte. De forma lúdica se muestra la figura de quien pudiera parecer el presidente estadounidense, con aspecto de *clown*. De León asume este doblaje con un traje de saco negro, pelo rojo brillante y nariz verde, y habla un idioma incomprensible, jergonza que supone ser inglés. Zamora, vestida de verdugo, secunda las acciones del patán diplomático. Esta desvalorización es la imagen de una fiera que se alimenta de la propaganda. La venta mediática de «el mejor país del mundo», guarda en una inocente bolsa de Daños Colaterales, la podredumbre y corrupción de leyes dictadas como placebo.

Al igual que muchos, me vi forzada por caprichos ajenos a decir adiós a personas queridas. Algunas sin tiempo para desearles buena ventura. Otros tantos de los que no he vuelto a saber. Sin dudas, es la emigración un problema social que afecta constantemente los vínculos parentales y las

relaciones humanas. Nuestra isla ha sufrido la ruptura de estos lazos, por ideas vanas como la vida lujuriosa de la que hace voto el capitalismo o las necesidades existentes en nuestro país. Pero de este lado del mar, otros tantos sabemos que esas carencias se ven acrecentadas por efecto del propio capitalismo.

La investigación social en la que se basa esta puesta en escena, la recopilación de vivencias y fotografías, son el reflejo de un meticuloso trabajo en pos de la dramaturgia de la obra. La Quinta Rueda no ambiciona conquistar favoritos de un bando u otro, sino que, abiertamente, otorga al espectador la potestad de asumir una postura crítico-analítica de las situaciones y circunstancias que plantea *8 grados al noreste*, desde una mirada humanista, no política.

Zamora y De León combinaron fortuitamente amistad con medida, para llevar al público un espectáculo serio, medido, inteligente y verosímil. El fenómeno de la migración vuelve a tocarnos la puerta. Ya no tanto por mar, sino mediante travesías por terceros, cuartos y hasta quintos países para llegar al «Norte». Prudente es entonces «tocar» este tópico en la escena cubana actual, llamarnos a la conciencia. Los pueblos que olvidan su historia están condenados a repetirla. 

*8 grados al noreste*, dir. Charles Wrapner, grupo La Quinta Rueda



# LA SENDA HALLADA DE TEATRO LA TRINIDAD

LAUDEL DE JESÚS

EL GRUPO TEATRO LA TRINIDAD, FUNDADO EN OCTUBRE de 2007 y radicado en predios trinitarios, bajo la dirección artística y general de Yanny González, ha logrado vislumbrar los primeros pasos hacia un discurso escénico particular con su más reciente montaje de *Las tres viejas*, un melodrama grotesco del autor chileno Alejandro Jodorowsky. Obras como *Baños públicos S.A.*, de la dramaturga cubana Esther Suárez Durán, así como *Tabú*, *Caniquí*, *Candelaria Bonachea* y *Génesis*, firmadas por el propio director, han garantizado la permanencia del colectivo en la mente del espectador.

La búsqueda de un lenguaje peculiar, la investigación y una necesidad inminente de expresión, es lo que ha llevado a Teatro La Trinidad a existir y mostrar este nuevo montaje que, no me cabe dudas, constituye una senda hallada. En este sentido, el colectivo ha encontrado en este texto foráneo puntos en común desde lo filosófico, lo sociológico y lo ontológico: una tríada que está ofreciendo estadios de calidad en el discurso espectacular.

Alejandro Jodorowsky junto a Fernando Arrabal resultan los creadores del Movimiento Pánico (1962), un concepto que amalgamaba, en esencia, el terror, el humor y la confusión. Su definición de «pánico» alude al Dios de la mitología griega Pan, un sátiro que deleitaba a las criaturas, perseguía ninfas y era poseedor de una sexualidad desmedida. Este movimiento, que contó con la participación de Arrabal, el ilustrador Roland Topor y el propio Jodorowsky, esbozaba en su concepto tres principios básicos: terror, humor y simultaneidad.

Este es un género que combina por contraste lo bajo y lo elevado, lo culto y lo popular, lo refinado y lo escatológico. El propio Arrabal aseveraba que el objeto en sí mismo no es despejar la confusión del hombre en la sociedad actual, sino denunciar lo

que esta confusión puede generar en las personas y la sociedad.

En la representación de *Las tres viejas*, que pudimos apreciar en el Teatro La Caridad de la sureña villa, los espectadores somos provocados por el montaje, el cual crea una especie de desconcierto, un sinsabor, una hilaridad, un extrañamiento que nos traspola a un estadio de suspensión de la realidad que, francamente, es disfrutable. A las claras, el director y su equipo entienden —y lo traducen escénicamente— que la sociedad moderna se volvió loca: en ella abundan el caos y la sinrazón.

Yanny González ha logrado inscribir en el cuerpo-mente de los actores estos contrastes, por tal motivo devela un tipo de proyección actoral que combina la existencia de los pares amor y odio, sagrado y sacrílego, culto y popular, refinado y vulgar, todo de manera escénicamente sincera y desenfadada, evidente virtud que encuentra sus cimientos en la dirección de actores y el concepto de la puesta.

Mención aparte merece el desempeño actoral. Comienzo con Leyen Reca Beltrán, quien ofrece un producto que se debate entre registros vocales extrañados y la defensa de una cadena de acciones físicas y una conducta escénica en franca coherencia con el concepto del espectáculo. La actriz deja ver los opuestos de dolor interior y conducta escénica farsesca, y destaca, además, el diseño de un personaje que sufre y sabe que sufre; pero que juega y sabe que juega con este grito del alma: sin salida, sin esperanza ni fe.

Por otra parte, Jenifer Cabrera Escobar entrega a Gracia un personaje coherente, sincero en su proyección, que deja ver un tipo de conducta que mezcla lo onírico y lo burlesco. Su desempeño está muy a tono con la estética del grupo y el concepto del montaje. Por último, Julio Luis Morales entrega a una anciana que se apoya en la fisicalidad orgánica

e hilarante. Entiendo que el experimentado actor imbrica a fuerza de contrastes su desempeño en el todo del espectáculo, por lo que merece detenida atención su acierto a la hora de mezclar sus potencialidades físicas y vocales en pos de la armonía del espectáculo. Destaca la visualidad ideada por el propio creador de la puesta, en estrecha vinculación con el diseño de vestuario y de utilería, obra de Viviana Herr Vivas.

No obstante, debiera revisarse para futuras funciones la extensión de algunas escenas, específicamente en aspectos relacionados con su tempo-ritmo. También, atender a la continuidad y

coherencia del diseño de banda sonora, a cargo de Luis Diego del Junco, que si bien fue planteada con tino en los primeros minutos de espectáculo, ya luego se abandona cuando en realidad debiera afianzarse. Algo parecido sucede con el diseño de luces en manos de Víctor Echenagusía, quien alcanza, a ratos, tonos barrocos y ambientes ensalzados con claros-oscuros; pero deja a un lado estos aciertos.

Considero que la puesta en escena es un organismo vivo, que se sustenta en el encuentro con el espectador. En este sentido, Teatro La Trinidad ha hallado, en *Las tres viejas*, una fuente de retroalimentación con el público más heterogéneo. 

