

La Habana / Marzo - 2022 / No.12

PROMETEO

• ARCHIVOS DE LAS ARTES ESCÉNICAS DE CUBA •



MUJERES DEL TEATRO

• Por Marilyn Garbey Oquendo

Quiso el azar que en marzo se conmemore el día de la mujer y se celebre el día internacional del teatro. Es una feliz coincidencia porque el teatro ha sido espacio creativo para las mujeres a través de los siglos.

Son numerosos los roles que ellas desempeñan en el teatro. Actrices, dramaturgas, diseñadoras, directoras, maquillistas, costureras, técnicas cuidadoras de salas, taquilleras, limpiadoras, productoras, gestoras, espectadoras.

Y es extensa la lista de heroínas teatrales. Antígona y Nora desafiaron las imposiciones sociales. María Antonia y Luz Marina sacudieron las ataduras patriarcales. Esas mujeres son motivos de inspiración para las batallas que plantea el siglo XXI contra la discriminación y la violencia de género, a favor de oportunidades para el desarrollo pleno de la Humanidad.

A la espera de la ceremonia en la que la actriz y pedagoga Corina Mestre recibirá el Premio Nacional de Teatro, evocamos a las mujeres que fueron distinguidas con tan alto galardón:

1999- Raquel Revuelta, junto a Vicente Revuelta

2000-Berta Martínez, junto a Roberto Blanco

2001- María de los Ángeles Santana y Rosa Fornés

2003- Verónica Lynn, junto a José Antonio Rodríguez

2004-Hilda Oates, junto a Héctor Quintero

2005- Flora Lauten, junto a Eugenio Hernández Espinosa

2007- María Elena Molinet, junto a Eduardo Arrocha, René Fernández, René de la Cruz

2017-Fátima Patterson

2019-Herminia Sánchez

2022- Corina Mestre



Diseño de María Elena Molinet para María Antonia, montaje de Roberto Blanco. 1967

BOLETÍN
PROMETEO

ARCHIVOS
DE LAS ARTES
ESCÉNICAS DE
CUBA

2022

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

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

Teléfono: 78784210

Facebook @archivoartesesenicascuba

Instagram @archivoartesesenicascuba

Email:archivoartesesenicascuba@gmail.com

Edición: Marilyn Garbey Oquendo

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

Portada: Espíritu de las Carolinas, de Zaida del Río

Contraportada: Florecimiento, de Zaida del Río

Se permite la reproducción de los textos citando la fuente.

VERÓNICA LYNN: MIS PERSONAJES NO TIENEN NADA QUE VER CONMIGO

Premio Nacional de Teatro 2003

• Por Lisandra Ronquillo Urgellés

Tomado del Sitio UNEAC. Creado en: mayo 15, 2021 a las 06:22 pm.

Científicamente el tiempo es la magnitud física que define el intervalo en que suceden, de manera cronológica, los acontecimientos. Un minuto contiene 60 segundos, una hora 60 minutos, y un día 24 horas.

El enredo matemático se complica si adaptamos la fórmula a 90 años de vida. Un equivalente aproximado sería de 32 mil días, y, en su medida más pequeña, más de 2 billones de segundos.

Sin embargo, Verónica Lynn ignora la millonaria acumulación de tiempo en su existencia. Prefiere vivir en la diminuta unidad de los segundos, un tic tac constante que transcurre mientras lee un libro, mira una película, repasa un guión, o simplemente sonríe. Remite, sin advertirlo, a aquella definición de San Agustín sobre el tiempo. Este es una extensión del alma que acumula memorias, desconoce el futuro y se empeña en recordar la sucesión fugaz de hechos que ocurren ahora mismo.

La actriz regresa siempre a aquella película de Carlos Gardel, el favorito de su madre. Desde entonces quiso estar en la pantalla, mientras otro, que ocupara la misma silla de ella, se dijera: Yo quiero ser esa niña.

Pero esta entrevista no es un informe cronológico de la vida y obra de la Premio Nacional de Teatro 2003 y de Televisión 2005, sino un pedazo de presente de mil 497 palabras, apenas 5 minutos de tic tac compartido con Verónica Lynn.

¿Qué tiene en común con sus personajes?

Pocas veces tienen algún punto de contacto con mis experiencias, mi contexto, mi vida individual como ser humano. Mis personajes no tienen nada que ver conmigo, muchos, incluso, no son cubanos. Las vivencias de una persona dependen del país donde viva, su cultura. El trabajo de un actor consiste precisamente en investigar, estudiar el personaje, su contexto, el lugar donde pertenece, la clase social, cómo se gobierna en su país... Sólo así es posible entender en algo a la persona que interpretas.

Mi personaje preferido es el próximo que me den. Cuando terminé y lo hice, con todas las satisfacciones,

ya quedó. Eso sí, tengo un amor muy especial por Camila, Luz Marina, Marta, de Quién le teme a Virginia Wolf, La Fortunata, porque me aportaron mucho en mi vida profesional. Nunca he pensado este personaje es mío y de nadie más, o dicho no hice Julieta, Lady Macbeth, Electra Garrigó. En definitiva, le he dado siempre un poco de mí, personalmente, a cada uno en estos 69 años de trabajo.

A pesar de ser una excelente actriz de cine y televisión interpretó pocos protagónicos. Un ejemplo es la película Lejanía y el cortometraje Solteronas al amanecer. ¿Qué cree de ese estereotipo de asociar la fama a los

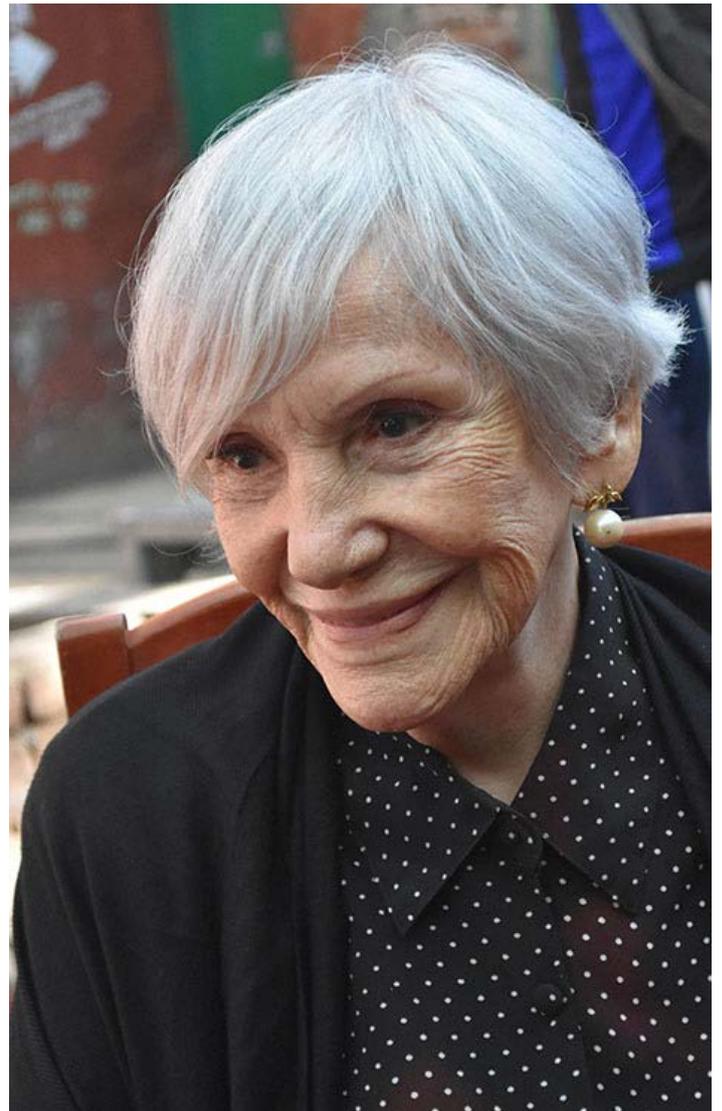


Foto: Tomada de www.vanguardia.cu



Foto: Tomada de Cubadebate

personajes principales?

No hay grandes papeles, sino grandes actores. No es una cuestión de personajes, de medir cuántos bocadillos tiene, o su importancia en la trama. Trato con el mismo amor a todos los personajes, aunque decirlo parezca manido. Cuando acepto un personaje pequeño es porque me gusta.

Teresa en *Sol de Batey*, por ejemplo, era la que llevaba el conflicto. El personaje que nada más es bueno y solo sufre no mueve. A la gente le gusta el malo, que crea problemas, intrigas, ese es interesante para un actor, trabajarlo, lograr hacerlo orgánico y creíble para el público.

Una obra de teatro, película, o material de televisión, de radio, un cuento, una novela, es una tarea grupal, una orquesta sinfónica. No debe haber músicos desafiados, porque si no te echan a perder la sonata. El actor debe pensar en hacer bien su trabajo, pero en función de esa melodía general que es la obra.

A diferencia de la televisión o el cine, la radio solo emociona a través del sonido. ¿Qué le aportó su experiencia en este medio?

