

La Habana / Mayo- 2023/ No.24

# PROMETEO

• ARCHIVOS DE LAS ARTES ESCÉNICAS DE CUBA •



CARLOS PÉREZ PEÑA,  
PREMIO NACIONAL DE TEATRO 2009

Celebrar los 85 años de Carlos Pérez Peña, actor y director de ejemplar trayectoria teatral, es uno de los objetivos del Boletín Prometeo de Mayo. También queremos recordar a Albio Paz, dramaturgo, actor y director, quien fuera compañero de trabajo de Carlos en el Grupo Teatro Escambray.

Los festejos por el Día Mundial de la Danza convocaron a bailarines, coreógrafos y públicos en el FIDANZ de Santiago de Cuba, en Danzar en Casa de Ciego de Ávila, en Los Días de la Danza en La Habana. Y cerraron con la noticia de que José Antonio Chávez Guetton es el Premio Nacional de Danza 2023; para el coreógrafo del Ballet de Camaguey, vayan nuestras felicitaciones.

Carlos Pérez Peña. Foto: Archivo Centro de Documentación de las Artes Escénicas



BOLETÍN  
PROMETEO

ARCHIVOS  
DE LAS ARTES  
ESCÉNICAS DE  
CUBA

2023

Editado por el Centro de Documentación de las Artes Escénicas Dra. María Lastayo, del Teatro Nacional.  
Dirección: Paseo y 39, Plaza de la Revolución, La Habana, 10400  
Teléfono: 78784210  
Facebook @archivoartesescenicascuba  
Instagram @archivoartesescenicascuba  
Email: archivoartesescenicascuba@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: Carlos Pérez Peña. Foto: Archivo Centro de Documentación de las Artes Escénicas  
Contraportada: Poster Casa de la Memoria Escénica  
Se permite la reproducción de los textos citando la fuente.

# CARLOS PÉREZ PEÑA, PREMIO NACIONAL DE TEATRO 2009\*

## 30 DE MAYO DE 1938

Actor y director, reconocido principalmente por su vinculación al Teatro Escambray entre las décadas del 70 y el 90, celebrado como uno de los más virtuosos intérpretes de su generación. Nació en Sagua la Grande, Las Villas, el 30 de mayo de 1938. Estudió en un colegio de jesuitas, y sus primeras aspiraciones lo guiaron a la carrera de arquitectura, ya en La Habana. Al asistir a una función de Largo viaje de un día hacia a la noche, montaje de Vicente Revuelta con el cual se fundó Teatro Estudio, decide definitivamente estudiar Actuación, y matricula en la Academia de Arte Dramático, bajo la guía de Modesto Centeno. Entre otros profesores, tuvo a Marisabel Sáenz y a Mario Rodríguez Alemán. Fue parte del núcleo inicial del Teatro Guiñol de los Hermanos Camejo y Pepe Carril, actuando en obras del TNG como El maleficio de la mariposa, de Lorca, y La loca de Chaillot, de Giraudoux. Entre otras de sus actuaciones en dicha época se recuerda su trabajo en Un sorbo de miel, bajo la dirección de Rubén Vigón en la sala Arlequín. Mario Rodríguez Alemán le sugiere que haga una audición para integrar el Conjunto Dramático Nacional, en el que permanece por breve tiempo antes de integrarse al Conjunto Teatral La Rueda, que se crea en 1966. Interviene en espectáculos como La tragedia del rey Christophe, dirigido por Nelson Dorr; Entremeses japoneses, puesta de Rolando Ferrer; y Otra vez Jehová con el cuento de Sodoma, texto y dirección de José Milián, estrenada en enero de 1968. En esa época se vincula al proceso de entrenamiento y experimentación que daría origen al Grupo Los Doce. Vicente Revuelta se une a ellos y dirige el único espectáculo del grupo, Peer Gynt, bajo los influjos de las vanguardias teatrales y los credos de Jerzy Grotowsky y otros maestros de la renovación escénica. Peer Gynt se estrena en 1970.

Posteriormente el grupo se disuelve y Carlos Pérez Peña, junto a Flora Lauten, pasa al Teatro Escambray, que había sido creado en la zona rural de Las Villas en 1968. Con este grupo desarrolla un amplio periodo de trabajo, y sus actuaciones en piezas claves del repertorio ayudan a definir el sello actoral del grupo, que crea sus piezas a partir de las investigaciones en el entorno donde se ubica y lleva los nuevos conflictos a la escena. La vitrina, El paraíso recobrado, La familia de Benjamín García, Molinos de viento, Acciden-

te, La paloma negra, Fabriles, Como caña al viento y Voz en Martí, son apenas unos cuantos títulos que se acumulan en su historia dentro del colectivo, con el cual viaja a diversos países, incluidos Canadá, Estados Unidos, y Angola. Dirige el Frente Infantil del Teatro Escambray con el cual estrena versiones de relatos de Onelio Jorge Cardoso (La lechuza ambiciosa), y cuentos clásicos (La Cucarachita Martina) y nuevas obras (Días de primavera, de Roberto Orihuela). Su trabajo en Molinos de viento, obra de Rafael González estrenada en 1984 con dirección de Elio Martín, le permite ganar numerosos premios y reconocimientos. La obra servirá como punto de partida para el argumento del filme Como la vida misma, de Víctor Casaus, donde también interviene (1986). Otros títulos de su filmografía son Río negro y Mella, ambos de la década del 70. En los años más recientes, radicado en la capital, ha continuado dirigiendo espectáculos (La vida en la plaza Roosevelt, de Dea Loher, con Teatro Escambray, Semana de Teatro Alemán 2006; Nadie me entierre este muerto, 2017), y ha trabajado con grupos como Mefisto Teatro (Plácido, Chicago, Canción de Rachel, Muerte en el bosque, puestas de Tony Díaz; y Cats, montaje de Alejandro Milián). Colabora con Teatro de las Estaciones dando su voz a textos de Martí en Los zapatos de rosa, estrenado en el 2007. Un jurado presidido por Flora Lauten le otorgó el Premio Nacional de Teatro 2009, que se le entregó en el teatro del Museo Nacional de Bellas Artes. Actualmente es parte de Impulso Teatro, fundado por Alexis Díaz de Villegas, y ha actuado en varias producciones de este colectivo, como Insultos al público ( Peter Handke, 2019); Traslado, de Thomas Melle o La excepción y la regla, de Brecht, estrenada en el 2020. Entre sus numerosos reconocimientos, amén del Premio Nacional de Teatro, se cuenta el Premio Especial Villanueva de la Crítica por su desempeño en Como caña al viento, 2000; y los Premios Villanueva obtenidos por su puesta en escena de La paloma negra, ganadora también en el Festival Nacional de Teatro de Camagüey 1994; y Voz en Martí, peculiar tributo a los textos del Apóstol y al oficio del lector de tabaquería, del año 2003.