# ¡CUIDADO! SUPREMA DECADENCIA

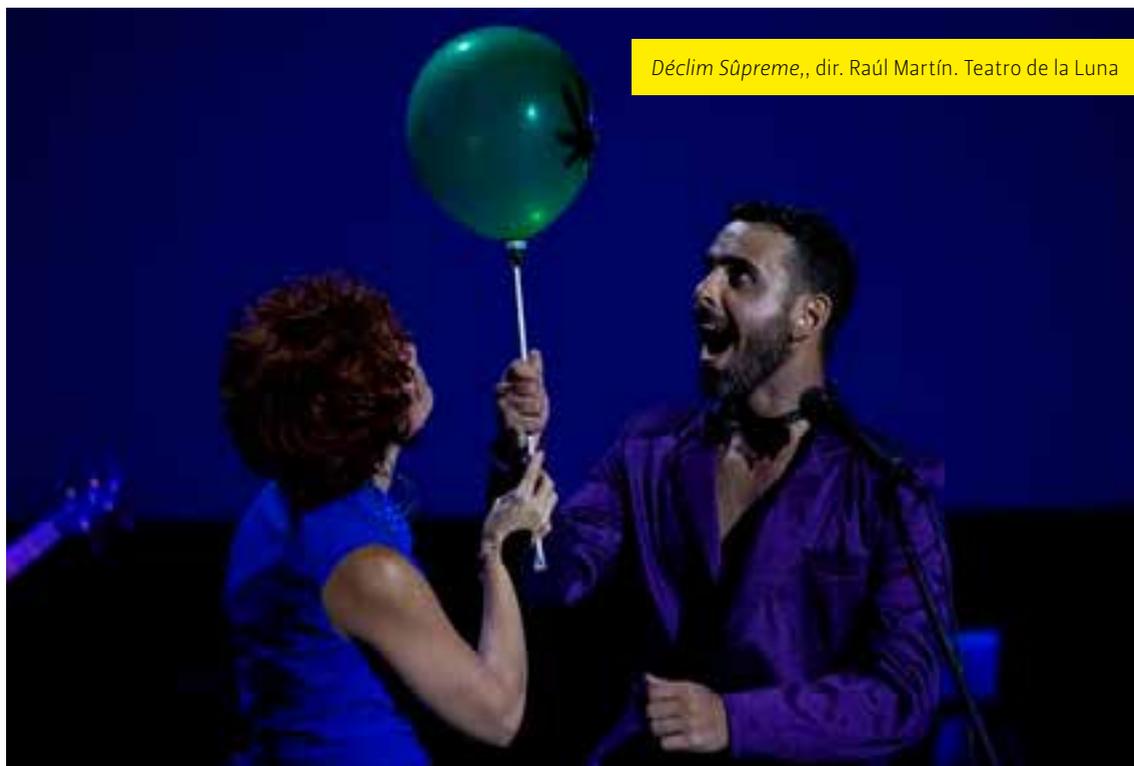
**KEVIN ALEJANDRO MENÉNDEZ** Todo comenzó con una lectura. Recuerdo que fue en Gervasio 266 y Raúl Martín Ríos, director de Teatro de la Luna, planteaba un nuevo espectáculo donde el género cabaré fuera el soporte de su discurso teatral. Durante el transcurso de la pandemia y el cese de las actividades públicas, los fallecimientos a nivel mundial, la constante emigración y la deplorable espiritualidad del ser humano, resultaron ser las ideas esenciales para mostrar «*la suprema decadencia*».



FOTOS: CORTESÍA DE TEATRO DE LA LUNA

Presentado como un proyecto de colaboración para el apoyo y crecimiento artístico de los grupos teatrales de la Isla, el espectáculo *Déclim Sûpreme: concierto urgente de actores y músicos atolondrados*, de Teatro de la Luna, fue seleccionado por la Embajada de Noruega en Cuba para ser estrenado el 13 de julio en la propia embajada, con reposición en Fábrica de Arte los días 17, 24 y 31 de julio, y 7 de agosto; además, por esta fecha se coincidía la celebración de los 25 años de fundación del grupo lunero, el conjunto actoral y musical, previo a su debut, «afinaban» el guion en las líneas temáticas de la parodia y la intertextualidad musical y danzaria.

Desde una dramaturgia espectacular, la fábula propone un acercamiento al declive humano en la sociedad imperante. Digo humano, pero también artístico. En este caso, la justificación músico-actoral reside en un llamado de alerta ante las intimidades de pareja y los males de la sociedad: homofobia, discriminación por parte de las iglesias, infidelidad, drogadicción y alcoholismo; pero también, la tácita posición de muchos de permanecer aquí y luchar. Porque en esa lucha está la verdad de cada uno: la defensa de una identidad, el modo de vivir, la opinión en canon musical ante la dislocada idea que esto «está bien», cuando «la cosa aquí está negra».



Los actores «atolondrados»: Minerva Romero (Una brasileña atribulada); Yaité Lias (Una intensa testigo); Ana María Ochoa (Una irónica testigo); Roberto Romero (Un pinareño atormentado); George Abreu (Un amante traicionado) y Frank Ledesma (Un niño desconcertado), conforman la maquinaria vocal de este concierto. Con excepción de Roberto Romero, quien tiene la mayor carga interpretativa de los parlamentos (un poema y tres canciones), el resto del elenco interpreta un poema y dos canciones en su repertorio.

Como es habitual, en casi todos los montajes de Raúl Martín la orquesta musical desempeña un papel importante no solo en la sonoridad del espectáculo, también son incluidos en el desarrollo de la obra como otros personajes. Desde sus posiciones, mediante acordes, arpeggios y el propio diálogo, el engranaje interpretativo ayuda a un crecimiento mayúsculo de la fábula.

Proyectado para espacios abiertos, donde la interacción con el público, el desplazamiento de los actores y el virtuosismo danzario fueran las herramientas esenciales para conformar las coreografías, Maylin Castillo (coreógrafa), resolvió con el equipo secuencias de poca complejidad. Simplemente,

una «contaminación danzaria» en la que se exponen los sentimientos más vivos y distorsionados de los seres humanos. Sin perder la línea del cabaré, Maylin jugó con lo tosco y refinado, con el declive de una *prima* o primo *ballerina* «llamada(o)» Daisy, con un Von Morrison al estilo R&B,<sup>1</sup> donde lo insistente e imparable convocaba al éxtasis en los bailarines y melómanos. El conjunto lunero, bajo la dirección musical de Rubén Moro, se alimenta de temas como: *Carta de un león a otro*, de Juan Carlos Baglietto;<sup>2</sup> *Daysi*, de Kevin Johansen; *Invocación (Invocação)*, de María Bethânia; *Take me to church*, de Hozier; *La infidelidad en la era de la informática*, de Jorge Drexler; *Tonada de Luna Llena*, de Caetano Veloso; *Moondance*, de Van Morrison; *Moon River*, de Louis Armstrong; *Banho de lua*, en versión de

<sup>1</sup> *Rhythm and blues*, género de música popular afroamericana que tuvo su origen en Estados Unidos en la década de 1940, a partir del *blue*, el *jazz* y el *gospel*. Se describió como «una música basada en el *jazz*, movida, urbana y con un ritmo insistente». Constituyó la base musical para el desarrollo del *rock and roll*.

<sup>2</sup> Este tema se eliminó del espectáculo a partir de la tercera función.

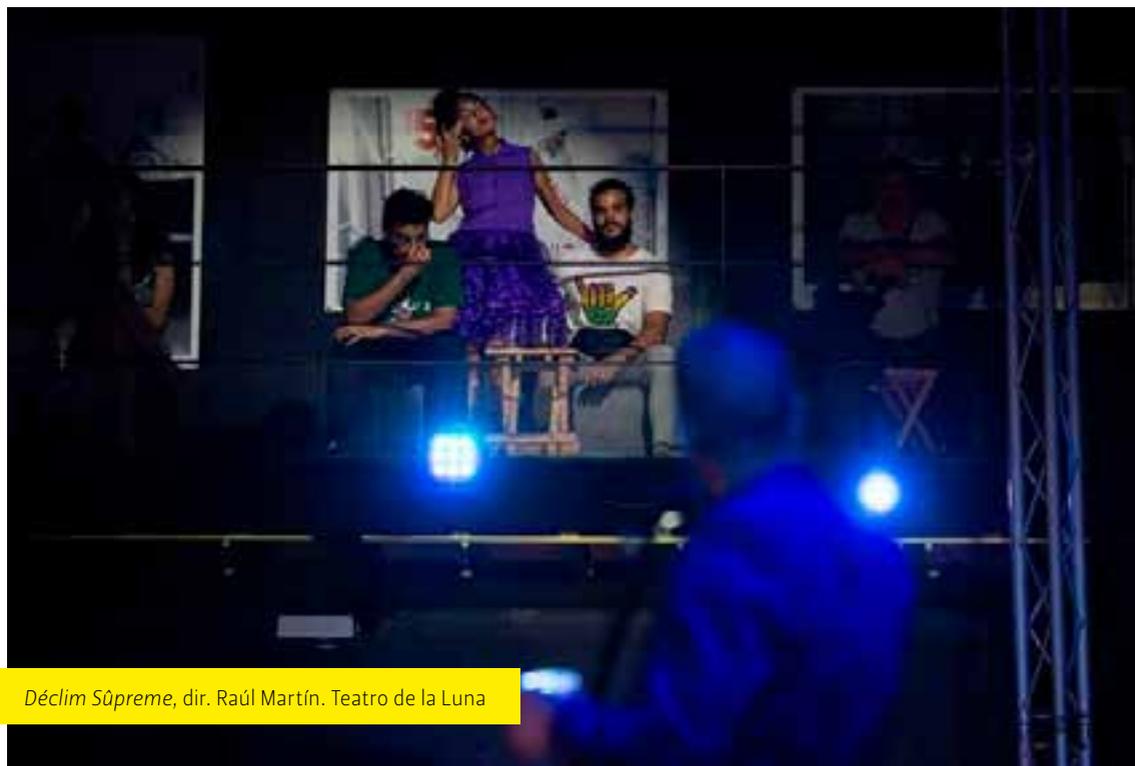
Celly Capello; *María*, de Michael Jackson; *Querido Amigo Mio, Caro*, de Chico Buarque; *La Reparera*, de Aymée Nuviola; y *Mi Ciudad*, de Nacha Guevara. A su vez, parodia el «Poema XX» de Pablo Neruda y temas musicales de los cantautores Ricardo Arjona (*Jesús, verbo no sustantivo*; *Pingüinos en la cama*) y Alexander Abreu & Habana de Primera (*María*). No menos risible, a tono de niño ingenuo recién enamorado, Frank Ledesma interpreta *María*, de Michael Jackson. Más exactos, sin distorsionar la métrica de los poemas, pues sabemos que Raúl Martín evoca los espíritus de Virgilio Piñera y Alberto Pedro en la mayoría de sus montajes, alude en este psicodélico concierto a los poemas «Juegos infantiles» y «Libre como un pájaro», respectivamente.

