

Taglas

REVISTA CUBANA DE ARTES ESCÉNICAS

n.º 3-4
2024
VOL. CXXIV



Libreto 132

*El deseo del
océano Índico.*

*Juego con la realidad
para niños y abuelas
de Erduyn Maza Morgado*

Escenarios transmedia

De la danza: entrevista
a Rubén Rodríguez





 @LaWifiGirlPark

 ReporteraDelCaosYDelCosmos



TROYANAS / @yoanaactriz / @yilianfernandez90

@inimafuentes / @jennifer_flechos

AUTORA Y DIRECTORA / @ambarcarralerodiaz

TroYanas
en youtube



Canal
para Heroínas

AHS
asociación
HERMANOS SAÍZ

#HeroinasDigitales #ALaWifiGirlParkLeGustanLasTroyanas
#micaballodeTroyanadiemeloquita

TagLas

Sumario

n.º 3-4, 2024. VOL. CXXIV

	3	Editorial	101	Cuatro estaciones para un texto de nieve y cenizas. Cuatro estaciones para <i>Blanco</i> YUDD FAVIER	
ENTREVISTA	4	Rubén Rodríguez en busca de Ítaca o la danza como orgasmo ERIAN PEÑA PUPO			
	14	Las narrativas transmedia desde una experiencia cubana LUIS ABEL OLIVEROS	OFICIO DE LA CRÍTICA	108	Sobre ciertas gotas de agua que caen en piedras calientes EMANUEL GIL MILIAN
ESCENARIOS TRANSMEDIA	24	Transmedialidad: el paso de la promoción a la expansión narrativa en la escena teatral cubana MERCEDES MUÑOZ FERNÁNDEZ		114	El otro no existe afuera. El otro soy yo REYDI ZAMORA RODRÍGUEZ
	30	#TroyanasenYouTube. Hipervínculos emocionales de una comunidad virtual de heroínas ÁMBAR CARRALERO DÍAZ		119	Ciudad de estrellas: voces de una nueva generación YELINE LÓPEZ
	38	Troyanas en YouTube, una aproximación al teatro transmedia LAURA HERNÁNDEZ PERDOMO	ABECEDARIO TEATRAL	122	Villa Perro y el alcalde ciego YARIEL BENÍTEZ NARANJO
LIBRETO 132	44	El actor y la narración transmedia BELÉN SANTA-OLALLA		126	Dos Ríos de Reinaldo Montero. Ediciones Alarcos, 2022 JAIME GÓMEZ TRIANA
	50	Erduyn Maza Morgado		128	Polvos y lodos, un libro que alumbra ISABEL CRISTINA LÓPEZ HAMZE
	50	Vida y teatro en un mismo sueño: <i>El deseo del océano Índico</i> MAIKEL CHÁVEZ		129	Tesoros, una obra de amor ante lo imposible SHEILA SOSA
	52	El deseo del océano Índico. Juego con la realidad para niños y abuelas ERDUYN MAZA MORGADO		130	La escena pinera apuesta por la inclusión NEVALIS QUINTANA FERNÁNDEZ
	72	Christian Medina: una perspectiva diferente de la muerte en el teatro para niños AMANDA TORROELLA RAMOS		131	Danza Contemporánea de Cuba en su aniversario sesenta y cinco ANYI ROMERA
	78	Asesinato en la mansión Haversham. El drama de hacer comedia LEDIER ALONSO CABRERA		131	Teatro de Las Estaciones: treinta años de títeres con cabeza MARÍA LORENTE GUERRA
	83	Celebrando los quince. Treinta años de FESTITIM en Matanzas YUDD FAVIER	EN TABLILLA	132	Gana Nelson Beatón el Premio Fundación de la Ciudad de Matanzas
REPORTAJE	89	Sinergias teatrales en el mayo de UNIMA Cuba ERDUYN MAZA MORGADO		132	Se celebra el Festival Internacional de Ballet de La Habana ANYI ROMERA
	94	Talleres de verano en Teatro Aldaba: una opción segura para todas las familias SHEILA SOSA		133	Expuestas de la temporada INDIRA R. RUIZ
				134	Luces, actores y un país en escena: Camagüey vive su semana teatral GABRIELA LÓPEZ-SILVERO TORRES
				136	Obituario

Blanco, dirigida por José Antonio García,
Medea Teatro y Nave Oficio de Isla. ▽





PORTADA

Gotas de agua sobre piedras calientes, de Teatro Rumbo.
Foto: Milena Saav.

