

Universidad de las Artes, ISA

Facultad Arte Teatral

Cuadernos ELSINOR

UN ARCHIVO DE LAS ARTES ESCÉNICAS DESDE LA FACULTAD ARTE TEATRAL

Volumen 4

La Habana, diciembre 2025.

Cuadernos **ELSINOR** de la Facultad Arte Teatral. Volumen 4, diciembre 2025.
ISBN obra completa: 978-959-7206-62-0
ISBN Volumen: 978-959-7206-80-4

Ediciones Cúpulas de la Universidad de las Artes, ISA.
Calle 120 No. 904 e/ 9na y 23, Cubanacán, Playa. La Habana. Cuba.
Teléfono: (+53) 7 2084299
Equipo de realización: Ms.C. Yaimé Rodriguez Jimenez
Ms.C. Marilyn Garbey Oquendo
Lic. Yerandy Fleites
Lic. José Ignacio López
Lic. Yadira Herrera Estrada

Portada: Facultad Arte Teatral, imagen de archivo.

Contraportada: Sentieri #13
Fotos de Dany Vega / Cartel de Zony Guibert

ISA
UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

FACULTAD ARTE TEATRAL
ISA
UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Contenido:

Nota Editorial 3

Los ojos de Raquel. 5
Por Julio César Ramírez

Un domingo llamado teatro: notas sobre la creación de un espectáculo. 14
Por Norge Espinosa

El teatro ante la posverdad: antihegemónico, anticolonial, contra la guerra y contra la discriminación. 20
Por Virgilio Valero Montalván

Isabel Monal: Sociología, etnología y nación en escena. 24
Por Jorge Brooks

Al teatro en La Habana. Homenaje documental. 31
Por Natacha Moreira Lino y Vilma Peralta Pérez (curadoras)

Carpentier en escena. 34
Por Marilyn Garbey Oquendo

Habitación del pánico. Itinerario sobre Ámbar Carralero, Troya y otras cuestiones no tan vitales. 43
Por Yadira Herrera

Intercambios académicos y humanos, Cuba y México. 45
Por Yass Castillo

Noticias ELSINOR 49
Reconocimiento. Obituario. Premio

Mapeo escénico de una Vitrina. 53

De los autores. 55

Nota Editorial:

El volumen 4 de Cuadernos Elsinor exalta la memoria de Raquel Revuelta, actriz y directora, en el centenario de su natalicio. Su labor pedagógica dejó notables huellas en sus discípulos, tal y como deja constancia Los ojos de Raquel, libro de Julio César Ramírez, que pronto verá la luz por la editorial Envivo, y del que ahora adelantamos un fragmento. Raquel fue profesora de Actuación y Decana en la Facultad de Artes Escénicas del Instituto Superior de Arte, hoy Universidad de las Artes ISA.

Un domingo llamado Deseo propone un viaje por la selva oscura del teatro cubano, con las magistrales interpretaciones de Verónica Lynn y Carlos Pérez Peña. Su autor y director, Norge Espinosa, reflexiona sobre el proceso de trabajo.

Virgilio Valero, director de Teatro Ensayo Gestus de Ecuador, llegó al 21 Festival de Teatro de La Habana para presentar El anuncio, a partir de textos de Ionesco. En la sesión teórica del evento disertó sobre las posibilidades del convivio teatral para enfrentar la posverdad.

Acercarse a la biografía de la Dra Isabel Monal, Premio Nacional de Ciencias Sociales y Humanísticas 1998 y Premio Nacional de Investigación Cultural 2025, es el propósito de Jorge Brooks para subrayar su labor como directora fundadora del Teatro Nacional y su gestión en el diseño de la política cultural de la Revolución.

Reprodujimos las notas al catálogo de la muestra Al teatro en La Habana. Homenaje Documental, de las curadoras Natacha Moreira Lino y Vilma Peralta Pérez, que exhibió en el Museo de Arte Colonial, Habana Vieja, valiosos tesoros del patrimonio teatral cubano, preservados en los archivos de la Oficina del Historiador de la Ciudad y en el Centro de Documentación de las Artes Escénicas Dra María Lastayo.

Marilyn Garbey expone los vínculos de Alejo Carpentier con el teatro y la danza de Cuba, al tiempo que construye un valioso archivo de referencias de los artículos sobre el tema que escribió el narrador y de las representaciones escénicas de su obra.

Habitaciones solo para dos. Itinerario de citas teatrales (Entrevistas sobre espectáculos, dramaturgias y otras cuestiones vitales), de la autoría de Ámbar Carralero, publicado por Ediciones Alarcos, fue presentado en la Universidad de las Artes ISA por Yadira Herrera, directora de la editorial Cúpulas.

De su estancia académica en el Instituto de Estudios Superiores de Ingeniería Educativa, en Puebla, México, deja el testimonio Yass Castillo, estudiante de Actuación de la Facultad de Arte Teatral.

2026 será el año de las celebraciones por la fundación de la Universidad de las Artes ISA. Cuadernos Elsinor se acercará, en próximas ediciones, al impacto de los estudios universitarios en el desarrollo del teatro en Cuba.



Raquel Revuelta
Fotos de archivo del Centro de Documentación de las Artes Escénicas Dra. María Lastayo

Ha surgido una atmósfera hermosa. Sobre el espacio casi vacío del escenario, predomina una luz que parece llevarnos a otra época, a nivel dramático la escena se engrandece. Los telones, que predominan en el diseño escenográfico, han sido bañados por la luz de manera que se logra un efecto óptico muy atractivo. Los actores parecen estar en medio de un cuadro medieval, donde se juega de manera inteligente con el presente y la época. El movimiento del actor se acompaña de una cuidada transición de luz llenando de armonía y belleza el espacio.

Los ojos de Raquel (fragmentos)

Julio César Ramírez
Ensayo. Descripción segunda, en la sala Hubert de Blanck

Los ojos de Raquel
(fragmentos)

Julio César Ramírez

Ensayo. Descripción segunda, en la sala Hubert de Blanck. (I)

Es un grupo numeroso, algo poco común en la enseñanza de la actuación, pues generalmente se procuran grupos pequeños que permitan un trabajo más directo con los alumnos. A Raquel no le ha preocupado el número, pudiera decirse que ella disfruta verlos en su diversidad, para estudiar cada rostro y comportamiento, para casi adivinar el futuro de aquellos inquietos muchachos. Es evidente que confía en un resultado técnico y sobre todo en ese crecimiento necesario que debe tener cada estudiante. Se disponen todos los preparativos para el ensayo en la sala del Hubert de Blanck.

Los muchachos están ansiosos, caminan de un lugar a otro, cambian constantemente de asiento, intercambian miradas de preocupación por cómo va a salir ese primer encuentro con el escenario real y con todo el equipo de trabajo del teatro, donde cada cual cumple una función, que se va sucediendo de manera casi perfecta.

Al llegar a la sala, les sorprende que el equipo técnico y artístico de Teatro Estudio esté ubicado de manera natural en sus respectivos puesto de trabajo. Los jefes de escena chequean hasta el detalle cómo ha sido montada la escenografía o los pocos elementos que componen el diseño escenográfico, tienen anotadas las entradas y salidas de cada escena, los cambios de vestuario y de maquillaje, cada minuto que debe pasar entre uno y otro. Han visitado los últimos ensayos en el salón de abajo, lo cual les ha permitido tomar notas y medir los tiempos necesarios.

Sonido y luces, en sus respectivas cabinas, han montado todo según el diseño. Luces ha trabajado una jornada antes con el diseñador, que les ha proporcionado el guion y las especificaciones para tratar de llenar con atmósferas bien equilibradas el amplio y despoblado escenario.

Las vestuaristas Clotilde Navea, Silvia Franco y Magaly Acosta saben cada muda de vestuario, algo complejo en el montaje, pues existen doblajes y el vestuario es diverso, agrupado en sus respectivas perchas por actor y por salidas a escena según el orden dentro del espectáculo.

(I) Los diálogos y narraciones de este capítulo son recreaciones hechas a partir de lo que han contado los alumnos de Raquel Revuelta en las entrevistas concedidas para el presente libro.



Raquel Revuelta
Fotos de archivo del Centro de Documentación de las Artes Escénicas Dra. María Lastayo

En tramoya, Miguel Ojeda, Olivio Lorenzo y Ernesto García tuvieron el cuidado de armar la escenografía y sus posibles cambios, según lo ha sugerido la directora teniendo en cuenta que son jóvenes actores, equipo sin experiencia que deambulará por cada espacio. Lo que más ha impresionado a los estudiantes-actores es el grado de detalles en el escenario y en cada uno de los especialistas; es darse cuenta de que todo está minuciosamente estructurado por alguien que parece un director de orquesta, Alberto Oliva, el productor.

Este mecanismo de relojería los pone más tensos aún. Hasta hoy era solo el contacto con la maestra y su asistente, pero ahora aparece en la sala una mirada a cada paso. Esa mirada inquisitiva que solo procura un objetivo: lograr que sobre la escena se creen las condiciones necesarias para que la puesta, y con ella los actores, brillen frente al espectador.

Corina está sentada al centro de platea, digamos que, sobre la cuarta fila, revisa algunas notas y va llamando por sus personajes a algunos alumnos para dar las instrucciones necesarias. Al fondo, en la última fila, está sentado Elio Mesa, el emblemático actor de Teatro Estudio, que ha sido invitado al ensayo por Raquel. Sin embargo, existe justo a la hora de empezar, un imprevisto, la maestra no llega.

Finalmente, después que hacer breves apartes con algunos alumnos, Corina los llama a todos y les da unas notas generales o una información que ni Elio ni el técnico de luces ni el de sonido alcanzan a escuchar. Es algo muy íntimo, muy personal, que corresponde únicamente al equipo actoral. Solo se percibe la intensidad del eco que dejan las palabras y el tono de voz grave de la asistente.

Los alumnos rompen el grupo y van aparentemente tranquilos a sus asientos. Corina se incorpora al pasillo y llega hasta donde está Elio Mesa: «Están muy nerviosos, la sala siempre impresiona, también a mí me pasó la primera vez, es que el Hubert sobrecoge».

«Y las miradas —dice Elio—. Ellos no están adaptados a tener a alguien en cada rincón esperando para apoyar ante cualquier contratiempo o cambio. Y eso, para bien o para mal, es parte del rigor en la escena profesional. Pero siempre te sientes expuesto a esos dos ojos que aparecen por cualquier penumbra o escondrijo del escenario».

Un trío de muchachas decide subir al escenario y explorar las diferentes áreas, pues ya ha sido montada la escenografía con diseño de Raúl Ruiz. Un diseño muy práctico, novedoso, con elementos mínimos sobre el espacio. Los alumnos deben dominar la escena ya decorada e integrar a ellos ese nuevo panorama, que determinará en gran medida la magia del espectáculo.

El diseñador de luces, Israel Ruiz, da instrucciones a los técnicos sobre la ubicación de algún equipo, otro rubro que los jóvenes empiezan a descubrir, especialmente por esas atmósferas que se irán creando desde el punto de vista técnico, pero que conforman el terminado definitivo y es parte del apoyo al actor.



Comedia a la antigua, con Raquel Revuelta y Enrique Santiesteban. Tomada de La Jiribilla



Raquel Revuelta en un ensayo de Fuenteovejuna. Tomada de La Jiribilla

Corina es quién está ahora algo tensa, teme que Raquel no pueda llegar por un imprevisto cualquiera en la oficina de la presidencia del Consejo Nacional de las Artes Escénicas. La renovación de las estructuras organizativas de la escena cubana ha llevado a la maestra a ocuparse de cuestiones de magnitudes que ella misma, después de tantos años de experiencia organizativa, no esperaba. Corina la ha secundado como profesora asistente en esta tarea de formar futuros actores, es algo que le gusta y disfruta, pero la presencia de Raquel en estos momentos es esencial, pues se trata del tránsito del salón de ensayo al escenario profesional, donde todo está aparentemente dispuesto y listo para explorar por parte de los alumnos, pero, en la práctica, solo la maestra es quien lo aprueba. Por fin, por el pasillo central aparece la figura de Raquel, siempre segura, aunque Elio y Corina la notan cansada, son muchas sus responsabilidades como organizadora del teatro que se hace en todo el país, de los grupos y del surgimiento de nuevos proyectos. Los alumnos la descubren y van todos hacia ella, que no se inmuta ni saluda, solo hace un gesto con la mano para que suban al escenario. Se sienta en una luneta y anuncia: «Preparados».

Todos sienten un raro temblor interior. Suben al escenario.

«Tomamos el ensayo desde la entrada de Moncada», dice Raquel y sorprende a los alumnos, que pensaban tomar la obra desde el principio.

«Profe, ¿y no íbamos a explorar primero el escenario? Esas luces hacen muy pequeños los espacios para la escena y la escenografía...», dice una de las alumnas.

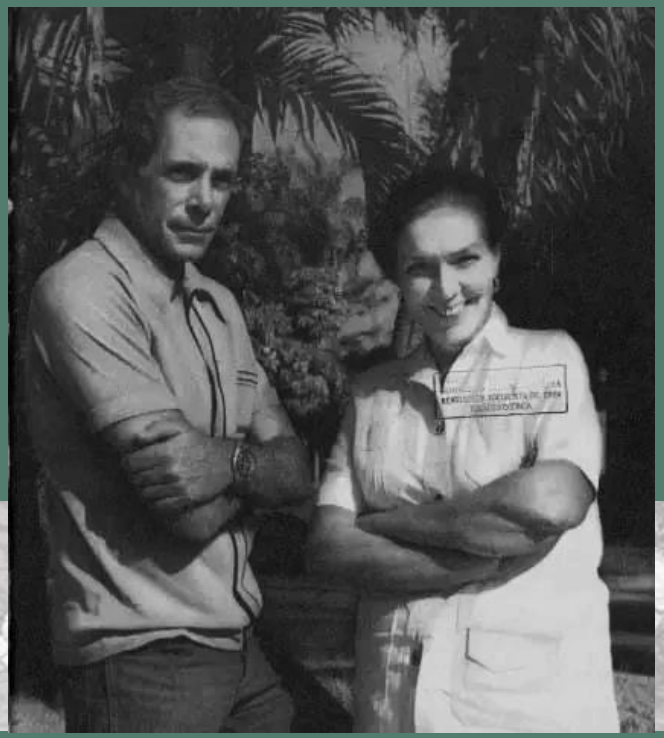
«El escenario se explora habitándolo, pero sin miedo, entren como si lo conocieran. Preparado, Moncada», dice Raquel con absoluta seguridad.

Contreras interpreta el personaje de Moncada, respira profundamente, se ubica entre patas. Siente que va a pasar una prueba de fuego. Comienza:

> MONCADA. [...] Claro he de hablar, a fe mía.
> Si vos fueseis un ladrón,
> o por ladrón yo os tuviera,
> juro a Dios que os escupiera
> a la frente, con razón;
> y en vez de en esta prisión
> hallarme, cual ahora ve,
> sin fe en vos ni en nadie fe,
> a vuestra amistad y afecto
> puesto hubiera con respeto
> el consabido R.I.P. (2)



Raquel y Vicente
Fotos de archivo del Centro de Documentación de las Artes Escénicas Dra. María Lastayo.



Raquel y Sergio
Fotos de archivo del Centro de Documentación de las Artes Escénicas Dra. María Lastayo.

(2) Ídem.

«Cuidado, Contreras. Eres Moncada, no Contreras. Recuerda lo que te he dicho. No puedes ser tú… Piensa». Ahora Raquel indica como perdiendo un poco la paciencia con el actor. Contreras la mira y retoma el texto.

> MONCADA. Mas sé, Marqués… ¡lo sé yo!,
> que en esta torre cautivo
> está un caballero altivo
> que nunca en robar soñó;
> que si en un castillo entró,
> no entró en él para robar
> el aljófar de un collar
> que aun valiendo es baladí,
> sino que entró en él…(3)

Se escucha la voz de Raquel desde platea: «Dale de nuevo, Contreras. Empieza desde: Si vos fueseis un ladrón, / o por ladrón yo os tuviera, / juro a Dios que os escupiera/ a la frente, con razón». (4)

Raquel ha dicho el texto con perfección absoluta, lo cual intimida a Contreras, pues ella no acostumbra a interpretar lo que corresponde al alumno. Contreras retoma el texto, dice los primeros versos y la maestra interrumpe de nuevo: «No, así no es, repítelo, repite esa línea, Contreras».

Contreras retoma el texto intentando ponerle toda su verdad, pero hay mucho de nervios en este momento. Raquel interrumpe otra vez: «No, tampoco. De nuevo, más cerca, estás más cerquita, dale de nuevo, repite esa línea de nuevo».

Alberto Contreras es un alumno al que Raquel insiste en dar la formación y la cultura necesarias para que sea un buen actor, viene de Santiago de Cuba, es de origen humilde y de una familia sin antecedentes artísticos. Ha llegado al Instituto totalmente virgen desde el punto de vista actoral, sin referentes culturales, y la maestra ha dedicado especial interés en su entrenamiento.

«Dale de nuevo, repite esa línea de nuevo».

Contreras respira profundo, está en vilo, pero siente que puede dar el salto. Vueleve a respirar y ahora es como si los pulmones se le ensancharan, no solo con simple oxígeno, sino también con inspiración por el lugar donde se encuentra, por el significado de ese escenario, la tradición de esa sala, la grandeza de Vicente, de Raquel, de Teatro Estudio.

(3) Ídem.

(4) Ídem.



Raquel Revuelta
Fotos de archivo del Centro de Documentación de las Artes Escénicas Dra. María Lastayo

Siente la mirada cómplice de Elio Mesa al fondo del escenario. Ve cómo Raquel se pone de pie, va junto a él y le coloca su mano en el hombro en señal de saludo.

Contreras retoma el verso, esta vez con decisión inaplazable. La escena empieza a fluir, siente que las palabras le salen mejor y que vibra con el personaje.

Mientras la escena avanza, la luz ha cambiado repetidas veces, lo cual puede desconcentrar a los actores. En la cabina, el técnico les hace una señal a la maestra y a su asistente de que están probando el diseño. Raquel dice algo a Corina, quien sale muy a prisa, pero con la discreción necesaria para no interrumpir el ensayo. Contreras ni se ha enterado: está disfrutando la escena. Por primera vez, empieza a decir el texto con la fluidez necesaria.

MONCADA. Ha de antiguo la costumbre,
mi padre, el barón de Mies,
de descender de su cumbre
y cazar aves con lumbre:
ya sabéis vos cómo es.
En la noche más cerrada
se toma un farol de hierro
que tenga la luz tapada,
se coge una espada
y una esquila o un cencerro,
a fin de que al avanzar
el cazador importuno
las aves oigan sonar
la esquila y puedan pensar
que es un animal vacuno;
y en medio de la penumbra
cuando al cabo se columbra
que está cerca el verderol,
se alumbra, se le deslumbra
con la lumbre del farol. (5)

(5) Ídem.



Raquel Revuelta con su hermano Vicente y con su madre Silvia Planas. Fondos del Centro de Documentación de las Artes Escénicas Dra María Lastayo

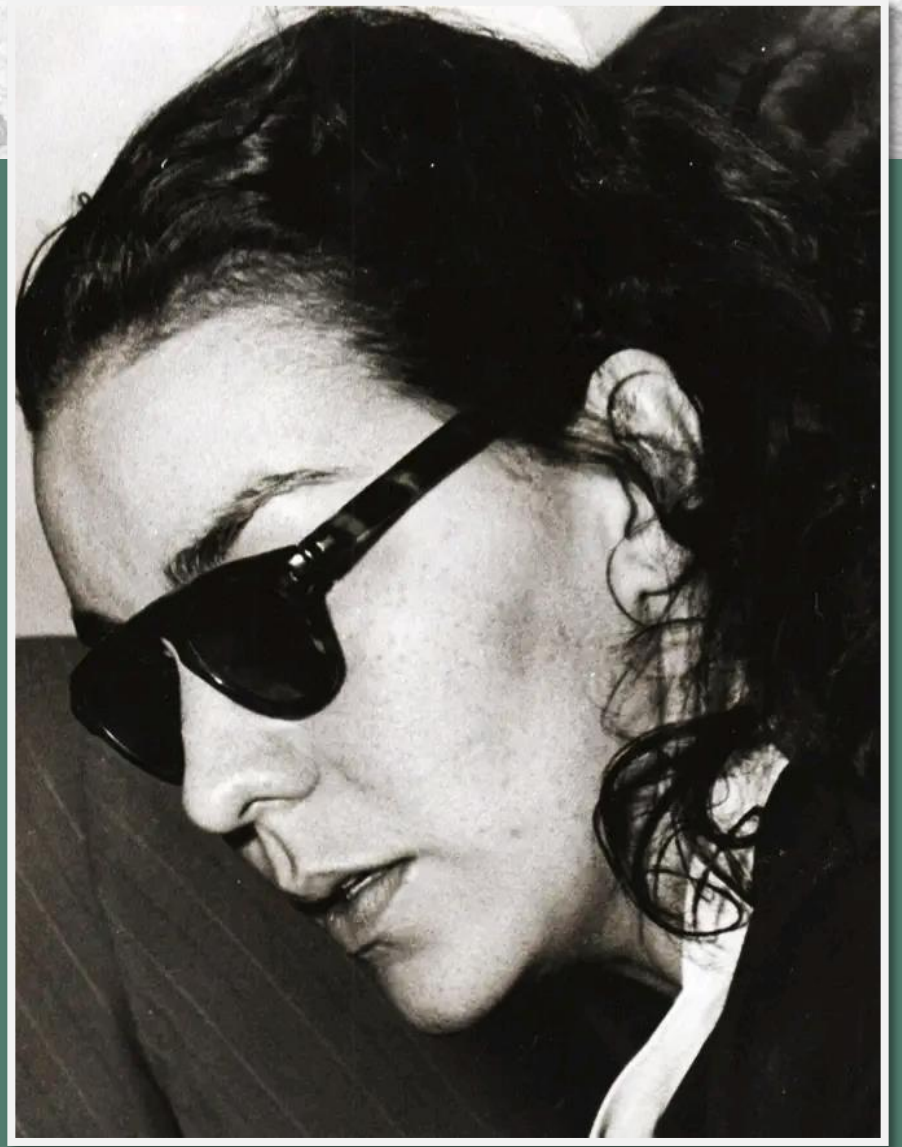
Ha surgido una atmósfera hermosa. Sobre el espacio casi vacío del escenario, predomina una luz que parece llevarnos a otra época, a nivel dramático la escena se engrandece. Los telones, que predominan en el diseño escenográfico, han sido bañados por la luz de manera que se logra un efecto óptico muy atractivo. Los actores parecen estar en medio de un cuadro medieval, donde se juega de manera inteligente con el presente y la época. El movimiento del actor se acompaña de una cuidada transición de luz llenando de armonía y belleza el espacio.