Primero, te obliga a trabajar con una presión, el tiempo está sobre ti, es coger el libreto, leértelo, ensayar e ir a grabar. Eso te exige estar engrasada, utilizar con rapidez tus herramientas, los medios para entender un personaje. Esa habilidad la adquieres a medida que haces más radio. No te puedes quedar en la voz, es

demasiado superficial. En el decir se te exige articulación, dicción, pero el actor debe preocuparse por investigar y eso se aplica a todos los medios: teatro, cine, radio o televisión. Se debe transitar por ese proceso de creación, buscar para encontrar el personaje.

¿Cree que el teatro es el pilar fundamental en la formación de un artista?

Yo soy muy Stanislavskiana, el método de Konstantín Stanislavski fue el primero que estudié y así me hice actriz, lo creo el ABC de cualquier actor. Después puedes escoger lo que se adapte a tu poética y estética. El actor debe experimentar todos los medios, pero el teatro es único, una cultura viva, tienes el espectador ahí, delante de ti, casi rodilla con rodilla contigo. Es el único donde estás siempre en escena. En la televisión y el cine, el director selecciona la toma y quién aparece en la pantalla. En el teatro no estás fuera del plano en ningún momento. Además, el público, ese termómetro, está ahí diciéndote como avanza la obra.

¿Cómo nació el grupo-teatro Trotamundos?

Pedro Álvarez, mi compañero de la vida, actor y excelente director, adoró el teatro. Su sueño fue siempre tener una compañía propia. Tuvimos varios grupos no oficializados, actores que nos gustaba el teatro, íbamos y lo hacíamos. Pero no fue hasta 1989, que, entre los grupos de teatro que se crearon, surgió Trotamundos. Ahí hicimos una cantidad de obras increíble: *El amante*, *La verdad y la mentira*, *No por favor*, *La empresa*

perdona un momento de locura, Vestir al desnudo, El barbero de Sevilla. Pedro lamentablemente murió en 1991, en ese momento estaba en escena La pequeña tragedia, escrita por él. Para mí fue una cuestión moral, afectiva, mantener vivo a ese grupo. Por eso existe Trotamundos.

Mi papel como directora ha sido principalmente en el Movimiento de Artistas Aficionados. Pedro y yo éramos asesores técnicos de este movimiento a nivel nacional. Compartimos con grupos de Derecho, Economía, Ciencias Médicas, la marina, la construcción militar. Actualmente, invito directores para las obras del grupo. Prefiero la dirección de actores y ahí influye mucho mi trabajo como docente en la formación de actores para la televisión, instructores de arte, cursos de superación, la Escuela Nacional de Arte y el Instituto Superior de Arte.

Además de la actuación, la pedagogía constituye una parte importante en su vida ¿Qué lección no deben olvidar sus alumnos?

A mí todo el mundo me ha enseñado algo, hasta el peor de los peores me ha demostrado lo que no se debe hacer nunca. Ese proceso forma parte del aprendizaje, saber seleccionar lo importante, lo positivo. Mis primeros maestros fueron mis compañeros de trabajo. Tuve la suerte de empezar en una época donde había primerísimos actores y actrices en este país: Gina Cabrera, Margarita Balboa, Fela Jar, Josefina Henríquez, Pedro Álvarez, Enrique Santiesteban, Eduardo Egea. Cuando no trabajaba en la escena me escondía y miraba como ellos solucionaba los problemas, en los ensayos estaba pendiente a todo lo que hacían.

A la persona primero debe gustarle lo que hace. Nadie puede pensar que un maestro hace a un actor, el actor debe tener el talento y eso lo da la naturaleza. El profesor lo que hace es desarrollar esa potencialidad, darle herramientas para saber dónde encontrar, dónde buscar, qué camino escoger, para llegar a la creación del personaje. La voluntad del hombre es importante, nada puede distraerte del tiempo que debe dedicarse al personaje.

A veces se percibe la vejez como una limitación de las oportunidades en el mundo de la actuación ¿Qué significa cumplir 90 años haciendo lo que ama?

Uno debe asumirlo como ser humano. A esta edad no puedes meter un brinco, encaramarte en una escalera. Ahora me tocan las abuelas, las suegras, las tías solteras, la vecina resabiosa de al lado. Sin embargo, en el 2017, Alden Knight y yo fuimos los protagonistas de la película Candelaria, sobre un matrimonio de dos personas mayores. No digo que en algún momento pueda surgir un personaje así, sin embargo, para esta edad hay muy pocas obras. La historia está en la gente,

en la vida y las historias de los jóvenes se agradecen. ¿Cómo cumplir ese compromiso social con el público?

Nuestro objetivo es servir con nuestra obra. Un musical, danza, pintura, puesta dramática se concretiza, se hace realidad, se objetiviza, cuando se presenta al público para quién fue hecha. Si se hace una pintura maravillosa y termina guardada en casa no cumple su función social. Solo cuando está ese elemento que es el espectador, parte importantísima del arte, la obra existe. También debe entenderse la implicación de la obra, lo que dice influye en el comportamiento, en detectar un problema, buscar una solución, emitir un criterio sobre un hecho. Toda puesta en escena narra un fragmento, un episodio de la Historia con mayúscula, nuestro devenir como ser humano, no solo como cubanos.



Foto: Tomada de www.tvc.icrt.cu

LAS DIFERENTES PIELES DE FLORA LAUTEN

Premio Nacional de Teatro 2005

• Por Roberto Gacio

Publicado en la revista Tablas No.3 2010

«La teatrología occidental generalmente ha privilegiado teorías y utopías, y descuida la aproximación empírica a la problemática del actor. No se trata de comprender la técnica, sino los secretos de la técnica que necesitamos poseer para superarla.»

EUGENIO BARBA.

El arte secreto del actor (Editorial Alarcos, 2007)

Querida Flora:

PRETENDER LA REALIZACIÓN DEL RETRATO artístico de una figura tan singular, reconocida y trascendente como Flora Lauten Toyos encierra un regusto y un

compromiso de rigor para esclarecer sus aportes al teatro y a la cultura cubana.

Lo haré desde mi posición como participante activo de la escena nacional y afortunado contemporáneo, puesto que tuve y tengo el privilegio de estar presente en sus estrenos.

Mi análisis trata de acercarse a aspectos particulares de sus presentaciones como actriz, para trazar algunas generalizaciones que la caractericen y definan.

La Lauten debutó en *Corazón ardiente* (1960), dirigida por Gilda Hernández, como parte del elenco del mítico grupo Teatro Estudio. Realizó el personaje de la Enfermera, compartido con Ingrid González, y junto a Roberto Blanco y Miguel Navarro, entre otros. Su carrera, recientemente incorporada a la escuela del colectivo, se encontraba en una etapa inicial, y esto impedía avizorar aún el talento que posteriormente nos iba a brindar.

Después, intervino en algunos espectáculos del período en que Teatro Estudio radicara en la Sala Níco López de Marianao. Pueden citarse sus colaboraciones en *La muerte de un viajante* y *Recuerdo de dos lunes*, dirigidas por Vicente Revuelta y Sergio Corrieri en 1960 y 1961 respectivamente; y en *Doña Rosita la soltera*, con dirección artística de Roberto Blanco. Este



Foto: Tomada de Instagram post

fue, sin lugar a dudas, el mejor estreno de la pieza en Cuba, y contó con Flora Lauten como una de las hermosas Manolas. Durante esta etapa, los integrantes de Teatro Estudio no solo interpretaban personajes, sino que realizaban diseños de luces, utilería, ayudaban en la confección de escenografías y vestuarios. Esa formación participativa del actor en todas las funciones de la puesta en escena será una virtud que luego Flora transmitiría a sus alumnos y miembros del grupo Buendía.

Con la aparición en escena de *Pasado a la criolla* (1962) de José R. Brene, bajo las riendas de Blanco, Flora denotó sus extraordinarias condiciones histriónicas como la aman amante de un sargento rural, de la etapa anterior a 1959. Esta mujer pasional participaba en una impactante escena de celos y violencia junto al militar, a cargo de Helmo Hernández, en la que la actriz demostró fuerza interna, temperamento intenso y,

sobre todo, la capacidad para sintetizar en una imagen artística perdurable a este tipo de

«queridas primitivas» en un entorno singular de subdesarrollo y fuerza bruta en las relaciones humanas. Crítica y público descubrieron a la intérprete como una de las jóvenes promesas de su generación.

Fuenteovejuna (1963), una de las más valiosas puestas en escena cubanas de todos los tiempos, bajo la égida de Vicente Revuelta, contó con ella en el personaje de Jacinta, la joven violada por el Comendador, con la energía y la epicidad necesarias. De manera convincente, en el vasto escenario del Teatro Mella sostuvo con brío y verdad ese paréntesis del espectáculo donde se evidenciaba hasta la saciedad la tiranía del Señor Feudal. El crítico Jorge Antonio González se expresó de este modo: «igual podemos decir de Flora Lauten en Jacinta, a la que dio la violencia que requiere esta moza bravía».