El diseño de cartel, realizado por Alejandro Cañer, incluido además en la multimedia, y primera interacción del público con *Déclim Sûpreme*, sugiere un engranaje de cuerpos disformes en defensa de la libre expresión. Las cabezas —a lo SHURE,<sup>3</sup> con

<sup>3</sup> SHURE 55SH-SII es un micrófono clásico de aspecto tradicional, perfecto para artistas que desean la apariencia y la sensación de las décadas de 1950 y 1960.

un estilo retro—, en posiciones rígidas, evocando esas marchas como «cuadros unidos», ladeando sus rostros en gesto de saludo, me hace recordar la *Belle Époque*, esas últimas décadas del siglo XIX, donde el talento lo aportaban los cientos de artistas que se desplazaban hacia la Ciudad de la Luz en busca de fortuna. La tipografía para el título, en un plano superior y de colorido fondo fucsia y azul turquesa claro, combinado con las figuras en el plano inferior, de traje y corbata, en tonalidades ocres, no rompe el ritmo visual del espectador. Más bien son una fachada ante el falso estatus y la atolondrada vida de pompa y oropel. Sin embargo, las posibles lentejuelas y los tacones raídos y desmesurados que se aprecian en el espectáculo, son la representación decadente de lo que vivimos a diario en este mundo.

Respaldada por una multimedia, *Déclim Sûpreme* utiliza este recurso para apoyar de forma precisa el trasfondo musical. Vale señalar que la multimedia requiere de transiciones más ingeniosas entre una imagen y otra. En ocasiones los cambios de las instantáneas se producen de modo brusco y atentan contra la dramaturgia del espectáculo. En tal sentido, se sugiere una secuencia entre imágenes más pausada y, tal vez, el anexo de otras que estén



*Déclim Sûpreme*, dir. Raúl Martín. Teatro de la Luna



*Déclim Sûpreme*, dir. Raúl Martín. Teatro de la Luna.

acorde al concepto del espectáculo, sin sobrecargar el elemento audiovisual. Las imágenes utilizadas muestran una bandera de la comunidad LGBTIQ+ que, en un primer momento, durante la pieza *Invocación*, interpretada por Minerva Romero, aparece en blanco y negro. Este tema, respaldado por una pasarela de «alta costura», es defendido por tres *Drag Queens*... «¿Serás Deus ou Deusa? ¿Que sexo terás?». En la piel de Roberto Romero, Frank Ledesma y George Abreu, cuyos movimientos lentos, tristes y mecánicos, con miradas furtivas y ese temor de ser la burla de todos, se respira la lastimosa vida que muchos llevan por mostrarse tal y como son.

Según va culminado la canción y se da paso a otro tema, la bandera adquiere los colores originales pero la voz, mediante la canción *Take me to church*, con aplaudible arreglo y adaptación por Roberto Romero (intérprete) y Rubén Moro, contrasta con ese resurgir de colores y la tristeza interna de la canción, con esa bandera multicolor y varios sectores religiosos que abogan, aún, por el rechazo del matrimonio igualitario o simplemente no están de acuerdo con las preferencias sexuales de algunos. Otros temas van intercalando el video En ocasiones solo se percibe al actor y el diálogo que establece con los músicos. «Libre como un pájaro», poema de Alberto Pedro, interpretado por Yaité Lias, se inserta en el espectáculo como un momento de respiro y reflexión. No sé por qué; pero verla con esa sombrilla de forro transparente y costura azul, combinada con vestido de igual tonalidad, descalza, yendo de un lugar a otro sin rumbo preciso, recitando versos, cantando, alternando su carácter y la palabra como mecanismo de convencimiento, me hace recordar a la *Condesa Descalza*, de Abilio Estévez, esa que tiene «cara de burla», la que asegura que «el hombre de la Isla se

cree siempre en una balsa, se cree siempre a punto de zarpar», la loca, la del olor a sándalo, «la de grave voz». *Tuyo es el reino*. La única libertad que se puede obtener, según La intensa testigo, parece ser, a través de la muerte, esa muerte que nos confiere alzar el vuelo como un pájaro libre, convirtiéndonos en «ciudadanos de los vientos» y donde «la palabra viajar» sea para todos sinónimo de volar, sin avión.

Como lobos aullando a la luna —mostrada en diferentes fases— el elenco encuentra en ella esa confidente para hablar de los resquemores, las alegrías y el desamor, desde un contratenor (Frank Ledesma) encarnando a Caetano Veloso y su *Tonada de Luna Llena*, pasando por un *Moon River* en la voz potente de Ana María Ochoa, hasta llegar a un *Banho de lua* con la carismática interpretación de Minerva Romero.

¡Ay, mamita! Mi *Repartera*. Cuántos jóvenes no se han lanzado a la búsqueda del santo grial, ese grial que cada vez se muestra más titubeante en el mundo del espectáculo o en estos lares, donde posicionarse y lograr estabilidad casi es una utopía. Roberto Romero, un pinareño atormentado, parodia con suma elegancia el «Poema XX» de Pablo Neruda, sabe bien lo que es el sudor en una parada de guaguas esperando un P1 u otro transporte de numeración maldita. Pero el teatro lo eligió y quiere ser actor.

*Es joven, quiere[o] bailar, sanamente divertirse, pero mamita sí que está firme. Y no le da ni un quilo pa' guarachar*. Tan ingrato el arte y tan sabroso que es vivirlo.

Cuando pensamos que esta atolondrada cantata ha terminado, *Mi Ciudad*, con fino remedo, es el tema que resume la posición de los personajes en esta Isla. Como una burla ante las desgracias enfrentamos los acalorados momentos en cualquier transporte público y hacemos largas colas en Coppelía, conscientes de que el helado no posee la consistencia deseada. Aquí reímos y nos hacemos selfis con miembros quemados por culpa de las croquetas explosivas. Sentimos el pregón, la humedad, el resplandor, el ruido constante, la música estridente, los apagones y los negros fálicos de La Lisa. Esto denota, que *Mi ciudad*, está viva. 🚧

# UNA HISTORIA DE BURROS CONTADA POR DADOR TEATRO

LAUDEL DE JESÚS

DADOR TEATRO, GRUPO DRAMÁTICO FUNDADO EN EL

año 2004 en Sancti Spíritus por el poeta y dramaturgo Gustavo Ramos, radica desde 2015 en la ciudad de Trinidad, donde ha redireccionado sus conceptos de labor. Desde que el actor Fernando Miguel Gómez, egresado de la Escuela Profesional de Arte Samuel Feijóo, de Santa Clara, tomara el liderazgo del grupo, ha encauzado su creación hacia el teatro para niños.

Teatro Dador entroniza sus ideas en una sala de video convertida en una especie de sala teatral alternativa, enclavada en La Purísima, un reparto del sureño territorio declarado por la Unesco Patrimonio de la Humanidad. Allí Fernando y su equipo han llevado a escena varios espectáculos dirigidos al público infantil, en los que combinan orgánicamente la técnica del *clown* y el teatro de figuras: una suerte de actualización de estas dos modalidades escénicas. Por cierto, lo han hecho con innegable decoro.

Si miramos el recorrido reciente del grupo, localizamos que en 2017 se representó la obra *El currículum*, versión sobre el texto de Ramón Silverio, dirigido al público adulto. Este unipersonal dejó ver las cualidades histriónicas de la joven actriz Mirielsi de las Mercedes Valdés Cuevas: su vis cómica y perfecta armonía interpretativa, su gracia y su voz, son todo un espectro caracterizador para un personaje lleno de festividad y tristeza subyacente.