MONCADA. ...queda el ave temblorosa,
cautelosa, recelosa,
y entonces, sin embarazo,
se le atiza un estacazo,
se le mata y a otra cosa.
MENDO. No es torpe, no, la invención;
mas un cazador de ley
no debe hacer tal acción,
pues oyendo el esquilón
toman las aves por buey
a vuestro padre el Barón.
MONCADA. Es verdad. No había caído...
Vuestra advertencia es muy justa
y os agradezco el cumplido.
¡El Barón por buey tenido! (6)

El escenario del Hubert de Blanck ha adquirido un componente especial, la iluminación correcta que apoya la acción y la energía de los alumnos sobre el espacio han hecho viva la escena. Raquel mueve la cabeza afirmativamente y comparte con Elio Mesa y con Corina, que se les ha incorporado. Raquel comparte la satisfacción de ver a sus alumnos crecer. Contreras ha entrado en el tono del verso, ha encontrado el camino hacia el personaje.

«¡Ese es el tono, Contreras! ¡Ese es el tono!».

[...]



(6) Ídem.



Raquel Revuelta.
Foto de archivo del Centro de Documentación de las Artes Escénicas Dra. María Lastayo

Maravillosa enseñanza

MARIETTA SÁNCHEZ.

Raquel desde los primeros años de la carrera nos empezó a trabajar el verso porque decía que era importante que el actor supiera hablar bien, sobre todo decir bien el verso. Ella nunca trabajó con nosotros la fisicalidad sin palabras, le interesaba mucho que tuviéramos muy bien estructurada la forma de decir, que entendiéramos muy bien cómo se decía y cómo se trabajaba el verso. Por eso lo trabajamos en varios momentos de la carrera. Por eso también, creo, la decisión de hacer la obra de *Don Mendo,* independientemente de que es un clásico de la literatura española, trabajamos el verso después de que habíamos estudiado muchísimo esa visión que ella tenía sobre la palabra. Esa fuerza con que ella nos enseñó la palabra. Hay una frase de Raquel que siempre repetirán todos sus alumnos, ella siempre decía: «No tengas miedo a hacer el personaje, tu lánzate, lánzate y algo saldrá. Si te lanzas, algo sale». Siempre nos incitaba desde esa orden. «Lánzate a jugar con el personaje y la escena». Así hice de Azofaifa, la mora. Propuse trabajarla a partir de la acrobacia, del movimiento. Me gustaba y se me daba bien la expresión corporal, y Raquel me apoyó en esa lectura del personaje, en esa visión que yo tenía de trabajar la fisicalidad, la expresión corporal, los movimientos, la acrobacia.

Los ensayos estaban llenos de magia. Éramos muchos, teníamos que doblar varios personajes para tener nuestro momento dentro de la obra, para poder tener cada uno determinado protagonismo y no solo los cuatro protagonistas. Al ser una obra de tantos personajes, tuvimos la posibilidad de desdoblarnos en otros y crear elencos donde trabajamos todos con todos. Eso era algo que le interesaba a Raquel, que cada actor pasara por diferentes personajes y trabajáramos juntos para dar sentido al colectivo. Algo interesante. Después ella eligió los elencos como debían ser. Pero al principio estuvimos jugueteando con diferentes elencos y personajes. Eso era muy divertido y a la vez era de un aprendizaje muy rico. No todo el mundo te daba la misma intensidad y la interrelación siempre era diferente. Jugabas más o jugabas menos. Esa era su forma de montar, que se fue armando con las diferentes propuestas que hacíamos.



Independientemente de que hubiera un diseño general de las escenas, había libertad para la propuesta de los personajes. Es una forma que a mí se me quedó impresa porque a nivel profesional defiendes una propuesta de personaje en una obra a la cual llegas preparada y entrenada. Eso hace que construyas el personaje más cercana y fácilmente después de ese estudio en colectivo.

Hay muchas cosas de Raquel a nivel personal que, como alumna, para mí fueron importantes.

No solo me enseñó de interpretación actoral como estudiante, sino que también había muchas enseñanzas que las traspolaba a la vida. Por ejemplo, yo soy de Santiago de Cuba, no tenía la riqueza de interpretación teatral que tuvimos después de esos cinco años. Incorporarnos a Teatro Estudio, hacerlo desde un grupo de teatro, estudiar en el escenario, te daba un aire, un aprendizaje totalmente diferente a como era en la escuela o en un aula. Al sacarnos de la escuela, nos dio una visión mucho más amplia de lo que era el teatro profesional. Al relacionarnos con los actores, hablar con ellos, ver los ensayos, estar más cerca de lo que se hacía entre bambalinas, en el aprendizaje del texto con la gente, te daba la posibilidad de un aprendizaje más directo y más asertivo. Eso me ayudó mucho.

Raquel fue una maestra en todos los sentidos, te aconsejaba cuando tenía que hacerlo, en determinado momento de la creación del personaje o de la gestualidad o del ensayo te paraba y te decía: «Piensa, piensa lo que vas a hacer, piensa por qué lo has dicho, por qué has hecho esto». Era algo que nos disciplinaba constantemente, cosas que nos enseñaba con insistencia.

Siempre la recuerdo en el centro de la platea y desde allí nos iba dirigiendo y señalando por dónde era el camino. No era de las directoras que subía a escena y te mostraba cómo hacerlo. Siempre nos dejó investigar, nos enseñó a curiosear, a sacar el personaje desde nosotros, y eso es importante, porque como profesora nos dejaba la libertad de buscar, de investigar, de volver otra vez. No nos enseñaba cómo deberíamos hacer las cosas según su experiencia. Al contrario, nos insistía en cómo debíamos hacerlo nosotros y por dónde buscarlo. Eso es un aprendizaje riquísimo a nivel interpretativo. Terminas estudiando la obra y el personaje desde otro lugar, desde ti.

Hicimos muchas lecturas de *Don Mendo*. Buscando la idea del verso, y cómo se debía estudiar y respirar ese verso. Eso era fundamental para ella y es algo que recuerdo del montaje de *La venganza...*, también fue un montaje muy divertido. No había esa eterna rivalidad de que, si haces esto, yo no lo voy a hacer; todo se sumaba. Lo cual era algo muy valioso, independientemente de los diferentes caracteres de los integrantes del grupo. Sacar de cada uno lo mejor encima de la escena, me ayudó muchísimo.

Raquel Revuelta.
Foto de archivo del Centro de Documentación de las Artes Escénicas Dra. María Lastayo





A nosotros nos llamaban lo niños de Raquel porque su maestría iba más allá de una simple educación interpretativa. Era una maternal educación interpretativa. Siempre con cariño, siempre con rectitud. Fue benevolente cuando tenía que serlo, pero era exigente cuando debía. Nosotros les teníamos especial cuidado a las pausas de Raquel cuando ella nos tenía que decir algo, porque sabíamos que después de esa pausa venía un requisito y una exigencia muy exacta, muy puntual dentro de esa nota que nos daba. Después de inhalar el cigarrillo, exhalar el humo y hacer la pausa, venía algo muy exigente. Guardo un recuerdo muy especial. Para mí, esos cinco años han sido los mejores de mi juventud. Fue fundamental, marcó un antes y después en mi visión de la interpretación, de la forma teatral, de la forma de hacer, de la manera de vivir el teatro, porque signó mi aprendizaje y después mi desarrollo profesional como actriz.

De *La venganza*...recuerdo que teníamos un entresijo de entradas y salidas y cambios de vestuario tremendo. Todo lo hicimos de manera muy organizada, muy armónica, muy orgánica, pero disparatada a veces. Ese disparate era también parte de la obra, por la trama. Todo fue muy disfrutable.

«No existen personajes pequeños ni personajes grandes, existen actores pequeños y actores grandes, actores grandes que hacen que esos personajes brillen de la misma manera». Eso nos lo dijo una vez en clases, cuando nos comunicó que iba a hacer varios elencos. Se me quedó esa frase porque me la llevé también en la mochila de mi vida profesional. No importa el personaje que te toca, no importa el protagónico o si es un personaje que tenga menos escena, tiene la misma importancia. Esa es una maravillosa enseñanza de Raquel.

Madre coraje y sus hijos.
Fotos de archivo del Centro de Documentación de las Artes Escénicas Dra. María Lastayo.



UN DOMINGO LLAMADO TEATRO: NOTAS SOBRE LA CREACIÓN DE UN ESPECTÁCULO (I)

Norge Espinosa Mendoza

(I) Fragmento de un texto mayor sobre la escritura y proceso de montaje de *Un domingo llamado deseo*, escrita y dirigida por Norge Espinosa Mendoza, con el Proyecto Trotamundo y Teatro El Público. La obra obtuvo el Premio Fundación de la Ciudad Silvestre de Balboa, a inicios de 2025.

Si algo aprendí acerca de dirigir una obra de teatro durante el proceso de creación del montaje de *Un domingo llamado deseo*, es que apenas sabía algo sobre una tarea tan demandante. Varias cosas hacían más arduo el empeño: trabajar sobre un texto de mi autoría, lo que me imponía una cercanía demasiado peligrosa y un cariño que debía evitar a toda costa para que solo llegara a las tablas lo verdaderamente imprescindible, y no solo las palabras y las frases que más me gustaban. El diálogo estrecho con los actores fue en ese sentido, la mejor arma. Ellos me ayudaron a despojar al texto de lo que, más allá de lo literario, no era exactamente teatral, de todo aquello que no necesitaban. Con Verónica Lynn el trabajo fue mucho más a fondo, porque ella, amén de ser efectivamente una actriz muy estudiosa, estaba actuando parte de sus memorias, y al mismo tiempo, un personaje que se alimentaba de ellas pero que no es un retrato literal de su personalidad. Anécdotas de Berta Martínez, Adela Escartín, Isabel Moreno, Adria Santana, y muchísimas más intérpretes, se funden en este personaje, por no hablar del contrapunto que ella mantiene con otra actriz, que puede ser un eco de Raquel Revuelta. No, Verónica Lynn no actuó en *Las tres hermanas*, ese montaje que dirigió en 1972 Vicente Revuelta en Teatro Estudio, en el que tampoco apareció Carlos Pérez Peña, y del cual su director siempre dijo que era su mejor trabajo. Pero sí actuó como Luz Marina Romaguera en *Aire frío* y *protagonizó Santa Camila*, a las que devuelve a escena por instantes en Un domingo llamado deseo. Alguna vez, hablando con Abilio Estévez, nos detuvimos en esa frase terrible que pronuncia Luz Marina: "A ese tipo de gente las ratas como nosotros solo las entrevemos entre dos relámpagos". La memoria hace sus juegos y sus propias puestas en escena: esa frase reaparece aquí como el momento en el que La Actriz y El Jefe de Escena compartieron el mismo escenario. De todo eso, de la mezcla entre biografía, ficción, documental y ambigüedad, se alimenta *Un domingo llamado deseo*.

Lo que propone la obra es interrogarnos sobre eso: ¿qué es la memoria, cómo seremos recordados, cómo creemos que debemos serlo, qué grado de verdad, ilusión o incluso mentira se entremezclan en la memoria? Y si hablamos de la memoria fugaz del teatro, la cuestión es aún más compleja. Hacer interactuar a vivos y muertos, ofrecer distintas perspectivas sobre un hecho que cambió la vida de otros, llevarlo a las tablas y revivirlo ahí, puede ser el impulso de otras preguntas más tremendas. En la primera parte del texto, la protagonista debe reconstruir su pasado, dejar limpios sus recuerdos de cualquier error, asumirlo y reconciliarse en esa lección de vida que le permite, ya en la segunda mitad de la obra, volver a ese cuestionamiento pero en relación al futuro, encarnado en el Presentador. Pero tal vez ese joven, que llega con la arrogancia y frescura de su edad, no sea sino otra imagen del mismo enigma: el tiempo y el recuerdo de lo vivido, el eco pasado, presente y futuro de lo que hemos interpretado siempre. Rulfo, Borges, y el propio Tennessee Williams, desde lo que describió como *memoryplay*, son parte de esas provocaciones. Tanto como Piñera y Chéjov, aprovechados también acá para construir un escenario de diálogos múltiples y ambivalentes, donde lo real es teatro y donde lo teatral es otra noción de lo vivido. Ahí radica el conflicto, sutil y leve, de una pieza que es no solo diálogo, una reflexión sobre la des-memoria, como señalé a un espectador cuya edad no le ha permitido tal vez entender esa tensión. La vida se la explicará, me digo, aunque también el teatro puede hacerle entender ese asunto, adelantándole algunas certezas y golpes. No solo de escena.

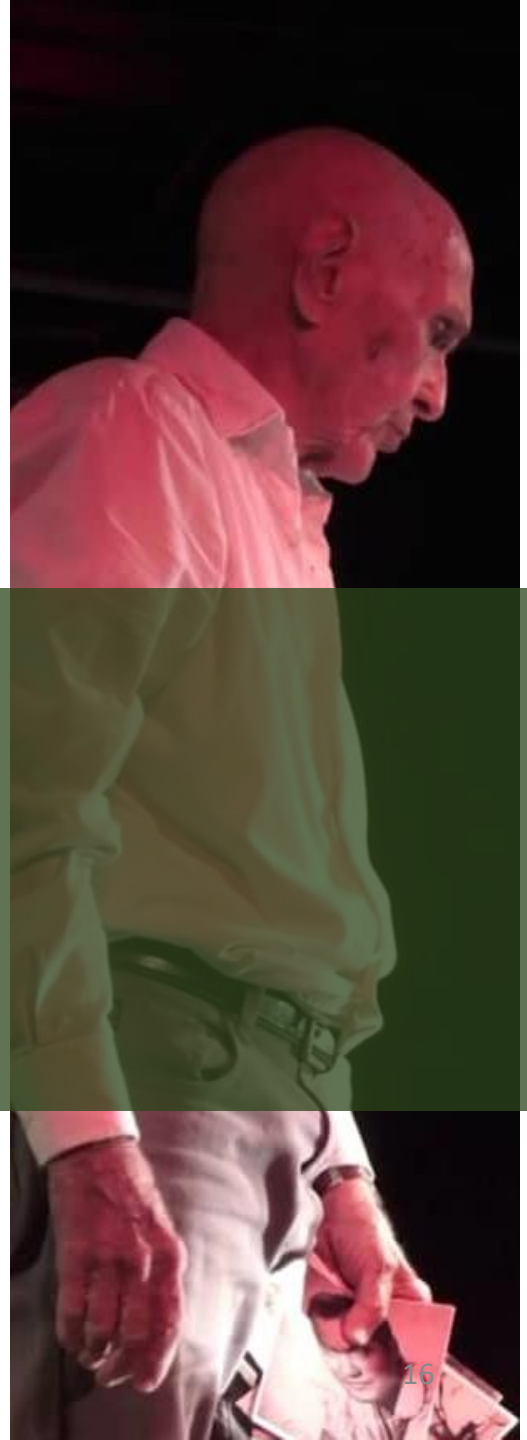
No fueron escasos los desafíos del montaje, teniendo en cuenta que mi experiencia previa como autor y director había transcurrido en México, con dos actores jóvenes: *Distintas maneras de sobrevivir al amor según Shakespeare*, estrenado en el Teatro Sergio Magaña, a inicios de diciembre de 2023, con Ana Matamoros y Miguel Ángel Sanmen, junto a quienes fundé Teatro Mientras Llueve. Ahora tenía el reto de dirigir a una experimentada actriz, que a su lado tendría a uno de los más reverenciados actores cubanos, ya galardonados ambos con el Premio Nacional de Teatro. Me propuse desde el inicio una puesta mínima, de acciones precisas en pos de crear la atmósfera de la obra, que fuera creciendo desde el aparente realismo de su arranque hasta el punto donde la protagonista actúa para un público que puede ser imaginario, y cuyos aplausos pueden ser también el preludio de su entrada a la muerte. Ir descomponiendo la idea de una representación sin esos elementos de delirio, hasta llegar a hacerlos creíbles mediante la luz, la música, algunos objetos y sobre todo la palabra, fue el reto fundamental. Trabajé sobre ello apoyándome en la ventaja que ya implicaba el tener a dos intérpretes probados en los papeles principales, célebres por su excelente dicción y dominio del texto, por la seguridad con la que imponían en escena su presencia. No quiere decir ello que me limité a "mostrarlos" simplemente en las tablas, ellos tampoco me lo hubiesen permitido. A lo largo de los cuatro meses de ensayos, en el escenario del cine Pionero (algún día será el Centro Cultural Roberto Blanco), y en el tabloncillo que generosamente nos prestaron en la Casa del Estudiante tras una petición al Teatro Universitario de La Habana, mi tarea consistió en hacer trabajar a Verónica Lynn y Carlos Pérez Peña sobre esos parlamentos, tratando de hilvanar sus propuestas con las mías, en un proceso de acuerdos y trueques donde ellos, con su memoria y su experiencia, me ayudaban a dar nuevas texturas al diálogo. Pude haber intentado montar la obra en menos tiempo, en unos tres meses, como era mi primer plan. Pero violentar el proceso, que ellos disfrutaban y compartían con los más jóvenes, no era la solución.



Una vez que Carlos Díaz desistió en hacer la obra, él mismo me retó a que la dirigiera. Así que tuve, finalmente, que pasar por todo lo que había evitado durante años, en este país donde el director debe ser, además, productor, gestor, inversionista, promotor, y controlador de un procedimiento en el que cada vez se tienen menos recursos. La ayuda de todo tipo que nos brindó Joel Sotolongo, desde los Estados Unidos, fue clave en cada fase de los ensayos y las funciones. Convocar a Vladimir Cuenca para que diseñara el vestuario de Verónica Lynn, hacer distintas pruebas en ese sentido con Carlos Pérez Peña para crear una noción de contraste entre sus entradas a escena, como si vinieran de mundos diferentes, ayudó a ir enfatizando los puntos de tensión de la obra, que no debían depender únicamente del dominio del diálogo, sino, por supuesto, visualizarse en escena puntualmente. Las luces de Liesnel Reyes, y la asistencia de dirección de Migneli Hung Cruz también fueron un acompañamiento esencial, a fin de crear zonas y acciones, trabajo concreto sobre elementos (sillas, atril, cofre, espejo, sombrilla…) que fueron incorporándose al espectáculo, para el cual siempre apelé a lo que recomienda, entre otros, el gran compositor de teatro musical Stephen Sondheim: "menos es más".

Desde esa voluntad, también traté de aplicar lo que creo haber aprendido con los directores a los que he tenido por colaboradores o maestros. Desde las anécdotas que nos contó Roberto Blanco en el taller de dirección que impartió en 1991 en el Teatro Nacional de Cuba, hasta lo que Rubén Darío Salazar, Carlos Díaz, Manuel Morán o Christopher Renshaw me han enseñado, en experiencias que van desde el teatro clásico hasta el de títeres, y de ahí al musical. De este último tomé la noción del tempo musical, de incorporar el texto y a intérprete desde la banda sonora para obtener un *timing* preciso, donde la emoción (esa gran enemiga de los actores nuestros) no desdibujara un acto de presencia que también tiene que ser exacto, algo que se logró en algunos momentos y no tanto en otros; acaso el mejor haya sido el monólogo del Niño, que asumen en la segunda mitad de la obra Ernesto Pazos, Fernando Ramírez o Joel Sotolongo. Con Verónica Lynn tuve replantearme mis métodos de trabajo: su formación stanislavskiana la lleva a indagar siempre sobre el personaje, que en este caso tenía la ventaja y la desventaja de estar inspirado en ella misma. El privilegio de hacerle el homenaje "en vida" también era para ella una dificultad, que resolvió con su mítico sentido del estudio, y distanciándose de su personaje, o no, según su propia biografía y afán de confesionalidad se lo permitieran. Ella se negó siempre a interpretar un retrato o una viñeta de sí misma, pero ello también la llevó a cruzar sobre las dificultades que le imponía el verse en un espejo tan inmediato. Siempre dueña de sí, y con una contención que le ha ayudado a sortear numerosas dudas en escena, terminó convirtiéndose en Gloria a través de sí misma, de sus recuerdos o los de sus colegas, y a través del deseo de mostrarnos su propia idea de Blanche Dubois.