Al año siguiente, estrenó el personaje de Lalita en Contigo pan y cebolla (1964), dirigida por Corrieri. Su interpretación propició una síntesis esclarecedora acerca de esas muchachitas de barrio, de familias muy pobres, con aspiraciones a una clase a la que no pertenecen. Su Lalita poseyó innumerables matices: era ignorante, pero con un sentido práctico de la vida; impetuosa, a pesar de ser obediente; y consciente, en medio de una familia quizás demasiado soñadora, de cuál era su verdadero destino y de que el matrimonio se veía como la única realización personal. En dicho papel desplegó una cadena de acciones minuciosas y muy expresivas que dibujaban con precisión las distintas aristas de Lalita.

En 1964 participó en el estreno mundial de La casa vieja, de Abelardo Estorino, bajo la batuta de Berta Martínez. Su realización de la esposa de Diego, el hermano intransigente y extremista, fue encomiástica por la composición de los acentos definitorios de una pequeña burguesía rural, llena de manierismos y afectaciones. Es alguien que se impone una máscara social y no vemos su verdadero rostro, pero lo adivinamos egoísta, y respondiendo a esquemas sociales que no le son propios. Y lo más destacado en la interpretación de Flora fueron el trabajo con los clichés del comportamiento, y la voz, en registros y tonos que significaban la crítica de la actriz a su personaje secundario.

El alma buena de Sé Chuan (1966, la segunda y más conocida puesta de esta obra) permitió a Flora plasmar en la Prostituta Vieja, pequeño rol, a una anciana de movimientos ralentizados y breves parlamentos, mediante recursos

vocales que parecían provenir del fondo de todos los tiempos. Esta mujer aparece en la escena del Aviador y Chen Té y encierra posiblemente el destino a que se

verá sometida la Joven Prostituta. En manos de Lauten la anciana ramera cobró una dimensión gigantesca por la composición, un tanto metafórica, de la imagen artística, como verdadero signo de la decadencia de un pasado esplendoroso. En los ensayos, varios directores artísticos e intérpretes del extenso reparto esperaban el momento de aparición de la Prostituta Vieja, que cada día enriquecía, perfilaba y dibujaba a manera de exquisita filigrana compositiva los grotescos tintes de su caracterización, mediante códigos de propia creatividad.

En mayo de ese año, solo un mes después, interpretó otro personaje, quizás breve, pero significativo por su mística, rareza y esplendor en la realización. Me refiero a la Vieja de la Cotorra en Todos los domingos, de Antón Arrufat. Conducida por Berta Martínez, Flora consiguió una actuación cercana al surrealismo. La añosa figura simbolizaba el destino y su carga de interrogantes. Puedo decir que la originalidad y la fragmentada discontinuidad de sus acciones revelaban a un ente supranatural que a la vez poseía encanto y belleza. Junto al Hombre de las Tijeras, que yo interpretaba, el suyo era uno de los personajes más extrañados dentro de esta obra de imaginación y vuelo artístico notables.

Y ocurre, el 27 de noviembre de 1966 en la sala Hubert de Blanck la premier mundial de La noche de los asesinos de José Triana, bajo la dirección de Vicente Revuelta. Ya he escrito en ocasiones anteriores que la labor de los actores fue concebida para dos equipos, en total seis comediantes. Uno estaba integrado por intérpretes de mayor adultez y experiencia, el otro, por jóvenes de veintitantos años. Esta selección permitió dos versiones complementarias de un mismo fenómeno. El trío de más edad proyectaba

cierto distanciamiento en la historia escenificada, brindaba un tono más expositivo a la representación, en tanto los jóvenes, cercanos a la temática abordada, parecían a simple vista más identificados con los sucesos. Los primeros enfrentaban el ritual del posible asesinato de los padres como un hecho reiterado, un suceso en el cual se habían desgastado sus vidas, un rito conocido hasta la saciedad, inacabable, en el cual habían dejado lo mejor de sí, pero que era indispensable para seguir viviendo. Los otros se nos antojaban como al inicio de estas sesiones rituales, en las cuales se iban reconociendo, de las que aprendían día a día.

Flora Lauten compartió el personaje de Cuca con una de las más extraordinarias actrices cubanas de todos los tiempos: Myriam Acevedo. Lauten consiguió una faena encomiable, porque la concepción de su trabajo actoral partió de una manera otra, desde el punto de vista técnico-artístico, sociológico y psicológico del



© Sonia Almaguer

Foto: Tomada de Cubaescena

personaje, lo cual le permitió distintas lecturas. La improvisación para el establecimiento de secuencias de acción, el empleo a fondo de la energía creadora, las extremas cadenas de movimientos físicos, le permitieron desplegar al máximo sus recursos artísticos y compositivos en un texto de notable fragmentación. Y, particularmente, al asumir estereotipos y roles sociales como el de la madre o el del fiscal, su reconocida capacidad para el empleo de la voz y la construcción de entes diferenciados le permitió un destaque sobresaliente. De modo que recurrió a una gama de tonalidades: la íntima cuando el tiempo era presente, la crueldad para su juego macabro, y también el propio tiempo psicológico de la niñez personal de la actriz. Estos roles la mostraron caricaturizada, deformada, grotesca. Gestualidad magnificada de fanteoche, precisión y desenfado en el vituperio, virtuosismo en el trazado corpóreo y vocal. En su interpretación también destacó el valor de los parlamentos, enriquecidos por insólitas reflexiones, modulaciones y hasta interjecciones y sonidos onomatopéyicos, ya que las acciones vocales no se interrumpían. Tonos graves, cuchicheo, tónica conversacional, voz altisonante, marcado silabeo y énfasis en las consonantes para los momentos de juego, con la intención de producir efectos grotescos, de sarcasmo y ridiculización de su contrincante, de su

oponente. Su Cuca poseyó rasgos de psicodrama, elementos del happening y farsa violenta, como todos los otros personajes que la puesta en escena subrayó.

Puede afirmarse que el comienzo de su madurez, no solo como actriz, sino como teatrística en general, pudo verificarse durante este exitoso espectáculo, uno de los más recordados de los 60, y también hito del teatro de la Isla.

El becerro de oro de Luaces, creación legendaria de Armando Suárez del Villar, la tuvo como Belén, la muchacha casadera. Ahí Lauten manejó el verso, la parodia, el choteo criollo y hasta rasgos del kitsch. Una comedia preciosista en la cual derrochó gracia y sabiduría al decir y hacer.

A finales de 1968, Flora integra como fundadora Los Doce, un colectivo creado por Vicente Revuelta, cuyo propósito era indagar en las técnicas grotowskianas. Su labor se prolongó por un año y medio, e incorporó las prácticas y enseñanzas del autor del «teatro pobre», la asimilación de cantos y bailes de la cultura popular y tradicional africana, y el estudio de creencias de su sistema mágico-religioso.

Flora se destacó, por su empeño, en la asimilación del entrenamiento diario, de las clases de baile y canto, así como en la práctica gimnástica. Puede señalarse el énfasis que dio a la aprehensión de la técnica de los

resonadores, que todos los integrantes obtuvimos allí. En el montaje de *Peer Gynt*, aportó la larga secuencia en que la Novia se movía al ritmo y voz de un guaguancó para cautivar al Novio y luego abandonarlo e ir en busca de Peer.

Indudablemente este es un momento de crecimiento de su carrera artística, ya entregada a la investigación y a una experimentación que nunca abandonaría. Después de incomprendiones ajenas y contradicciones internas que dieron al traste con *Los Doce*, comenzó su labor en el colectivo Teatro Escambray, máximo exponente del entonces llamado «teatro nuevo», grupo paradigmático de las investigaciones sociológicas, de estudios dramáticos muy singulares y de la búsqueda de rasgos distintivos para sus actores.

Allí Lauten interpretó a Ana López en *La vitrina*, de Albio Paz. Su trabajo resultó excepcional, al asumir con veracidad, hondura y plenitud de medios artísticos el absurdo

de esta farsa de probada eficacia teatral. A mediados de la década del 70, Lauten fundó en *La Yaya*, Villa Clara, un grupo teatral de igual nombre, que estuvo integrado por campesinos residentes en la zona, para quienes ella misma escribiría una dramaturgia específica. Desde este momento vemos indicios de su talento y vocación para el magisterio, que desarrolló durante los 80 en el Instituto Superior de Arte.

Pero volvamos a su trayectoria como actriz. En 1982, realizó uno de los personajes fundamentales de *Huelga* escrita por Albio Paz para el colectivo Cubana de Acero. Me resulta imborrable la imagen de aquella mujer, que representaba la miseria, el hambre en la etapa republicana de Cuba, pero también en América Latina, en las zonas y países más desprotegidos socialmente. Ella frente a los explotadores, literalmente, comía tajadas de aire, bellísima e intensa metáfora de la terrible situación. A partir de los presupuestos brechtianos, bajo la dirección del colombiano Santiago García, el espectáculo propició la confrontación de ideas en cuanto a la práctica y la teoría revolucionarias. Dentro de las imágenes carnavalescas, las visiones alumbradas por Flora tendían un puente de inmensos debates con el espectador.