REVERSO DE PORTADA

Cartel *Troyanas* en YouTube.
Canal para heroínas.
Diseño: Omar Batista.

REVERSO

CONTRAPORTADA

Blanco, de José Antonio García.
Foto: Daniel Cervantes Gispert.

CONTRAPORTADA

Roberto Gacio Suárez.
Foto: Jorge Luis Baños.

COLABORADORES

ERIAN PEÑA PUPO, periodista // LUIS ABEL OLIVEROS, docente, asesor y director audiovisual // MERCEDES MUÑOZ FERNÁNDEZ, periodista // ÁMBAR CARRALERO, teatróloga y asesora teatral // LAURA HERNÁNDEZ PERDOMO, teatróloga, miembro de la Casa Editorial Tablas-Alarcos // BELÉN SANTA-OLALLA, directora teatral // MAIKEL CHÁVEZ, dramaturgo y actor // ERDUYN MAZA MORGADO, dramaturgo, actor y director teatral // AMANDA TORROELLA, teatróloga // LEDIER ALONSO CABRERA, teatrólogo y director teatral // YUDD FAVIER, teatróloga, asesora teatral y docente // SHEILA SOSA, dramaturga // EMANUEL GIL, investigador teatral // REYDI ZAMORA, historiador de arte // YELINE LÓPEZ, teatróloga // YARIEL BENÍTEZ, estudiante de Teatología // JAIME GÓMEZ TRIANA, teatrólogo, asesor teatral y docente // ISABEL CRISTINA LÓPEZ HAMZE, teatróloga, docente y asesora teatral // NEVALIS QUINTANA, actor y secretario general de la Assitej en Cuba // ANYI ROMERA, periodista // MARÍA LORENTE, dramaturga y asesora teatral // INDIRA R. RUIZ, teatróloga, miembro de la Casa Editorial Tablas-Alarcos // GABRIELA LÓPEZ-SILVERO, estudiante de Dramaturgia.

REVISTA TABLAS

DIRECTORA

Doris Ramos

REDACTORA

Aimelys Díaz Rodríguez

EDITORA

Mónica Gómez López

COORDINADOR DE

LA SECCIÓN LIBRETO

Yerandy Fleites

COORDINADORA

DE OFICIO DE LA CRÍTICA

Laura Hernández

CORRECTORA

Índira R. Ruíz

DISEÑO

1OK

CONSEJO EDITORIAL

Omar Valiño (PRESIDENTE)

Raquel Carrió

Carlos Celdrán

Roberto Gacio

Fátima Patterson

Carlos Padrón

Carlos Pérez Peña

Enrique Río Prado

Alberto Sarraín

CONSEJO DE COLABORADORES

Noel Bonilla

Norge Espinosa Mendoza

Maité Hernández-Lorenzo

Isabel Cristina López Hamze

Nara Mansur

Lillian Manzor

Reinaldo Montero

Rubén Darío Salazar

Tablas

REVISTA CUBANA DE ARTES ESCÉNICAS

MIEMBRO FUNDADOR DEL ESPACIO EDITORIAL
DE LA COMUNIDAD IBEROAMERICANA DE TEATRO

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

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

📞 (53) 7833-0226 // (53) 7833-0214
💰 10.00 CUP

ISSN: 0864-1374

TABLAS aparece cada seis meses.

No se devuelven originales no solicitados.

Cada trabajo expresa la opinión de su autor.

Permitida la reproducción indicando la fuente.