\*Tomado de Entretejer una tradición. Premio Nacional de Teatro 1999-2021, de Marilyn Garbey y Norge Espinosa Colección Cuadernos Tablas. Ediciones Alarcos, La Habana, 2022.

# CONJUNTO FOLCLÓRICO NACIONAL: DEL RESCATE A LA REVALORIZACIÓN (FRAGMENTOS)



• Por Dino Carreras. (Tomado de la revista Cuba en el Ballet. 1982. Vol 1. No 3)

## Un Festival popular

De aquellos espectáculos que dirigiera Argeliers León en la Sala Covarrubias del Teatro Nacional de Cuba, al programa que estrenaría el bisoño Conjunto en su debut luego de un año de trabajo, el 25 de julio de 1963, compuesto por las obras Yoruba, Congo, y Rumbas y comparsas, e incluso en el segundo programa, estrenado el 5 de julio de 1965, con Abakuá, Música popular y Yoruba-Iyesa, todos de autoría del coreógrafo mexicano Rodolfo Reyes Cortés y sobre libreto de Rogelio Martínez Furé, había ya una manipulación del material que extraía las esencias espectaculares de las diferentes vertientes y/o fuentes de la cultura cubana,

trayéndolas a un marco teatral contemporáneo, con mínimas -tímidas- alteraciones. Los bailarines habían sido seleccionados entre numerosos aspirantes y entraban todas en esa categoría enunciada más arriba de practicantes portadores. El calificativo de “clásicos” que ha sido conferido a estas obras fue plenamente confirmado en las funciones de la temporada cuya Gala de apertura, el 7 de mayo, contó luego de un desfile y un emocionado homenaje a las figuras relevantes de Trinidad Torregosa, Nieves Fresneda, José Oriol y Roberto Espinosa Amor, entre otros, que entregaron hasta su muerte, sus conocimientos, su talento y su entusiasmo al Conjunto, comprendió la reposición cuidadosamente restaurada del programa del debut, y luego, a lo largo del mes, fueron pasando ante nosotros las demás obras integrantes del repertorio activo del grupo. Las obras de Reyes tienen el común

denominador de la eficacia teatral y mantienen su vitalidad, aunque a estas alturas requerirían algunos cortes en busca de mayor concisión. De todas, la más representativa y permanente es Congo por lo atinado del diseño espacial del movimiento de grupos y por la elipsis cuidadosa que debe mucho al condensado libreto de Martínez Furé.

Así, el Festival nos paseó por los epígonos de la labor del Conjunto y, poco a poco, se nos fue haciendo evidente una orientación donde la tarea revalorizadora iba convirtiéndose en el prisma que dirigía el rescate. Por sus valores y por lo que significa de nivel de elaboración de lo popular tradicional, Alafín de Oyó, que data de 1971 en el marco de trabajos llamados “experimentales”, marcó un momento importante. La obra, con coreografía de Roberto Espinosa, libreto de Lázaro Ros y asesoría dramática de Rolando Ferrer, incorporaba diálogos.

Las líneas de desarrollo estaban definidas ya, pues, en 1978, cuando el veterano coreógrafo Ramiro Guerra se incorpora al grupo. Guerra, pionero de la danza-moderna cubana, que había estudiado profundamente la cultura popular tradicional de nuestro país, y la había llevado, estilizada, a sus obras anteriores, aceptó el reto que le imponía el nuevo lenguaje, que no incluye la estilización en ningún sentido, y ofreció una obra que ha dejado su impronta en el quehacer del grupo: Tríptico oriental, estrenado en 1979, hito que divide en dos la historia de la agrupación. Se trataba de una obra que recogía aspectos de la cultura popular tradicional de la parte oriental de la Isla, integrándolos a un gran espectáculo que retomaba la línea del trabajo de Reyes, pero desde una óptica teatral más trascendental y rutilante. Tríptico fue una victoria artística del Conjunto, que se nos confirmó en toda su fuerza visto ahora en el marco de la programación de esta conmemoración.

#### Una etapa cualitativamente superior

En muchos sentidos resultó importante esta temporada y las actividades colaterales que propició. Desde el punto de vista teórico, la mesa redonda organizada en el Parque Lenin posibilitó el encuentro de especialistas y la discusión de una autorizada ponencia del etnólogo Alberto Pedro, sobre la importancia del respeto a la dignidad nacional y su reflejo en el teatro, a partir de la experiencia de un montaje que asesorara. Sin embargo, el hecho científico más importante del evento estaría constituido por la ponencia presentada por los jóvenes musicólogos Jesús Guancho y Alberto Suko, quienes expusieron los primeros elementos de una tesis sobre la cultura popular tradicional, su revalorización en el marco de la sociedad socialista

y la propuesta de una categorización para su estudio, que mereció la felicitación de los asistentes.