Tanto en *La vitrina* como en *Huelga*, dos puestas en escena modélicas dentro de este movimiento, también denominado «comunitario», las dos interpretaciones de Lauten tuvieron una notable repercusión y amplio reconocimiento. En los primeros años de la década del 90, con el estreno de *La cándida Eréndira* y su abuela desalmada, Flora Lauten reapareció como directora, junto a Carlos Celdrán, ya en el Teatro Buendía, al frente del cual estaba desde 1985. En la defensa de la abuela, la actriz brindó un verdadero derroche de

magisterio al develar las diversas máscaras sociales de la ambiciosa anciana: transiciones nítidas, gestualidad precisa, sugerente e imaginativa, y especial empleo de los registros sonoros propios.

La labor de Flora Lauten se ha extendido por variedad de géneros teatrales, prácticas de dirección diversas, métodos y estilos artísticos disímiles. Ha sido heredera de los guías del teatro cubano, y de figuras mundiales cuyos criterios estéticos ha conocido y practicado, como Stanislavski, Brecht, Grotowski, Viola Spolin, las prácticas de homologías y analogías del teatro colombiano, Barba, el bufo cubano y la actividad circense. Con lenguaje propio basado en préstamos, asimilaciones, fusiones, apropiaciones y aportaciones, Flora Lauten ha sido reconocida también como una de esas destacadas guías que fueron sus predecesoras.

Su legado artístico, ético y espiritual como directora tiene sus fundamentos en la participación como actriz dentro de la vanguardia de grupos, movimientos, códigos de creación e instituciones relevantes. Su dramaturgia actoral radica en la apropiación de la complejidad que caracteriza a las acciones de la vida.

Además de sus trabajos teatrales, nos ha legado su imagen hermosa y conmovedora en la segunda historia de *Lucía*, dirigida por Humberto Solás, y en la adaptación para la TV de *Bodas de sangre*, de Berta Martínez. Hoy por hoy, Flora Lauten representa uno de los paradigmas de la cultura escénica de la nación cubana e internacional.

BIBLIOGRAFÍA

Colectivo de autores del Centro Nacional de Investigaciones de las Artes Escénicas: *Teatro Estudio*, 45 años de su fundación, 2003.

Jorge Antonio González: revista *Romances*, febrero de 1963, pp. 19-21.

Vivian Martínez Tabares: «Camino abierto a la puesta en escena» en *ADER Teatro*, no.45-46, julio de 1995, pp. 5-9.

Graziela Pogolotti: prólogo a *Teatro y Revolución*, Editorial Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, Cuba, 1980.

HACE RATO QUE HABLO DE GÉNERO Y RACIALIDAD

Entrevista a Fátima Patterson

Premio Nacional de Teatro 2017



Foto: Tomada de CMKC Radio Revolución

• Por Marilyn Garbey

Publicada en la revista Tablas, 2014

Fátima Paterson es una mujer que sueña su ciudad, Santiago de Cuba, a través del teatro. El Estudio Teatral Macubá, el grupo que fundó hace ya veinte años, es una casa cuyas puertas permanecen abiertas al trabajo constante y a la inteligencia más preclara para recoger tradiciones y desarrollarlas coherentemente. Sobre sus orígenes y sus elecciones de vida hablamos en una tarde de abril del 2012, en la cual el calor de la zona oriental hizo aflorar la profunda espiritualidad de esta mujer de teatro.

-¿Por qué elegiste el teatro como medio de expresión? Desde pequeña hacía representaciones en la iglesia, me recuerdo con las alas de un ángel. Mi padre era músico y yo, bajo esa influencia, quería ser vedette. Mi madre, que lavaba y planchaba en varias casas, me preguntó

que quería hacer en la vida. Ella era una persona de escasa instrucción, apenas tenía 6to grado, pero era una lectora infatigable, leía mucho a Dostoievski , a Calderón, a Vargas Vila. Luego comprendí que leía los libros de los dueños de las casas donde trabajó como doméstica. Un día leí en el periódico Sierra Maestra que había una convocatoria para estudiar actuación en el ICRT, y me presenté. Hice las pruebas y aprobé. Empecé en la radio con Manuel Ángel Márquez, un hombre muy culto que se dedicaba a preparar a los más jóvenes con obras de la literatura universal para que ganaran experiencia en la radio, era compañero en la danza de Eduardo Rivero en los tiempos iniciales de la danza en Cuba, luego nos encontraríamos en Macubá pero como profesor de danza. Lo primero que hice en la radio fue El cartero llama dos veces, luego hice programas para niños. Después fui a la televisión, con las limitaciones que tiene la televisión para una persona como yo. Entre lo que no podía hacer porque no lo permitía la estructura mental de los que dirigían

los programas dramáticos en la televisión, y entre los programas que no satisfacían mis expectativas, sentía que me faltaba algo, aunque ya era muy popular en la ciudad por que había hecho una aventura que se desarrollaba en África y esta tuvo mucho aceptación por la gente de la zona oriental. Empecé a contactar con el Conjunto Dramático de Oriente. Raúl Pomares me preguntó: ¿Qué haces en la televisión? ¿Por qué no vienes para el teatro? Iba casi todas las noches al teatro, porque se hacían funciones todas las noches en la sala Van Troi. Allí conocí a Rogelio Meneses, a Ramiro Herrero, a Pedro Castro. Vi que allí había algo que me seducía. Eran los tiempos de Los cuenteros, Los cuernos de don Friolera, de El 23 se rompe el corajo y del espectáculo De cómo Santiago Apóstol puso los pies en la tierra. Fui a la televisión y dije que me quería ir. Me dijeron que no podía dejar las Aventuras que estaba haciendo, por eso aún estando en la televisión empecé a trabajar en el teatro. Fue una experiencia difícil participar en De cómo..., después de sentirme arropada por la televisión era duro trabajar en la calle, con el público tan cerca. Un director de televisión me recriminó por hacer ese teatro, me dijo que perdería la fama por eso. Enseguida fui a pedir la baja, me dije que si ese hombre me daba esas razones para continuar en la televisión, esa eran las razones por las que debía irme de allí. Me quedé sin trabajo en la televisión y, al llegar al teatro, me dijeron que tenía problemas con el ritmo pero parece que con el tiempo lo pude hacer mejor.

-Llegaste a un grupo de teatro que había hecho historia. ¿Cuáles fueron tus satisfacciones, cuáles fueron tus grandes retos?

Al cabo de los años recuerdo aquella época y me río, porque los actores somos gentes difíciles. Yo tenía 7 años de trabajo y venía de la televisión, el público me reconocía. Me propusieron hacer El macho y el guanajo porque Nancy Campos estaba de licencia de maternidad y había que hacer la obra, era teatro de relaciones, teatro en la calle. Y empecé como si estuviera trabajando para la cámara de televisión, me faltaba proyección para trabajar para cientos de personas. Pomares era muy amigo de mi familia, hasta pasaba a recogerme para ir a las funciones. Cuando terminó la función le pregunté qué le había parecido y me dijo: “quedó malísimamente mal. No hay nada que decir”. Y no pregunté más. Yo, que venía de la radio y la televisión, no de academia, tenía que aprender de la gente de teatro, que hacía un riguroso entrenamiento a base de danza clásica y de danza folclórica, hacían ejercicios sico-físicos. Yo tenía que tratar de encontrarme. Nací en Santiago, en el barrio de Los Hoyos. Mi padre era músico y mi madre lavaba y planchaba en varias ca-

sas. En mi casa había una mesita con dos sillas, donde se comía en platos separados. Yo estudiaba piano. Era una negra de Los Hoyos aspirante a burguesa, pero escuchaba el sonido de la conga, de la tumba francesa y el de la carabalí, me rodeaban esos sonidos, que no rechazaba. Lo empecé a reconocer trabajando en el Cabildo, trabajando con Pomares y con Joel James, allí ya se gestaba el proyecto de la Casa del Caribe o mejor dicho el Festival del Caribe que fue primero que la Casa. Tuvimos que entrar a las casas templos, y los compañeros del Cabildo me necesitan para eso, porque yo era de allí. Mi casa no era casa templo, pero la gente respetaba mucho a mi madre, que cocinaba para los planchadores, para los panaderos del barrio. Mi madre era una mujer de armas tomar y la respetaban mucho. Los vecinos creían que los del Cabildo estaban enamorados de mi, hasta yo pensé que era una mujer deseada por muchos, hasta que me di cuenta que no era así. Yo era su hermana, compartía con ellos en todos los lugares, para algunos como Joel James era un proyecto para la cultura. A ellos les sirvió porque entraron conmigo a lugares donde no podían entrar, y a mi me sirvió porque empecé a descubrir muchas cosas. Hubo que pasar por muchas situaciones difíciles en ese proceso, para asistir a algunas ceremonias hubo que iniciarse, y eso me permitió descubrir ese mundo, y en la medida en que lo iba descubriendo, mi trabajo como actriz iba teniendo un cauce más amplio, era más fluido, más lindo, me sentía mejor. Por eso el basamento teórico de Macubá está ahí, porque es el que me sirvió a mí para labrar el camino.