Editorial

En medio de un complejo panorama teatral, marcado por avatares de diversas índoles, el presente número de *Tablas* acerca a los lectores a disímiles propuestas escénicas de Cuba y de otros lares. Un amplio dossier, titulado Escenarios transmedia, se enfoca en montajes contemporáneos que han cambiado el fenómeno de la recepción ante piezas que emplean múltiples plataformas y nuevos dispositivos electrónicos. Textos de creadores y estudiosos del tema como: Belén Santa-Olalla, Luis Abel Oliveros, Ámbar Carralero, Mercedes Muñoz Fernández y Laura Hernández Perdomo, desbrozan las paradojas y confluencias del fenómeno transmedia en el ámbito teatral.

Otro de los ejes que habita las páginas de la entrega es el teatro de títeres y figuras, con un amplio análisis crítico, a partir de lo que fuera su tesis de diploma de la teatróloga Amanda Torroella sobre el trabajo del artista titiritero Christian Medina Negrín; dos sendos reportajes de eventos de este arte milenario, uno firmado por Yudd Favier y el otro por Erduyn Maza Morgado, quien también es el autor de *El deseo del océano Índico*, libreto de este número, cuyas palabras de presentación corren a cargo del también titiritero Maikel Chávez.

El lector también puede acercarse a la trayectoria del importante bailarín Rubén Rodríguez a través de la entrevista que le hiciera Erian Peña Pupo, texto que resultó mención del Premio de Crítica y Gráfica de la Editorial Tablas-Alarcos 2023.

Igualmente, el número brinda un estudio de Ledier Alonso Cabrera sobre el montaje *Asesinato en la mansión Haversham*, su ópera prima como director.

En la sección Oficio de la crítica, se brindan análisis especializados de Yudd Favier, Yeline López, Reydi Zamora Rodríguez, Emanuel Gil Milian y Yariel Benítez Naranjo, quienes se acercan a espectáculos de estreno reciente. A ello se unen otros espacios habituales como Abecedario teatral, con dos lúcidas reseñas de libros en torno a procesos escénicos de la escena cubana actual; En tablillas, que amplía la muestra del panorama escénico de los últimos meses y Obituarios, que esta vez despide a dos figuras entrañables del teatro cubano: Roberto Gacio y el Premio Nacional de Teatro 2007, Eduardo Arrocha.

Queda al lector desandar las páginas de este número que, pese a los desafíos, continúa su apuesta por el teatro cubano. ▮

Rubén Rodríguez

en busca de Ítaca o la danza como orgasmo

Aunque la halles pobre,
Ítaca no te ha engañado.
Así, sabio como te has vuelto,
con tanta experiencia,
entenderás ya qué significan las Ítacas.
KONSTANTINO KAVAFIS

ATENAS, 1980: RUBÉN RODRÍGUEZ TIENE

ERIAN PEÑA PUPO veintidós años y baila por primera vez fuera de Cuba Michelangelo, la clásica obra de Víctor Cuéllar. Unas ocho mil personas observan, sentadas, en un teatro similar a los antiguos escenarios griegos, construido casi a los pies de la Acrópolis. En una misma noche baila en seis obras: hace los ibeyes de Suite Yoruba e interpreta a Oggún: «Soy el único que dobló a Eduardo Rivero como Oggún y eso es demasiado». Danza en Elaboración técnica, en La casa, en Panorama... y protagoniza Michelangelo. Así durante veintiocho funciones. Ahora Rubén Rodríguez baila Michelangelo por primera vez en Grecia y cuando termina la función, miles de manos empiezan a aplaudir. De pie el público grita muchas veces ¡bravo! «Yo estaba tan atormentado, tan nervioso y tan emocionado, que me quedé sordo por los aplausos», recuerda.

Víctor Cuéllar lo saca del asombro, la duda y las lágrimas. «Eso que escuchas son aplausos, es el sonido de la fama». Y Eduardo Rivero le dice: «¿Te has dado cuenta que encontraste tu camino, tu personalidad? No tienes que imitarme a mí. Tú eres Rubén Rodríguez».

Ahí reafirmé mi vida y encontré el camino como intérprete y lo que pretendía y sentía en mi interior.