Pronto el propio Festival nos iba a demostrar algunos de sus asertos al producirse una serie de funciones conjuntas que permitirían el cotejo de las expresiones de grupos puros, de practicantes portadores (“focos culturales”, como también se les llama): Caidije, Grupo Haitiano de Cueto, Grupo Arará de Perico; con la de practicantes reproductores (grupos de aficionados): 13 de Marzo, de Villa Clara, y Conjunto Folklórico de la Universidad de La Habana; un ejemplo internacional: el joven conjunto Macehuallz, de Nicaragua; y la actuación de conjuntos profesionales de otros géneros en programas que tenían el folklore como punto de partida: Ballet Nacional de Cuba, Danza Nacional, Ballet de Camagiiey, Ballet de la Televisión, junto al otro conjunto folklórico profesional del país: el de Santiago de Cuba. En el aleccionador desfile era posible encontrar los diferentes niveles de expresión, el carácter del acercamiento y la utilidad de su proyección estética.

Quizás una visita a este evento hubiese convenido a los especialistas que participaron en los coloquios organizados por el Comité de la Danza del ITI, en Tampere, Finlandia, en 1976, y en Rennes, Francia) en 1978, cuando debieron clausurar sus encuentros sin haber llegado a acuerdos en medio de estériles discusiones tratando el tema de la teatralización del folklore.

Dos estrenos y la línea del Conjunto Folklórico Nacional

Como exposición de esa línea “experimental” de integrar el teatro dramático al quehacer del grupo, que parte de Alafín (1971) y tiene otros ejemplos, fue estrenado Odebí, el cazador, un mito teatralizado por un dramaturgo de mérito: Eugenio Hernández Espinosa, que obtuviera hace algunos años el Premio Casa de las Américas, y bajo dirección artística, con coreografía del novel Manolo Micler. Se trata de un nivel superior donde texto y movimiento se integran coherentemente, y prueba el tesoro inexplorado que representan los artistas del grupo, encabezados por su primer bailarín, Johannes García, quien incorpora orgánicamente el personaje central: un cazador en busca de un ave hermosa y misteriosa que le han prohibido cazar. El texto tal vez soporte algunos cortes, pero el resultado escénico es de notable alcance.

Sin lugar a dudas, no obstante, el acontecimiento de la jornada fue el estreno de Trinitarias, de Ramiro Guerra. Con dos horas de duración, la obra más reciente del maestro Guerra, impactó con su frescura y fuerza al público.

Una cuidadosa y coherente estructura alterna bri-

llantez y espectacularidad con notas de intimidad. La obra utiliza a plenitud los recursos del teatro y todas las fuentes de la cultura popular tradicional de Trinidad, población del centro de la Isla, muy conocida por sus calles de piedra y la conservación de importantes conjuntos arquitectónicos de la época colonial. El resultado es una transformación o traslación teatral, pero fiel a su raíz.

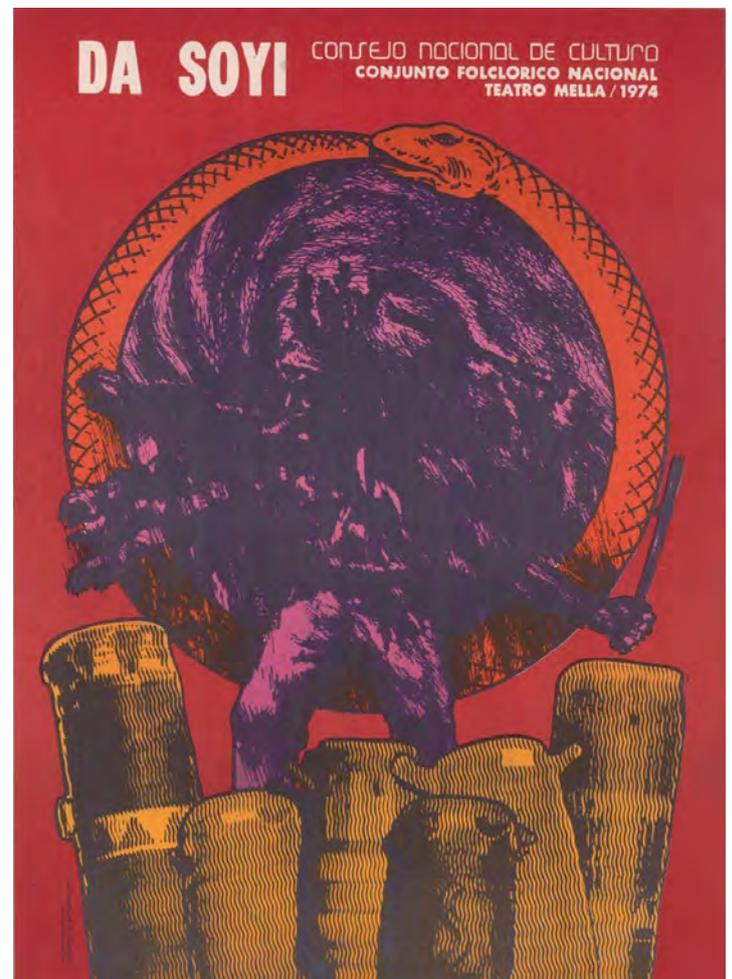
Si antes hablamos visto un rescate cuidadoso, la revalorización es aquí la palabra de orden. El hecho artístico ha impuesto sus reales por encima del hecho científico, lo resume, lo incluye, retiene los acentos de sus esencias, pero es más imperecedero y definitivo puesto en el escenario. No se trata de que aplaste a la vida de que surgió, sino que la recrea, la refleja con rigor e imaginación.

Discusiones ha habido muchas en la historia del Conjunto sobre su línea artística, sobre el límite del acercamiento a la cultura popular tradicional. Incluso una Comisión de especialistas de diverso nivel tiene la responsabilidad de velar por el uso de estos elementos. Habrá también muchas discusiones más en el futuro. Pero este Conjunto que ya se ha transformado y que se transformará más en la medida en que avancen los años, al garantizarse las fuentes académicas de que se nutrirá, es un grupo danzario profesional.