-Has mencionado varias veces la impronta de tu madre en tu vida. Ahora tienes una hija y una nieta. Y tú eres el basamento de Macubá, y uno de los pilares del teatro santiaguero. Parece que las mujeres de tu familia han sido puntales. ¿Por qué esa fuerza de las mujeres en tu familia y en tu teatro?

Mi madre quedó huérfana a los tres años, eran muchos hermanos y fueron distribuidos por varias casas. Ella quedó junto a su hermanita de 18 meses. Ella me contaba que le daban un plato de comida para las dos, que dividían a la mitad. La hermanita era muy golosa y comía más rápido que ella, y luego con su cucharita escarbaba la parte del plato donde estaba la comida de mi madre porque tenía hambre. Me contaba que le gustaban los lazos, que cuando lloraba por eso le daban una nalgada y arrancaban cualquier trozo de tela y le hacían un lazo. Dice que no le compraban juguetes para el Día de Reyes porque creían que no lo necesitaba. Le gustaba mucho la escuela, pero la dejaban ir con la condición de que tenía que fregar. Cierta día se le rompió un vaso fino y la señora de la casa tomó un trozo de cristal y se lo enterró en el muslo,

no la llevaron al médico y le vendaron la herida, le compraron lazos y la mandaron a la escuela. Le quedó una cicatriz en el muslo. Cuando se hizo mayor fue a ganarse la vida trabajando como doméstica, y se hizo el propósito de tener un esposo. Mi padre era un músico bohemio, se casó con él y vinieron para Santiago desde Holguín. Mi madre pudo tener una hija tras 14 años de matrimonio, mi padre tuvo 16 hijos fuera del matrimonio. Ella sabía la fecha de nacimiento de todos los hijos de mi padre, no le importaba porque ella tenía su familia. Se dedicó a guiar a su hija para que trabajara y estudiara, para que no le faltara nada. Era ella quien mantenía la casa porque los músicos ganaban muy poco dinero, ella era el tronco de la casa, era quien decidía lo que había que hacer. Ese fue el ejemplo que vi en mi casa, y parece que eso influyó para que yo fuera de esta manera. Yo me casé muy joven y tuve que asumir la responsabilidad de ser madre, y de ser alguien en la vida. Gracias a la ayuda de mi madre pude trabajar mucho porque ella estaba ahí, cuidando de mi hija, con sus 60 años. Después tuve yo que cuidar de mi madre. En mi casa las mujeres lo decidíamos todo. Mi padre nunca decidió nada. Eso me formó el carácter, y sé que es difícil lidiar conmigo. Vivo cerca de mi hija y de mi nieta. Yo me considero el soporte de las dos casas y de esa familia, eso a veces le hace la vida difícil a los otros se que soy un poco mando-

na, pero no lo puedo evitar es mi temperamento, mi hija también tiene un temperamento muy fuerte. Por eso cada una necesita su espacio para poder relajarse cuando yo me poco un poco fastidiosa o viceversa. Mi nieta tiene un carácter muy amable, muy jovial, es el equilibrio en nuestras vidas, aunque también tiene un carácter fuerte se parece mucho más a mí y más bien creo que es a ese tronco que fue o es mi madre.

-Fundaste el Estudio Macubá en un período bien difícil. ¿Por qué?

Para sobrevivir. Hay quien dice que el Cabildo se multiplicó, de eso nada, el Cabildo se dividió, había muchos intereses diferentes. Ramiro Herrero estuvo mucho tiempo fuera de Cuba, las circunstancias eran difíciles y la gente buscaba un espacio donde pudiera sobrevivir. Rogelio Meneses estaba aferrado a la estética que el Cabildo había defendido hasta ese entonces, que tomaba todo lo que la cultura popular nos podía dar. Ramiro llegó de Europa con otras ideas y las contradicciones se agudizaron, y se hizo insostenible el trabajo conjunto. En un momento me di cuenta de que la discusión no era por razones estéticas, que era por cuestiones de poder, y yo no tenía nada que ver con eso. Ya había empezado a contar historias y pensé que esa podía ser una posibilidad. Me pregunté entonces quién creería en mí. Un músico del Cabildo, Tomás Echavarría, que era portador, me dijo se



Foto: Tomada de La Jiribilla

me seguiría, desgraciadamente falleció. Una actriz, María Teresa García, a quien debo hacer justicia porque ella es una teatrera de corazón y nos ha ayudado mucho en la organización del trabajo, también viene del Cabildo. Agustín Mateo, que es más asentado que yo, viene del Cabildo. Y mi hija estaba en el proceso de decidir qué hacer con su vida después de salir del preuniversitario, y le propuse que fuera la productora del grupo. Un día me dijo que quería ser actriz, y eso me removió hasta el alma, porque yo respeto mucho esta profesión. Le dije que le daría una oportunidad, y le di un texto, le dije que si no salía bien nunca más volviera a hablarme del tema. Una mañana, sin previo aviso, le pedí que subiera al escenario. Mateo y yo coincidimos en que podía hacerlo. Yo no quería que fuera la hija de Fátima, quería que ella tuviera su propio mundo y fue bueno pues me ha dado múltiples satisfacciones, sé que ha librado una gran batalla con ella misma para no parecerse a mí y eso demuestra que es valiente y también dura. Ella se ha ganado con su trabajo el derecho a permanecer aquí y el respeto de sus compañeros. El Cabildo se desmoronaba y qué iba a hacer yo. No pensé en que era Período Especial, solo pensé que debía hacer algo porque tenía cosas que decir, que había que decirlas en ese momento y no en otro, ese era mi momento y tenía que aprovecharlo junto a esas cinco personas. Arrancamos y mucha gente nos ayudó, tuvimos muchos detractores, pero también tuvimos muchos colaboradores.

-¿Podrías hacer un recuento de estos 20 años del Estudio Macubá?

El gran momento fue en el 92, fueron como tres años de romance, fue como una luna de miel. El primer espectáculo fue Fátima N'fumbi loas y orichas, luego hicimos De vida y de muerte, y vinieron otros montajes que tenían que ver con la tradición oral, que incorporaban la música y la danza. Empezamos a hacer las peñas cuando nadie las hacía, lo mismo en el Hotel Venus, en el Centro Cultural africano, y se desbordaban de público. El público santiaguero se entusiasmó, nos reconoció y nos aplaudió. Eso duró entre 3 y 4 años. De momento, los teatristas, que nos habían aceptado como algo diferente, empezaron a cuestionar nuestra manera de hacer y empezaron a excluirnos de los eventos, no sabían cómo encasillarnos, cómo juzgarnos. Fueron momentos de dolor al ver la miseria humana, pero también había satisfacción porque otro grupo de gente nos reconocía. Eso fue bueno porque nos obligó a demostrar que, con nuestras herramientas, íbamos a hacer todo lo que pudiéramos. Sabíamos que esa era la forma, la esencia estaba en la savia de la sabiduría popular. Llegó el momento en que decidí hacer Aye N'Fumbi, que fue un proceso

doloroso porque la escritura para mi es un proceso agónico. Mundo de muertos salió de las improvisaciones en el escenario, yo salía corriendo para la casa a escribir lo que había pasado. Les propuse trabajar a partir de la mujer en la cuartería santiaguera, les decía: es de los muertos pero al revés, y no entendían. Les dije: vayan al mundo de los muertos a recuperar las cosas valiosas que han perdido. Ese trabajo salió de la escena. Lloré cuando la vi completa. Los diseños son de Pedro Castro. La pusimos antes de la Máscara de Caoba, donde íbamos a concursar. La vio Meneses, con quien siempre consultaba lo que hacía, me dijo: falta algo para que la obra se cierre. Le dije: sé lo que es pero no me atrevo. Y era el desnudo que hice en la obra. Pedro ideó el diseño para que no se viera todo mi cuerpo desnudo. Fue mi primer y único desnudo. Se hacía en el cambio de vida del personaje, eso hizo que la obra se desbordara. Luego hicimos Mamarracho, sobre el carnaval, la máscara de la vida, y es que la gente quiere representar para disimular otras cosas. Nos volvieron a cuestionar. Hicimos una temporada en La Habana y Osvaldo Cano hizo una reseña donde señaló los lunares de la obra y resaltó sus logros. Entonces me empecé a cuestionar la actitud de la gente de Santiago, luego comprendí que eran problemas humanos. Por eso insistimos con la propuesta de Restos en la noche, a partir de La noche de los asesinos, de Pepe Triana, con nuestra estética. Tuve la suerte de encontrarme con la directora Cristina Leveque, vinieron las dudas porque había que defender nuestra manera de hacer con un texto de alguien que venía de fuera la obra Mujeres era una versión bien libre sobre los monólogos de la vagina a partir de la práctica en algunos países de África de la ablación (mutilación del clítoris). Fue angustioso, pero logramos que nuestra marca no se perdiera. Frank Padrón lo vio y señaló esos puntos de coincidencia que ella había tenido en cuenta, también fue una obra llevada y traída. Lo último que hemos hecho es Iniciación en blanco y negro para mujeres sin color, es como un resumen de todas las cosas que hemos hecho en estos años: todo lo que aprendimos en la Casa del Caribe, toda la cultura tradicional, la influencia de los haitianos en Santiago, la presencia española, es una mezcla muy rara. Lo hicimos para encontrar respuestas, para cuestionar los conceptos que nos han dado por la palabra, para reinterpretarlo todo porque un mismo significado no es igual para todo el mundo. ¿Habrán significados que inventaron para engañarnos? Yo tengo que encontrar mis respuestas. Ahí están las preguntas que deben hacerse las mujeres y todos los seres humanos, al menos sembramos esa inquietud.