Carlos Pérez Peña es el primer actor cubano al que admiré desde la adolescencia, cuando lo descubrí interpretando al Director de la obra *Molinos de viento*, uno de los más resonantes éxitos del Teatro Escambray, a inicios de los 80. Lo vi varias veces en ese papel, y es de ahí que por ejemplo le haya pedido que un momento de la obra recupere fugazmente aquella caracterización que le valió nuevos premios y elogios. Pero él también viene de otras búsquedas: alumno de la Academia Municipal de Arte Dramático, integrante del Teatro Nacional de Guiñol, del Conjunto Dramático Nacional, de Teatro Estudio y de Los Doce, y tras su paso por el Escambray vinculado a colectivos como El Cuartel o Impulso Teatro, Pérez Peña es un maestro siempre interesante, que ha vivido todo ello sin alarde, y sin vanidad alguna. Con él y Verónica, participantes de tantos hechos que la obra recupera, pude trabajar a conciencia sobre cómo materializar la memoria, emplearla en escena no como un referente varado en el tiempo, sino como un resorte para hallar desplazamientos, interrelación, transiciones, acciones y la suficiente complicidad como para que la historia no quedara sencillamente "descrita" en el escenario. Un gesto amplificado por la sombrilla, la aparición de un abanico blanco, o de uno negro, según las oposiciones y la alternancia que buscaba como director, les bastaban para activar de manera muy vívida anécdotas y caracteres. No pocas veces, en pleno ensayo, una línea que les devolvía ciertas imágenes interrumpía brevemente el trabajo, o se convertía en el inicio de una larga reflexión que compartíamos con los actores más jóvenes.



Aunque traté de organizar paso por paso mi trabajo como director, todo lo que ellos me aportaron acabó entrando en ese espacio de respeto mutuo con el cual terminó estableciéndose la pauta del montaje. En un cuaderno de cubierta verde fue quedando plasmado todo el trabajo de ensayos, y perdura como un libro de dirección que guarda los secretos, hallazgos, incomodidades y logros de esos meses de trabajo, reflejados también en los reportes que enviaba por Whatsapp a los miembros del equipo tras cada sesión. Al inicio del proceso, Carlos Pérez Peña temía quedarse sin acciones, bajo el peso del texto. Cuando ya la estructura estuvo fijada y se pasaba la larga escena entre él y Verónica, terminaba agotado: me empeñé en que siempre estuviera ocupado, como el Jefe de Escena, cumpliendo con su misión al tiempo que se transformaba en su vestuario, en su apariencia, y en su escala de emociones que iban desde el disgusto inicial al descubrir que la actriz había llegado más temprano de lo previsto al homenaje, hasta la admiración que le confiesa pese a todo, y la reconciliación en la despedida que bailan como un danzón que se escucha levemente distorsionado.

Consciente de que tenía conmigo a dos actores de edad venerable, el montaje también se organizó en atención a la posibilidad de sus desempeños físicos, permitiendo que concentraran y economizaran la energía para llegar con suficiente aliento al final. Encontrar la cadencia del diálogo, en lugar de combatir con él, acentuando lo que el público puede conocer o no y manejando entre líneas los subtextos y las intenciones para que el dueto actoral fuera mejor disfrutado, devino otra faena constante durante el proceso de montaje. Lograr que actores menos experimentados en ese oficio arduo que es el buen decir entraran en esa línea, para que no emborronasen lo conseguido por los maestros, fue otro taller durante esos meses, hasta que cada uno halló el color y la dinámica de sus irrupciones, como el Presentador, hasta convertirse en ecos del esposo de la actriz, el doctor que dialoga con Blanche Dubois, y si se quiere, en un Ángel de la Muerte. Para todo ello debí revisar lo que hacía mucho no leía sobre técnicas de actuación y dirección: Stanislavski, Harold Clurman, Kazan, Strasberg, Brook y hasta Carlos Piñeiro volvieron a ser mis lecturas durante esos días, a fin de encontrar en ellos respuestas y provocaciones que me ayudaran a ir diseñando en el escenario a los personajes y a sus acciones.

Aprendí que a Verónica Lynn le gusta trabajar sobre las pautas esenciales de cada escena, y que no es adepta del *side coaching*, por ejemplo, y con ello también aprendí a callar, a ser más incisivo en mis sugerencias y a esperar a que ella misma encontrara la solución de un parlamento. Entendí que le estaba exigiendo dominar una masa de texto que, si bien se justificaba por su protagonismo, le imponía varias dificultades, pero la confianza en su entrega y oficio me libraron de varios dolores de cabeza. Ir a buscarla cada mañana de ensayo a su casa, y encontrarme el libreto con marcas de sus horas de estudio, fue siempre un estímulo a trabajar mejor. A Carlos Pérez Peña aprendí a oírlo mejor, y a hacerle provocaciones que le hicieran sorprenderse, así tuviera que luchar con el orden de las sillas que debe ir sacando del escenario a lo largo de su escena, o le impusiera trabajar con un abanico negro, en tributo a los entremeses japoneses que dirigió en la misma sala donde estrenaríamos Rolando Ferrer, durante su monólogo más intenso. Ni qué decir tiene que lo hizo todo con la brillantez del artesano que él dice ser, confirmando que Verónica y él pertenecen a la estirpe de los virtuosos. Con los jóvenes se trató de hallar la mejor dicción, ir rebajando el color subido de sus entradas hasta el tono alucinante del final de la pieza, cuando ya la actriz no sabe quién es ese muchacho al que primero desprecia por su frescura y arrogancia, hasta quedar seducida por su acompañamiento. Convertirlos en *partenaires* de una gran actriz, aprender a compartir el protagonismo de un momento, fue el paso fundamental que cada uno resolvió en una dimensión que además les valdrá como testigos directos de una clase magistral que Verónica impartía en cada una de las representaciones.



Ir encontrando el elemento escénico preciso, desde las sillas en las que los personajes poco a poco van buscando apoyo (me tomé mi tiempo calculando cuánto tiempo estaba Verónica sentada o de pie, y lo mismo con Carlos Pérez Peña, en respeto a sus edades y sus exigencias físicas durante la obra), también ayudó a la sencillez de *Un domingo llamado deseo*, donde cada elemento debía tener su propio peso como símbolo y punto de apoyo a lo que se narra. Un taller de dirección escénica impartido por el gran director peruano, Miguel Rubio, durante el Mayo Teatral de la Casa de las Américas en el 2001, resultó de gran utilidad para este montaje. "Del entrenamiento a la representación", fue el eje de lo impartido por el fundador de Yuyachkani, colectivo para el cual la preservación de la memoria y su transformación en un código teatral ha sido un trabajo de décadas. De lo anotado y vivido en ese taller me serví para este montaje, así como también de lo aprendido en fecha más reciente junto a la maestra Shaday Larios desde su estudio del teatro de objetos. En *Un domingo llamado deseo* se acentúa algo que en mi dramaturgia se hizo más evidente desde la escritura de *Cintas de seda*: esa posibilidad de que un mismo personaje atraviese tiempos y estados, los límites entre la vida y la muerte, y acuda a los objetos en pos de la memoria que ellos también atesoran. Acaso ese sea un signo de esta etapa más reciente de mis empeños como autor para la escena, en todo caso, me aferré a ellos en este espectáculo, desde los ensayos, para librar a los intérpretes de cualquier asomo de literalidad.

El resultado es una puesta que no me toca a mí juzgar, por supuesto. Releyendo ahora esa nota que añadió Tennessee Williams a las ediciones de *Zoológico de cristal* para definir la *memory play*, coincido son sus apuntes acerca del uso de la luz, la música y las atmósferas, a fin de que pueda percibirse el resultado como "una insólita liberación de todo convencionalismo". Estoy consciente de la naturaleza híbrida de este texto, de su alejamiento a conciencia de esquemas y nociones predecibles, dentro de su humilde escala. Hacer entrar a su elenco en esa textura, ayudarles a entender el ritmo interno y la melodía de los diálogos, fue lo que reclamó mi esfuerzo mayor, para que eso se hiciera interesante también ante nuestros espectadores. Por encima de todo, estoy agradecido a todo el equipo, y a la confianza depositada en mi capacidad para discutir mi propio texto en el escenario a través de sus intérpretes. Poco a poco, de la noción de una obra acaso concebida más para ser leída en escena que actuada, los propios actores me fueron demandando más acciones y más movimiento, huir de la quietud que amenaza a la memoria cuando solo se le entiende como nostalgia. En *Un domingo llamado deseo* lo que se pone en tela de juicio es la noción del tiempo y el legado, cómo somos capaces o no de dejar una imagen que los demás recuerden con utilidad, para hallar nuevos modelos detrás de quienes nos antecedieron. En el cartel diseñado por Claudio Sotolongo, solo tres sillas distintas sintetizan ese diálogo de tiempos y formas, de ideas y debates, de exorcismos y otras invocaciones que componen la historia, la humilde historia secreta de nuestro teatro. Es una solución que plasma mucho mejor lo que yo tenía en mente para ese cartel, que primero imaginé a partir del rostro de Verónica Lynn, y que en esa metáfora visual habla de esa discusión inacabada y pendiente que tenemos con los grandes maestros de nuestra escena, y que evoca, en cierto modo, a la fotografía de *Las tres hermanas*, en el montaje de Vicente Revuelta, que me sirvió de inspiración. La banda sonora, que concebí como habitada por grandes voces ausentes (Marta Valdés, Esther Borja, Elena Burke, Barbarito Diez) y por piezas entresacadas de filmes como *La vie en rose* y *The Phantom Thread*, también apela a esos contrastes entre el pasado y el día de hoy, engañosos en los calendarios del teatro, porque como dice Verónica Lynn que hago decir a su personaje: "el tiempo no es real cuando se vive en un escenario". Y yo le digo que no, que cuando lo dice ella, esa idea se hace eterna sobre las tablas.

Viendo ahora la grabación en video de una de las funciones ofrecidas a partir del 6 de septiembre en el Teatro El Sótano, en una temporada que sucedió hasta la primera semana de octubre allí, pese a numerosos contratiempos provocados por la falta de fluido eléctrico y las fallas en el sistema de refrigeración en la salita, una de las pocas sobrevivientes de la época de los 50, me permite ahora señalar lo que me parece logrado y lo aún mejorable del espectáculo. Me alegran varios de sus momentos, en otros descubro detalles aún por perfilar. Me alegró rebajar mi vanidad de dramaturgo, cuando los intérpretes me pedían reajustar una línea, prescindir de una frase que podía ser sustituida por un gesto o una transición, o replantearse con agudeza todo un parlamento. De ellos, y de todo el equipo aprendí. Y por supuesto, del público. Agradezco que hayan aplaudido, y se hayan emocionado, con una obra que quiere ser transparente en su sencillez, y donde la palabra y la presencia de quienes la defienden es lo esencial. "Un teatro esencial", así define Francisco Morín en su libro a lo que encontraban en Prometeo los pocos espectadores que iban hasta esa sala a descubrir obras acaso extrañas, y talentos no menos insólitos. A eso quise también rendir tributo, y las palabras con las que las personas que a veces esperaron pacientemente a que se restableciera el fluido eléctrico o iluminaron con sus teléfonos móviles los últimos minutos del espectáculo si irrumpía un apagón "no programado", fueron nuestra mejor recompensa, la mejor devolución posible ante esta fábula que no quiso ser más que un espejo ante el rostro de la memoria. Un simple domingo de teatro en el que se mira Verónica Lynn para recordarnos que para una gran actriz la vida no es sino lo que han vivido con ella todos sus personajes. Y es eso lo que aplaudimos, a través de ella, inclinándonos ante todas y todos los que bajo esas mismas luces, nos hacen creer en esa verdad durante el tiempo que dure, en esta Isla y pese a todo, una nueva representación.







Verónica Lynn y Carlos Pérez Peña en *Un domingo llamado Deseo*.
Fotos cortesía de Norge Espinosa

EL TEATRO ANTE LA POSVERDAD: ANTIHEGEMÓNICO, ANTICOLONIAL, CONTRA LA GUERRA Y CONTRA LA DISCRIMINACIÓN

Virgilio Antonio Valero Montalván

(Ecuador, Guayaquil 1958)

El vocablo "post- truth" fue divulgado por el novelista y dramaturgo Steve Tesich (1942 – 1996) en su artículo «A Government of Lies» (Un gobierno de mentiras) publicado el 6 de enero de 1992 en la revista "The Nation", para evidenciar sesgos en los mecanismos de información del gobierno de los Estados Unidos de Norteamérica sobre los hechos de Watergate, el caso de Irán – Contra y la Guerra del Golfo Pérsico.

A partir de este ensayo, el término "posverdad" se ha utilizado globalmente y en 2017 fue incluido en el Diccionario de la Lengua Española (DLE) para describir "la distorsión de una realidad para influir en la opinión pública"(DLE, 2017)en términos prácticos, alude a las informaciones mediáticas maniobradas a través de la emoción para que sean fascinantes y puedan ser consumidas fanáticamente como verdad, sin ningún análisis crítico. "Verdades sin significado" a decir del filósofo contemporáneo Slavoj Zisek. (Zisek.S., 2011)

Hoy, en la era de la digitalización, se reproducen torrentes de relatos artificiosos a partir de datos e imágenes intencionalmente creadas y conectadas por algoritmos en nuestras pantallas, para incidir en la apreciación de la realidad del ciudadano patrocinando estándares erróneos, inmediatos y facilistas del conocimiento.

Se nutren así burbujas ideológicas, apañadas por conglomerados metafísicos autocomplacientes que se interconectan empáticamente con gran rapidez y eficacia, gestando reflexiones y respuestas inciertas exclusivamente subjetivas ante hechos sociales, aún en contra de argumentaciones científicas; verdaderas tribus que anulan cualquier reflexión que pueda contradecir dichos mensajes prejuiciosos. Como resultado se quebrantan los elementos básicos de la democracia.



Eclosión 2 (acrílico sobre lienzo- 60 x 80 cm)
Valero 2025-12-21

Esta agnogénesis, no es ajena en América Latina y el Caribe, y se exterioriza en diversos signos de desinformación en temas como la corrupción, la miseria, los conflictos regionales y globales, la exclusión, la educación, entre otros problemas regionales.

¿Puede el Teatro desde su accionar artístico enfrentar la "noverdad"?

El filósofo alemán Martín Heidegger, en "El origen de la obra de arte", examina la correlación entre nuestros sentidos y la percepción de la obra de arte, siendo ésta un sujeto independiente y natural que puede develar la verdad de hechos, nos dice que "la esencia del arte es poema. La esencia del poema es, sin embargo, la fundación de la verdad".(Heidegger, (2016).)

El Teatro como hecho artístico es y ha sido un instrumento examinador de cambios sociales, sustentando espacios de renovación que potencien la visibilidad del absolutismo, del neocolonialismo, de la marginación, así como también de conflictos bélicos e ideológicos.



El anuncio, puesta en escena de Virgilio Valero, Teatro Ensayo Gestus.
Fotografía: Tania Muñoz

Desde su "Poética", Aristóteles reconoce la catarsis como vehículo de purificación para activar respuestas emocionales, para operar cambios de ideas y formas en los espectadores; el poeta a partir de su experiencia individual transforma la realidad en un elemento sensible obteniendo una filiación con sus destinatarios.

Caturelli.A. (1974) traduce el pensamiento de Arístoteles:

"Es, así, la tragedia imitación de una acción elevada y perfecta, de una determinada extensión, con un lenguaje diversamente ornado en cada parte, por medio de la acción y no de la narración, que conduce, a través de la compasión y del temor, a la purificación de estas pasiones" (pag.542)

Augusto Boal, desde sus metodologías experimentales y científicas del "Teatro del Oprimido", formula sus hallazgos escénicos para incitar a las audiencias pasivas a convertirse en "espect-actores" prácticos de su propia evolución colectiva, reconociendo las causalidades de sus carencias y marginación. Boal dice: "En ese juego, todos los participantes tenían igual poder…extrapolarán inevitablemente esa nueva energía en su vida real, ya que participan de esos dos mundos"(Boal, 2014)

El Teatro también se instituye como una fuerza política que permite escuchar discursos desde los márgenes, historias adormecidas y silenciadas por la fabulación oficial, que pueden reinventarse desde la revelación de los colonizados, impulsando sintonías para entender y advertir la segregación. Revisemos algunas obras.

Arthur Miller, con "La muerte de un viajante" (1949), fricciona el sueño americano y la intolerante realidad de la clase trabajadora estadounidense, una dicotomía en la que el personaje protagónico, Willy Loman, sucumbe entre los valores sociales y los éticos individuales trastocados por la tecnología generada por el capitalismo.

Otro ejemplo es "La Isla", de Athol Fugard, John Kani y Winston Ntshona (1973) cuyos autores denuncian el "apartheid" (segregación racial sudafricana), a partir del símil de las contradicciones entre dos reclusos en su intento de representar "Antígona" y el despotismo racial de la minoría blanca. En la obra se arremete contra la legislación que impide establecer partidos políticos por parte del régimen a la población negra, con su consecuente reclusión.

También Aristófanes con su "Lisístrata" (411 A.C), comedia antibelicista con actuales tintes feministas, es representada en el tiempo de guerra entre Atenas y Esparta. En su relato, la heroína arenga una fraterna huelga erótica de las féminas para que sus hombres dejen de combatir.

Brecht desde "Madre Coraje y sus hijos" (1939), con penetrante mirada, denuncia la alienación, la especulación y la consecuente insensibilidad resultante de la guerra. La protagonista resguarda sus armas para obtener ganancias, aunque sus tres hijos mueren por su negocio. Un símbolo de las nefastas consecuencias de la Segunda Guerra Mundial.

Contemporáneamente, el Teatro puja la intransigencia innovando poéticas, símbolos e imágenes para evidenciar segregación, desde la privacidad del cuerpo del actante o desde el espacio público, hurgando réplicas profundas e intensas desde lo irracional, y también del conocimiento, en acciones oscilantes adaptando grandes narrativas a performances profundamente provocadores de inéditos relatos desde lo subalterno.

Así, el espectáculo a través de su mensaje se convierte en una convención de resistencia, lo que para el maestro y activista Stepehen Duncombe es "un flujo multidireccional flexible y participativo…no como una fantasía…sino como un sueño lúcido" (Duncombe, 2018)

El Teatro, más que en ningún otro momento, afronta la provocadora responsabilidad de evidenciar la aplicación indebida, el abuso y el desperdicio de la información en medios digitales que generan noticias falsas y forman dislocaciones de la verdad y del conocimiento público y privado. Además, desde la escena, puede procurar hondos interrogantes, pensamientos y contra narrativas ante la inculta cultura de la inmediatez de los medios, siendo parte de la "alfabetización informativa", es decir, la competencia de encontrar, explorar y discriminar información para la interacción intercultural.



El anuncio, puesta en escena de Virgilio Valero,
Teatro Ensayo Gestus.
Fotografía: Tania Muñoz

A su vez, desde la dramaturgia, la puesta en escena y la interpretación puede presentar disyuntivas miradas de un tema desafiando los patrones establecidos, con respeto y legitimidad aboliendo estereotipos; socavar información desde la investigación y convivencia con las colectividades minoritarias, constituyendo conjuntos artísticos y técnicos comunitarios con la finalidad de inspirar la gestión social y fomentar apreciaciones críticas de la realidad para erigir universos más equitativos; también utilizar las nuevas tecnologías como herramientas para fortalecer su plataforma de acción hacia el público joven y también al tradicional.

Desde mi perspectiva, algunos creadores y colectivos teatrales ecuatorianos confrontan la "posverdad" exponiendo la discriminación, la autocracia, la creación de ficticias fronteras divisorias en la comunidad, la deshumanización de la migración, los ilusorios discursos populistas, la apropiación cultural, la corrupción, a través de propuestas escénicas como: "La flor de la Chukirawa", de "Contraviento Teatro", dirigido por Patricio Vallejo; "Medea Call Back", de Peky Andino, inspirada en la tragedia de Eurípides "Medea; "Quimera", del grupo "La Trinchera", de Nixon García; Muégano Teatro con "Será preciso viajar por los ojos de lxs idiotas", de Santiago Roldos; " La venadita", de Susana Pautasso, una producción del "Patio de Comedias"; "Mandrágora Teatro", de Susana Nicolalde, con su acción desde lo femenino. También Teatro Ensayo Gestus con "Cucarachas", de Cristian Cortez, "El anuncio", basado en textos de Eugéne Ionesco, y "No hay mar que por bien no venga", nuestro último estreno dirigido por Bernardo Menéndez.