La línea de su trabajo futuro está, explícitamente desarrollada, en Trinitarias, que, incluida en la Gala de Clausura con ambiente de fiesta popular y comparsas por las calles, representa el punto más alto del desarrollo del Conjunto Folklórico Nacional de Cuba, y la expresión fehaciente de su primera obra donde el complejo cultural socialista aparece ya con perfil definitivo, con la marca de la nacionalidad. Veinte años han hecho falta, pero valió la pena.

Programas de mano.

Archivo Centro de Documentación de las Artes Escénicas



# ALBIO, LA VITRINA Y OTRAS CUESTIONES



Foto: Ulises Rodríguez Febles en el Coloquio por los 80 años de Albio Paz

Por Ulises Rodríguez Febles

21/7/2016

Tomado de La Jiribilla

Observando la presentación del grupo camagüeyano De la Luz en el Festival de Teatro sin Fronteras, de Ciego de Ávila, pienso en la semilla (cruzada de estéticas) que Albio Paz Hernández dispersó en el teatro para los espacios abiertos en Cuba, más allá de la tradición y las herencias que los investigadores han demostrado. Sin duda, los espectáculos, pero especialmente la Jornada de Teatro Callejero, incidieron en la pluralidad del mapa teatral cubano.

De la misma manera, pienso en la personalidad polémica de Albio Paz, porque también esta opción le trajo pocos seguidores y bastantes enemigos, algunos que se convirtieron en desertores de El Mirón Cubano, porque quizá no supieron ver a Stanislavski en obras como El Gato y la Golondrina o Juan Candela;

pero especialmente porque la estética del teatro callejero necesita de colaboradores, con una dosis extra de preparación física y algunos ingredientes de locura, pues la calle nos incita al desafío, para llegar a asaltar a la gente en sus espacios cotidianos, incidiendo en sus disímiles sensibilidades.

Debo decir que le debo a Albio Paz mi entrada en 1992 a El Mirón Cubano, después de ver en la desaparecida sala Girón el monólogo El Corcel verde. Como muchos, no entendí ese interés por un teatro que no era el que me apasionaba, porque en la concreta, me alejaba de los sueños de escribir e interpretar otras obras y personajes, como los de Roberto Zucco. Recuerdo que Albio, como asesor, me envió a buscar en la Biblioteca Gener y del Monte sobre la estética del teatro de calle y me encontré con una bibliografía escasa, entre la que sobresalían los textos teóricos de Juan Carlos Moyano. Después de unos meses, en que no pasé de hacer un

payaso gordo e insignificante en Los Pasos Callejeros, mientras Mariem Padrón y Adán Rodríguez Falcón, que entraron el mismo día que yo, prosperaban sobre el escenario en la acrobacia y el malabarismo, Albio me hizo llegar un mensaje, donde me ofrecía un salvoconducto para que buscara otros horizontes. Fue una salida honesta y transparente, sentados en una butaca de la sala Milanés.

Pude quedarme como actor en Teatro Papalote, porque René Fernández Santana me lo sugirió luego de estrenar con su agrupación Disfraces, pero tampoco era muy amante del teatro para niños y títeres. Fue así como llegué a Teatro D' Sur. Fue así como, desde la distancia, comencé a comprender los lenguajes que antes había desechado y a escribir para ellos y sobre ellos. No creo que a partir de aquel instante, las posibles esperanzas que Albio Paz pudo haber depositado en mi incipiente carrera hayan prosperado, sino que se apagaron. Solo el Premio Virgilio Piñera en 2004 cambió radicalmente la relación, que se hizo intensa y fructífera. De nuevo aparecieron las posibles colaboraciones. Por ejemplo, él quería volver a Teatro Escambray para dirigir *Adiós*, una obra sobre la desaparición de los centrales azucareros, con la actuación de Carlos Pérez Peña. Sobre *Carnicería* escribió un ensayo corto, que luego muchos críticos e investigadores han citado, y donde pienso que están muchas de las claves para comprender mi dramaturgia. Constantemente me enviaba materiales sobre teatro cubano e internacional, y pasaba ratos entre los archivos de la Casa de la Memoria Escénica conversando sobre los más diversos temas. Al morir, dejó sus fondos a la institución.

Llamar a nuestra galería con el nombre de La Vitrina, es unas de las maneras que hemos encontrado para recordarlo. La primera muestra fueron las *Adanadas*, de Adán Rodríguez Falcón, que aprendió el arte del diseño escénico con Albio Paz e interpretó ciertos personajes en sus obras. Luego hemos celebrado espacios *Memorias* u otros coloquios (recuerdo su 75 aniversario) que han contribuido a recordar su vida y obra. Es cierto que Albio Paz Hernández no era amante de los homenajes, pero no hacerlos es una manera de obviarlos y también de olvidar sus aportes al teatro cubano.

Alberto Pedro, en una entrevista publicada en *La Gaceta de Cuba*, confesaba entre sus admiraciones el humor de la dramaturgia de Albio Paz. Creo que era irónico, mordaz, inteligente, agudo, no solo en sus textos, sino en sus diálogos constantes. Esa faceta se demuestra desde *La Vitrina*, su primera obra escrita para Teatro Escambray, estrenada en 1971. Y fue fiel a

dicha característica, por su esencia visceral, hasta sus últimas obras.

La Vitrina también es polémica; ciertas críticas la han visto como una dramaturgia circunstancial. ¿Qué dramaturgia no lo es? Lo esencial es que cuando pasen las circunstancias sobrevivan, al menos en algunas de sus zonas. Y eso, creo, lo alcanza. Otros la definen como una dramaturgia "oficialista". También hay que apuntar que el universo rural, muchas veces, es observado con prejuicios, situándolo al margen del teatro todo. A pesar de vivir en un universo agrario, existen pocas obras que aborden el tema rural, recordemos *El hijo*, de Lázaro Rodríguez; *Lagarto Pisabonito*, de Eugenio Hernández; *El Zapato sucio*, de Amado del Pino; o *Las tres partes del criollo*, de Antón Arrufat, aunque no parezca clasificar.