-Te adelantaste a los estudios de géneros y racialidad,



Foto: Tomada de Cubaescena

te adelantaste en el abordaje de la espiritualidad, para llevar esos temas al teatro.

Yo soy muy obstinada, muy altanera, hay quien dice que tengo una mirada agresiva, pero mis razones tendré. Yo soy mujer, pobre y negra, no tengo nada que esconder. Si hubiera sido distinta, mi historia en el teatro sería otra, los cuestionamientos hubieran sido diferentes. Yo tenía que contar la historia de Los Hoyos, porque quién iba a hablar de Mafifa si no era yo, quién si no yo iba a hablar de la cuartería santiaguera. ¿Cuáles son los medios expresivos que utiliza Barba, cuáles fueron los que utilizó Grotowski? Ellos trabajaron a partir de su herencia cultural, por qué no habría yo de trabajar a partir de mi herencia. Creo que los cuestionamientos iban por ahí, a veces eran inconscientes, no querían reconocer la ignorancia sobre determinados temas, como no lo conozco digo que está mal, que no se entiende, eran códigos culturales que estaban ahí pero no lo estudiaban porque era la barbarie. A veces me río cuando hablan de género y de racialidad porque hace rato que hablo de esos temas. Repique por Mafifa es del 91, abordo la raza y el género, lo hice para que la gente se cuestionara qué pasaba con esos temas, para que vean cómo le han inventado el mundo. Y yo seguiré trabajando esos temas. Ahora reconozco que fui adelantada, ¿me seguiré adelantando? Esa es la función del teatro.

-En el grupo permanecen los fundadores y llega gente joven. ¿Cómo se produce el relevo en Macubá?

Ha sido muy cuidadosa, porque no es cuestión de pre-

paración técnica, es cuestión ética, en entender qué es Macubá. Los jóvenes fueron mis alumnos en la ENA. Les dije que al escenario no se podía entrar con indecisiones, y ellos dicen que eso les ha servido para la vida. Uno debe entrar al escenario sabiendo qué va a hacer allí. Uno entra y marca la comunicación con el otro. Ahora somos 14, entre actores y músicos, los músicos son portadores. El proceso de formación de los jóvenes en el grupo, aunque vengan de la Escuela, es muy largo, es un proceso de adecuación a Macubá, que es una escuela de vida porque no pierdo el contacto con mi comunidad, donde soy bienvenida. Yo escucho mi barrio, yo siento mi ciudad. Agradezco a la vida esa posibilidad, intuyo cuándo la ciudad está triste, y así puedo escribir. Escribo de madrugada, a veces atemorizada. Esa posibilidad de comunicarme con la ciudad me da la posibilidad de llegar al grupo y entregarle cosas, eso se aprende poco a poco. Algunos quedarán para transmitir lo aprendido porque el grupo no se va a destruir, a lo mejor por causas naturales podría destruirse, pero Macubá es una familia. Yo le tengo mucho miedo a la muerte, por eso escribo sobre ella, pero sé que esa familia me va a ayudar a que todo sea mejor, a que los miedos desaparezcan.

-Hay una delgada línea entre religiosidad y teatro, cómo se imbrican en Estudio Macubá.

El trance es un cambio, y lo utilizamos como forma expresiva. Lo mismo sucede con la semivigilia. Esa línea que marca el espiritismo, la santería, el vudú, todas las posibilidades que nos da la religiosidad po-

pular, nos sirve como forma expresiva para hacer lo que queremos, para ser consecuentes con lo que queremos hacer. Nosotros entrenamos todas las mañanas, hacemos entrenamiento psico-físico y luego hacemos las danzas folclóricas. Yo quería determinar científicamente cuál es el entrenamiento de Macubá, y me cuenta hace unos meses que es ese, las danzas folclóricas. Si el actor conoce todas las posibilidades expresivas que le dan sus formas culturales no puede hacer lo que hace. Hemos estudiado minuciosamente, por ejemplo, el complejo yoruba. Hicimos la criada de La casa de Bernarda Alba a partir de un movimiento de Oyá, era el plumero con el que esa mujer limpiaba la casa. Nosotros no hacemos teatro religioso, nosotros incorporamos eso elementos como formas expresivas de nuestro teatro.

-Se habla solo de rescate, pero la cultura popular se modifica, se transforma porque sus practicantes siguen vivos. ¿Cómo incorporan la evolución de la cultura popular, el aquí y ahora?

Los portadores que tengo en el grupo son personas jóvenes, son personas que practican su religión día a día, y esos cambios ellos los llevan al grupo.

-¿Cómo sueñas los próximos 20 años del grupo?

Trabajando mucho. Dedico poco tiempo a la casa, trabajo mucho. Algunos miembros del grupo tienen posibilidades para la dirección, quiero motivarlos, provocarlos para que se expresen. Sé que soy una per-

sonalidad muy fuerte, pero es necesario porque hace falta la disciplina, creo que esa confrontación es la que va a enriquecer el trabajo de Macubá en los próximos 20 años. Tengo jóvenes a los que les gusta el teatro y que piensan con cabeza propia, quiero que el teatro no sea para ellos una manera de ganarse la vida, que hagan del teatro su vida, como ha sido la mía.

-¿Crees que existe el “teatro oriental”?

Pienso que hay una marca cultural que está dada por la Historia. Santiago de Cuba es una ciudad con una marca cultural muy fuerte. Nuestra ciudad está llena de altibajos, eso marca una manera de andar. Cuando miras el teatro, de Pinar de Río a Guantánamo, hay teatralidad o no hay teatralidad. Lo mismo que sucede con el otro que llega de otros países. Si miras el teatro que hace el Guiñol de Guantánamo, o el que hace Freddy en Camagüey, verás que también es diferente. En Santiago hay grupos que han dejado una impronta especial, que han tenido un entrenamiento que ha marcado pautas, es otra cosa diferente, pero tenemos otras similitudes. No es tan cierto eso de que exista un teatro oriental. Yo creo en el teatro, en los buenos textos y en los buenos actores. Lo otro no es tan así.



Foto: Tomada de La Jiribilla

PARA HERMINIA SÁNCHEZ, UNA FLOR Y UN ACTO DE JUSTICIA

Premio Nacional de Teatro 2019



Foto: Tomada de Juventud Rebelde

• Por Norge Espinosa Mendoza
Tomado de La Jiribilla 15/1/2019

Ayer, entre la premura de muchas cosas, apenas pude subir a mi Facebook un post que replicaba una de las notas que, recientemente, apareció en Perfil de Teatro, la sección del boletín Entretelones, con la que saludamos en diciembre el más reciente cumpleaños de Herminia Sánchez, la actriz, pedagoga, directora y dramaturga que finalmente obtuvo el Premio Nacional de Teatro, tras una espera desfalleciente de muchos años, y que al fin, como un malhadado conjuro, se rompió para que esta mujer añadida a sus muchos reconocimientos uno que no debería faltarle. Sus alumnos, colegas, amigos, no han tardado en saludarla.

Herminia es, en efecto, una de las grandes damas de nuestra escena, y aunque en esa carrera, que parece venir por escalafón de cronología, pareció que el tren se le había escapado, siguiendo las biografías de quienes iban alcanzando el mayor lauro de nuestra escena, es bueno que, tal y como sucedió el pasado año con el maestro titiritero Armando Morales, no se nos olvide el paso y el peso de quienes, en su hora de esplendor, dieron mucho, y dejaron aún más, como legado que nos alienta. Se forjó en las décadas de los 40 y los 50, en una generación en la que descollaron, por derecho propio, Ernestina Linares, Myriam Acevedo, Berta Martínez, Verónica Lynn, Antonia Rey, Elena Huerta y otras figuras dignas de recuerdo. Y sin embargo, ella ha sido siempre una de las más enigmáticas, de las menos dedicadas a autopromocionarse o a prodigarse en entrevistas, siendo dueña de una página de trabajo que daría para mucho de ello.