En agosto de 2019 Dador Teatro estrenó *Historia de burros*, una puesta en escena que sufría en aquella ocasión las tensiones inherentes de un espectáculo concebido para una sala teatral, ahora expuesto a la intemperie del bulevar de Sancti Spíritus. No obstante, la obra y el grupo vislumbraron un camino de gracia. Este texto, ya un clásico del repertorio titiritero de la Isla, firmado originalmente por el maestro René Fernández Santana, director de Teatro Papatote, y a su vez versionado por Rubén Darío Salazar —ambos Premio Nacional de Teatro—, ofrece una gama infinita de posibilidades de interpretación, toda vez que bebe de las características inherentes del teatro de Cachiporra, de Javier Villafaña y Federico García Lorca.

El texto, usado como plataforma de despegue para la joven agrupación espirituana, posee cualidades merecedoras de ser explotadas a nivel escénico: el factor sorpresa, la potenciación de la acción por encima de la palabra escrita, el uso de composiciones estróficas de la lengua española, así como el sentido del humor y la sencillez de la fábula expuesta, desde donde emerge con nitidez la moraleja del argumento.

En las hábiles manos de Fernando Miguel Gómez, quien funge como actor y director de la puesta en escena, y de la actriz Nurialis Marcote Pineda, el texto titiritero gana ventaja: la puesta queda a la zaga de la sorpresa y soluciones de corte alegórico, que devienen soluciones naturales de un tipo de espectáculo titiritero como el que nos ocupa. El producto artístico entregado por Dador Teatro resulta fresco, límpido, sincero, orgánico, defendido con denuedo por los actores, quienes ostentan excelentes voces y exquisita dicción, además de dominio del espacio y expresión corporal.

Destaca, de igual manera, el diseño y atrezzo general de la puesta, a cargo de Ismaray Santiesteban y Oriesky González, así como el vestuario, responsabilidad de Magalis Ramírez Placeres. Por su parte, considero que por momentos la banda sonora, concebida por Fernando, debe ganar en dinamismo y constituir arquitectura espectacular; digamos que existe un planteamiento que espera ser explotado a su máxima expresión.

*Historia de burros* resulta un espectáculo para disfrutar, defendido con ternura y oficio, llamado a crecer; pero bien concebido en su planteamiento general. Esta agrupación tiene en el teatro para niños su aspiración, muchas motivaciones y goce estético, y perfila la dramaturgia titiritero cubana como materia prima esencial.

Ahora el equipo trinitario se sumerge en una obra de Cristian Medina titulada *Pico sucio*, la cual ofrece un gramaje de sensaciones y posibilidades expresivas de alto vuelo; estoy seguro que el joven director Fernando Miguel Gómez sabrá desandar con tino este hermoso texto, como parte de su constante búsqueda de ese vuelo. 



*Gritadero*, dir. Lizette Silverio Valdés.  
Estudio Teatral La Chinche

FOTOS MANUEL ALEJANDRO LÓPEZ BEN

# PALABRAS DETRÁS DEL GRITO

NÁYADE MORELL GONZÁLEZ

**ESTUDIO TEATRAL LA CHINCHE ES UN GRUPO DE TEA-**tro fundado en 2006, por la maestra de actores Lizette Silverio Valdés, y el dramaturgo, crítico e investigador Jaime Gómez Triana. Su contenido de trabajo está dirigido a público de todas las edades, salvando siempre las distancias temáticas entre una obra para el espectador infantil y el adulto. Actualmente el grupo radica en el municipio Playa, de La Habana, exactamente en Kcho Estudio Romerillo, un laboratorio de arte liderado por el artista de la plástica

Alexis Leyva Machado (*Kcho*). Desde ahí, ha desplegado una serie de labores destinadas a las comunidades, interviniendo en centros educacionales y barrios vulnerables, para hacer del teatro un instrumento educativo.

Sin embargo, su esencia primaria, esa que invade los escenarios, no la ha perdido. Desde hace un tiempo, Lizette Silverio, quien funge hoy como directora del colectivo, ha conducido su mirada a monólogos de autores contemporáneos interpretados por mujeres. Es en esa búsqueda que se da cita *Dirección*

*Gritadero*, una puesta en escena asumida por la propia Silverio desde el montaje y la dirección artística y general. Este unipersonal parte del texto homónimo del autor francés Guy Foissy (1932-2021), obra pensada para tres personajes: tres mujeres que comparten como espacio común una parada de autobús.

En el texto de Foissy, el autor francés describe la vida de la especie humana como un producto del comercio, destinado exclusivamente a acatar las doctrinas del poder dominante. Este panorama está mostrado con pinceladas de jocosidad, que combinan con la situación dada para evitar que el contexto sea visto con miedo. En todo caso, Foissy disfraza el análisis social en burla y viceversa.

La imagen de una mujer estatua, armada con una escoba como cetro, se presenta inmóvil, ante el público que llega hasta la sala del Café Teatro del Centro Cultural Bertolt Brecht. Una pantalla con fondo verde proyecta las órdenes que se deben seguir, mientras se espera, y repite varias veces la orientación de permanecer en silencio. Un sutil movimiento en la iluminación de la escena indica la ruptura de la quietud de la protagonista. Enseguida, acomoda de su vestuario tres pañuelos: banco, rojo y azul, y los ajusta para crear la desdeñada imagen de una ama de casa. Su cetro adquiere su función primaria y le sirve de escoba para barrer el suelo.

Con movimientos circulares, la actriz echa encima de sus pies el polvo que quita del tabloncillo. Repite esta acción con naturalidad, como si barrerse a uno mismo fuese lo normal. En la miseria del espíritu, la deplorable imagen de quien limpia la basura de otros y la vierte sobre sí, deja escapar las luces de lo que es esta mujer, cuyo papel en la vida es callar.

En un mundo distópico, donde el progreso es lo más importante, gritar está absolutamente prohibido. El grito es percibido como un sinónimo de rebelión antisistema y penado como tal. Sin embargo, el derecho a la expresión, a liberar ese impulso, no está del todo suprimido, sino «orientado» a realizarse bajo las normas estipuladas. En la parada de guaguas esta mujer aguarda por el autobús verde con destino al Gritadero, único lugar donde es permitida la proyección vocal estrepitosa en señal de desahogo. El Gritadero es un lugar descrito como una especie de manicomio u hospital psiquiátrico. Las personas acuden a él para dejar allí su desesperación, angustia, ira o dolor, en un grito. Ingresan en distintas celdas,

cuyas paredes se hallan acolchonadas. Luego abandonan el lugar, íntegras, rehabilitadas, como si fuese la expresión libre y plena un tratamiento para el desorden mental y no un derecho ciudadano. Claro, con esta estructura «silenciosa» y conformista, asumida como una dictadura del pensamiento, la voz puede provocar la completa desestabilización del orden. Por ello es conveniente callar.

Es evidente que la representación nos muestra un mundo otro, temporalmente diferente al que vivimos, con una proyección futurista. Sin embargo, los tópicos que dan cuerpo a la dramaturgia del texto se atemperan a una realidad semejante a la nuestra. En este sentido, se levanta un puente de intercambio entre una verdad y otra, cuando en la pantalla es proyectado un video breve del personaje realizando compras en el mercado.

El tema de la mujer como ente activo, a veces disminuido por la sociedad contemporánea, es también un punto de estudio en esta pieza, al cual se suma la vejez del personaje, caricaturizado en el andar de la actriz que lo interpreta. Y como consecuencia de la avanzada edad, se presenta la soledad, en un ambiente donde el otro es el enemigo y la individualización es ley. Los tiempos corren tan rápido, que no queda espacio para entender las normas y es preferible acatar sin vacilaciones.



La protagonista se halla sumergida en la enajenación de sus necesidades espirituales, por anteponer a las suyas, las de los demás. En este reclamo agobiante por al fin soltar un grito, la espera, lejos de convertirse en amiga, como sugieren las orientaciones, se viste de arma psicológica. Así, esperar hunde finalmente a esta mujer en la más terrible de las locuras: la infelicidad. El personaje nunca alcanza a llegar al Gritadero. En cambio, se metamorfosea en un autómatas que repite sin sentido ni conciencia las mismas acciones.

La adaptación del texto original a un unipersonal, supuso un desafío, desde la dramaturgia, la escena y la actuación. María Carla Guevara, como intérprete, asumió con entereza la carga emocional, psicológica y subjetiva de las tres mujeres pensadas por Foissy. El resultado de esta fusión a un cuerpo único fabricó un personaje lleno de matices, con acentuados altibajos. Un personaje preñado por la complejidad de sus propias situaciones, alimentado por una marcada caracterización y un sustrato dramático que condicionan todo su actuar. La novel actriz supo defender su papel, a partir de la agudeza de su agonía y lo risible de su pesar.