La Vitrina en el siglo XXI es tan inquietante como lo fue en el momento de su estreno, pero ahora desde otra perspectiva. Cuando la releo, como un material más para la escritura de mi próxima novela, además de disfrutar sus diálogos, sus situaciones, el reflejo de una época y del universo del campesino cubano ante los cambios que la Revolución Cubana produjo en sus estructuras socioculturales y en su imaginario, también me muestra un elemento fundamental para enfrentar a sus detractores: su potente actualidad y su capacidad para reflejar la realidad que aborda.

El distanciamiento temporal provoca otras lecturas que la hacen polémica y hasta iluminadora; o más bien profética, desde la visión o perspectiva de los personajes en que se le analice. Lo primero es que Albio nos enfrenta a un sistema agrario, casi semifeudal, muy propio de la región del Escambray. Al menos en esa estructura social vive Pancho, que se siente feliz cuando la Ley de Reforma Agraria le entrega lo que siempre había soñado, y muere cuando tiene que entregar su caballería de tierra, donde posteriormente su mujer quiere enterrarlo, que ya no es de ellos, sino del Plan.

En el momento en que Albio escribe y estrena *La Vitrina* (1971), lo hace desde una perspectiva temporal contemporánea; pero ahora es histórica y permite acercarnos a una visión de los procesos agrarios en Cuba, especialmente en un contexto específico, el del Escambray, que no es igual —y es importante aclararlo— a otras regiones de país, con un matiz eminentemente ideológico, que pretende hacer reflexionar al campesinado sobre sus propias problemáticas y específicamente persuadirlo (mediante las comisiones, que conocí de cerca) de la entrega de la tierra, para lo que en ese momento constituye la renovación y el progreso, a partir del nacimiento de los grandes planes lecheros o agrarios. Entrega de la tierra, los aperos de

labranza y los animales, por una casa en el pueblo, un salario y la garantía de que los miembros de su familia se van a integrar a los trabajos técnicos de la nueva empresa.

En el momento en que Albio escribe y estrena *La Vitrina* (1971), lo hace desde una perspectiva temporal contemporánea; pero ahora es histórica y permite acercarnos a una visión de los procesos agrarios en Cuba, especialmente en un contexto específico, el del Escambray.

El pasado está narrado desde la décima y constituye un alegato de la pobreza de ciertos sectores del campesinado cubano. Como especie de prólogo, ubica el espacio-temporal, caracteriza al personaje y narra, desde la síntesis, toda una trayectoria humana, para llegar al instante que le interesa reflejar al autor. Pero, ¿cómo reaccionan esos campesinos ante los cambios que se les anuncian y que van a transformar, de muchas maneras, su relación con la tierra? ¿Qué es lo que crea el conflicto? Precisamente ese vínculo ancestral con la tierra, como espacio de subsistencia, pero también de Poder (la propiedad) sobre ella que le es esencial al campesino. Se trata de un dilema que aun hoy persiste, y nos hace mirar a diferentes instantes del pasado: antes de 1959, a la Reforma Agraria, y a los procesos de cooperativización y arrendamiento de tierra para construir grandes planes lecheros o agrícolas. Es eso lo que nos provoca Albio: encontrar desde su concepción estética una mirada auténtica, profunda y traumática de esa etapa, que a pocos les preocupó, o les preocupa, desde la perspectiva con que nos la entrega él.

En *La Vitrina* es ese dilema el que desarrolla el conflicto. Y es precisamente en el desarrollo de la estructura dramática donde las confrontaciones trágicas se muestran con desenfado, lucidez, conocimiento de psicologías, modos de vida, costumbres, modelos éticos. Un problema es fundamental: el campesino (llámese Pancho, Cundo...) se pasa toda su vida luchando (este es el caso seleccionado como arquetipo) por su pedazo de tierra, a veces contra colonos, terratenientes, latifundistas, geófagos... la Reforma Agraria lo hace dueño y luego se la solicita ¿voluntariamente?, creando una fisura extraña, incomprensible por algunos, en esa entrañable relación con la Naturaleza (que constituyen tierra, animales, arboledas, ríos, cañadas, productos cultivables, tradición heredada, costumbres).

En la obra de Albio hay una configuración extensa de cerca de 20 personajes, sin contar el Conjunto Campesino. El choque de ideas se hace intenso, y cada vez más transgresor, desde diversos recursos de lo cómico, en sus más amplios registros, que él maneja con

magisterio y un oído preciso para captar las voces del campesino, convirtiéndolo en un recurso artístico. El humor negro es uno de ellos, y no solo en las situaciones, en la caracterización de los personajes —que va desde lo realista hasta el absurdo—, sino en el eficaz uso del diálogo como ningún otro lo ha hecho en obras de temática campesina, desde esa fecha hasta hoy.

La muerte y posterior intento de enterramiento de Pancho lo demuestra, pero constituye una metáfora viva, polémica, de esas situaciones delirantes y alucinadas que ahora podemos analizar desde otra perspectiva ideológica. Albio —y ese es uno de sus méritos— reflejó los diferentes puntos de vista del campesino, que se aferraba con muchos matices a la tierra, a lo único que era suyo, aunque a veces no le perteneciera. Si bien su voz autoral, ¿ideológica?, puede reconocerse en prólogos, intervenciones y epílogos, en cada personaje encontramos un lenguaje transgresor, polémico, contradictorio, de lo que posteriormente constituyó la desconfiguración de la estructura social y del imaginario rural cubano.