Esta mañana, pensando en todo esto, me puse a buscar fotos de Herminia Sánchez. Pensé en sus apariciones teatrales, y en sus desempeños en cine y televisión. Directores como Humberto Solás, Fernando Pérez, Enrique Pineda Barnet o Tomás Piard supieron siempre que ella era una actriz eficaz, una presencia que no dejaría al espectador indiferente. Otras tenían una

belleza deslumbrante, ella quedaba en la memoria por la imponente calidad de sus dotes, por su inteligencia al abordar lo mismo Bernarda, que Lady Macbeth. Lo demostró en los años de las salitas de arte, bajo la guía de Morín y otros nombres de la época. Y en Teatro Estudio, o haciendo a Brecht bajo la conducción de Ugo Ulive, y luego en el Escambray, y siempre junto a su esposo, Manolo Terraza, fundó el Teatro de Participación Popular. La contingencia ha hecho pasar a otras memorias y quizás a otros olvidos esas piezas del momento: Amante y penol, Audiencia en La Jacoba, Cacha Basilia de Cabarnao, que interpretaban junto a actores aficionados del puerto habanero. Retornó a Teatro Estudio de la mano de Berta Martínez. Siguió haciendo cine y televisión, y nunca decayeron ni su talento ni su profesionalidad. Como la tentación que me lleva a ese filme es inagotable, rastree mi copia de Lucía entre mis archivos, y allí me reencontré con la imagen más querida que tengo de Herminia Sánchez. En el primer cuento de la mejor obra de Humberto Solás, Herminia deslumbra junto a los muy talentosos intérpretes de toda la película. Interpreta a Rafaela, esa amiga zumbona, que teme acabar “para vestir santos”, quizás la más fiel entre todas las que se reúnen para bordar y jugar junto a la protagonista de la historia inicial del filme, que domina Raquel Revuelta en una madurez que no tiene parangón. Y sin temerle a la gran actriz, con unas pocas escenas, desde un personaje secundario, Herminia Sánchez se pone dignamente a su altura. Ella, como otras mujeres de ese cuento, prefigura uno de los posibles destinos de Lucía, como lo hace la Fernandina, esa loca callejera a la que da vida Idalia Anreus, ni más ni menos. Secundario, digo de su personaje, pero eso no es óbice para que la cámara de Jorge Herrera no la admire ni le haga ciertos halagos. Cuando las amigas de Lucía juegan a la gallina ciega, la cámara la persigue, a ella, a Rafaela, por unos segundos más. Cuando se oye cantar un tema de Marta Valdés, Aunque no te vi llegar, es Herminia Sánchez quien domina el plano, tratando de ocultar las lágrimas que esa canción de amor le arranca y que no quisiera revelar ante sus amigas. Y no se olvide cómo domina ella, justamente, la narración expresionista que nos deja saber el origen de la locura de la Fernandina. Cuando está en el encuadre, también hay que mirarla a ella, no importa la estatura de su personaje desde el guion. Eso lo consigue Herminia Sánchez porque es una gran actriz, a la que le basta comprender la psicología de lo que encarna para que la acompañemos intensamente.

En uno de esos planos, mientras deshilvana el relato horrible de la Fernandina, juguetea con una flor. Como hacen, en la película, cada una en su historia, todas las Lucías. Como otra flor debe llegar a ella este Premio Nacional de Teatro, para que la recordemos desde el magisterio que siempre ha tenido por suyo. A veces, el Premio Nacional de Teatro ha sido eso y no más: un galardón que reconoce una trayectoria, y que nos deja calibrar las luces y sombras del recorrido del artista laureado. En otros casos, como en este, ese Premio es un acto de justicia. Y por eso alegra, aunque sepamos que haya aún candidatos que deberán esperar un año o más para obtenerlo, con el orgullo que les da el saberse dueño de carreras también notables. Porque Herminia Sánchez nos ha revelado, ahora, que sabe esperar. Que tal vez le bastó recordarse en esas y otras escenas de nuestra memoria. Y que por suerte, ya puede tener el premio como una flor más, apretada entre las páginas de ese libro que se parece a la pieza de teatro, al filme, o al día en que la nombramos para aplaudirla de nuevo.

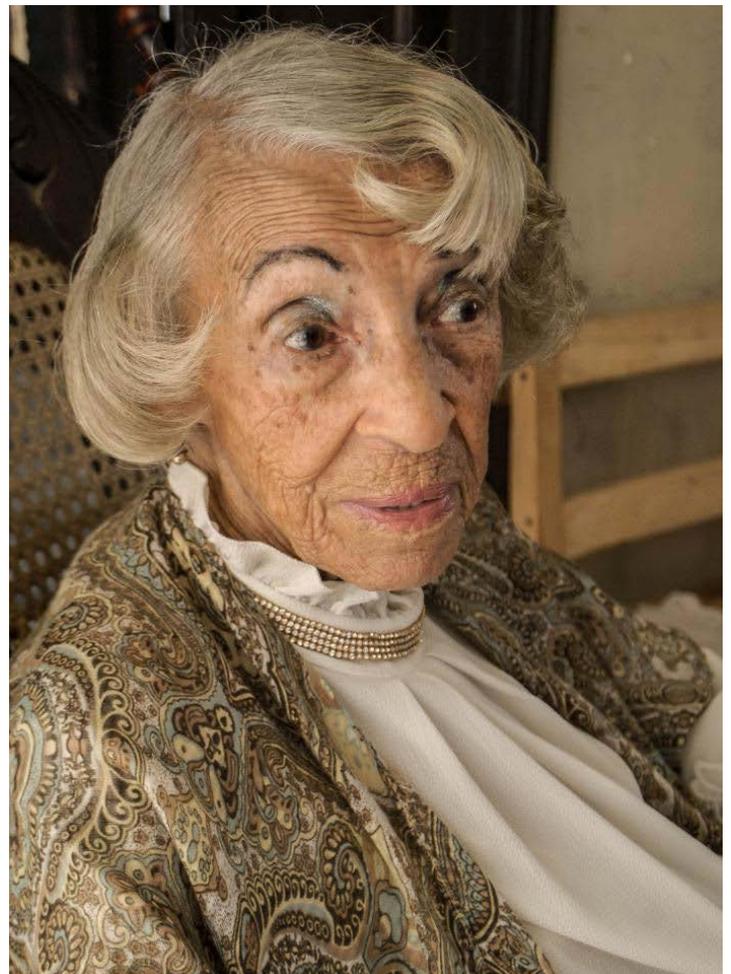


Foto: Tomada de Granma

CORINA MESTRE: “NO SOPORTO UNA BOFETADA EN LA MEJILLA DE NADIE”

Premio Nacional de Teatro 2022



Foto: Tomada de Trabajadores

• Por Jaime Masó Torres

Tomado de Habana Radio, 15 de julio de 2016

Indiscutible Maestra de la actuación cubana, Corina Mestre sorprende cuando se le ve en la televisión, el cine o cuando su voz llega a través de la radio. Educadora y fiel a sus principios, Corina aborrece todo tipo de pose ficticia; es una cubana de a pie, aun cuando todos a su alrededor admiren el talento que posee.

“Si yo tuviera que virar para atrás, volvería a hacer lo mismo que hice y disfrutar todos esos años”, afirma.

“A mí me interesa realmente todo aquello que pueda ser útil con lo que hago. Cómo puedo modificar las

cosas, ayudar a la gente”, expresa sin dudas.

Conversamos en un estudio de Habana Radio y en más de una hora evoca recuerdos y reflexiona sobre la Cuba de hoy y los retos del arte. La Maestra Mestre se define como una artista más que actriz.

-¿Cómo le lleva la cotidianidad?

A mí la cotidianidad nunca me ha aplastado. Es fuerte pero no me aplasta, porque la mayor parte de las cosas las hago por amor y entonces eso te alimenta otras zonas que creo son más importantes. No es un secreto para nadie que yo trabajo en las escuelas y no cobro ni un centavo por eso. Y en Habana Radio, por ser actriz, es el sitio donde con regularidad gano un salario. Pero

la cotidianidad me lleva como a cualquier cubano de a pie, eso es lo que soy: una cubana de a pie.

-Quien revisa su biografía, sus datos... descubre que usted domina tres lenguas...

No, no las domino, sino que "tiro con la cara" (se ríe). Las conoce...

Yo creo que los actores debemos tener una gran capacidad para escuchar. Por esta razón es vital no solo conocer sino imitar la musicalidad de distintos idiomas.

-Ahora bien, los idiomas, una vida militar, ¿cómo mezclar todo eso?

Para mí nada ha sido contradictorio. Cuando triunfa la Revolución yo estaba exiliada en Venezuela, porque a mi papá lo había torturado Ventura, uno de los sicarios de Batista. A mi mamá la estaban buscando para matarla también y meses después el Movimiento 26 de Julio nos envió para Venezuela en un barco. Yo tenía cuatro años. En ese momento me doy cuenta, aparte de que era una niña muy avispada, que uno estaba metido en una vorágine muy particular: viendo cosas alrededor muy fuertes y eso hace que uno madure mucho más rápido.