El convivio propio e irremplazable de las artes escénicas, ese encuentro vital y presencial de actores y público en comunión colectiva, es la vía más honesta para nuestra liberación.

En palabras de Augusto Boal (2014): "El teatro es eso: ¡el arte de vernos a nosotros mismos, el arte de vernos viéndonos!" (pag.33)

Referencias:

(s.f.). Obtenido de https://www.elapuntador.net/eventos-cartelera/la-flor-de-la-chukirawa

El concepto de Alfabetización Informativa. (s.f.). *American Association of School Librarian*, pag3.

(s.f.), E. a. (s.f.). *Medea llama por cobrar-Ecuador*. Obtenido de https://www.elapuntador.net/eventos-cartelera/medea-llama-por-cobrar-ecuador-

"La posverdad de la burbuja informativa" – junio 13, 2. R.-M. (2019). "La posverdad de la burbuja informativa". *UNED*.

(2017). Obtenido de https://dle.rae.es/posverdad

apuntador, E. (s.f.). *la venadita un poema a la memoria una obra escrita y dirigida por susana pautasso*. Obtenido de https://www.elapuntador.net/eventos-cartelera/la-venadita-un-poema-a-la-memoria-una-obra-escrita-y-dirigida-por-susana-pautasso

apuntador, E. (s.f.). *ser preciso viajar por los ojose de lxs idiotas*. Obtenido de https://www.elapuntador.net/eventos-cartelera/ser-preciso-viajar-por-los-ojose-de-lxs-idiotas

Arte, T. C. (s.f.). *migrantes encierro una obra teatral sentimiento ecuatoriana*. Obtenido de https://www.teatrocentrodearte.org/noticias/123-migrantes-encierrouna-obra-teatral-sentimiento-ecuatoriana

Boal, A. (2014). *Juegos para actores y no actores (Vol. 60)*. Alba Editorial.

Borrego-Ramírez, N. R.-C.-G. (2023). La posverdad en América Latina y el Caribe: Una perspectiva netnográfica de la agnogénesi. *CienciaUAT, 18(1)*, 158-177.

Cortez, C. (2010). *Nostalgia y trastorno La imagen de los migrantes en Cucarachas*. Obtenido de https://www.academia.edu/115296090/Nostalgia_y_trastorno_La_imagen_de_los_migrantes_en_Cucarachas_2010_de_Cristian_Cortez

Duncombe, S. (2018). *La potencia de los sueños. Imaginando políticas en la era de la fantasía.* Tinta Limón. Ediciones.

Heidegger, M. A. ((2016).). A origem da obra de arte. *La Oficina*, 20.

Mgamis, M. (2017). Muerte de un viajante: Crítica del sueño americano. *Revista Internacional de Lengua y Literatura*, 69-71.

Nóbrega Correia, J. C. (2009). *Las palabras también son piedras: El teatro de Athol Fugard frente al régimen del apartheid.*

CiudadHabanaOficial. (noviembre de 2025). Obtenido de https://rciudadhabanaoficial.blogspot.com/2025/11/grupo-teatro-ensayo-gestus-del-ecuador.html

Teatro, M. (s.f.). Obtenido de https://mandragorateatro.org/

Tesich, S. (6 de Enero de 1992). A governent of lies. *The Times*.

Zisek.S. (2011). *Primero como Tragedia, después como farsa Vol.10.* Akal.

Isabel Monal: Sociología, etnología y nación en escena

Jorge Brooks

El otorgamiento del Premio Nacional de Investigación Cultural a la Dra Isabel Monal en 2025 puso en el centro del debate la memoria de una generación de mujeres que marcaron el rumbo de la cultura cubana en la Revolución.

El liderazgo de Monal al frente del Teatro Nacional tejió alianzas intelectuales y políticas con mujeres notables de la segunda mitad del pasado siglo. Figuras como las intelectuales y pedagogas Vicentina Antuña y Mirta Aguirre, la teatrista Gilda Hernández y las pedagogas Irene Reloba y Marta Blanco, contribuyeron de diferentes maneras a la gesta fundacional que tuvo lugar en esa institución cultural.

En la historia de las instituciones culturales cubanas, pocas figuras han articulado con tanta profundidad el entrelazamiento entre arte, política y pensamiento como la Dra. Isabel Monal. Su papel como gestora fundacional, como primera Directora del Teatro Nacional de Cuba(junio de 1959), no fue meramente administrativo: ella edificó las bases organizativas para pensar la cultura, no como adorno del proyecto revolucionario, sino como su andamiaje simbólico y ético. En su visión, la cultura es el espacio donde se configuran valores, imaginarios y prácticas que sostienen la transformación social.

Este ensayo propone una nueva lectura de su legado, colocando el foco no en la creación escénica, sino en el diseño de condiciones materiales, éticas y epistemológicas que hicieron posible, legítima y transformadora la práctica artística. Desde su concepción del arte como espacio de formación crítico y de emancipación colectiva, hasta su papel en la institucionalización de saberes populares y de metodologías pedagógicas, Monal emerge como arquitecta de una cultura que no adorna, sino que construye pensamiento.



Isabel Monal y Francisco López Sacha en el acto inaugural de la Feria del Libro de La Habana 2024, que les fue dedicada a ambos autores. Tomada de Internet

Al repasar la labor de la Heroína del Trabajo de la República de Cuba (2024), este trabajo busca visibilizar las raíces filosóficas y políticas de su pensamiento que aún resuenan en los cimientos de la cultura cubana contemporánea. Isabel Monal no solo acompañó a los que danzaban en los salones del Teatro Nacional: pensó para ellos, creando los espacios y las legitimidades necesarias para su existencia artística.

Tras el triunfo revolucionario, la institucionalización de la cultura en Cuba se convirtió en un proceso estratégico para redefinir simbólicamente el proyecto nacional. El arte dejó de ser visto como una práctica estética aislada para transformarse en un campo de disputa ideológica, pedagógica y política. En este nuevo orden cultural, surgieron tensiones entre las tradiciones populares y las influencias extranjeras, entre la experimentación artística y la demanda de funcionalidad política.

Fue en ese contexto que Isabel Monal irrumpe, convirtiéndose en una figura clave en la organización institucional del arte cubano. Desde esa posición, su pensamiento no solo acompañó el diseño de las estructuras culturales, sino que articuló una visión ética y epistemológica del arte como vehículo de formación crítica. Bajo su impulso, el TNC no fue solo un espacio de exhibición: se transformó en un laboratorio simbólico donde lo escénico dialogaba con lo político y lo social.

Pensadora crítica y gestora cultural

Isabel Monal se distinguió por una visión del arte profundamente comprometida con la transformación social. Desde una perspectiva marxista humanista, articulada con el legado de José Martí y los debates filosóficos latinoamericanos de los 60, concibió la cultura como un campo de producción simbólica capaz de formar sujetos críticos. Su pensamiento no se detuvo en la abstracción teórica, sino que se encarnó en una praxis institucional rigurosa y visionaria.

Como directora del TNC, Monal lideró un equipo que impulsó acciones con alto impacto social y cultural, tras la fundación de los Departamentos de: Etnología y Folclor, Danza, Teatro, Música y el equipo de Diseño Gráfico.

En ese espacio germinaron propuestas esenciales para el ecosistema artístico cubano: se concibió el programa de instructores de arte, se organizó el movimiento de artistas aficionados, se gestó la Brigada Francisco Covarrubias; se creó el Seminario de Dramaturgia, ideado por Fermín Borges, que identificó con precisión a las voces literarias emergentes de la época. Monal también promovió becas para dramaturgos y folcloristas, reconociendo la necesidad de respaldar la creación desde sus raíces formativas. Su impulso institucional fue clave para el desarrollo del diseño gráfico en la promoción de las artes, más allá del mero rol publicitario, lo concibieron como un arma de propaganda de la cultura en la Revolución.



Isabel Monal. Tomada del periódico Revolución

El Seminario de Etnología y Folklore, bajo el liderazgo de Argeliers León, publicó las Actas del Folclor(I).Argeliers, con la complicidad del coreógrafo Ramiro Guerra y el compositor Carlos Fariñas, y con el respaldo incondicional de la Doctora Monal, presentaron en la sala Covarrubias, por primera vez, cuadros yoruba y congo, respetando sus fundamentos etno religiosos y culturales. En un gesto de gran valor, los abakúa también subieron por primera vez a escena, rompiendo con la prohibición de su propia hermandad y sentando un precedente. Sus "obonekues" (2), con el permiso de sus potencias, dieron a conocer algunos de los secretos del culto de Ekue y los ritos herméticos de la confraternidad ¡hasta ese momento! Así se validó, con respaldo político y simbólico, a manifestaciones culturales afrocubanas que antes de la Revolución eran despreciadas y marginadas. La Dra Monal ha validado que el Instituto de Etnología y Folklore tuvo sus antecedentes en el TNC, lo que confirma el carácter fundacional de esa plataforma en la producción de saberes culturales.

Monal presenció y estimuló esos procesos como parte de una visión integral de la cultura revolucionaria. Su papel consistió en articular convicción filosófica con eficacia institucional, defendiendo que el arte es un medio para transformar a la sociedad. Cada decisión que tomó fue parte de una pedagogía crítica: dignificar, visibilizar, transformar.

Monal comprendía que, para que las artes escénicas se consolidaran como parte de la revolución cultural, era necesario crear marcos institucionales que legitimaran tanto la investigación como la experimentación. En ese contexto, hombres y mujeres de todos los colores fueron convocados a los salones del Teatro Nacional por Ramiro Guerra para fundar el Departamento de Danza, hoy Danza Contemporánea de Cuba, y llevar a escena las singularidades del pueblo cubano, con su música, sus mitos y leyendas, su forma de moverse. Así, la danza —lejos de ser una expresión secundaria— pasó a ser tratada como un terreno fértil para cultivar nuevas subjetividades, pedagogías y formas de resistencia estética."Mulato" y "Mambí fueron los títulos de las primeras coreografías estrenadas por Ramiro Guerra en el Teatro Nacional.

Aportes pedagógicos y epistemológicos

Isabel Monal concibió la cultura como acción transformadora desde los márgenes, no como privilegio de las élites, sino como derecho del pueblo. En los primeros años de la Revolución, antes de la institucionalización del campo cultural, promovió activamente la formación de brigadas artísticas y grupos culturales en fábricas, zonas rurales y barrios periféricos. Su apuesta era clara: el arte debía habitar el país entero, no sólo en sus teatros.

En 1960, durante el acto multitudinario en Las Mercedes, en la Sierra Maestra, por el 7mo aniversario del Asalto al Cuartel Moncada, Monal se percató de la necesidad de fundar el Movimiento de Artistas Aficionados como plataforma de democratización cultural. Frente a cerca de un millón de espectadores —nacionales e internacionales— comprendió que el arte popular no debía ser tratado como mero acompañamiento propagandístico, sino como un cuerpo creativo en sí mismo, capaz de transformar conciencias desde sus propios lenguajes.

Su influencia se sintió especialmente en las mujeres del Teatro Nacional de Cuba, en los estudiantes de la Universidad de La Habana que aún exhiben con orgullo ¡haber sido sus alumnos! Monal fue más que una intelectual en el campo cultural, fue un paradigma ético, político y epistemológico. Actuó como referente para creadoras, pedagogas, gestoras y trabajadoras de la administración y servicio, que encontraban en ella un modelo de articulación entre pensamiento crítico, acción institucional y sensibilidad estética. Mujeres como Elena Noriega, Lorna Burdsall y otras figuras de la danza, la dramaturgia y la teoría hallaron en su ejemplo una brújula para navegar por los desafíos de género, raza e ideología en espacios aún masculinizados.

En su pensamiento, el movimiento de artistas aficionados no era amateurismo: era pedagogía social, era la posibilidad de que cada obrero, campesino o ama de casa pudiera inscribirse en el gesto de la creación artística. Esa visión, profundamente inclusiva y descolonizadora, constituyó el corazón de sus aportes epistemológicos.

Presencia femenina en el Teatro Nacional

La figura de Isabel Monal operó como vértice generativo en la construcción de un pensamiento cultural donde las mujeres encontraron espacio, legitimidad y sentido. Su rol no fue solo el de intelectual gestora, sino el de paradigma encarnado: una referencia viviente de cómo articular sensibilidad estética, compromiso político y rigor epistemológico sin concesiones.

Las mujeres del Teatro Nacional —coreógrafas, pedagogas, intérpretes, gestoras— hallaron en su ejemplo un espacio simbólico desde el cual pensar y actuar. Allí se gestaron y se desarrollaron metodologías corporales como la Tabla Técnica, de Elena Noriega, quien unificó las diferentes maneras de impartir las clases técnicas que tenían los profesores en el Conjunto Nacional de Danza Moderna, decisivas para el movimiento danzario en Cuba.

Elena Noriega, por ejemplo, tradujo esa visión en una metodología centrada en el cuerpo popular, que se traduce en un cuerpo que no pertenece a un individuo, sino a la comunidad, y que en cada gesto articula historia, e identidad; y en la improvisación como forma de pensamiento situado, que conoce y argumenta, que reconoce que toda idea nace desde un lugar concreto: una historia, un cuerpo, una lengua, una práctica y unas relaciones de poder. Lorna Burdsall, desde su hibridez cultural, amplificó esa pedagogía al incorporar la danza moderna estadounidense con claves cubanas, proponiendo un cuerpo-mestizaje como dispositivo epistémico.

Aunque Monal no diseñó esas metodologías corporales, su impulso de democratización del arte permitió que esas propuestas basadas en el cuerpo como archivo epistemológico tuvieran terreno fértil. Desde el Teatro Nacional y otras plataformas emergentes, habilitó condiciones simbólicas y materiales para que, pensar desde el cuerpo, fuera una posibilidad legítima.



Isabel Monal, Jean Paul Sartre, Fidel Castro. Tomada del periódico Revolución

Y otras mujeres, menos visibilizadas pero igual de decisivas, tejieron estilos y trayectorias con Monal como brújula ética, en el camino abierto por ella desde el TNC. Monal no intervino directamente en sus coreografías, pero moldeó las condiciones materiales y simbólicas que les permitieron existir como creadoras. Así, las mujeres pudieron construir desde sus saberes corporales, sin tener que mimetizarse con modelos patriarcales.

Esta presencia femenina no fue homogénea, pero sí compartió un horizonte: el de hacer del arte un espacio de pensamiento y del cuerpo un archivo de memorias colectivas. Monal lo habilitó no solo desde la palabra escrita, sino desde los gestos fundacionales: convocar, acompañar, defender, legitimar.

El Teatro Nacional de Cuba funcionó como crisol de pensamiento y práctica en los primeros años revolucionarios, y en ese espacio se articuló una genealogía pedagógica que tuvo en Isabel Monal y Ramiro Guerra dos figuras nodales. Mientras Monal tejía el marco simbólico y político que legitimaba el arte como práctica transformadora, Guerra canalizaba esa visión en el cuerpo danzante —pensado como archivo, lenguaje y resistencia.

Las primeras Instructoras de Arte en danza fueron mujeres formadas en "la escuelita de Ramiro Guerra", una experiencia pedagógica experimental que tuvo lugar dentro del propio TNC. Bajo la tutela de Guerra, estas jóvenes artistas aprendieron no sólo técnicas de danza contemporánea, sino también una forma de pensar el cuerpo desde sus contextos sociales, políticos y culturales. Isabel Monal alentó e incentivó esta experiencia formativa, no desde la técnica danzaria, sino desde la visión estructural: reconociendo en estas mujeres agentes legítimas del saber artístico y de cambio.

La articulación entre Monal y Guerra permitió que se consolidara una vía alternativa de profesionalización antes del desarrollo pleno de las instituciones culturales, se gestaba una pedagogía revolucionaria desde el cuerpo, donde las mujeres —muchas provenientes de barrios populares y zonas rurales— se convertían en transmisoras de conocimiento artístico.

Este núcleo inicial fue decisivo para el Movimiento de Artistas Aficionados y, más adelante, para la Escuela Nacional de Instructores de Arte (ENIA). Las instructoras formadas en la escuelita no solo llevaron la danza a comunidades, fábricas y barrios: encarnaron una visión donde enseñar arte era construir país.

Intersecciones entre arte y pensamiento: cuerpo, territorio de saberes múltiples

El pensamiento cultural cubano emergente en los años iniciales de la Revolución no se segmentó por disciplinas, sino que se tejió en intersecciones vivas entre danza, música, teatro, folclore y etnología. Isabel Monal fue una de las intelectuales que más claramente comprendió que el arte no se construye desde compartimentos técnicos, sino desde territorios simbólicos donde el cuerpo, el sonido, la voz y la memoria comunitaria se entrelazan como formas de pensamiento.



Isabel Monal. Tomado de L Humanité

Desde el Teatro Nacional —y en constante diálogo con figuras como Ramiro Guerra, Argeliers León, Carlos Fariñas, Fermín Borges y otros creadores e investigadores— Monal ayudó a legitimar prácticas que combinaban expresión escénica con exploración etnográfica. El apoyo a metodologías como la "escuelita de Guerra", la creación del Seminario de Etnología y Folklore, del Seminario de Dramaturgia, y la formación de instructoras en danza, música y teatro, respondía a una lógica común: transformar el arte en herramienta para leer la nación desde sus márgenes, sus ritmos y sus voces populares.

Esta visión permitió que propuestas innovadoras se desarrollaran sin jerarquías disciplinarias. La improvisación danzaria se nutría del canto yoruba, la dramaturgia comunitaria dialogaba con el relato popular cubano, la investigación folclórica se inscribía en el cuerpo mismo del intérprete. La música a la vez que revindicaba el nacionalismo musical cubano de los años treinta, promovía a la nueva vanguardia en las figuras de Leo Brouwer, Carlos Fariñas, Juan Blanco, Roberto Valera y Jesús Ortega, entre otros. El gesto artístico revolucionaba.

Monal impulsó un enfoque donde el arte no era técnica ni ornamento: era forma de conocimiento, pedagogía social y memoria activa. Por eso su figura fue referente no solo para bailarinas, sino también para cantautoras, actrices, dramaturgas, investigadoras del folclore, para mujeres músicos y formadoras comunitarias. En todas ellas, su pensamiento encontró cuerpo y futuro.

Pensar la cultura como praxis revolucionaria

Los aportes de Isabel Monal a la cultura cubana no pueden desligarse de los desafíos que enfrentó como directora fundacional del Teatro Nacional de Cuba. En un país en plena transformación, levantar una institución de esa magnitud implicó sortear obstáculos estructurales, financieros y simbólicos. La rehabilitación del espacio físico, la escasez de recursos, la formación de equipos artísticos y técnicos, y la definición de una línea estética en medio de tensiones ideológicas, fueron retos que Monal asumió no solo como gestora, sino como intelectual comprometida con la cultura como forma de emancipación.

Desde el TNC, Monal no se limitó a programar espectáculos: convirtió el teatro en un laboratorio de pensamiento, donde la sociología, la etnología, el folclore y la filosofía se entrelazaban con las artes escénicas. Su impulso al Seminario de Etnología y Folklore, a la creación de departamentos dedicados a la danza, la música y el teatro, y su respaldo a saberes cubanos de raíces africanas y españolas en lo fundamental, y populares, revelan una visión de la cultura como campo de disputa, construcción y memoria.

Isabel Monal no levantó solo un teatro; levantó una forma de pensar la nación desde el escenario. Allí donde escaseaban los recursos, sembró pensamiento; donde faltaban especialistas, cultivó saberes. Y donde la cultura era vista como adorno, ella la defendió como estructura que integra educación, arte, pensamiento crítico, ética y política en una misma trama.

Su distinción como Heroína del Trabajo de la República de Cuba (2024) no solo celebra su trayectoria, sino que reconoce el lugar de una mujer que pensó la cultura desde la praxis revolucionaria. En la Feria Internacional del Libro de La Habana 2024, al ser preguntada si se consideraba mujer de ciencia o de cultura, respondió con claridad filosófica:

«Jamás se me ha ocurrido escindir eso. Yo le he dedicado mi vida a la Revolución y, dentro de ella, a la cultura en su sentido más amplio, y al desarrollo de las Ciencias Sociales y de la Filosofía, que para mí es inseparable del trabajo por la cultura. Hay una polisemia en el concepto cultural, no hay que plantearse que si cultura es una cosa u otra. El que trabaja la filosofía sabe que uno, perfectamente, puede tener estos dos planos utilizando la misma terminología, siempre y cuando esté claro en el discurso» (3).

Monal nos deja una lección para siempre: la cultura no es ornamento, es estructura de pensamiento. Su legado exige que pensemos las instituciones culturales no como vitrinas, sino como espacios vivos donde se forma ciudadanía crítica, se interroga la historia y se proyecta el futuro. Hoy, su legado nos convoca a no escindir ciencia de arte, ni filosofía de danza. Porque pensar la cultura como lo hizo Monal es pensar un país que se baila, se cuestiona y se transforma.