Tenía veintidós años y conocía, asombrado, llenando los ojos de mundo, los sabores de la fama.

La gira continuó por Italia y España. En diecisiete ciudades italianas, a teatro lleno, Rubén siguió bailando, recibiendo aplausos y firmando autógrafos. ¡Michelangelo!, ¡Michelangelo!, le gritaban las muchachas, bellísimas, en Nápoles, Venecia, Roma, Turín, Génova, Florencia... ¡Michelangelo...! Y más de una lo siguió de función en función.

El estrellato es una consecuencia y hay que saberlo llevar.

París, 2003: Rubén Rodríguez baila y al acabar la función, una amiga le dice que cuando saludó, arrastraba un pie. No es normal, cree. Va de inmediato al

© CORTESÍA DEL ENTREVISTADO



médico: «Tienes una artrosis profesional acentuada en el tobillo», le dicen. Los dolores son espantosos y para bailar sin dificultad tiene que tomar «calmantes especiales»... Drogas. «Me operé y tengo esa parte de plástico. Por eso no salto, a veces alguno, pero me cuido mucho».

Poco después se presenta, currículum en mano, en una audición.

El jurado me llamó y me dijo: «Rubén es excelente tu currículum, pero ya estás algo mayor y lo que necesitamos son bailarines jóvenes». Se me salieron un poco las lágrimas. Era mayor y tenía un tobillo operado. Era, sobre todo, mayor.

Rubén Rodríguez tiene cuarenta y cinco años. Así es la vida de un bailarín.

Pero como dice un proverbio catalán: «Granito a granito se llena un saco». Me siento satisfecho, fui joven y bendecido por Dios, me gané las cosas y estoy muy agradecido de mis maestros. Ahora me voy a dedicar a los jóvenes y a enseñar. He montado muchas cosas que se han ido quedando por países, en escuelas, con algunas compañías, obras para concursos. Soy feliz, aunque la felicidad es algo relativo, puede parecer un poco ficticia.

*...pide que el camino sea largo,
lleno de aventuras, lleno de experiencias.*

Empecé a ir al teatro con siete años y desde pequeño tomé clases de técnica Graham, de composición e improvisación, de folclor teórico. Eso me motivó y supe que para descubrir los misterios de la danza era necesario adentrarse completamente en su universo.

¿Tenías alguna influencia familiar?

En mi familia había un gran bailarín que fue *partenaire* de Alicia Alonso, Roberto Rodríguez, mi primo. Él estrenó la versión de *Carmen* en Cuba, a principio de los sesenta. Mi madre era soprano ligera, estudió con grandes maestros y grabó el aria de *La flauta mágica*, de Mozart; cosas que interrumpió por su participación en el Movimiento 26 de Julio y en la

© CORTESÍA DEL ENTREVISTADO



▼ Rubén Rodríguez ensaya junto a Eden Summers y Rose Marie Guiraud

Revolución. Y mi padre, también metido en la Revolución y en la clandestinidad, era socio de Pro-Arte Musical. No se perdía una ópera, una zarzuela. Ambos pusieron bombas. Mi madre fue fundadora del batallón Lidia Doce y mi papá fundó el Comité Central del Partido, intervino todo el Havana Yacht Club y atacó a punta de metrallera la Piquera Gris [un centro de autos de alquiler que mantenía constante comunicación por radio con la jefatura de la policía batistiana]. Él tenía quinto año de piano y sabía muchísimo de ópera; usaba una 45 y lo perdió todo porque se metió en el Movimiento con Fidel. Luego fundó la primera escuela de instructores de arte que se hizo en Copacabana y después la Escuela Nacional de Arte de Cuba (ENA). Pues yo crecí en ese ambiente. En mi casa, por ejemplo, la emisora CMBF se oía constantemente, se ponían discos, se cantaba y se hablaba de ballet y de ópera.

¿Y cuándo creíste que necesitabas recibir una formación profesional en la danza?