En ese diálogo irreverente, crítico, irónico, desestabilizador del equilibrio, está el testimonio del campesino cubano, que pocas veces ha podido expresarse, antes o después del 59, con el desenfado y la irreverencia ideológica con que lo hizo en *La Vitrina*. Sin duda, las marcas antropológicas que definen costumbres, lenguaje, comportamientos y, especialmente, el apego a la tierra, como subsistencia no solo de la vida cotidiana, sino también de lecciones éticas, están presentes en las voces plurales de los personajes de Albio Paz.

Las marcas antropológicas que definen costumbres, lenguaje, comportamientos y, especialmente, el apego a la tierra, como subsistencia no solo de la vida cotidiana, sino también de lecciones éticas, están presentes en las voces plurales de los personajes de Albio Paz. Quizá en algún momento nos preguntamos quién tenía la razón. Quizá hoy sigamos indagando en esa extraña mezcla del Bien y el Mal, con sus infinitos matices, que generó los radicales cambios de la Revolución cubana en el campo y que inciden en las carencias que vivimos muchos, donde se ha desdibujado el panorama de la ruralidad, con los seres que la habitaron y la siguen habitando, incluso desde la memoria. Equivocados o no, los personajes de Albio siguen hablando como los campesinos que conozco de la región mantancera, como los de mi familia; porque la entrega de la tierra ha cambiado las posiciones de la gente en el mapa sociocultural de la nación cubana. La transgresión de Albio en *La Vitrina* está en conocer cómo sería recepcionado hoy un espectáculo como ese en la zona de El Bedero, en Cumanayagua, donde fue estre-

nado en 1971.

El distanciamiento brechtiano, la ironía y el humor negro de Albio Paz, despertarían inauditas resonancias estéticas y sociales. El discurso ideológico quizá se desmoronaría ante el campesino espectador; lo digo pensando en los que conozco que, como Pancho, Cundo, Ana, sin ser ellos, jamás llegaron a entender lo que ¿por ignorancia o sabiduría? no asimilaron, por una razón que proviene del vínculo ancestral con la tierra, que es la esencia de todo lo que se discute en La Vitrina, pero también en la sociedad cubana actual, incluso para aquellos que desconocen cómo se siembra una semilla de frijol, y mucho menos el proceso posterior de cuidado y recogida para que llegue a nuestras casas en carretillas, empujadas por gente que jamás ha cosechado la tierra.

Albio Paz es un maestro del diálogo, de las situaciones, un autor capaz de crear instantes y personajes inolvidables.

Albio Paz es un maestro del diálogo, de las situaciones, un autor capaz de crear instantes y personajes inolvidables. La Vitrina es un ejemplo de ello. El personaje de Pancho, ansiando ser enterrado en su sitio, más que una situación dramática, deslumbrante y trágica, constituye una metáfora que nos grita desde el pasado para observar críticamente el presente.

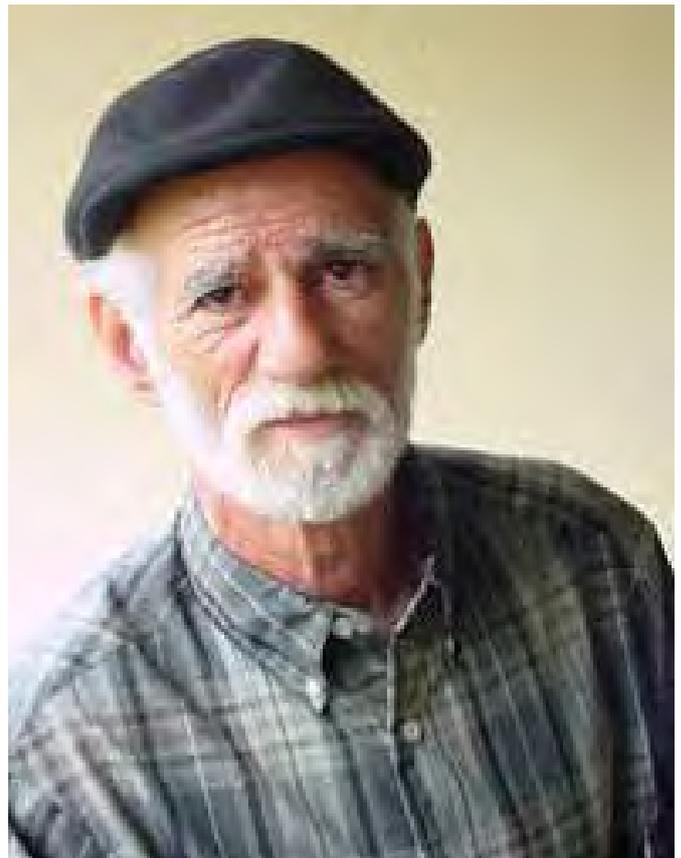
Tengo la seguridad de que, como ser humano, los comprendió de alguna manera, encontró en el simbólico enterramiento una interrogante y quizá una de las respuestas para una problemática contemporánea que nos persigue, como si la tragedia de nosotros —aunque no nos parezca— se encontrara en, precisamente, no haber enterrado en aquella ocasión a un campesino que lo reclamó con todas sus fuerzas; porque para ellos, la tierra, aunque las sociedades muten y a veces no sepan a dónde van, es la esencia de todo lo que vive, muere y permanece.