Isabel Monal. Imagen extraída de Cubadebate

Citas:

1- Las Actas del Folclore son documentos que contienen valiosa información para el estudio del folclor cubano. Fueron publicadas por el musicólogo y etnólogo Argeliers León, comenzó en enero de 1961, desde el Teatro Nacional. En 2005 fueron reeditadas por la Fundación Fernando Ortiz, con prólogo de la Dra Isabel Monal.

2- Cabrera Lydia. Ritual y simbolos de la iniciación en la sociedad secreta Abakua. In: Journal de la Société des Américanistes. Tome 58, 1969. pp. 139-171; https://www.persee.fr/doc/jsa_0037-9174_1969_num_58_1_2101

3- Sautié, Madeleine. "Isabel Monal, Premio Nacional de Investigación Cultural 2025". Ver en: https://www.granma.cu/cultura/2025-06-19/isabel-monal-premio-nacional-de-investigacion-cultural-2025-19-06-2025-10-06-11

Al teatro en La Habana. Homenaje Documental



mayo 3 1953 carteles

Martí en los Trágicos Sucesos Ocurridos en La Habana el Mes de Enero de 1869

Por EMILIO ROIG DE LEUCHSENRING

Retrato de Martí, hecho en la fotografía de S. A. Cohner, calle de O'Reilly No. 62, de La Habana, el año 1869.

COMO capital de la Isla que es La Habana desde mediados del siglo XVI y residencia de las más altas autoridades civiles y militares de la metrópoli española, no era posible que en ella desenvolviesen los patriotas revolucionarios sus actividades independentistas con la misma intensidad con que lograron realizarlo en otras poblaciones alejadas de los grandes centros gubernativos.

Sin embargo, La Habana fué siempre foco intensísimo de agitación y conspiración separatistas, de protestas y rebeldías contra el régimen colonial; e insignes hijos de esta ciudad y de otras provincias, residentes en ella, libraron en todo momento ardorosas campañas en la prensa, en la tribuna, en el libro y en el seno de asociaciones cívicas —logias masónicas, especialmente—, ya de modo abierto, ya en secreto, para reabar de España, primero pacíficamente, derechos y libertades, y después mediante la fuerza de las armas, sufriendo persecuciones, prisiones, expulsiones y la muerte, ya en forma alevosa, ya como resultado de sentencias de tribunales militares u ordinarios o de resoluciones gubernativas.

Al iniciarse, el 10 de octubre de 1868, en *La Demajagua*, la guerra libertadora de los treinta años, desempeñaba la suprema gobernación de la Isla, desde el 13 de diciembre de 1867, el teniente general Francisco Lersundi, cuyo reaccionarismo monárquico se había puesto de relieve por su fidelidad a la Reina Isabel II, aun después de destronada por la Revolución de Septiembre, de 1868, en España, al extremo de que, no obstante ocupar el poder el Duque de la Torre (Francisco Serrano), Regente del Reino, y el general Juan Prim, jefe del Gobierno, Lersundi no se dió por enterado oficialmente de tan trascendental cambio político, para regodeo de los españoles y cubanos españolizantes ultraconservadores de La Habana, y declarada hostilidad de peninsulares y criollos reformistas y liberales.

La actitud intransigente de Lersundi, oponiéndose a la adopción de una política liberal, acorde con lo realizado en España, produjo—como señala Ramiro Guerra en su *Guerra de los Diez Años*—que "la gran mayoría de los reformistas cubanos, con Morales Lemus, José Manuel Mestre, José Antonio Echevarría, Antonio Fernández Bramosio y otras personalidades más a la cabeza, perdieron toda esperanza de obtener mejoras de la metrópoli y adoptaron la decisión de prestar todo su apoyo al movimiento insurreccional iniciado por Carlos Manuel de Céspedes" y, además, "a la división en la metrópoli de los cubanos reformistas, frente a los peninsulares conservadores, con propiedades y otros intereses en Cuba, se agregó en la Isla otra más extrema, al fin y al cabo, quedando de hecho todos los peninsulares de un lado, y los cubanos ex reformistas desengañados totalmente, unidos a los separatistas, del otro".

De nada valió la previsión tomada por Serrano y Prim, para hacer frente a la revolución cubana, de ofrecer que serían atendidas las demandas de reformas reiteradamente formuladas, y quedarían los cubanos equiparados a los españoles, pues ni éstos aceptaron tales ofrecimientos, ni Lersundi se prestó a implantarlos; por lo que se dispuso su sustitución, fracasadas también las drásticas medidas represivas que impuso contra los patriotas separatistas, las cuales, por el contrario, sirvieron—como refiere Ramiro Guerra—para "ahondar las divisiones ya existentes entre españoles y cubanos, y crear condiciones que habrían de imprimirle a la guerra un carácter de odio terrible, verdadera lucha a muerte de ambas partes contendientes".

Una de las trágicas medidas adoptadas por Lersundi fué aumentar los cuerpos de voluntarios españoles y azuzarlos, en el campo y en las poblaciones, contra los cubanos desafectos a la metrópoli, extremándose, así, sin ley ni freno, la desaforada persecución y bárbaro castigo infligidos por aquéllos contra éstos, al extremo de convertirse muy frecuentemente en sangrientas masacres perpetradas contra la indefensa población civil, que no pudo reprimir el sucesor de Lersundi, teniente general Domingo Dulce y Garay, marqués de Castel Florite, llegado a La Habana el 4 de enero de 1869, hombre de carácter débil y tornadizo, fácilmente influible por las personas que le rodeaban o por las circunstancias del momento, quien, víctima de esos defectos, sólo pudo permanecer en su cargo hasta el 2 de junio de aquel año, en que se vió forzado a renunciarlo ante la tumultuosa oposición que le hicieron los voluntarios de La Habana, respaldados por sus jefes, los coroneles monopolistas de la colonia, verdaderos dueños y señores de vidas y haciendas de la Isla.

Esta actitud subversiva de los voluntarios se agudizó al exteriorizar tumultuosamente su enemiga a las disposiciones de Dulce, tendentes a atraer a la legalidad a los revolucionarios cubanos alzados en armas en la región oriental de la Isla.

Programa de la función celebrada en el teatro de Villanueva el 22 de enero de 1869.

Fotocopia exhibida en la exposición. Cortesía de las curadoras

Natacha Moreira Lino y Vilma Peralta Pérez, curadoras

Compartimos las notas al programa de una muestra exhibida en el Museo de Arte Colonial durante la Jornada por el día del archivero cubano, organizada por la Oficina del Historiador de la Ciudad, que en 2025 se dedicó al teatro. Que sirva como invitación para adentrarse en la selva oscura del teatro cubano.

La exposición presenta joyas del patrimonio cultural de la nación cubana atesoradas en la Subdirección de Patrimonio Documental de la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana y el Centro de Documentación de las Artes Escénicas Dra. María Lastayo, que constituyen testimonio de parte de la historia del teatro cubano a lo largo de los siglos y propician un acercamiento a los orígenes de este arte abordándolo como institución, sus obras, compañías, actores y autores.

Inicia el recorrido un curioso documento incluido en las Actas Capitulares del Ayuntamiento de La Habana datado el 10 de enero de 1775 y firmado por el Marqués de la Torre, en el cual se convida a la apertura del Coliseo, acompañado de folleto impreso del 13 de enero del mismo año en el que quedan expuestos treinta y cuatro reglas dictadas para el funcionamiento del primer teatro.

El Coliseo fue escenario de variados espectáculos con talento nacional y foráneo que también se reflejaron en la prensa de la época. Así lo demuestra el ejemplar inicial del Papel Periódico de La Havana [sic] - primer periódico cubano con estabilidad en las tiradas y apoyo sostenido del gobierno - que tiene sección donde se anuncian los estrenos de las compañías de teatro en la ciudad.

El aviso al público de la comedia "Paz de Artaxerxes con Grecia" del 3 de noviembre de 1794, es otro de los valiosos y raros documentos presentados relacionados con el primer edificio teatral que tuvo Cuba. Antes hubo representaciones al aire libre durante la celebración del Corpus Christi y más tarde en una casa del callejón de Jústiz conocida como la Casa de las Comedias, de los cuales las Actas Capitulares dan constancia.



Cartel de la exposición. Cortesía de las curadoras

Se apreciará una litografía y folleto impreso con la biografía de Francisco Covarrubias de la autoría de José Agustín Millán. Covarrubias, quien comienza su carrera como actor en el Teatro del Circo, en el antiguo Campo de Marte, adapta a nuestra realidad los sainetes madrileños y crea una galería de tipos populares. Es considerado como el fundador del teatro nacional

Los días lluviosos en el siglo XIX impedían la llegada del público al teatro y de eso informan las "Octavas" de Juan Pau, impresas en La Habana, 1820 que con gracia avisaban que la puesta no se iba a suspender. Otro documento presentado es un rasgo satírico burlesco "A la muerte del pestífero huevero tío Bartolo", La Habana, 1821, cuya lectura será un divertimento.

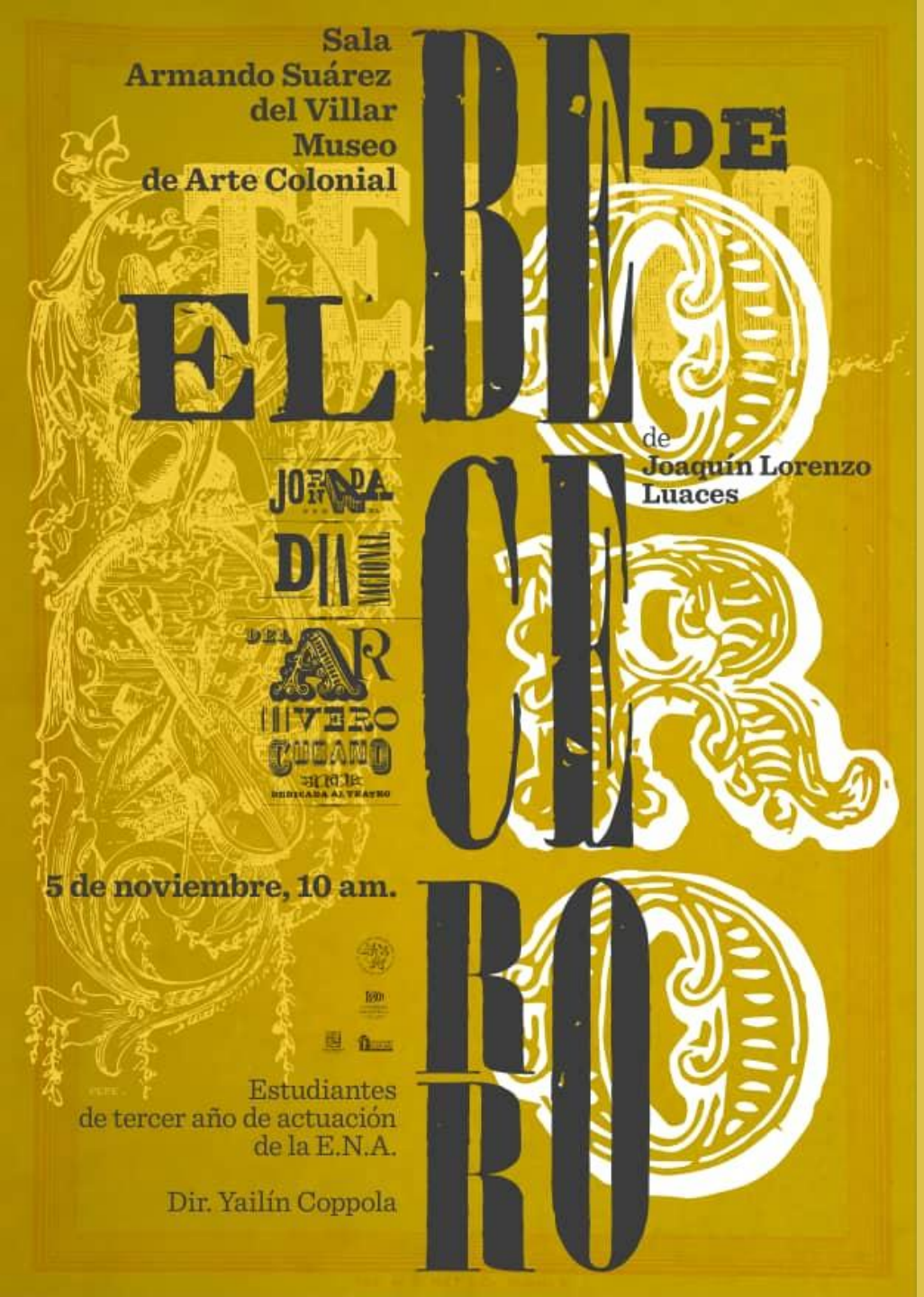
El 15 de septiembre de 1844 la Sociedad Filarmónica de Santa Cecilia pasa a formar parte del Liceo Artístico y Literario de La Habana. El Liceo logró engrandecimiento y brillantez gracias a la colaboración de lo más culto de la época, llegando a ser la sociedad de más grande crédito del país. Dejó huellas en sus numerosos programas de funciones dramáticas y comedias, igualmente en las que realizó el instituto en teatros como el Tacón. En la muestra se presentan varios de éstos, destacando el homenaje de obsequio del 27 de enero de 1860 a Gertrudis Gómez de Avellaneda.

La exposición da cuenta de grandes autores de nuestro teatro neoclásico y romántico, con hermosas xilografías y litografías de José María Heredia, José Jacinto Milanés, Joaquín Lorenzo Luaces y Gertrudis Gómez de Avellaneda, así como con ejemplares de sus textos dramáticos, cuadros de costumbres, libretos y primeras ediciones de publicaciones como: "El Conde Alarcos", drama caballeresco en tres actos y en verso de José Jacinto Milanés, 1838, considerado el iniciador del drama romántico en Cuba; "El mendigo rojo", del mismo género, en cinco actos de Joaquín Lorenzo Luaces, impreso en 1866; y un volumen recopilatorio del repertorio dramático de la Avellaneda, que incluye "Saúl", "Baltasar", "Alfonso Munio", "La hija de las flores", y "El millonario y la maleta".

De la primera temporada de los bufos también hay presencia en la exposición con el libreto de "El Bautizo, segunda parte de Los negros catedráticos", juguete cómico en un acto por Francisco Fernández dedicado a Luis Nin y Pons (autor, director y formador de la Compañía de Bufos Habaneros), representado por primera vez en el Teatro de Variedades, el 27 de junio de 1868.

Un maravilloso artículo de Emilio Roig aborda los trágicos sucesos ocurridos en La Habana, en el teatro Villanueva donde se abre la primera temporada de los bufos y el 22 de enero de 1869, la representación de "Perro huevero, aunque le quemen el hocico" de Juan Francisco Valerio, es interrumpida por los voluntarios españoles.

Se completa este período del siglo XIX, mostrando el libro *Martí y el teatro*, importante contribución al estudio de esa faceta menos explorada de la colosal obra de nuestro apóstol José Martí. Podrán observarse particularmente, los apuntes críticos para el trabajo de José María Heredia, donde inunda su sensibilidad estética y expresión literaria. Termina de bordar este espacio, una plumilla de Armando García Menocal sobre el Héroe Nacional.



Las compañías de zarzuela y teatro lírico que desfilaron por el teatro Payret, el Alhambra, el Albisu, el Martí, invitan a imaginar la escena cubana, sus valores patrimoniales, su significado histórico y la triple condición de lugar, institución y evento. Así tenemos el anuncio de la zarzuela cubana por antonomasia "Cecilia Valdés", estrenada con un éxito extraordinario en el escenario del teatro Martí el 26 de marzo de 1932 y de la cual presentamos un programa de mano firmado de puño y letra por sus autores: el insigne maestro Gonzalo Roig, Agustín Rodríguez, José Sánchez Artigas, Nono Noriega y Manuel Roig. También se presenta otra curiosidad sobre la más cubana de las zarzuelas y que es el maravilloso anuncio de sus bodas de diamante, mantenido por meses en cartelera.

El teatro en La Habana en las primeras décadas del siglo XX propicia el surgimiento de nuevos dramaturgos. De esta etapa se exponen programas de mano con variada información de sus actividades teatrales.

En 1936 el grupo llamado La Cueva introduciría técnicas modernas, renovando totalmente el repertorio cubano. En 1940 aparece la Academia de Artes Dramática (ADAD) con funciones en los teatros Alkázar, Auditorium, Campoamor, dirigidas por Ludwig Schajowicz. Otra de las tendencias de teatro social se agrupa bajo el título de Teatro Universitario de 1941, que montó clásicos del teatro dirigidas también por Schajowicz.

No faltan en la muestra: Teatro Popular (1942) –que se plantea hacer un teatro obrero–, Teatralia (1943), Farseros (1947), Academia Municipal (1947), Prometeo (1948), Las Máscaras (1950), TEDA (1952), Arena (1954) con una adaptación al teatro moderno de "Medea" de Eurípides, y de "La soprano calva" de Ionesco, Teatro Estudio, Hubert de Blanck, la Dirección General de Cultura del Ministerio de Educación de 1959 y las salas de teatro Arlequín y El Sótano, representantes de una mayor propagación del teatro cubano en la década del 1960. En este período destacan autores como Virgilio Piñera con su "Electra Garrigó" de 1948, pieza que abre la modernidad del teatro cubano.

Un resumen apretado se hace de lo expuesto, donde además extraordinarias fotografías ambientarán el lugar. Es preciso agradecer antes de cerrar estas líneas, a la restauradora Anyxa Quesada Portal, que con su delicadeza habitual monta los cuadros y realza los detalles de cada documento; al Museo de Arte Colonial que siempre nos ofrece amablemente su espacio para poder visibilizar nuestro trabajo y al colectivo de especialistas de la Subdirección de Patrimonio Documental que ponen cada año su empeño para que las jornadas sean un encuentro inolvidable.

Sólo queda esperar que la valiosa y diversa documentación, que narra aspectos variados de la historia del teatro en La Habana durante tres siglos, pueda sorprender al visitante y le ayude a descubrir nuestro fascinante mundo escénico, su identidad y legado.

Cartel de la presentación de El becerro de oro, de Joaquín Lorenzo Luaces, por estudiantes de la Escuela Nacional de Teatro Corina Mestre en la reapertura de la sala de teatro del Museo de Arte Colonial que, desde entonces, lleva el nombre de Armando Suárez del Villar. Cortesía de las curadoras

Carpentier en escena (I)

Marilyn Garbey Oquendo

Introducción

Asistir a la presentación de la versión coreográfica de Concierto barroco, interpretada por Danza Espiral, me impulsó a indagar en los lazos entre el novelista de lo real maravilloso y las artes escénicas de nuestro país, que resultaron ser más estrechas de lo que imaginaba.