Entré por audición a la ENA en 1968. Tenía apenas once años. Las casas y palacetes que había alrededor eran los

albergues de los estudiantes antes que se hiciera el edificio central de los italianos futuristas.

¿Cómo era la enseñanza allí? ¿Qué crees fue lo fundamental que te aportaron esos años?

En un albergue convivía gente de ballet, danza, música... Era un ambiente de arte, creativo, donde se respiraba cultura constantemente. Si bajabas y atravesabas la escuela o entrabas a los salones, sentías un piano; si seguías y caminabas por el bosque había uno estudiando flauta, violín... Y si te adentrabas en la escuela de artes plásticas podías ver serigrafías, dibujos, carbonillos, óleos... Eran gente creando, formándose igual que uno. Eso daba elementos que te influenciaban desde el punto de vista de la plástica, el teatro.

Aunque la vida allí tenía un aspecto semimilitar. Había cierta disciplina en el comportamiento. Conformábamos pelotones en el vespertino de la escuela y los mismos músicos tocaban el Himno Nacional. Se hacían actividades políticas y también culturales. Esos años me sirvieron para adentrarme en todo lo demás, tanto en Cuba como en el extranjero. Con treinta y tres años hice una audición para una compañía en Alemania, completamente europea, yo era el único cubano que estaba allí. Hice la audición y a las dos horas ya tenía el contrato. Todo eso me lo dio la Escuela Cubana de Danza.

En la ENA, Rubén Rodríguez se graduó de Danza Contemporánea y Afrocubano. Al salir era, además, primer bailarín y profesor. «Lo mejor fue habérmelo ganado con el esfuerzo. Nadie te da nada y en la danza, aunque te lo regalen, si no lo mereces, pierdes».

Cuando me gradué, Alicia Alonso quería llevarme para el Ballet Nacional de Cuba.

Pero entraste en Danza Nacional de Cuba en 1977 y por trece años fuiste su primer bailarín.

En 1977 empiezo a hacer colaboraciones con Danza Nacional de Cuba, pero entro

en plantilla en 1978. Mi entrada allí me permitió el contacto directo con grandes maestros, entre ellos Arnaldo Patterson. Me enseñó a tener esa dignidad interior del bailarín que tiene la cultura cubana metida en el cuerpo y eso extrapolarlo fuera de Cuba, llevarlo a otros países, que la gente lo reconozca y te aplauda. Hacer trece cortinas con un ballet, bailando un solo. Eso es impresionante, un momento único que vale la pena haber vivido junto a Patterson. Soy devoto a la cultura cubana, desde el changüí, el son, las tonadas campesinas, la zarzuela, el canto lírico, la danza... Y la escuela cubana de ballet que hizo la familia Alonso y la labor del gran pionero de la danza moderna que fue Ramiro Guerra, un gran pensador; es la Biblia para mí, pues fue un gran revolucionario que plantó todas las vertientes, abrió caminos, incluso en el posmodernismo y la danza teatro.

¿Por qué surge entonces Danza Contemporánea de Cuba?

La compañía tuvo tres etapas: Conjunto Nacional de Danza Moderna, Danza Nacional de Cuba y Danza Contemporánea de Cuba. Danza Moderna no se hizo con graduados de la escuela, eran en su mayoría empíricos. El único que sabía era Ramiro Guerra que sí había estudiado ballet y se había preparado en Estados Unidos e Inglaterra. Y Víctor Cuéllar, que venía del ballet. Cuando llegó la gente de la ENA ahí fue difícil abrirse paso... Entro con Danza Nacional y soy fundador de Danza Contemporánea, que permitió una mirada más enloquecida, vibrante, exuberante en el movimiento. Allí encontramos esa identidad que tenemos en la danza cubana y que la danza moderna la sintetiza de manera peculiar, porque el ballet es patrimonio pero pertenece a la cultura europea. O sea, lo inventó Noverre, Cecchetti, la corte de Luis XIV, Petipa, la tradición rusa.