La puesta en escena persigue la concientización de las relaciones humanas, de unos con otros, y el diálogo interno, íntimo, que propicie la confortabilidad de nuestra estancia en la Tierra. Hacer del mundo que nos ha tocado vivir, el mejor de los lugares posibles. El juego con las imágenes sustenta el ánimo constante de lanzar una voz de auxilio. En el escenario, la actriz trabaja con un cartel ubicado al nivel del suelo. El cartel dice «NO TOCAR», pero en el avance de la trama se pueden leer otras frases o palabras construidas por la protagonista, que manipula las letras y acomoda su significación acorde a su pedido. En el texto génesis se expone con crudeza una verdad tan absurda en sí misma que resulta cómica. El humor no es el objetivo principal de la puesta, sino el resultado del delirio de salvarse, aunque en la interpretación de María Carla Guevara no se pudo ocultar esa vis cómica y divertida que caracteriza al cubano.

La degradación de estas tres mujeres devenida una, gracias a la adaptación hecha por Estudio Teatral La Chinche, es espejo de un futuro posible que podemos cambiar desde el presente. Romper amarres y rebelarse ante estigmas que frenen y



*Gritadero*, dir. Lizette Silverio Valdés.  
Estudio Teatral La Chinche

atenten contra nuestro crecimiento personal y social, significa eliminar «Gritaderos» y levantar comuniones. Es momento de salvarnos como especie y seres sociales.

La comunicación más allá del grito es en esta puesta una necesidad imperiosa. El ser humano cada día avanza más a favor de las tecnologías. La construcción de universos virtuales, que años atrás eran solo una pacotilla de la ciencia ficción, hoy es un hecho. Ante tanta luz, el hombre se ha deslumbrado y cede su autonomía a los aparatos. En esta obediencia ciega a las tecnologías, los teléfonos celulares y las redes sociales han tomado parte del control de nuestro accionar. La deshumanización del hombre rendido ante la ciencia resulta hoy un dilema social: el hombre construye la máquina y se vuelve sumiso a ella.

*Dirección Gritadero* no es solo un reclamo por la libre y abierta expresión del pensamiento, por la tolerancia e integración de las mentes divergentes. Es también la oda al rescate de las palabras que, parafraseando un texto de la obra, «son lo único que nos va a salvar». 

# ABECEDARIO TEATRAL

## LOS REPIQUES DE LA PATTERSON

[...] Pronto saldrán los tambores y el dolor se hará menos grande  
[...] el llanto será el repique sordo de los cueros [...]

FIORELLA FRANCO

REPICA EL TAMBOR, REPICA LA CAMPANA, REPI-

ca su campana, la oigo hablar del repique, el repique la envuelve, la hace danzar, danzar en círculos y la lanza, al centro, a la gran tela blanca, que es el limbo, su limbo. Repicar es, repetir con mucha viveza una cosa, en especial las campanas, golpear tremendamente algo hasta producir un ruido continuo.

Fue Mafifa y el repicar de su campana un impulso, no el primero, pero sí el que permitió dar el salto al vacío a Fátima Patterson. *Repique por Mafifa o la última campanera*, la historia de una mujer, negra, y proveniente de lo más hondo de la cultura popular tradicional. Una metáfora total, eso fue Gladys Linares. Este personaje, la primera campanera de la conga de Los Hoyos cargaba con cada uno de los motivos por los que esta otra mujer, negra y del mismo barrio, decidió comenzar a escribir teatro.

*Repiques para diez obras* debía ser entonces el nombre del primer libro de la madre guía de Macubá. Diez textos, ninguno tan parido de golpe como ese primero, una madrugada desde su vieja máquina de escribir. O la pasión rumbera de *AyéN`fumbi*, que te traslada hasta la cuartería diseñada por Pedro Castro, al aforo completo del teatro. Volviéndose la ilusión del tormentoso espacio de Celeste Mendoza imaginado por Fátima entre el olor al tabaco del elegguá burlón, o al grito de «*Hoy amaneció la Luna en el patio de mi casa*» de Lady Achabá desde su balcón. La Luna que regresa como alegoría lorquiana de la muerte. Esa muerte que resultará una parábola de la vida misma: «La vida y la muerte son dos cofres cerrados, cada uno tiene dentro la llave del otro».<sup>1</sup>

Se sabe —y las páginas de este manifiesto teatral lo subrayan— de la insistencia de Fátima por la perpetua necesidad de que el teatro cubano busque en los referentes de nuestras culturas raigales y que de esa savia beba. No pretendo aquí hacer una mención a cada uno de esos diez textos que fueron plasmados y escogidos a tenor del tiempo y de los temas que en sí mismos envuelven. No obstante, es *Mamarrachos*, otro ejemplo. La gran fiesta que una vez más surca la tradición popular del carnaval,

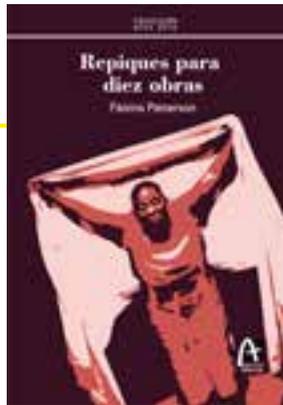
como un homenaje a Santiago de Cuba; pero también, como un ejercicio de reivindicación plena a lo que fuimos, una mirada atrás en la ruta desandada para hacer frente a nuestra historia.

Aunque creyente, reconoce no ser practicante. En casi la totalidad de los textos, díganse espectáculos (cada texto ha sido interpretado únicamente por su grupo teatral) Fátima hace un guiño, a veces más evidente, otras menos, a las religiones afrocubanas. Las estudia y traduce al lenguaje escénico, sin pecar de folclorismos.

En esta nueva era de la emancipación de la mujer, no resulta ajeno el nombre de Macubá. Cuando en 1992, desde ese primer repique de Mafifa, viene Fátima dando voz a miles de mujeres. Si bien su escritura comienza en el escenario, a partir de las experiencias vivenciales de los actores, su tropa, mayoritariamente femenina, es parte también de esta hazaña. Cada texto recogido aquí no es más que la muestra de esa tribuna que suele ser la escena. Encontrará el lector un justo reclamo a respetar lo diverso y una demanda ante el más mínimo acto discriminatorio.

*Repiques para diez obras* es un resumen de la vida como dramaturga, hasta hoy, de Fátima Patterson. Con una justa edición de Tablas Alarcos, la selección minuciosa y exacta de los textos logra transversalizar cada uno de los temas, propios de la dramaturgia de su autora. Un logrado patrimonio para el teatro santiaguero, un reclamo a ese teatro hecho desde el Caribe y con una mirada profunda hacia él, hacia nuestras raíces y lo más autóctono de nuestra identidad.

Llegar hasta las páginas de esta recopilación de textos dramáticos, o haber disfrutado de la suerte de cubanía y caribeñidad curtida que resulta Macubá, es participar de la necesidad de la única hija de Marcelina de contar o cantar a la mujer, desde sí misma o desde la voz de quienes la acompañan. Del ineludible acto de fe que es el teatro para nombrar aquello a lo que, por miedo o desinterés, a veces no entregamos las palabras suficientes. 



<sup>1</sup> Texto de *Repique por Mafifa* (voz de Pili).

## LAS MUJERES TIENEN LA PALABRA

FIORELLA FRANCO

EL MES DE JUNIO FUE ESCENARIO PARA UN primer llamado de la Jornada del Festival Internacional «La escritura de la/s diferencia/s», en Santiago de Cuba. Bajo la batuta de la directora de teatro Alina Narciso, de nacionalidad italiana, el encuentro es una propuesta para visibilizar la creación teatral y artística de las mujeres de Cuba, Italia, Latinoamérica y España.

«La escritura de la/s diferencia/s» llegó por segunda vez a la ciudad durante tres días de junio, luego de transitar por Italia, su lugar de origen, y por la ciudad de La Habana, donde se mantuvo unas cuantas ediciones. El público santiaguero tuvo el privilegio de disfrutar la presentación del libro *L'ombra che da riparo*, una traducción del libro *La sombra protectora*, de la poeta santiaguera Teresa Melo. Así mismo, acompañaron las noches en el patio del Cabildo Teatral Santiago, recitales con la poesía de la Melo, en voz de la actriz Lisandra Hechavarría Hurtado.

El encuentro, a su vez, fue espacio para el intercambio entre dramaturgas y directoras cubanas y de otras nacionalidades. La virtualidad resultó una herramienta de alianza para que funcionara como un todo el intercambio entre las autoras de la pasada edición y las directoras, que como premio a su obra, serán las encargadas de montar esos espectáculos teatrales. Crear lazos que permitan la unidad entre naciones e instituciones también fue una propuesta del evento. Alina Narciso tuvo la oportunidad de firmar un convenio y proyecto internacional entre la Universidad de las Artes ISA, en Santiago de Cuba, y el Consejo Provincial de Artes Escénicas de la ciudad, a nombre del proyecto Metec Alegre, que representa.