Pongamos, como ejemplo, la admiración de Carpentier por la gran Alicia Alonso, corroborado en el testimonio de la noche en que asistió a la presentación de la bailarina en el rol de Giselle en la Ópera de París:

Y en el segundo acto, Alicia se entregó a una danza que, en el primero más recurre a la pantomima por necesidades de la acción dramática. Y fue el triunfo. La interpretación era interrumpida por enormes aplausos y manifestaciones de entusiasmo, ante la interpretación de nuestra compatriota magníficamente asistida por su bailarín Cyril Atanassoff. Y, al final, fueron tantas y tantas llamadas a escena, que no tuve ganas de contarlas, sin que el público de la Ópera de París, dejando por un día de ser el público escéptico y frío de siempre, abandonara sus localidades para poder aplaudir a la estrella hasta su último gesto de agradecimiento. (2)

El Doctor Miguel Cabrera, historiador del Ballet Nacional de Cuba, ya había advertido de la cercanía de Carpentier a la danza:

...el nombre de Alejo Carpentier emerge como uno de los grandes nombres del quehacer literario cubano y uno de los más vinculados al arte de la danza, como crítico y como libretista que supo beber del arte de la danza y plasmarla en mucha de sus más famosas obras, algo que ha devenido un legado de incalculable valor. (3)

El periodista Wilfredo Cancio Isla refirió al Carpentier cronista del teatro:

Novelista de recia estirpe (¿no está acaso el tempo lento de sus narraciones capitales afianzado también por un auténtico método escénico?), su periodismo orientado hacia esta compleja manifestación del arte y sus creaciones con destino a las tablas nos adentran en un universo infinito de valoraciones y exigencias, de disfrute y utilidad, de firmeza ética y estética en función del ejercicio crítico. (4)

Una de las más lúcidas estudiosas de Carpentier, la Dra Graziella Pogolotti, explica por qué el escritor encuentra en la escena un espacio creativo:

La comprensión del lenguaje específico de la escena le viene dada a través de la experiencia de un proceso creador complejo, vivido desde dentro en el diálogo permanente con los creadores y en la práctica de oficios poco frecuentes en hombres de letras. (5)

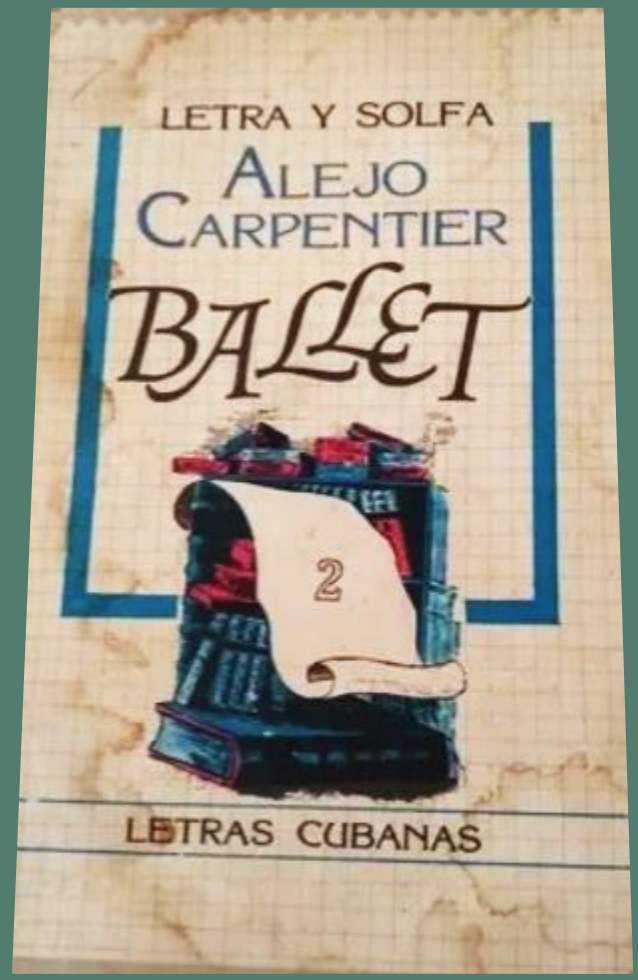
Algunos investigadores han señalado la teatralidad de la obra de Carpentier, tal y como sucede en La consagración de la primavera, su penúltima novela, escrita en 1978, cuyos protagonistas son un constructor y una bailarina rusa que quiere montar en Cuba el ballet de Stravinski, una coreografía que escandalizó al mundo en la fecha de su estreno. El estudioso Paco Tovar afirmó:

La palabra es sólo un signo más, un intento que, con sonido propio, proyecta al terreno de la música, convertida ésta en un modo de expresión que nos refiere el mito, verdadero lugar en donde se encuentra lo real maravilloso de una vida que tiende a cambiar la esperanza de un futuro perpetuo en el que el tiempo, el espacio y el movimiento se funden en ese presente infinito capaz de comprendernos. Stravinsky y su obra ofrecen a Carpentier y la suya la imagen de un sujeto original y extraordinario, ideal, en el que se cumple la sorpresa de un espectáculo total en cada uno de sus centros. Cuerpos y figuras danzarán en un acto ritual, en el que el sacrificio no implica el advenimiento de un final apocalíptico, sino un verdadero acto de vida en continuo movimiento. (6)

En los tomos de Letra y Solfa hay una selección dedicada a la danza (7), y otra al a teatro, (8) pruebas fehacientes de la atención de Carpentier a esas artes. En la aventura que ahora me ocupa trato de subrayar el hecho de que el novelista ha sido fuente de inspiración para los creadores del teatro y la danza de Cuba. He aquí algunos ejemplos.

- Ramiro Guerra, Carpentier, Roldán

Las búsquedas de Carpentier y Amadeo Roldán tenían muchos puntos comunes con las inquietudes de Ramiro Guerra, en el sentido de que querían expresar en el arte las singularidades del ser cubano:



Ballet. Colección Letra y solfa, de Alejo Carpentier.

La rebambaramba y El milagro de Anaquillé son dos partituras hechas para ballet. Con ellas Amadeo Roldán se anticipó en varios decenios a la existencia de un movimiento danzario capaz de plasmar el nivel alcanzado por la música sinfónica. Estos dos ballets sinfónicos-con libretos de Alejo Carpentier-que poseen una temática cubana enraizada en el aporte negro, tuvieron que esperar el triunfo de la Revolución para ser llevados a escena con las adaptaciones necesarias al paso de los años por un conjunto danzario adecuado a sus planteamientos. (9)

La Rebambaramba

Coreografía: Ramiro Guerra
Música: Amadeo Roldán
Libreto: sobre el original de Alejo Carpentier
Escenografía: Julio Matilla
Vestuario: Julio Matilla
Duración: 16 minutos
Fecha de estreno: 17 de febrero de 1961
Lugar de estreno: Teatro Amadeo Roldán, La Habana

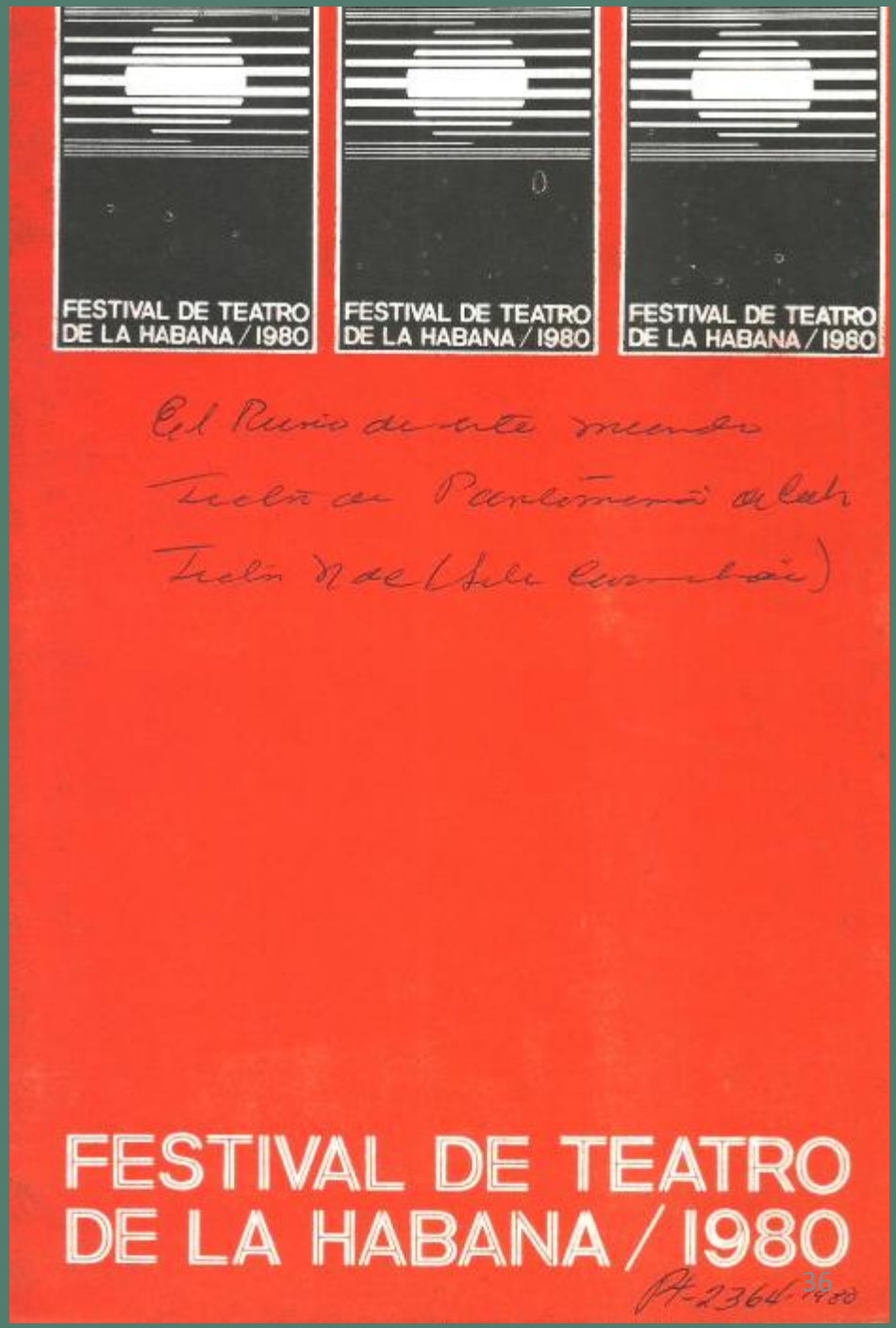
Escrito a cuatro manos por Carpentier y el músico Amadeo Roldán, el libreto de la obra data de 1926:

....hace transcurrir la acción en La Habana, durante el primer tercio del siglo XIX. Sus personajes se basan en el colorismo pictórico de los grabados de Mihale y Landaluze: la mulata ladina Mercé, el calesero Aponte, el soldado español, el negro curro, el amo, el repicador, las comparsas de congos y lucumíes, el juego de la culebra con sus personajes del diablito, el chino, el negro y la negra, los ñáñigos, lechuguinos y gente del pueblo, todos los cuales pretenden revivir un cuadro colorista del Día de Reyes, en que los esclavos salían a la calle en un estruendoso carnaval con trajes, danzas y cantos propios de sus pueblos y sus costumbres. (10)

- El milagro de Anaquillé

Unos días después de la fundación de su compañía, la que hoy es Danza Contemporánea de Cuba, Ramiro Guerra fijaba su atención en otro libreto de Carpentier:

...posee un guión rico en posibilidades dramáticas, en material puro de danza y en personajes de carácter, así como un nudo conflictivo de hondo mensaje nacionalista en el simbólico acontecer de su trama y la mordiente sátira de sus motivaciones. (11)



Programa de mano de El reino de este mundo, coreografía de Ramiro Guerra.
Fondos del Centro de Documentación de las Artes Escénicas Dra María Lastayo

Y Ramiro estrenó la coreografía.

Coreografía: Ramiro Guerra
Libreto: sobre el original de Alejo Carpentier
Música: Amadeo Roldán. Interpretada por la Orquesta Sinfónica del Teatro Nacional de Cuba, bajo la Dirección de Manuel Duchesne Cuzán.
Escenografía: Andrés García
Vestuario: Andrés García
Luces: [1962] Ramiro Maseda
Duración: 16 minutos
Fecha de estreno: 29 de abril de 1960
Lugar de estreno: Sala Covarrubias, Teatro Nacional, La Habana

Carpentier aplaudió la puesta en escena de Ramiro:

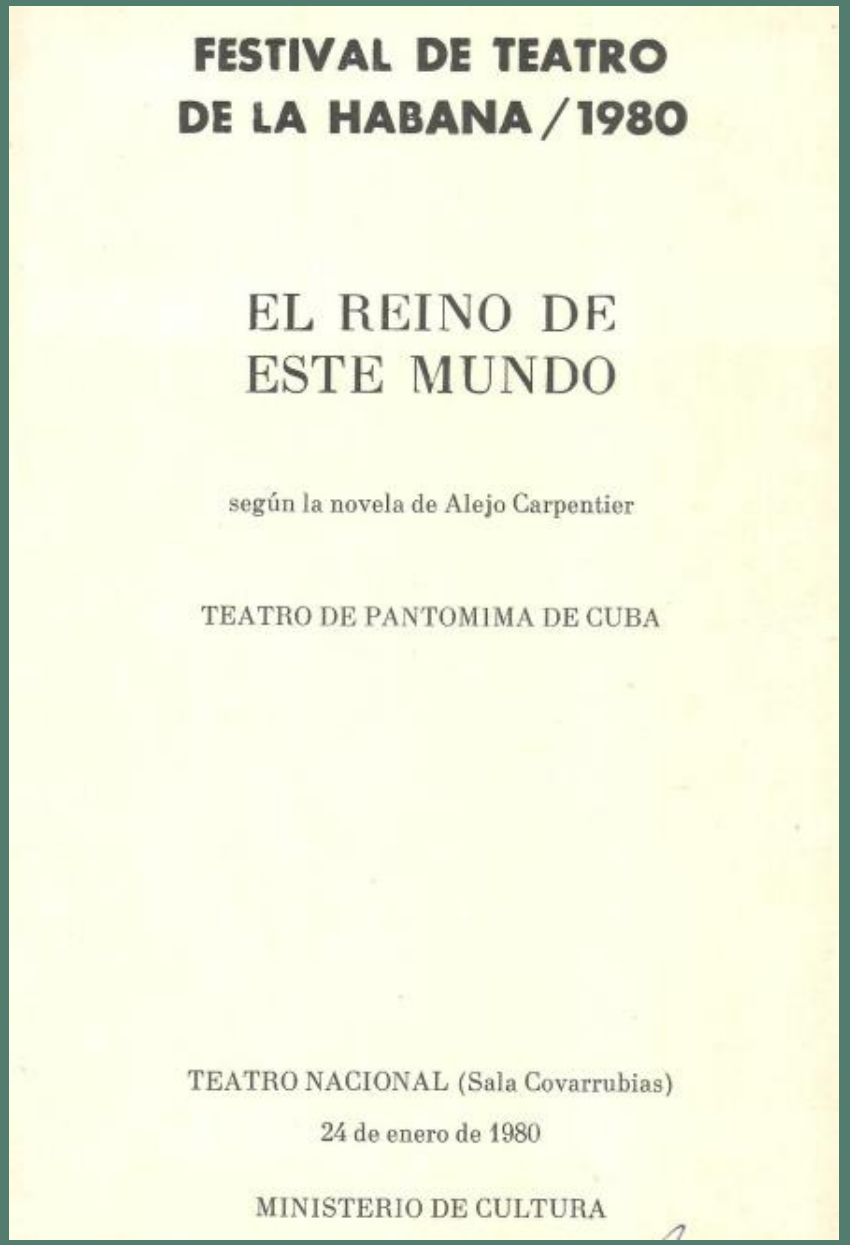
Debo agradecer a Ramiro Guerra la inteligente simplificación que –valiéndose de sus elementos originales– trajo al primer libreto. Podrá objetarse que la acción de los jimaguas o Ibeyes (en el final) no se ajusta totalmente al papel que desempeñan en la santería afrocubana. Pero no se ha querido ofrecer aquí un espectáculo etnográfico: los Ibeyes, dioses niños, a los que se regalan juguetes, columpios, muñecas mellizas, etc., representan, en este caso, mancornados por la cuerda que los une por el cuello, las Fuerzas Nuevas de la Tierra; es decir: de la resistencia de la Tierra, de los primigenio, ante una profanación de tradiciones.

Y vuelve a recordarse aquí que este ballet ha sido escrito en 1927. Nos atrevemos a creer que, con muy pequeñas modificaciones hechas al libreto "Anaquillé" es un ballet que sigue siendo muy actual en 1960. (12)

El reino de este mundo

En el primer Festival de Teatro de La Habana, el Teatro Pantomima de Cuba presentó El reino de este mundo, según la novela de Alejo Carpentier, en versión coreográfica de Ramiro Guerra. El suceso tuvo lugar el 4 de enero de 1980, en la Sala Covarrubias del Teatro Nacional

Las notas al programa dicen: (13)


FESTIVAL DE TEATRO
DE LA HABANA / 1980

EL REINO DE
ESTE MUNDO

según la novela de Alejo Carpentier

TEATRO DE PANTOMIMA DE CUBA

TEATRO NACIONAL (Sala Covarrubias)
24 de enero de 1980

MINISTERIO DE CULTURA

Programa de mano de El reino de este mundo, coreografía de Ramiro Guerra.
Fondos del Centro de Documentación de las Artes Escénicas Dra María Lastayo

Partiendo de la premisa carpenteriana de: "¿Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo Real Maravilloso?", este espectáculo presenta los tres Episodios Básicos de la Obra Literaria emergiendo de secciones en que fantásticas metamorfosis de lo Real Maravilloso hacen surgir acontecimientos y personajes que constituirán los ejes dramáticos de las situaciones básicas, siguiendo el siguiente esquema:

-Prólogo de lo real maravilloso
-Episodio de Mackandal
-Intermedio de lo real maravilloso
-Episodio de Paulina Bonaparte
-Intermedio de lo real maravilloso
-Episodio del rey Cristóbal
-Epílogo de lo real maravilloso

Actores-mimos

Juan Palacios
Isis Acosta
Rosendo Geada
Nancy Rodríguez
Carlos Sánchez
Luis Crespo
Rolando Vázquez
Ángel Collazo
Manuel Suárez
Rolando Alderete
José. A Zayas
Jorge Solano
Pedro Arguelles
Marta Lanuríz
Selma Sohreguí
Ruby Pagé's
Nidia Palacios
Ivonne Tanidrón
Babette Suárez

Actuaciones Especiales:

Marta Jean Claude
Alberto Morgan
Zoa Fernández
Olga Flora y Ramón

Equipo de dirección:

Guión y dirección Ramiro Guerra
Vestuario: Manolo Barreiro
Musicalización : Ramiro Guerra
Sonidista: Manolo Deberche
Asistente de dirección: Ángel Collazo

Dirección general del Teatro de Pantomima de Cuba OLGA FLORA Y RAMÓN

Programa de mano de El reino de este mundo, coreografía de Ramiro Guerra.
Fondos del Centro de Documentación de las Artes Escénicas Dra María Lastayo

LA OBRA

Partiendo de la premisa carpenteriana de: "¿Pero, qué es la historia de América toda sino una crónica de lo Real Maravilloso?", este espectáculo presenta los tres Episodios Básicos de la Obra Literaria emergiendo de secciones en que fantásticas metamorfosis de lo Real Maravilloso hacen surgir acontecimientos y personajes que constituirán los ejes dramáticos de las situaciones básicas, siguiendo el siguiente esquema:

PRÓLOGO DE LO REAL MARAVILLOSO: El Génesis de América se presenta en imágenes plástico-dramáticas desde la tierra compacta hasta el hombre vivo, surgiendo después los mitos indo-americanos en Quetzalcoatl, el de los Conquistadores del Oro que hacen emerger de El Dorado y la Fuente de la Juventud, hasta la irrupción de los Ancestros Africanos que se insertan en la Mitología Continental.

EPISODIO DE MACKANDAL: El manco legendario pasa desde los recuerdos de su perdida África hasta su desaparición y conversión en mito popular del pueblo haitiano, pasando por la mutilación, las míticas transformaciones animales, y por arriba de todo su rebelde acción contra la injusticia social.

INTERMEDIO DE LO REAL MARAVILLOSO:

Metamorfosis Marinas
Gran Guignol de la Revolución Francesa

EPISODIO DE PAULINA BONAPARTE: La frivolidad, escudo aristocrático de una clase recién arribada al poder, se presenta en la sensual imagen de la hermosa corsa que ve echada a perder su excitante aventura caribeña por la miseria y enfermedades del trópico inclemente y vengativo.

INTERMEDIO DE LO REAL MARAVILLOSO:

Metamorfosis Zoomórficas
El Gran Pacto con las Leas

EPISODIO DEL REY CRISTÓBAL: Emergiendo de la confusión de las primeras épocas de la Independencia, Haití precrea en sus contradicciones internas la figura de Cristóbal, Rey idealista y déspota, quien imitando los fastos europeos recrea una corte ociosa, un Sans-Souci a modo de palacio versallesco y un mundo de intrigas cortesanas que terminan con la insurrección de sus propias huestes y la auto-destrucción suicida.

EPÍLOGO DE LO REAL MARAVILLOSO: Redención del hombre-pueblo, personificado en Ti-Noel, lazo conductor de la obra a través de los avatares de la historia haitiana. La imagen de la unión entre los hombres que comunica fuerza y esperanza para la definitiva liberación en los ámbitos del Reino de Este Mundo, cierra el espectáculo.

- Manita en el suelo

El Ballet Nacional de Cuba llevó a la escena Manita en el suelo, un libreto de Carpentier y música de Alejandro Garcia Caturla que data de 1934. La coreografía lleva la firma de Alberto Alonso, c*on* diseño de Ricardo Reymena y luces de Alfredo Rodríguez, se estrenó el 30 de octubre de 1984 en el Gran Teatro de La Habana.

Francisco Rey, investigador de la historia de la danza, revela*:*

Aunque en una parte de su desarrollo, Carpentier plantea que su ópera bufa cuenta "la historia del que en vida fue Manita en el suelo ñáñigo del tiempo antiguo que desinfló la luna de una puñalá, en realidad la misma descansa su desarrollo argumental en un acontecimiento: la muerte del sacro gallo Motoriongo a mano de los Tres Juanes de la Caridad del Cobre. Es este hecho el que promueve la venganza del protagonista, quien, para que los asesinos del animal no pudieran pescar y con ello conseguir alimento, busca las tinieblas a expensas del aniquilamiento de la luna. Para la solución final de su trama, el libretista acude al dexu ex machina (...) pues el milagro de salvar a los Juanes se produce gracias a la aparición de la Virgen y, finalmente, es el Chino de la Charada el que, con sus artes adivinatorias, hace reaparecer la asesinada luna, y, con ella, regresa la luz. (14)

Una reseña firmada a cuatro manos por Mayda Bustamante y Pompeyo Pino da cuenta del esperado estreno:

El espectador de hoy merece que la idea original del libreto original de Carpentier sea recreada-no adulterada-dando más fuerza dramática a la coreografía y más intensidad teatral al espectáculo, lo cual contribuiría a una mayor comunicación con la sensibilidad de los nuevos públicos.(15)

- La aprendiz de bruja

Escrita en francés en 1956, a sugerencia de su amigo Jean Louis Barrault, teatrista francés, la obra tiene como protagonista a la Malinche, y explora su rol en la conquista de México por Hernán Cortés.