Nosotros tuvimos contacto con esa escuela porque los vínculos con Rusia han sido muy fuertes. En el Teatro de la Ópera de Moscú es el lugar donde más flores me han dado en mi vida, una cantidad que no me cabía en las manos. El público



De izquierda a derecha: Diana Alfonso, Isidro Rolando, Miguel Iglesias, Dulce María Vale, Rubén Rodríguez, Manolo Vázquez y Perla Rodríguez (sentada)

moscovita es amoroso y con una cultura extensa. Cuando llegamos con nuestra danza moderna, nuestro planteamiento estético, se quedaron maravillados; el público entero estaba de pie. Y nosotros también admiramos la escuela rusa, las grandes figuras del Teatro Bolshói. Yo he sido una persona con la mente abierta, pues considero que la danza es todo.

¿Cuáles fueron los principales obstáculos que tuvo que enfrentar tu cuerpo en la danza?

No ser perseverante es el único obstáculo que te pone la vida cuando tienes las potencialidades en tu cuerpo para desarrollar un arte. En el bailarín el instrumento es el cuerpo, aunque la danza es el lenguaje del alma y lo que no puedo decir con palabras te lo digo bailando metafóricamente y te llega una cantidad de imágenes... Es como el poder de síntesis que tiene la plástica, cuando ves un cuadro que te transmite tantas cosas

con dos o tres trazos. La danza tiene eso también, a veces ves un bailarín que se mueve de una manera peculiar y te gusta como alza el brazo, o abre su pecho, o como cae al piso, rebota y recupera... Hace una caída, una recuperación, un cambio de textura. Esa es la contemporaneidad de la danza, que tiene que ver directamente con la sensibilidad del hombre actual. Sigo con la premisa de que la forma la tiene la idea, el instinto, pues el subconsciente funciona mucho en el bailarín.

*Ni a los lestrigones ni a los cíclopes
Ni al salvaje Poseidón encontrarás,
Si no los llevas dentro de tu alma,
Si no los yergue tu alma ante ti.*

Técnica e interpretación... ¿Inseparables?
Sí, porque la técnica no es nada frío, es el arte de la posición del cuerpo. Cuando haces una posición con un brazo, con el torso o la pierna, eso tiene un concepto

Rubén Rodríguez
en *Michelangelo*
de Víctor Cuéllar.



© CORTESÍA DEL ENTREVISTADO

y lo pones de esa manera porque así quedará bien. La danza es tan antigua como el hombre. Una de las primeras cosas que hizo el hombre primitivo fue danzar. Imagino que los instrumentos fueran apareciendo poco a poco: un caracol, una piedra, una madera percutada. Pero el hombre bailaba con el ritmo interior del movimiento que existe en el ser humano; cuando caminas tienes una cadencia; no puedes caminar de manera deforme porque entonces el paso no tiene equilibrio. Tienes un compás cuando caminas y cuando te apuras también. Eso lleva un ritmo que hacemos inconscientemente. La mente y el cuerpo están condicionados para que el hombre corra con una coordinación. La danza lo que hace es coger todo eso y ese instinto, esa motivación, esa catarsis que tiene la danza, que incluso las personas que no bailan, bailan por dentro. Recordemos que el gran maestro Alejo Carpentier dijo que la danza es una condición inseparable del ser humano.

Abordemos dos momentos: el primero, tu relación con el teatro y tu paso por Buendía...

Trabajé en Buendía con Flora Lauten entrenando actores. En el teatro político Bertolt Brecht tenía una amplia relación con Alberto Pedro, mi compañero en la escuela. Iba a ver los ensayos, las puestas en escena. En Teatro Irrumpe sí tuve más cercanía, pues estuve en dos grandes colaboraciones con Roberto Blanco: *Yerma*, que fue fabulosa, y *Canción de Rachel*, fabulosa también. Fueron momentos únicos estar cuando Roberto dirigía, sugería, hablaba a los actores... Era un hombre sumamente culto.