Llegamos a La Habana justamente el 8 de enero, cuando Fidel entra a la capital. Mis padres estaban consagrados a la Revolución y eso fue lo que aprendí, en mi casa, en la cuna. Yo era una muchacha que me gustaba mucho leer y las cosas las aprendía muy fácil.

-¿Cuándo entra en el Ministerio del Interior?

Soy captada para el Ministerio del Interior (MININT) en el año 69, no había cumplido 15 años todavía y entro definitivamente en el año 72. Al principio pensé

que había entrado por esa supuesta alma de aventurera y decía: voy a vivir otras vidas.

¿Era un compromiso más político que familiar?

Después de los años veo las cosas diferentes. No era un compromiso familiar, porque mis padres querían que yo estudiara. Pero me sentía obligada, comprometida. También andaba con la gente de la Nueva Trova porque Noel Nicola era mi mejor amigo. Sus padres tenían excelentes relaciones con los míos. Con Noel me dejaban salir hasta las once de la noche, era mi hermano. De hecho, no he superado su pérdida.

Y como todo el mundo estaba viviendo una epopeya, porque era la época de la heroicidad cotidiana y tenía que formar parte de todo aquello. A nosotros no nos había tocado luchar en la Sierra Maestra para hacer la Revolución, entonces sentíamos la necesidad de hacer, hacer y hacer, y aprender, aprender. Teníamos muy claro que en ese momento lo más importante era la cultura del saber, que no es la cultura del tener de hoy.

Cuando entro a trabajar en el MININT, conozco a Humberto Rodríguez, el director de teatro, nos hacemos amigos y por casualidad me encaramo al escenario a hacer una obra con él.

-¿Por qué lo hizo?

Porque una niña que trabajaba con él se había enfermado con varicela antes de ir al Festival de Aficionados. Entonces estaba en la Nueva Trova, en el MININT... era como un tren, no paraba. Todo el día me la pasaba trabajando, participaba en los conciertos, también en Teatro Estudio... era como la necesidad



Foto: Tomada de Cubadebate



Foto: Tomada de ACN

de estar en todas partes y de aprender.

Como dice la mayoría: desde chiquitica tenía ese “bichito por la actuación”...

No, ningún chiquitica. Ese cuento de que yo me disfrazaba, no. Yo desde niña recité poesías, estuve en la Nueva Trova, viví, que es lo más importante. Mi casa estaba al lado de Teatro Estudio, mi mamá hacía guardia con Raquel Revuelta.

A veces me permitían hacer la guardia con ellas, buscar ladrones, en esa época se hacían muchas cosas y yo metida en todos esos “shows”. Luego me presenté en el Instituto Superior de Arte, en el curso para trabajadores.

Cuando vi que estaba aprobada empecé a pedir la baja en el MININT y salí definitivamente en diciembre del 80. Te repito, yo siempre estuve en Teatro Estudio, era como la mascota de allí, viendo los ensayos...

-¿Totalmente aceptada esa decisión en la casa?

Recuerdo que un día mi mamá le pide a Raquel Revuelta ver una de las obras donde yo participaba para que le dijera que yo no tenía ninguna condición para ser actriz.

Ese día fueron a ver la obra Berta Martínez, Vicente y Raquel Revuelta. Quería morirme, ni salir del camerino. Pero bueno, al final hice la obra y cuando se terminó me fui para el camerino hasta que se fueran. Cuando bajo todos estaban allí, y Raquel Revuelta me

dice: “tú vas a hacer actriz”. Vicente y Berta me felicitaron, y cuando llego a la casa mi mamá me dijo un montón de cosas y hasta se peleó con Raquel. Nada, después se le pasó.

Dejé el MININT donde ganaba cerca de 300 pesos y empiezo en Teatro Estudio con cerca de ciento y tantos pesos, mi mamá se disgustó mucho porque decía que ser actriz era la última carta de la baraja.

-¿Superó todo aquello?

Sí, mi madre es una mujer brillante, con una capacidad increíble. Yo la admiro mucho y te das cuenta de que cuando hablo de ella se me iluminan los ojos.

Si hay una cualidad que le sale por los poros es precisamente, la rebeldía. Algo que nos lleva a decir: esta mujer es de armas tomar...

Debe estar en los genes. Las mujeres de mi familia son muy fuertes, creo que la menos fuerte soy yo (se ríe). Mi mamá es de una fortaleza hasta sobrehumana. A parte de la rebeldía yo lo que tengo es un sentido muy amplio de la justicia. No soporto una bofetada en la mejilla de nadie. Puede parecer una pose, pero no lo es. Te repito: no soporto las injusticias, me saca de mis casillas y me pone en un estado temperamental muy fuerte, porque no lo resisto. Y de hecho, a veces me meto en lo que no me importa. De pronto está pasando algo con una persona y me meto aunque no me importe, pero sí.

-¿Fue un propósito desde el inicio llevar todo eso a la pantalla o alguien tuvo el tino de vislumbrar esa cualidad?

Sinceramente, no sé. En el fondo soy una artista más que actriz, por eso estoy aquí. Pero si mañana me diera cuenta de que todo lo que quiero hacer está en otra zona, a lo mejor dejaría eso por esto.

-¿Ha pensado retirarse de la actuación y de las clases? No. Jamás. Ni en los momentos más difíciles.

-¿Nadie intentó persuadirla para que se fuera de Cuba?

No solamente eso. Yo he tenido propuestas de trabajo para no estar en Cuba. Lo que pasa es que yo tengo muy bien definidos qué cosa es Patria, Identidad, la Revolución. Hay una obra de teatro que se llama Puerto de coral, de Maikel Chávez, que me dio la posibilidad de decir lo que pienso con respecto a las generaciones. Estoy aquí porque este es el único lugar donde me interesa morir.

¿Es posible desde la actuación, resolver algunos problemas que vive la sociedad cubana de hoy como la pérdida de valores, entre otros?

Es muy complejo desde la actuación, mejor desde el arte. Siempre he pensado en esto: la política nos divide, la religión, los idiomas... Pero cuando tú te paras frente a una obra de arte, empiezas a sentir una serie de sensaciones que te llevan a las emociones. Cuando tú sientes y te emocionas eres capaz de cambiar.

No es solo lo que yo hago, sino todo lo que puede hacer el arte en función de modificar al individuo, de tocar las zonas más sensibles para hacerlo reflexionar. Si existe una pérdida de valores se debe, entre otras cosas, a que la gente ha sacado de su vida el arte.

-¿Por qué con tanta filosofía de vida, experiencias profesionales, no escribe poesía, por ejemplo?

No te puedes imaginar cuánto respeto eso. La poesía es para mí lo divino y quienes escriben poesía están tocados por una varita. De hecho, no creas que no lo hice, pero lo desaparecí porque era malo.

-Dicen que los actores son muy desorganizados...

Es lo que se hace pero no debía ser así. Los actores deben tener una vida muy organizada porque el trabajo que hacemos nos puede llevar al desequilibrio. Hay que ser muy ordenado para poder distanciarte, observar, hacer las cosas y salir de ellas. Si no eres capaz de dominar la técnica de esa manera no eres realmente un actor, eres una persona que está haciendo catarsis.

-¿Y qué provoca esos comportamientos?

Es que hay un problema de formación. La actuación no es una terapia y si se toma como terapia no es actuación.

En su caso: ¿se le llama poco para trabajar?

No es que me llamen, es que yo rechazo muchas pro-

puestas. Yo he rechazado cerca de 12 telenovelas, y lo voy a hacer hasta que me presenten una que diga aquello que me interesa decir.

-¿No hay un halo de vedetismo en esa decisión?

Para nada, ¡es que no me interesan los guiones! La esencia no es que la gente me vea y pueda ganar un dinero. Me gusta que mi trabajo cumpla una función y si no lo hace, ¿para qué lo voy a hacer? Por suerte aparecieron las series de Rudy Mora. Con él me encanta trabajar.

-¿Por qué?

Porque nunca está conforme. Se pasa la vida entera investigando, buscando para encontrar nuevos caminos. Me entiendo muy bien con él. Tampoco tengo ninguna objeción a que un joven venga y me presente un buen proyecto. Pero todo lo que Rudy me presente yo lo voy a aceptar.

-¿Qué pasa entonces con las novelas?

Es que tienen un esquema y cuando te sales de él, resulta muy difícil. Por eso me gustan más las series porque puedes trabajar la cotidianidad, la realidad, diciendo cosas más fuertes. Sin embargo, eso no me pasó con Pasión y Prejuicio, donde participé en la investigación de la novela. Pero es solo por eso, tampoco es que lo rechazo todo. A mí me gusta hacer lo que es importante hacer, lo que es válido. De hecho, hice Meñique y ahora mismo estoy haciendo otra serie que se llama La Reina de la ortografía que me tiene alborotada porque es para niños de tres a cinco años.

Es muy complejo, no es lo usual en muchos actores... Así pienso y esos son mis preceptos.



Foto: Tomada de Juventud Rebelde