La Dra Graziella Pogolotti definió el conflicto:

...el verdadero conflicto no habrá de nacer de la contraposición entre conquistadores y conquistados, ni habrá de derivarse tampoco de la relación personal entre la Malinche y Cortés. No se deriva, esencialmente, de las contradicciones entre el hombre y la historia, aunque la acción transcurra a través de episodios bien conocidos de la conquista de México. El conflicto surgirá de un trágico malentendido que arrastra a los hombres, engañados por sus propias obras y por sus propias ilusiones. (16)

Se estrenó en Cuba en 1986, bajo la dirección de Berta Martínez, en la Sala Avellaneda del Teatro Nacional. Aquella noche dejó tristes recuerdos porque, a causa de un accidente, falleció el actor Florencio Escudero.

La actriz Nieves Riovalles interpretó a la Malinche:

Me sentí emocionada cuando Berta me propuso hacer esta pieza, es el único montaje que se ha hecho. Se intentó en España y no llegó a estrenarse. Ensayamos en el noveno piso del Teatro Nacional, había que subir las escaleras, no había ascensor. Ensayábamos durante horas. Tuve que hacer ejercicio físico, cuando comienza la obra es una niña de nueve años y tiene sesenta al final. Fue un trabajo muy bello, junto a Pancho García que interpretaba a Hernán Cortés. La viuda de Alejo iba a los ensayos. Se estrenó con la sala Avellaneda llena y el público aplaudió. Al día siguiente ocurrió el accidente y murió un actor. Volvieron las habladurías sobre la obra. Se interrumpió la temporada, la continuamos luego y fuimos al Festival de Teatro de La Habana. Es un texto muy difícil, y se hizo tal y como él la escribió, no se cambió ni una letra. Fue un aprendizaje hacer esta obra, tuve que comprender el carácter de la Malinche como lo entendió Alejo, ella fue una víctima. (17)

- Concierto barroco, de Raquel Revuelta

El año 1992 desató fuertes controversias a propósito del V centenario de la llegada de Cristóbal Colón a estas tierras. La obra de Carpentier, exaltación de nuestros aportes a la cultura universal, fue revisitada en ese contexto. Así llegó a escena una teatralización de su Concierto barroco, realizada para asistir al Festival de Teatro Iberoamericano de Cádiz, por Teatro Estudio.

Estreno: 20 de junio de 1992 en la sala García Lorca del Gran Teatro de La Habana
Versión para teatro: Laura Fernández y Reinaldo Montero
Escenografía: Eduardo Arrocha

Intérpretes:

Francisco García
Carlos Cruz
Javier Ávila
Micheline Calvert
Omar Alí
Gema Corredera
Pável Urquiza
José Raúl Cruz

Raquel Revuelta, directora del montaje, confesó a la periodista Marta Rojas: (18)

...hubo un infatigable trabajo colectivo en que tanto dirección como actores, músicos, todo el personal artístico, tomó como instrumento principal la novela y la estudiaron profundamente en taller.



Concierto barroco, puesta en escena de Raquel Revuelta. Cortesía de la Fundación Alejo Carpentier

La Dra Pogolotti asistió a la noche del estreno:

Estoy sentada, aquí y ahora, en noche de estreno, en la luneta del teatro. Contemplo, a un mismo tiempo, la zona de luz en que se mueven los actores y aquella en penumbra desde donde acota, comenta, interviene el director. Raquel Revuelta ha escogido para su puesta en escena una versión que se acoge a la perspectiva del teatro dentro del teatro. Ese espacio neutro es como un territorio para el silencio, que subraya la provisionalidad de toda obra en proceso. (19)

- La consagración de la primavera, de Liliam Padrón

El rito de la primavera ha desatado la imaginación de bailarines y coreógrafos a lo largo de los años. Liliam Padrón, directora de Danza Espiral, indagó en la novela de Carpentier y en la cultura popular cubana para imaginar su visión.

En las notas al programa, el investigador José Alegría subraya:

En la investigación de fuentes que Liliam Padrón realizó para este trabajo de la Compañía Danza Espiral se contó además con la ineludible aproximación que Alejo Carpentier hiciera a esta obra maestra con su novela La consagración de la primavera cuyo tema central gira en torno al montaje que de la misma se propone hacer una bailarina rusa que, guiada por su amante, un joven intelectual cubano, descubre en la cultura arará el equivalente de los elementos folclóricos que Nijinski también investigara y que les servirá para revisitar el clásico desde una perspectiva vernácula. (20)

Y continúa Alegría, asesor literario de Danza Espiral:

…la obra transcurre como un testimonio o, si se quiere, como la historia de un conjunto danzario que se verá abocado a confrontar su lenguaje habitual con el que propone la codificación de Nijinski. (21)

Roberto Pérez León, quien presenció la obra en el Teatro Sauto, de Matanzas, dijo*:*

La puesta en escena es una apropiación que parte del mestizaje originario de Igor Stravinski y Vaslav Nijinski, para ponerlo a convivir con el potencial mestizo cubano. . (22)

Concierto barroco y danzario

La vastedad de la obra del autor de El siglo de las luces impulsa al lector a volver sobre sus páginas. Y a 120 años de su nacimiento, también aviva la creatividad de teatristas y danzantes. La coreógrafa Liliam Padrón volvió a inspirarse en la narrativa de Carpentier. Ahora es Concierto barroco quien atrae su atención. La fiesta de carnaval es el punto de partida para que músicos, bailarines, artistas plásticos y público recorran una zona de la ciudad guiados por el Indiano y Filomeno. La caminata comienza muy cerca de la bahía de Matanzas, donde radica Danza Espiral, y se estaciona en las esquinas donde puede apreciarse el desempeño de los músicos; en la Plaza de la Vigía la danza se torna protagonistas, la procesión se detiene en el portal del Teatro Sauto porque no hay electricidad. Aquí también se mezclan los estilos danzarios, los géneros musicales:



La consagración de la primavera, de Danza Espiral. Fondos del Centro de Documentación de las Artes Escénicas Dra. María Lastayo

...un acontecimiento mezcla de espectáculo, carnaval, pasacalle, happening, y conga concelebrativa que revisite a Carpentier no solo desde el respeto y la admiración que provoca su obra sino también desde la irreverencia y la transgresión que suscita su poética. (23)

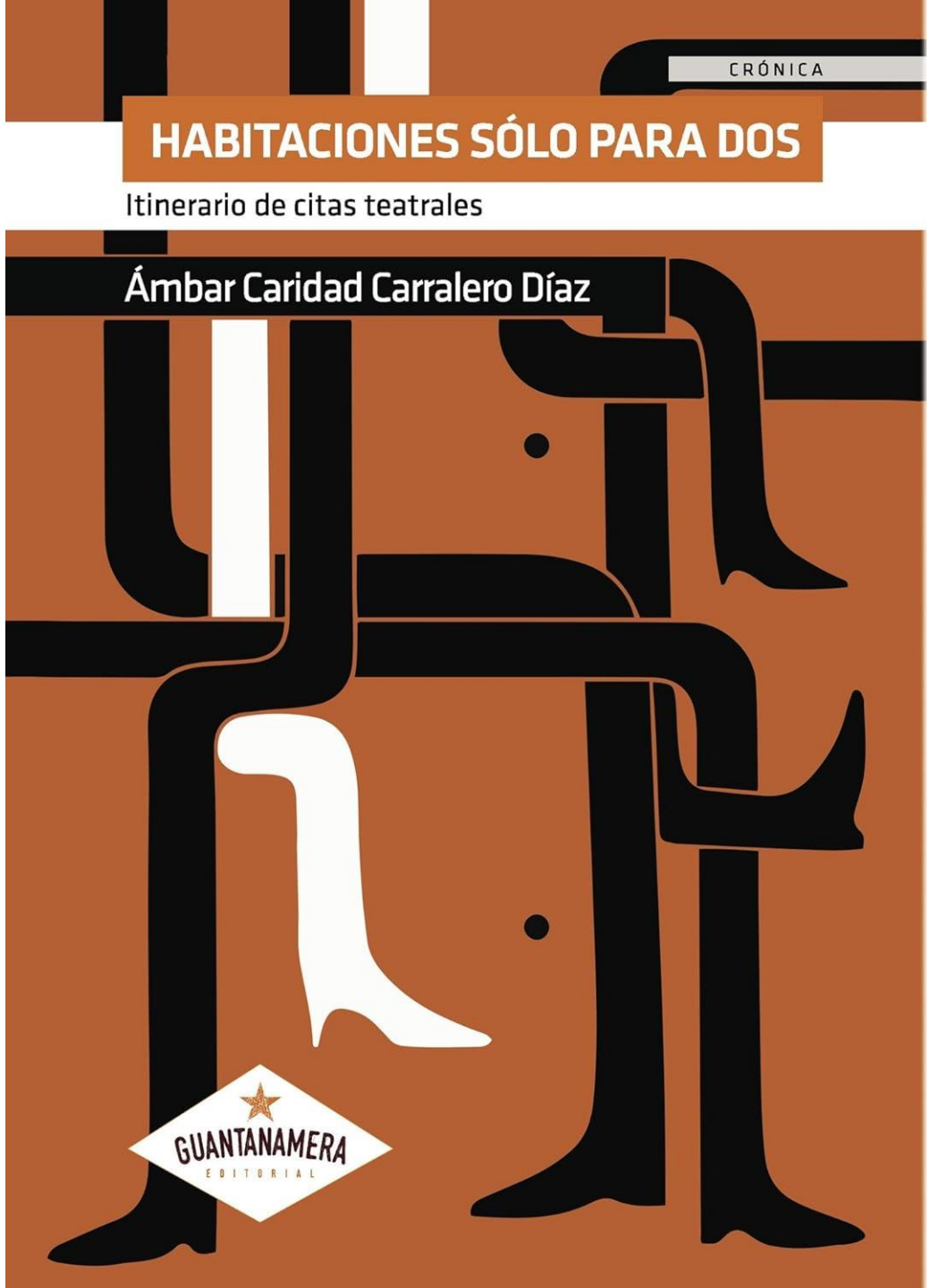
Así presenta la coreografía el investigador José Alegría.

Se ha dicho que Carpentier escribió libretos para la danza que aún permanecen engavetados. Ojalá lleguen muy pronto a los escenarios para que se prolongue infinitamente el diálogo entre la narrativa de Alejo Carpentier y el teatro y la danza de Cuba.



Notas:

1- Agradezco la colaboración para esta indagación de Xonia Jiménez y Armando Raggi, especialistas de la Fundación Alejo Carpentier. A la Dra Graziella Pogolotti agradezco la motivación
2-Carpentier, Alejo: Como hubiese querido verla Théophile Gautier. Cuba en el ballet, La Habana, Vol 3, No 2, mayo 1972.
3-Cabrera, Miguel: Literatura y ballet, un especial acercamiento cubano, La Jiribilla, 6/2/2023
4-Cancio Isla, Wilfredo: Carpentier: cronista teatral. Tablas 4, 1985
5-Pogologtti, Graziella: Reivindicación de identidad. Tablas No 4, 1985
6-Tovar, Paco: Stravinsky y Carpentier: La consagración de la primavera. S/F
7-Carpentier, Alejo: Letra y Solfa. Danza. Compilación y prólogo Raimundo Respall Fina. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1990
8-Carpentier, Alejo: Letra y Solfa. Teatro. Compilación y prólogo Raimundo Respall Fina. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1994
9-Guerra, Ramiro: Influencia de la cultura africana en la danza de Cuba. Tomado de
Siempre la danza, su paso breve. Ediciones Alarcos, La Habana, 2010
10- Guerra, Ramiro: Amadeo Roldán y la danza nacional. Lunes de Revolución, No 23, 28 de septiembre de 1959
11-Guerra, Ramiro: Amadeo Roldán y la danza nacional. Lunes de Revolución, No 23, 28 de septiembre de 1959
12-Carpentier, Alejo: Programa de mano
13- Programa de mano de El reino de este mundo, coreografía de Ramiro Guerra
14- Rey, Francisco: Caturla, Carpentier: otro viaje a la semilla. Cuba en el ballet, 1987, Vol 6, No 3
15- Bustamante, Mayda y Pompeyo Pino *Manita en el suelo: Carpentier, Caturla, Alonso. Tablas No 3, 1986*
16-Pogolotti, Graziella: Reivindicación de identidad. Tablas No 4, 1985
17- Testimonio compartido por la actriz Nieves Riovalles en panel realizado en el Teatro Nacional, octubre de 2024
18- Pogolotti, Graziella: Pequeña crónica para un concierto barroco. Tablas, No 3, 1992
19-Rojas, Marta: Concierto barroco en las tablas. Entrevista a Raquel Revuelta. Granma Internacional, 5 de julio de 1992
20- Alegría, José: Programa de mano
21-Alegría, José: Programa de mano
22- Pérez León, Roberto: Danza Espiral: Lo maravilloso de una poética mestiza. Cubaescena, 08/06/2018
23-Alegría, José: Programa de mano de Concierto barroco por Danza Espiral



Portada del libro

HABITACIÓN DEL PÁNICO

Itinerario sobre Ámbar Carralero, Troya y otras cuestiones no tan vitales

Yadira Herrera

Para Jean Baudrillard vivimos en el peligro de un mundo donde, *el arte no es ya lugar del intercambio simbólico, es el lugar del intercambio imposible: todo está allí, pero no hay intercambio y cada cual hace lo que tiene que hacer. Hay comunicación, pero no intercambio.*

Estar hoy reunidos en el Aula Magna de la Universidad de las Artes, para presentar dos libros de Ámbar, me pone a repensar ese juicio. Hace unos días me anunció, en un audio vía WhatsApp, que regresaba a Cuba después de tres años, a celebrar su cumpleaños y el lanzamiento de dos libros publicados por Ediciones Alarcos, el sello del que formó parte durante un momento definitivo y definitorio en su formación como artista e intelectual.

En estos días he recordado el día que la conocí. Era enero de 2011, yo estaba aterrada en un patio de la Facultad de Teatro donde más de un centenar de aspirantes a las especialidades de Teatrología y Dramaturgia se amontonaban, constituyendo grupitos y alardeaban de sus talentos, habilidades, becas, premios y hasta publicaciones. De pronto, no sé cómo, ella y yo coincidimos y entablamos una corta conversación, no sé si la razón del encuentro tuvo que ver con que (y esto lo supimos después) éramos escorpionas o si fue porque éramos las únicas sin premios, publicaciones o minicuentos.

A partir de septiembre y durante los 5 años siguientes compartimos aula, estudios y chistes, casi siempre de un humor bastante oscuro. Aún recuerdo, en Introducción a la especialidad, una de sus primeras críticas a un filme de Kim Ki-duk, ya anunciaba su vocación de riesgo.

En este mismo espacio hace poco más de una década recibió su título de Licenciada en Arte Teatral con perfil en Teatrología. Ya graduada fue asesora del grupo Teatro La Proa, y ha continuado desarrollando orgánicamente sus procesos de investigación-creación, que no se cierran en el teatro, sino que se expanden en otras formas de entender lo escénico, y arriesga ensayando la narrativa, la poesía y las plataformas multimediales como dispositivos también escénicos. Máster en Estudios Interdisciplinares de Género por la Universidad Autónoma de Madrid, donde actualmente realiza su doctorado. Además, de tantos talentos y habilidades ya ha obtenido becas, premios, y hasta publicaciones.

Habitaciones solo para dos. Itinerario de citas teatrales (Entrevistas sobre espectáculos, dramaturgias y otras cuestiones vitales) pudiera ser "otro libro de entrevistas" pero solo si no fuera de Ámbar, como dice Rodrigo García: *hay que hacerlo, ¡bien!, sino que gracia tiene.*

Catorce habitaciones separadas en dos zonas (la presencial y la virtual) nos atrapan, en una experiencia inmersiva, en el universo de cada entrevistado. La autora desde un cuestionario con una estructuración personalizada conduce, a estos hombres y mujeres de teatro *como quien no quiere la cosa*, a analizar sus métodos, metodologías y procesos creativos, desde una perspectiva antropológica pero también sociológica e irremediablemente desde lo político y ontológico.

Su manera de concretar estas citas se levanta sobre mecanismos de concreción escénica, el acto de la lectura muta en algo así como estar asistiendo a una puesta en escena a ratos posdramática, a ratos autoficcional ¿debiera decir autorreferencial? Habitaciones que, como escenas consecutivas, van hilvanando un discurso espectacular global, para debatir cuestiones vitales como ética, ideología, resistencia, filosofía, ritual, femeneidad, verdad, poder y razón. Aunque también pudiera leerse como un gran desmontaje de la puesta en escena que implica hacer teatro hoy en Cuba y el mundo. Indagar sobre por qué y para qué hacemos teatro, como no sea para devolvernos a nosotros y al otro la ilusión, el deseo de reafirmar, una y otra vez, ese pacto donde uno juega a que puede volar y el otro juega a que le cree. Creadores todos que, desde sus ámbitos de acción (se) cuestionan sobre la ambivalencia entre Eros y Thánatos, el misterio, la nostalgia, la memoria, los símbolos, la historia, la utopía.

Estas habitaciones pueden leerse además como el itinerario de Ámbar en una etapa de su vida, sus obsesiones, los caminos recorridos, el modo en que, buscando respuestas, fue generando nuevas interrogantes que enriquecen su discurso porque lo complejizan y dinamitan los cenáculos con su comodidad establecida. Yendo de experiencias disímiles que polarizan la visión de lo escénico, como Carlos Celdrán con su escena transparente o Martica Minipunto cuya investigación discurre por zonas ancladas en lo performativo, a la voz coral de Carlos Díaz, Rogelio Orizondo y Clara de la Caridad que declara concomitancias asociadas a las alianzas maestro-discípulo en un rizoma interminable. La asunción de lo femenino visto desde discursos como la poesía dramática de Nara Mansur o el de Perla de la Rosa al frente de Telón de Arena de Ciudad Juárez. Investigación, creación y pedagogía, desde las miradas de Sergio Blanco, José L. García Barrientos y Josep María Miró; el artista y su rol en Carlos Sarmiento, Agnieska Hernández y Yuddalys Fabier, todos levantan una visión plural y diversa del teatro y del mundo. Así la entrevistadora dibuja un panorama teatral muy particular, pero a la vez muy universal.

Mujer, holguinera y teatrista, pareciera una tríada no destinada al éxito, sin embargo, Ámbar Carralero Díaz se declaró troyana (y vuelvo a citar a la Doctora Pogolotti) *como quien no quiere la cosa* demostró que Troya le queda chiquita, y en esta contemporaneidad globalizada, patriarcal y neofacista, se/nos erigió una habitación de teatro. Una habitación que nos ha protegido y nos protege de ese monstruo terrible que, a diario, normaliza lo peor de los seres humanos. Gracias, Ámbar, por descubrirme en el teatro mi Habitación del Pánico.

La Habana, 27 de octubre de 2025.

Intercambio académico y humano, Cuba y México

Yass Castillo
Estudiante de Actuación de la Facultad de Arte Teatral



Entre el 17 de septiembre y el 11 de noviembre Harold García y yo, estudiantes de la Universidad de las Artes ISA, realizamos una estancia académica en el Instituto de Estudios Superiores de Ingeniería Educativa, en Puebla, México, con el objetivo de intercambiar saberes, confrontar metodologías pedagógicas, compartir vivencias humanas.

Esta experiencia reviste una significación especial para mí, al constituir mi primera salida de la República de Cuba y mi debut en un proceso de movilidad estudiantil diferente al que conozco. Desde el inicio, la vivencia ha sido un reto formativo y personal de incalculable valor, marcando un hito en mi desarrollo tanto académico como cultural.

En el ámbito estrictamente académico, la interacción con el Instituto de Ingeniería Educativa ha sido sumamente enriquecedora. Tuvimos la oportunidad de conocer a fondo las maneras y métodos de desarrollo educativo y creación artística que se cultivan en la Universidad. Este conocimiento se contrapuso y complementó con nuestras propias maneras cubanas de concebir, adquirir y desarrollar el conocimiento artístico.

El diálogo pedagógico y el compartir metodologías de trabajo han sentado las bases para la innovación en nuestros propios procesos de creación y aprendizaje, demostrando la universalidad y, a la vez, la particularidad de la enseñanza artística en nuestros contextos.

Uno de los espacios de mayor retroalimentación y aporte fueron las clases de Estrategias de Creatividad, impartidas por el Maestro Elías Mesa González, asignatura que me hizo recordar las clases de Metodología de la Investigación que recibo en el ISA con la M.Sc. Yaimé Rodríguez Jiménez.

También aportó mucho el formar parte del Taller de Teatro que se desarrolla en la Universidad anfitriona, a cargo de la Lic. Cinthya Damián Carrasco, quién me invitó a realizar la pasantía en esta materia como co-director de la obra que se estrenó los días 19 y 20 en las festividades navideñas.

Si bien nuestras Universidades tienen establecido este convenio de intercambio académico, es un error pensar que por tal motivo las carreras y programas de formación tienen similitudes que los interconectan. En nuestra Universidad la formación amplía y profundiza el conocimiento y desarrollo técnico dentro de los perfiles propios de los futuros profesionales, dígase la Actuación, la Teatrología, etc…y en el Instituto de Ingeniería Educativa, la Licenciatura en Desarrollo del Arte se propone egresar a sus profesionales con un criterio y herramientas propias de un gestor cultural o instructor de artes, su perfil formativo está orientado hacia los futuros docentes o promotores culturales.