No faltaron momentos de emoción. La muestra devino homenaje a la actriz santiaguera Ana María de Agüero, con la proyección del video *La diferencia de Ana*, realizado por Alina Narciso y la asistencia de familiares y amigos de la artista, quien falleciera hace pocos meses, a la que todos recordaron con anécdotas y numerosas muestras de afecto.

En 2023 regresará la IX edición de «La escritura de la/s diferencia/s», y nuevamente las escritoras y directoras dispondrán de un espacio para debatir y hacer arte, a partir de sus textos teatrales y los espectáculos. 

## LX PANTOMIMA HABANA 2022 RESEÑAS DE UN FESTIVAL

VADIRA GONZÁLEZ LEYVA

Del 15 al 19 de junio, el Complejo Cultural Bertolt Brecht fue la sede del IX Evento Internacional de Pantomima La Habana 2022, que incluye diálogos corporales, conferencias, puestas en escena e intercambios de estéticas. Maritza Acosta, directora de la Compañía Teatro del Cuerpo Fusión y presidenta del comité organizador del festival, comentó que este estuvo dedicado al papel de la mujer en el desarrollo de la pantomima, tema tratado desde diversas perspectivas.

Entre los materiales expuestos estuvo la videoconferencia «La mujer en el mimo. Hacia una genealogía materna», de la maestra colombiana radicada en España Erika Montoya Valencia, sin dudas una excelente investigación sobre los primeros pasos de la mujer en el mundo del mimo. El conversatorio «Papel jugado por la mujer en el desarrollo

de la pantomima en Cuba», de la Lic. Gladys Alvarado, de Cuba, hizo referencia a la creación en 1961 de la primera Escuela Nacional de Instructores de Arte, donde se formaron los primeros mimos cubanos. Ena Elsa Hernández Costales, proveniente del ballet Alicia Alonso, y Olga Flora Fábregas, del Conjunto Dramático Nacional, que fueron seleccionadas para ser parte del claustro de profesores de la escuela de instructores, tuvieron una amplia preparación para enfrentarse a la hermosa tarea de formar, guiar y educar a la nueva generación de mimos del país. Desde la plástica, la artista Belsy Bárbara

Cobiellas, intercambió con el público la importancia que tuvo para su obra plasmar en el lienzo la belleza femenina, sus sueños y aspiraciones. Este flacheo de imágenes proyectadas estuvo acompañado del Performance «Mujeres sin rostro», interpretado por alumnas de la Unidad Docente de la Escuela de Pantomima Cubana. La doctora Mariluz y la licenciada Noemí de Cárdenas, nos acercaron al trabajo de Tesis «Estudio sobre la gestualidad de la mujer, a partir de los años 60 en Cuba», interesante exposición que hace reflexionar sobre la semiótica del cuerpo, la información sociocultural y psicológica que la mujer puede ofrecer.

Fueron días intensos, con espectáculos certeros como *El Vecino*, del mimo Turjman Benoit, de Francia, quien demostró dominio extraordinario de la escena con marcada influencia de la Comedia del Arte. De Cuba sorprendió *Mi muestra*, de Teatro del Cuerpo Fusión, dirigido por la maestra Maritza Acosta, y *Andamio*, del grupo Mimo Clan, dirigido por Omar Amador. De Brasil, *Mimicando 40 años* fue la selección de espectáculos cortos de Miqueias Da Paz, un mimo con estilo muy propio que hace efectos con la voz, los ritmos y los silencios, que conforman la banda sonora de sus puestas, quien además resultó homenajeado por sus cuarenta años de trabajo artístico.

De la pantomima cubana, reconocida internacionalmente, dos grandes espectáculos se pudieron disfrutar y alabar por el intercambio de experiencias, saberes y capacidades expresivas que pudieron compartir en cada uno de sus encuentros. *Mi muestra*, de Teatro del Cuerpo Fusión, compañía fundada en 1993, en la que coexisten lenguajes diversos bien logrados. Es una selección de pequeñas obras que fusionan la pantomima blanca, la contemporánea y la moderna. Temas como la violencia de género, las adicciones, los sueños y el presente, son abordados desde la belleza y sutileza del gesto, y la técnica



que armoniza con un criollo y auténtico sello de cubanía. Géneros como la comedia, la farsa y el drama son recurrentes en este espectáculo. La compañía, en binomio perfecto con los estudiantes de la Unidad Artístico Docente, regalaron al público talento, creatividad, fantasía, dedicación, esfuerzo, y un dominio de la escena que denota el corazón gigante y las ganas enormes de seguir regalando el maravilloso arte de la pantomima.

*Andamio*, dirección general de Omar Amador, es el último trabajo de Mimo Clan, una selección de pequeñas obras, que va desde la demostración de las técnicas ilusorias hasta la puesta de grandes clásicos, en la que se presenta a un grupo de jóvenes que sueñan un futuro en construcción y ascenso. *Andamio* es el hilo conductor de las historias inspiradas en la tradición, en clásicos del teatro cubano como *Dos Viejos Pánicos*, y en la magia del *Macbeth*, de Shakespeare. Este trabajo del mimo desde las emociones y las imágenes que se crean, hacen que el público transite por laberintos y lleva a la imaginación, al diálogo obligado con inteligencia, para descubrir el hecho artístico. La estética parte de crear y construir desde la metáfora con influencias de la pantomima blanca, moderna, y de ahí deriva la teatralidad.

De los mejores momentos fue la «Mesa de diálogo latinoamericano», en la cual los mimos participantes intercambiaron experiencias, hablaron del proceso de montaje y las influencias de sus estilos. Alfredo Oscar Arrigoni (Argentina) trabaja una línea marcada por la Comedia del Arte y la escuela de Henryk Tomaszewski; Luis Augusto Cáceres Carrasco (Ecuador), parte de experiencias sociales, de las posibilidades que la expresión corporal le puede ofrecer para la creación de personajes; Henry de Jesús González Guerra, Ivette Cecilia García Barraza y Julio Roberto Ferro Gómez (los tres de Colombia), crean sus personajes partiendo de la cotidianidad,



de vivencias personales y se nutren de fiestas carnales de su ciudad natal para enriquecer los montajes con una tendencia más teatral.

Otras actividades que amenizaron el evento fueron: degustación de platillos del chef Leonardo, caracterizados con nombres de mujeres presentes en canciones populares: Tula (*El cuarto de Tula*), María (*Píntate los labios María*) y Tomasa (*La*

*negra Tomasa*); pasacalle por diferentes puntos del municipio Plaza, en el trencito Habanero, una experiencia que el público agradeció, porque fue parte de las representaciones; y la presentación de los libros *Entre realidades, diálogos, ficciones* y *Expresión corporal, fundamentos para el actor físico*, ambos del autor Petronio Cáceres Arteaga.

La música cubana también resultó protagonista. En la inauguración, los músicos invitados Alejandro Falcón y Yanio Abreu

regalaron un magistral comienzo al festival. La clausura estuvo a cargo de la agrupación femenina Obini Batá, en su aniversario treinta. Ritmo, calor, solar y cubanía respiraron los poros de toda la sala, que bailó y disfrutó al ritmo de los batá. Maritza Acosta y su equipo de trabajo, la Compañía Teatro del Cuerpo Fusión, la Escuela de Pantomima con su claustro de profesores y los mimos invitados —cubanos y extranjeros—, permitieron disfrutar del evento y abogaron porque el arte de la pantomima esté más presente, sea más difundido y vuelva a ocupar el lugar que en sus inicios tuvo y merece.

## ARTE CUBANO EN EL ALENTEJO

INDIRA R. RUIZ

La región del Alentejo portugués tiene ese sabor de antaño, capaz de enamorar a quien guste de las tradiciones; sin embargo, se alza también como un hito en el ámbito del teatro iberoamericano como centro de cohesión de teatristas, desde la constitución del Festival Internacional de Teatro de Alentejo (FITA) y del Festival das Marias, Festival Internacional de Artes no Feminino, que ha celebrado su tercera edición en octubre de 2022, convocado desde el núcleo creativo de la Asociación Lendias d'Encantar y organizado por Leopoldina Almeida, como directora artística y curadora de sus diferentes espacios.

Realizar un festival como el Alentejo, que ensalza la creación femenina en una región marcada por un fuerte tradicionalismo, resulta en sí mismo un acto osado. Con su propuesta artística, los organizadores —la mencionada Asociación de Teatro Lendias d'Encantar y la Companhia Alentejana de Dança Contemporânea (CADAC)— buscan ampliar el horizonte artístico presentado al público, así como su acceso a «otro tipo de teatro», más inclusivo.