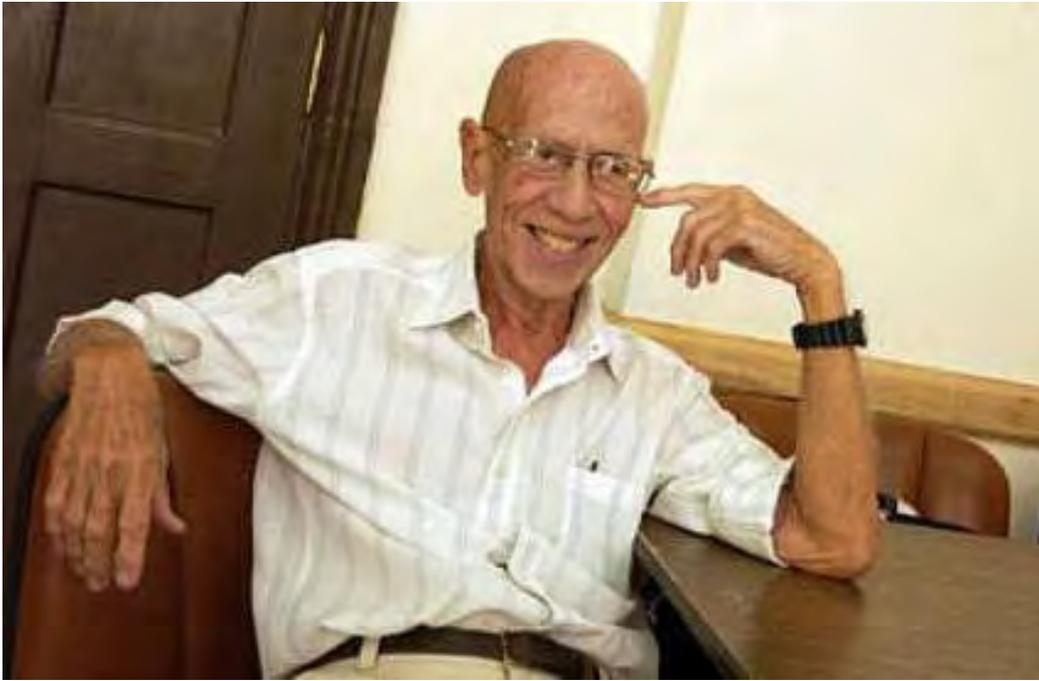
Foto: Tomada de La Jiribilla



• Verónica Lynn-7 de mayo de 1931  
Premio Nacional de Teatro 2003- Premio Nacional de  
Televisión 2005



• Albio Paz- 8 de mayo de 1936-28 de mayo de  
2005



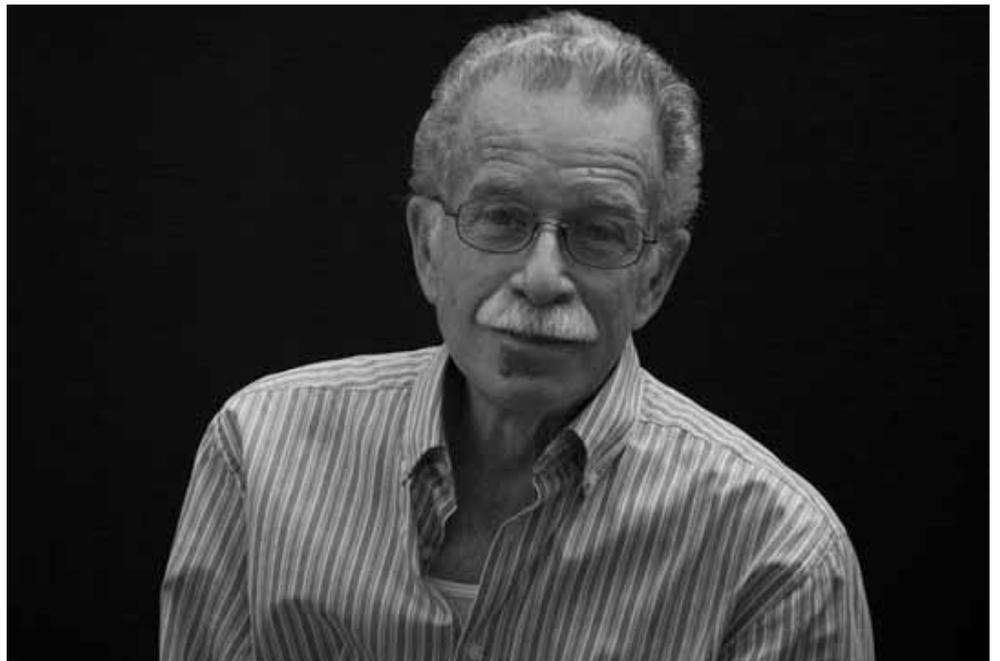
- Juan Rodolfo Amán-6 de mayo de 1932-22 de septiembre de 2016  
Premio Nacional de Teatro 2013



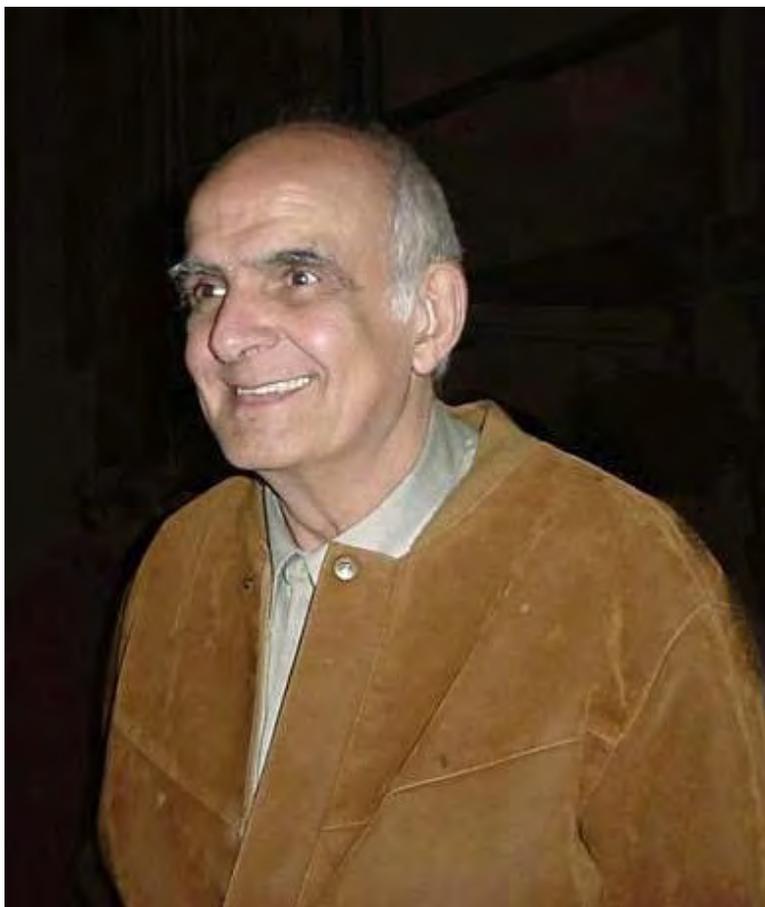
- Miguel Iglesias- 10 de mayo de 1948  
Premio Nacional de Danza 2018