Un aspecto fundamental de la estancia fue la oportunidad de apreciar la riqueza cultural e histórica de la República mexicana, y en particular, del estado de Puebla. La visita a lugares de interés histórico y de gran valor patrimonial me ha permitido una comprensión más amplia de las raíces y la evolución de la cultura latinoamericana. Esta inmersión directa complementó la formación académica, ofreciendo un prisma real para entender las dinámicas sociales y artísticas del contexto anfitrión. Agradezco profundamente la posibilidad de haber sido testigo de la belleza y la historia que México resguarda.

Uno de los mayores retos fue el trabajo en el ejercicio resultante del diálogo académico y artístico entre los estudiantes mexicanos y los cubanos, que exigía la imbricación de talentos, capacidades creativas, visiones del arte, expectativas. Bajo el nombre Patakie, se presentó en el Teatro Gabriel Pastor como parte del Protocolo de Titulación de la Universidad, con una audiencia cercana a las 300 personas. Dirigí el ejercicio con asesoría de la Maestra Celeste Santibáñez, y fue recibido con una gran aceptación por el público presente, así como por las autoridades académicas de la Universidad anfitriona y el estado de Puebla.

Lograr una pieza artística cohesionada, que respetara las sensibilidades culturales y los métodos pedagógicos de ambas academias fue una tarea exigente, pero profundamente satisfactoria. Este ejercicio de colaboración transnacional no solo fortaleció lazos de amistad, sino que también demostró la capacidad de generar productos de alta calidad a partir de la diversidad y el entendimiento mutuo.

La experiencia se vio coronada por la vivencia de tradiciones culturales únicas. La celebración del Día de la Cultura Cubana en suelo mexicano fue un momento de reafirmación identitaria y de puente cultural. Simultáneamente, la inmersión en una tradición tan arraigada y conmovedora como el Día de Muertos ofreció una lección invaluable sobre la cosmovisión mexicana, su relación con la memoria y la vida. Participar en estas festividades ha sido, sin duda, una de las experiencias más memorables y formativas del intercambio.

En resumen, la estadía en el Instituto de Estudios Superiores de Ingeniería Educativa de Puebla ha superado las expectativas, al combinar un profundo crecimiento académico con una transformadora inmersión cultural. Fue un desafío que permitió el desarrollo de habilidades profesionales y personales, consolidando la convicción de que este tipo de intercambios son vitales para la formación integral y académica del artista.



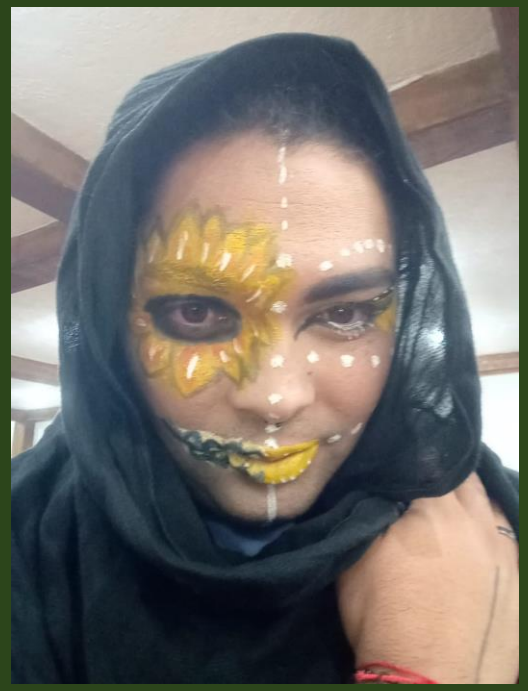








Clases, lecturas y ensayos











Espectáculo de cierre



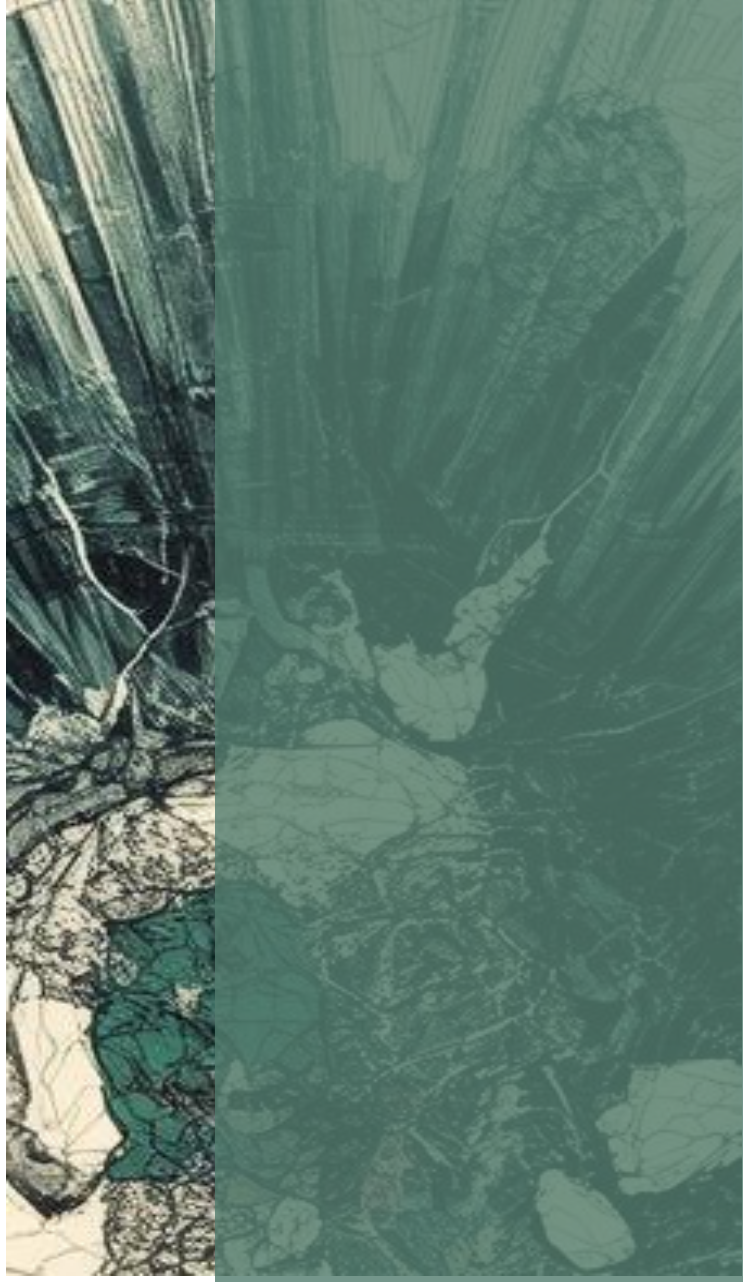
Ensayo general

Noticias Elsinor



Cartografías ópticas. Fotografía intervenida, Yaimé Rodriguez Jimenez.

Rubén Darío Salazar, Reconocimiento a la Gestión Escénica Iberoamericana



En el Año Iberoamericano de las Artes Escénicas Rubén Darío Salazar, director de Teatro de Las Estaciones y Premio Nacional de Teatro 2020, ha sido distinguido con el Reconocimiento a la Gestión Escénica Iberoamericana Guillermo Heras.

Rubén Darío Salazar, Máster en Dirección Escénica por la Universidad de las Artes ISA, es el director del Centro Cultural Pelusín del Monte y es el director de la Unidad Docente Carucha Camejo, escuela formadora para el teatro de títeres. Organizador del Festitaller Internacional de Teatro de Títeres (FESTITIM), es uno de los gestores del Encuentro Internacional de Artes Corazón Feliz y del programa del mismo nombre que transmite la televisión cubana.

Ha llevado a escena textos clásicos titiriteros de Javier Villafañe, Federico García Lorca, Dora Alonso, Modesto Centeno, con versiones de su autoría o con la colaboración de Norge Espinosa y de María Laura Germán. Con Teatro de Las Estaciones, junto al diseñador Zenén Calero, Rubén Darío Salazar ha participado en importantes festivales, ferias, y jornadas escénicas internacionales en Yugoslavia, España, Francia, Suecia, Rusia, Italia, Colombia, México, Venezuela, Costa Rica, Dinamarca, República Dominicana y los Estados Unidos de América. Ha recibido en varias ocasiones el Premio Villanueva de la Crítica y el Gran Premio Avellaneda del Festival de Teatro Cubano.

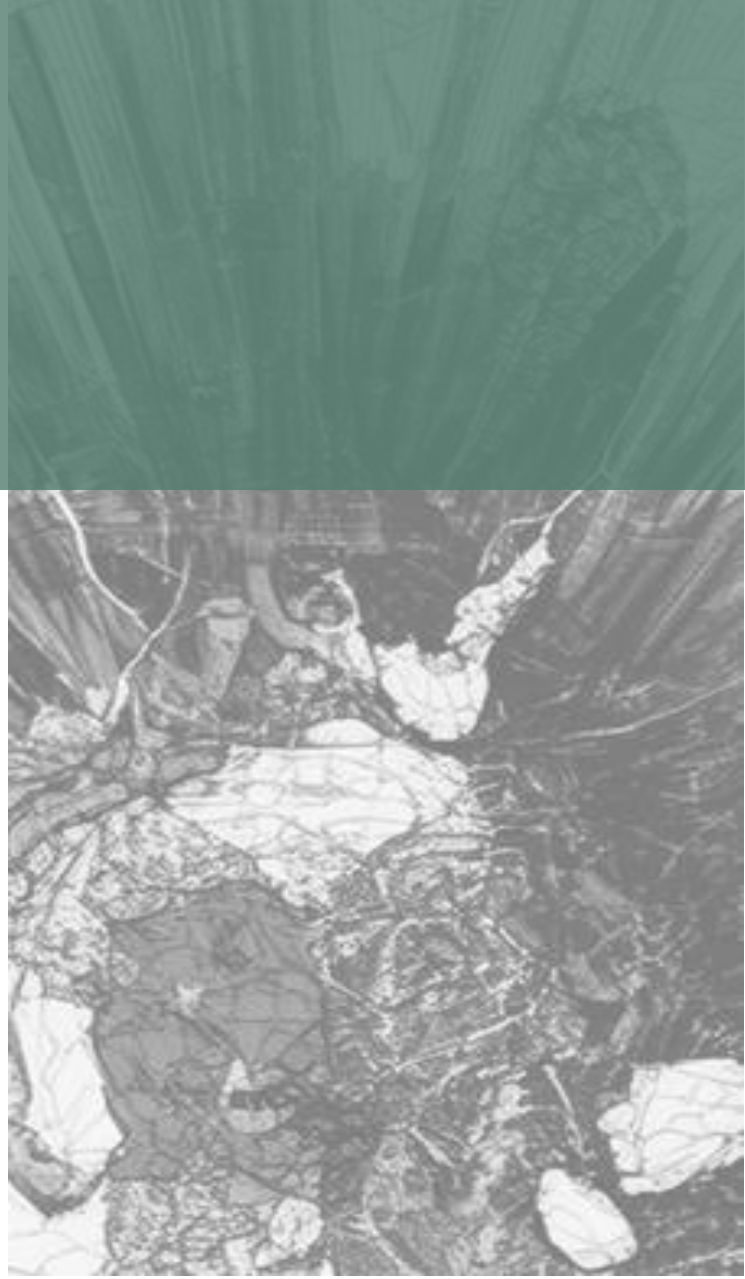
Rubén Darío Salazar ostenta la Distinción por la Cultura Nacional y el Premio Maestro de Juventudes 2023. En 2022 recibió el Premio de la Crítica Literaria por el libro *Mito, verdad y retablo. El guiñol de los hermanos Camejo y Pepe Carril* de Ediciones UNIÓN, realizado en coautoría con Norge Espinosa.

Fue Secretario de la Unión Internacional de la Marioneta (UNIMA) en Cuba y su gestión permitió revitalizar esta organización en nuestro país. Es miembro de la UNEAC.

El Reconocimiento a la Gestión Escénica Iberoamericana lleva el nombre de Guillermo Heras, relevante Director de Escena, dramaturgo, teórico y gestor cultural español. En su primera edición también lo reciben la actriz peruana Ana Correa, el dramaturgo español Sanchis Sinisterra, el director del Festival de Teatro de Manizales Octavio Arbeláez, el gestor dominicano Freddy Ginebra, entre otras personalidades.

Rubén Darío Salazar recibió el Reconocimiento a la Gestión Escénica Iberoamericana Guillermo Heras durante el Festival de Teatro de La Habana 2025.

Obituario



Salvador Lemis Pérez Franco nació en Holguín, Cuba, el 29 de julio de 1962, y falleció en CDMX, México, el 18 de noviembre de 2025. Egresado de la Facultad de Artes Escénicas del Instituto Superior de Arte de La Habana, hoy Universidad de las Artes ISA, ejerció la docencia en ese centro de altos estudios entre 1985 y 1991.

En Cuba publicó Galápago, Tablas, 1986; Mascarada Casal, Colección Pinos Nuevos 1994, *El titiritero Florencio*, (et al.), Matanzas, Ediciones Vigía, 2014; y *Retablo para múltiples paisajes*, (con Rubén Darío Salazar), Matanzas, Ediciones Matanzas, 2018.

También sus obras fueron representadas aquí:

Un girasol pequeñito, Teatro de Muñecos Okantomí y Guiñol de Camaguey
Tres tazas de trigo, por Teatro en las nubes
Galápago, por Almacén de Dos Mundos y Teatro de Títeres El Arca
El extraño caso de los espectadores que asesinaron a los títeres, Guiñol de Holguín

Emigró a México en la década del 90 y en ese país también alcanzó notable reconocimiento. Fue profesor de la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana y de la Escuela Superior de Artes de Yucatán. Recibió el Premio Bellas Artes Baja California de Dramaturgia Luisa Josefina Hernández, en 1996, por la obra *La ciruela.*

Premio Max Aub para Abel González Melo (I)

El dramaturgo Abel González Melo (La Habana, 1980) ha resultado ganador del Premio "Max Aub" de teatro en castellano, dotado con 8.000 euros y la publicación del texto en la editorial Ñaque, por su nueva obra teatral "Carrusel", tras las deliberaciones de un jurado que conformaron Empar Ferrer, José Vicente Peiró Barco y Antonio Escámez Osuna.

A propósito de "Carrusel", el dramaturgo comenta que "la obra arranca con la conversación entre la directora de una escuela secundaria y un hombre mayor cuya nieta adolescente, en medio de una clase, ha agredido a sus compañeros de modo inesperado y violento. El diálogo con una doctora aportará más incertidumbres que certezas, pero abrirá la puerta a un pasado que, poco a poco, moviéndonos entre varios planos temporales, irá revelando secretos vínculos entre los cuatro personajes y dictará sus destinos".

Abel Gonzalez Melo, dramaturgo, director teatral, profesor universitario y gestor cultural, reside en Madrid desde 2006. Tras graduarse como teatrólogo en la Universidad de las Artes de Cuba (ISA), donde ejerció la docencia, cursó la Residencia Internacional del Royal Court Theatre de Londres, y en España se tituló como máster en Teatro y Artes Escénicas y doctor en Estudios Literarios por la Universidad Complutense de Madrid. Desde 2010 dirige el Aula de Teatro de la Universidad Carlos III y desde 2022 integra el departamento artístico del Teatro de La Abadía y el Corral de Comedias de Alcalá de Henares, bajo la dirección de Juan Mayorga.

Con alrededor de 30 obras estrenadas, traducidas a una docena de idiomas y reconocidas con una veintena de premios, su voz se ha consolidado como una de las más importantes del teatro contemporáneo en español. Son también destacables sus versiones de los entremeses cervantinos que se han podido ver en el Corral de Alcalá, *Enmudecer con hablar* y *Elecciones y divorcios*.

Con este nuevo premio, Abel González Melo se consolida como uno de los autores en español con mayor proyección internacional.

(I) Con información tomada de Teatro Corral de Comedias, Alcalá de Henares, Madrid, España, y Fundación Max Aub



Mapeo escénico de una Vitrina



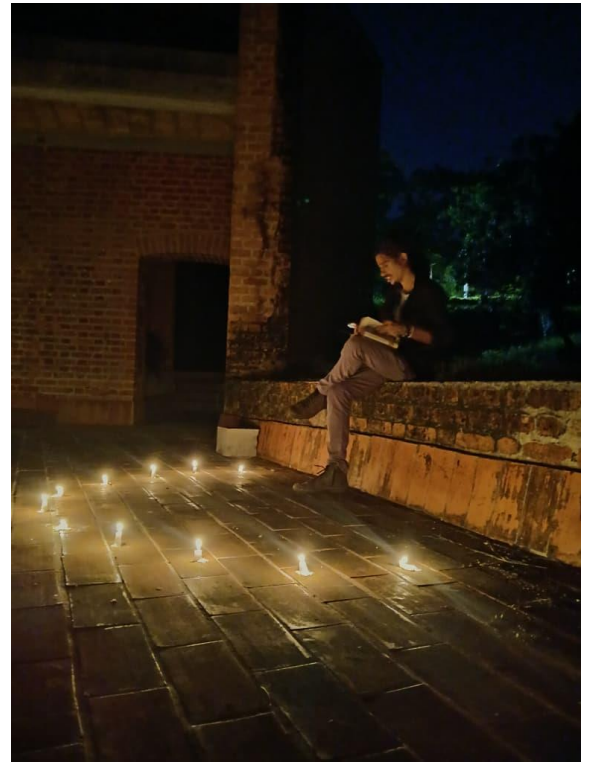




La Vitrina, 27 de septiembre de 2025









La Vitrina, 16 de octubre de 2025









La Vitrina, 27 de noviembre de 2025



La Vitrina, 11 de diciembre de 2025

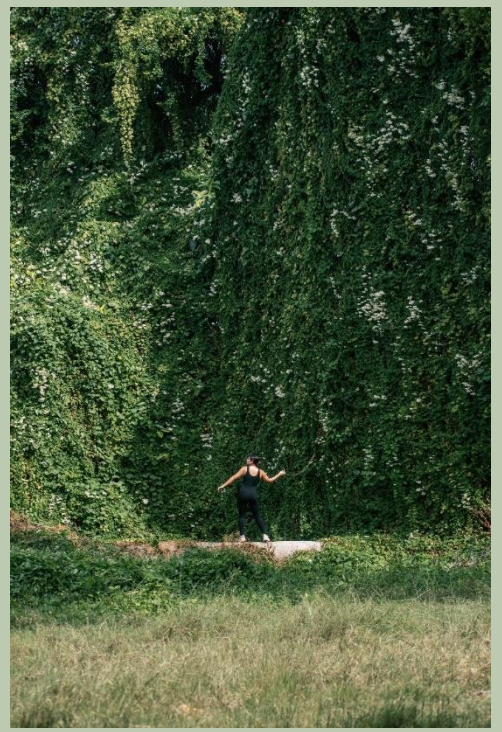


De los autores

- **Norge Espinosa**. Santa Clara, Cuba, 1971. Poeta e investigador teatral. Sus textos han sido estrenados por Teatro Pálpito, Teatro de Las Estaciones y Teatro El Público, de este último grupo es el asesor. Recientemente estrenó el montaje Un domingo llamado Deseo.
- **Julio César Ramírez**. Sancti Spíritus, Cuba, 1965. Actor y director de Teatro D Dos. Director de la Escuela Nacional de Teatro Corina Mestre.
- **Virgilio Valero Montalván**, Guayaquil, Ecuador, 1958. Actor, investigador, artista plástico. Director de Teatro Ensayo Gestus.
- **Jorge Brooks**, Guantánamo, Cuba, 19—Presidente de la Sección de Crítica e Investigación de la UNEAC. Gestor cultural, investigador de la danza contemporánea cubana.
- **Natacha Moreira**, Camagüey, 1968. Especialista principal del Archivo Histórico de Oficina del Historiador de la ciudad de La Habana
- **Vilma Peralta**, La Habana, 1971. Bibliotecaria, especialista principal del Centro de Documentación de las Artes Escénicas Dra. María Lastayo
- **Marilyn Garbey Oquendo**. Guantánamo, 1967. Crítica e investigadora. Imparte docencia en la Universidad de las Artes ISA. Presidenta de la Asociación de Artistas Escénicos de la UNEAC. Dirige el Centro de Documentación de las Artes Escénicas Dra. María Lastayo.
- **Yadira Herrera**. Santiago de Cuba, 1971. Actriz y directora de Cúpulas, sello editorial de la Universidad de las Artes ISA, donde ejerce la docencia.
- **Yaimé Rodriguez Jimenez**. Ciego de Ávila, 1988. Artista visual, diseñadora y docente, Master en Procesos Formativos y Decana de la Facultad de Arte Teatral de la Universidad de las Artes, ISA.
- **Yass Castillo**. Sancti Spíritus, Cuba, 1978. Estudiante de Actuación de la Facultad de Arte Teatral y gestor cultural.











Sentieri #13. performance realizado por estudiantes de la Facultad Arte Teatral. Fotos de Dany J. Vega