En su caso, el Festival de las Marías se desarrolló entre el 13 y el 22 de octubre, en las ciudades alentejanas de Beja, Aljustrel, Mértola, Grândola y Santiago do Cacém, con propuestas realizadas por mujeres y para mujeres, en las que se valorizó su trabajo, además de proveer un espacio de diálogo entre creadoras. La música fue uno de los protagonistas, con una exquisita selección de intérpretes, entre las que estuvo la cubana Yaíma Orozco. También la danza, con el estreno de *A imposição*, de la coreógrafa cubana Laura Ríos junto a la CADAC.

Desde Cuba llegó también *El Baile*, una obra creada por el dramaturgo Abelardo Estorino, que ya hemos visto a lo largo de los años en la Isla. A la entrada de la sala íntima del Teatro Pax Julia, Julio César Ramírez, director del grupo cubano Teatro D'Dos, conversó con el público sobre la

vigencia de esta puesta a la luz de la Cuba actual. El personaje de Angelina Zaldívar resulta el símbolo de aquellos que se quedan, de la madre cuyos hijos han emigrado, en tanto los avatares del destino nos vuelven a poner, como ciudadanos, ante la misma situación, a modo de personajes de una obra que se repite en bucle.

La actriz Daisy Sánchez logró crear durante la puesta una energía poderosa que alcanzó a la audiencia. Los recuerdos del personaje de Nina, pasaron por su piel y crearon un ambiente de confesión, en tanto el personaje se debatía entre vender su collar de perlas para poder comer o quedárselo, aferrada a lo poco que le quedaba de memoria. Los elementos de utilería son antiguos, elegidos sobre los colores ocre y beige, que dan a la escena toda la apariencia de una postal de época, en la que el personaje de Nina recuerda su vida interrumpida por la presencia fantasmagórica de su perro Simón, en una casa pletórica de recuerdos que se le cae a pedazos encima.

Si bien se trata de un monólogo, cuyos puntos de giro ocurren únicamente en el espacio espiritual del personaje: sus dudas, recuerdos, transiciones..., la actriz que da vida al personaje de Nina logró convertirnos en cómplices de todos esos momentos. Daisy Sánchez cantó en escena y su dolor de madre logró conmovir a un público mayormente portugués, con esta obra que apuesta por mirar dentro del personaje y

crear espacios de reflexión que rayan en lo humano, una reflexión sobre el papel de los recuerdos para construir aquello que nos hace únicos.

El Festival das Marias, en esta edición, consiguió firmemente crear ese espacio de comunidad entre mujeres creadoras, un espacio de convivio teatral muy esperado tras largos meses de incertidumbre sobre la continuidad de la vida teatral. Su proceso de curaduría se ha ampliado a varios campos del conocimiento y ha abierto el espectro de propuestas al público, incluso a manifestaciones como economía, historia o ecología. Ello responde a una interpretación del espacio femenino como un todo, que no solo abarca las expresiones artísticas *per se*, sino la vida, las rutinas y, desde este espacio de cotidianidad, los organizadores del festival entienden también su espacio de impacto social. Quede así creado el hito para dar continuidad y amplificación a esta acción artística abarcadora. Vengan más años del mismo, otras ediciones en el que las artes 

## GERMÁN MUÑOZ, PREMIO NACIONAL DE CIRCO 2021

Según reporta el periódico *Granma* y nuestra revista se hace eco con orgullo, el artista Germán Muñoz Fuentes, fundador en 1996 de la Compañía Havana, resultó reconocido con el Premio Nacional de Circo 2021, que le otorgó el Consejo Nacional de las Artes Escénicas y el Ministerio de Cultura de Cuba, debido a su capacidad de motivación, creación y pasión por el circo, lo cual le permitió liderar un proyecto artístico convertido en laboratorio de experimentación y rescate de actos circenses y espectáculos de probada calidad técnico-artística, de gran aceptación en Cuba y más de diez países de Latinoamérica y Europa. Además, exaltó la excelencia de su trabajo y la formación como artista, con una tradición familiar antecedida por sus padres y precedida por sus tres hijos, lo que demuestra su vocación y capacidad para la enseñanza de este arte. Entre los premios que ostenta Germán Muñoz Fuentes están las distinciones Por la Cultura Nacional y Raúl Gómez García, además del Premio Turán por la Obra de la Vida, que confiere la Asociación de Artistas Escénicos, de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba. En próximas ediciones, *Tablas* ampliará esta noticia. 

## SALA ADOLFO LLAURADÓ: 20 AÑOS DE BUEN TEATRO

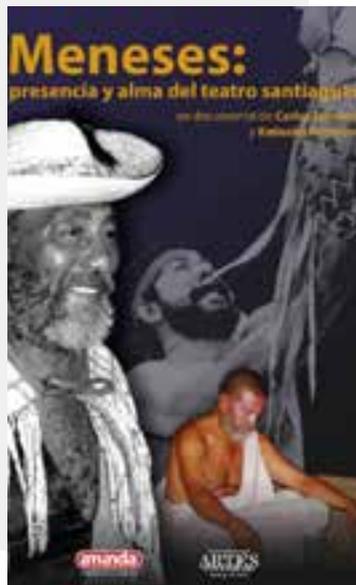
El 28 de febrero de 2003 fue inaugurada la Sala Adolfo Llauradó, del circuito teatral de Línea, con la obra *Tartufo*, de Moliere, en versión de Raquel Revuelta y bajo su dirección. Entonces contó con las actuaciones de Mario Aguirre, Osvaldo Doimeadiós y Alina Gutiérrez, entre otros importantes actores del medio en la Isla. El nombre de la sala fue elegido por la propia Raquel Revuelta, como homenaje al versátil actor de cine y teatro. Al arribar a los 20 años de trabajo la Sala está renovando su compromiso con el teatro cubano, al que ha defendido como un Quijote, guiada por su director Juan Carlos Núñez,

quien asumió la dirección poco tiempo después de la disolución de la Compañía Teatro Estudio, que tenía su sede en esta Sala. Los escenarios de la Adolfo Llauradó también continúan siendo parte de eventos internacionales, como el Festival de Teatro de La Habana y las ferias del libro, entre otros destacados acontecimientos culturales del país. Para 2023, su dirección ha organizado una serie de presentaciones con el objetivo de celebrar sus 20 años de creación, con una programación que será divulgada en los acostumbrados espacios informativos de que se vale el importante centro cultural capitalino.

## UN DOCUMENTAL PARA ROGELIO MENESES

El interés de Rogelio Meneses por temáticas de carácter social, siempre de la mano de lo más autóctono de la cultura popular, de los sistemas mágico-religiosos y de su apego a la historia cubana, signaron sus discursos sobre la escena. Sus esencias rebeldes, experimentales y diversas, lo posicionan hoy entre los directores vanguardistas del teatro en la Isla. El documental *Meneses, presencia y alma del teatro santiaguero*, de los realizadores Carlos Fernández López y Katiuska Betancourt Montero, contó con el auspicio de Producciones Amanda y el Consejo de las Artes Escénicas en Santiago de Cuba. Tuvo su premier en el XXI Festival Máscara de Caoba, celebrado en marzo de 2022. Desde entonces se ha proyectado en el Taller Rumbos, del Teatro Caribeño; en la muestra de Cine Caribeño del Festival del Caribe; en la edición 26 de la Fiesta A la Guantanamera; y en el festival Desconectado a 696, organizado por la Asociación Hermanos Saíz (AHS) en la oriental provincia cubana. Por primera vez en el programa

de la Maestría en Desarrollo Cultural Comunitario, auspiciada por el CESCO, de la Universidad de Oriente (octava edición), una obra de arte ha sido aceptada como ejercicio de defensa y es el caso de la tesis de Katiuska Betancourt Montero, por la pertinencia del tema en aras de salvaguardar la memoria histórica y cultural de nuestra nación. El material audiovisual obtuvo Premio Honorífico del XII Festival Félix B. Caignet, de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), en Santiago de Cuba, y el primer premio del evento Anaquel, del segundo concurso de documentales sobre la escena en Matanzas, ambos eventos realizados en 2022. Justo cuando Rogelio Meneses estuviera cumpliendo 80 años de vida, Santiago de Cuba le dedica dos eventos al «Cimarrón de las Tablas», como es reconocido. La UNEAC y la AHS desarrollaron del 8 al 11 de diciembre de este 2022, paneles y conferencias para seguir hablando de experimentación en la escena teatral cubana y Meneses ha sido referente para ambas instituciones y teatristas.