• Isidro Rolando- 15 de mayo de 1941  
Premio Nacional de Danza 2009



• Eduardo Arrocha- 17 de mayo de 1934  
Premio Nacional de Teatro 2007. Premio Nacional de  
Diseño 2013. Premio Nacional de Danza 2022



- Armando Suárez del Villar- 23-05-1936 - 17 de septiembre de 2012  
Premio Nacional de Enseñanza Artística 2008, Premio Nacional de Teatro 2010, Maestro de Juventudes



- Alberto Alonso- 22 de mayo de 1917-31 de diciembre de 2007



• María Elena Llorente- 20-05-1946  
Premio Nacional de Danza 2015



• Loipa Araújo-27-05-1941  
Premio Nacional de Danza 2003

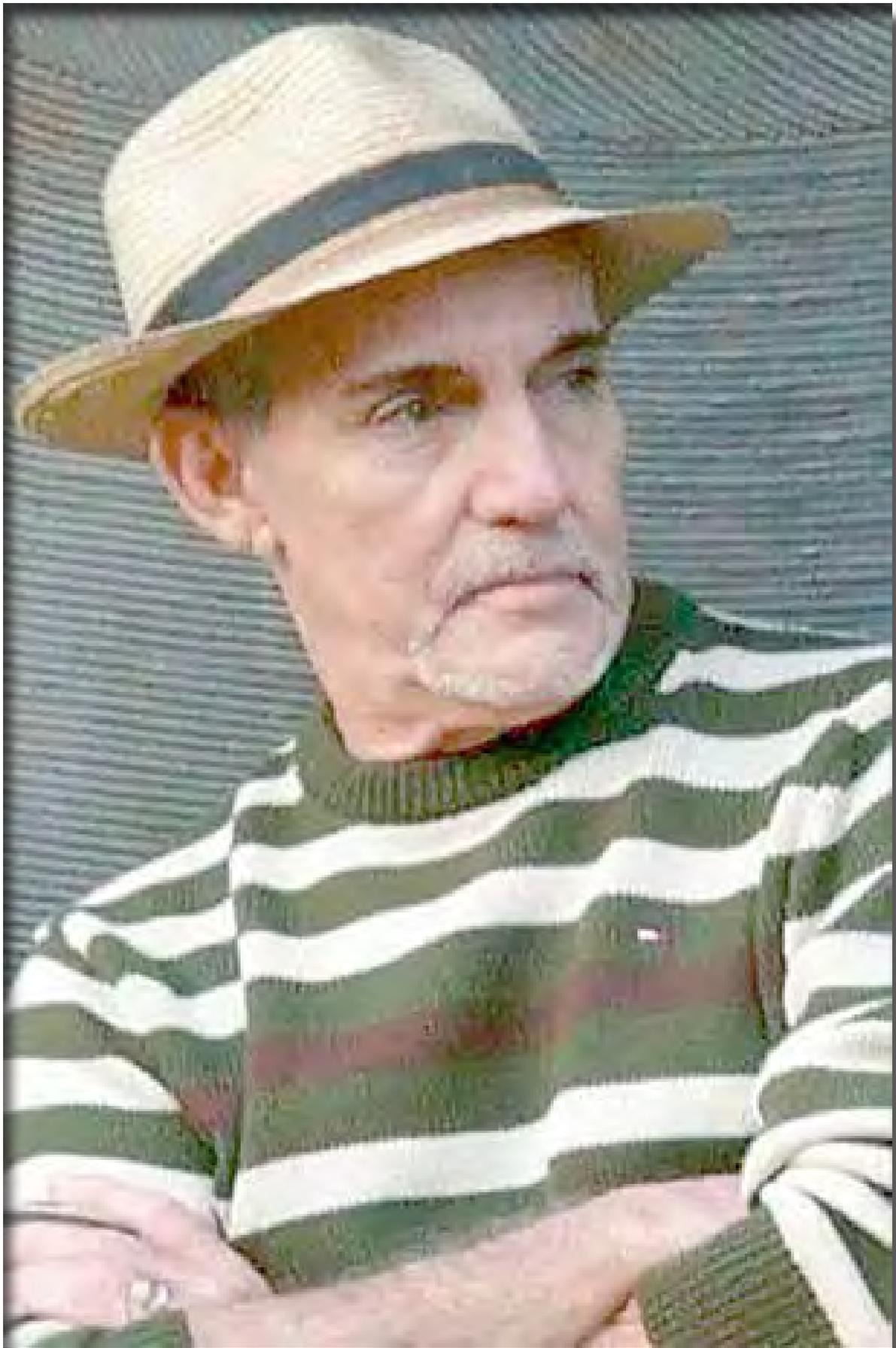


- Carlos Pérez Peña-30-05-1938  
Premio Nacional de Teatro 2009



- Johannes García-31-05-1947  
Premio Nacional de Danza 2020

JOSÉ ANTONIO CHÁVEZ GUETTON  
PREMIO NACIONAL DE DANZA 2023





# CASA de la memoria escénica

**Librería • Archivo • Biblioteca**

**Matanzas  Cuba**

CASA DE LA MEMORIA ESCÉNICA,  
FUNDADA EL 29 DE ABRIL DE 1994