### PETER BROOK

En julio falleció Peter Brook, quien fuera uno de los directores de teatro más influyentes del siglo xx, que reinventó el arte teatral cuando lo redujo a sus elementos más básicos y poderosos. Conocido sobre todo por su obra maestra de 1985, *El Mahabharata*, una versión de 9 horas de la epopeya hindú, vivió en París desde principios de la década de 1970, donde creó el Centro Internacional de Investigación Teatral en una antigua sala de música llamada Bouffes du Nord. Brook, quien debutó como director profesional con solo 17 años, fue un talento singular desde sus comienzos. En 1964 cautivó al público de Londres y Nueva York con su obra *Marat/Sade*, que ganó un premio Tony; 3 años más tarde escribió *El espacio vacío*, uno de los textos teatrales más influyentes de la historia.

### AURORA BASNUEVO

La destacada y popular actriz Aurora Basnuevo, una de las figuras más reconocidas del humorismo en nuestro país, falleció en septiembre a la edad de 84 años. Poseedora de un carisma innegable, demostró su talento como animadora y cantante, y aunque su nombre esté ligado a la comedia, también demostró su capacidad para asumir roles dramáticos en medios como la radio, el teatro, el cine y la televisión. Fue parte del grupo Rita Montaner, con el cual intervino en obras como *La pérgola de las flores* y *Las yaguas*, donde aprovechó sus aptitudes para el canto y el baile. Tras ese momento, pasó al Teatro Martí, donde alternó con nombres muy respetados del teatro vernáculo. Entre los reconocimientos que recibió destacan el Premio Nacional del Humor (2004), el Premio Nacional de la Radio (2009), la Distinción Gitana Tropical, el Premio ACTUAR a la obra de toda la vida (2014), la Réplica del Machete de Máximo Gómez y la Medalla por los Cien Años de la Radio Cubana, amén de otros lauros como el Girasol de la Popularidad que obtuvo en varias ocasiones.

### EUGENIO HERNÁNDEZ ESPINOSA

En octubre falleció en La Habana Eugenio Hernández Espinosa, uno de los autores clásicos de la dramaturgia cubana, Premio Nacional de Teatro en 2005 y Premio Nacional de Literatura en 2020. Hernández Espinosa, que nació en 1936 y fue director escénico y general de la compañía Teatro Caribeño, fue autor de decenas de piezas teatrales montadas por los principales grupos del país y adaptadas al cine y la televisión. Obras como *María Antonia*, *Mi socio Manolo*, *Calixta Comité*, *Emelina Cundiamor* o *Lagarto Pisabonito*, cimentaron su contribución a la dramaturgia nacional.

### MARIO BALMASEDA

También en octubre tuvimos la triste noticia de la desaparición física del actor Mario Balmaseda. Balmaseda estudió dramaturgia en el Teatro Nacional de Cuba y en la República Democrática Alemana. En su larga y prolifera carrera posee una extensa filmografía como actor, entre cuyos títulos sobresale: *El hombre de Maisinicú* (Manuel Pérez Paredes, 1973), *De cierta manera* (Sara Gómez, 1974), *El brigadista* (Octavio Cortázar, 1977), *Se permuta* (Juan Carlos Tabío, 1984), *En tres y dos* (Rolando Díaz, 1985), *Baraguá* (José Massip, 1986), *La inútil muerte de mi socio Manolo* (Julio García Espinosa, 1990), *Entre ciclones* (Enrique Colina, 2002) y *La obra del siglo* (Carlos M. Quintela, 2015). Además, el versátil histrión obtuvo el Premio Nacional de Teatro (2006), el Premio Nacional de Televisión (2019) y el Premio Nacional de Cine (2021).

### ROGELIO MARTÍNEZ FURÉ

Otra pérdida sensible que sufrió la cultura cubana en octubre fue la del folclorista Rogelio Martínez Furé, guía e investigador de la cultura afrocubana. Premio Nacional de Literatura y de Danza, gracias a su incansable trabajo en el Conjunto Folklórico Nacional —del cual fue fundador—, Martínez Furé también trabajó en el Instituto de Etnología y Folklore de la Academia de Ciencias de Cuba, desde su creación, especializándose en el estudio y la divulgación de las influencias culturales africanas en América.

### MANUEL REGUERA SAUMELL

En noviembre, ocurrió el deceso en Barcelona de Manuel Reguera Saumell, autor de *Recuerdos de Tulipa* —llevada al cine— y de *Un poco más de azul*, entre otras obras. Nacido en Camagüey (1928), Reguera Saumell se graduó de arquitecto en la Universidad de La Habana. En 1959 obtuvo el Premio Nacional de la Dirección de Teatro —primero entregado en el país—, por *Sara en el traspatio*, y el Premio José Antonio Ramos, de la UNEAC, por *Propiedad particular*. Entre sus obras están: *El general Antonio estuvo aquí*, *La calma chicha* y *La sogá al cuello*.

### HERMINIA SÁNCHEZ

En diciembre se recibió la triste noticia del fallecimiento de la actriz cubana Herminia Sánchez, Premio Nacional de Teatro 2019 y Premio ACTUAR por la Obra de la Vida. Sánchez fue miembro de los elencos artísticos del Teatro Nacional, el Conjunto Dramático Nacional y Teatro Estudio. Según palabras del cineasta cubano Fernando Pérez, Herminia Sánchez es una joya de la cultura cubana, por su contribución al teatro popular y la forma en que le dio vida, demostrando autenticidad, organicidad y pasión. Inolvidables son sus papeles en los filmes *Lucía*; *Hello*, *Hemingway* y *Habana-Eva*. Además, escribió y publicó textos para el teatro, y fue profesora titular de la carrera de Actuación, en el Universidad de las Artes de Cuba hasta 1989. Era miembro de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC). Recibió distinciones como la Medalla Alejo Carpentier, la Distinción por la Cultura Nacional y el Premio Caricato.

## DESDE EL TANDEM

---

Desde 2022, la Casa Editorial Tablas-Alarcos cuenta con su espacio de comercialización de libros en las plataformas internacionales y nacionales, de la mano de Ediciones Cubanas y Citmatel, a la vez que socializa con el público en espacios de diálogo cada vez más demandados. En esta temporada hemos sumado nuevos títulos a nuestras colecciones, los cuales proponemos para su lectura: *Conjunto Folclórico Nacional: un itinerario de 60 años*, presentado durante el 4° Encuentro de la Memoria Fragmentada; *Tumultos*, de Marion Aubert, y *La ciudad abierta*, de Samuel Gallet, ambos traducidos por Jesús David Curbelo y con la colaboración de Actualités Éditions y la Embajada de Francia en Cuba, que fueron muy bien recibidos en el Traspasos Escénicos organizado en la Universidad de las Artes de Cuba; *El mito ante otra dramaturgia*, en su edición digital, del director y crítico José Antonio García Caballero, propuesto en el festival Desconectado a 969, dirigido por el dramaturgo y director Juan Edilberto Sosa, que tuvo lugar en Santiago de Cuba del 8 al 11 de diciembre, oportuna

ocasión para que la teatróloga Indira Rodríguez y la editora y jefa de redacción de Ediciones Alarcos, Fefi Quintana Montiel, desarrollaran un panel informativo sobre las colecciones de la Casa Editorial de las artes escénicas en la Isla; por su parte, Fefi Quintana Montiel también presentó el libro *Ágora*, de Omar Valiño, que recoge su pensamiento crítico sobre el grupo Argos Teatro, desde su fundación el 21 de diciembre, en la Fundación Ludwig de La Habana. A estos significativos títulos que muestran la intensa y cuidada labor editorial y comercial de Tablas-Alarcos durante este año, debe señalarse el notable impacto logrado desde las redes sociales, con mayor cantidad de lectores desde nuestras diferentes plataformas de socialización, así como la presencia en numerosos eventos a lo largo del país. Además, se retomó el espacio «Expuestas», dedicado a la formación de público y al intercambio con grupos artísticos, con los espectáculos *Cuarentena*, *Gertrude* y *Kilómetro 0*, dirigidas por Alejandro Palomino, Gina Caro, y Liliana Lam y Alberto Corona, respectivamente.



*El Baile*, dir. Julio César Ramírez.  
Teatro D'Dos.

FESTIVAL

# DES CO NEC.

# TADO

# A

# 969

SANTIAGO  
DE CUBA

TEATRO  
EXPE  
RIMEN  
TAL

DEDICADO A ROGELIO MENESES  
Y A LA ESCENA EXPERIMENTAL CUBANA

DEL 8 AL 11 DE DICIEMBRE

AHS  
ASOCIACIÓN  
HERMANOS SAIZ

Escuela de Artes  
Escénicas de Cuba

Centro Provincial  
ARTES  
Escénicas

ICOM  
INSTITUTO CUBANO  
DE INVESTIGACIONES  
CIENTÍFICAS