Y el segundo, el cine con Patakín ¡quiere decir fábula! (1982) de Manuel Octavio Gómez. Inolvidable estar en el set de *Patakín*. Estuve en Casablanca, en el estudio del ICAIC, en Canasí, por Jibacoa, llegando a Matanzas. Casi dos meses filmando *Patakín* y eso de corte, dale, toma uno, vuelve a filmar, maquillaje, es otro mundo en el que uno también se adentra. Con la formación estética que yo tenía

me pude adentrar en el cine en dos segundos, porque conocía el teatro. He oído confesiones de grandes actores de Hollywood y todos han tomado clases de danza. La danza es una expresión corporal necesaria, porque es el lenguaje del alma, la metáfora, el instinto, en fin, la danza es primitiva.

¿Michelangelo, de Víctor Cuéllar?

Víctor me dio el caballo de batalla. Mi Bucéfalo. Yo bailé casi doscientos *Michelangelo*. Muchas giras, lo bailaba siempre, me lo pedían siempre... Lo he bailado lo mismo para doscientas personas que para ocho mil. Lo llegué a bailar con doscientas cincuenta mil personas en una plaza en Montevideo, Uruguay, donde el Che dio un discurso. Después de trece años de dictadura vino la toma de posesión de Julio María Sanguinetti, en 1985. Fui en una delegación que llevó *Sülkari*, de Eduardo Rivero, y *Michelangelo*. Fuimos con Silvio y Pablo, recogimos a Daniel Ortega en el mismo avión y llegamos. Estaba todo el Frente Amplio allí y yo bailando *Michelangelo* en una plaza.

¿Cruce sobre el Niágara, de Marianela Boán?

Cruce... es una pieza antológica y fabulosa. Me dio mucha alegría que Carlos Acosta la montara. Una pieza de la que, además, no se hicieron muchas funciones. La bailé unas cinco veces y después muy pocas la hizo Marianela con Danza Abierta. Se quedó como guardada y Carlos tuvo la buena idea de rescatarla. Marianela Boán es una gran coreógrafa, una persona con mucha filosofía de la danza, cultura, recursos a nivel de método, información de la danza contemporánea con todas sus tendencias, y del ballet... Salimos de la misma cantera. Vivíamos muy unidos, porque bailábamos juntos también.

Marianela para mí es la coreógrafa más importante en la etapa posrevolucionaria. Éramos jóvenes, tanto ella como coreógrafa y yo como intérprete. La acompañé muchísimo, incluso estrené su primer ballet, *Danzaria*, con Regla Salvén, que era un monstruo, con música experimental de Sergio Vitier en el grupo ORU.

Muy técnico, de mucho despliegue técnico y acrobacias. Además de un grupo de coreografías, una extensa lista. Mi ruptura con Marianela fue sencilla: el problema es que, en un momento determinado, cuando ella se va de Danza Contemporánea y hace Danza Abierta, a mí me sedujo el Ballet Teatro de La Habana, con Caridad Martínez, Rosario Suárez, Carlos Díaz, ese ambiente que existía allí de egresados del Instituto Superior de Arte (ISA), actores y dramaturgos jóvenes. Me atrajo mucho y como ya conocía el trabajo de Marianela quise conocer esto. Era un lugar de experimentación, de confrontación. Allí confluyeron actores de mucho talento egresados del ISA, grandes bailarines del Ballet Nacional, de Danza Contemporánea, y directores como Carlos Díaz, que era asesor de dramaturgia. Eso suscitaba en las sesiones de trabajo ejercicios de todo tipo y empezamos a hacer danza-teatro. No había presupuesto, no había local para ensayar, pero le pusimos empeño, vino un empresario y le gustó la compañía y en quince días estábamos en Europa. Fueron momentos de sacrificio, pero la libertad del bailarín está en la disciplina que él se impone.

*Pide que el camino sea largo.
Que muchas sean las mañanas
/ de verano
en que llegues –icon qué placer
/ y alegría!–
a puertos nunca vistos antes.*

Como en Moscú, Rubén Rodríguez siguió recibiendo aplausos en otras capitales del entonces campo socialista y del resto del mundo. Cada presentación, era un éxito rotundo. Quien lo vio bailar en Michelangelo o Cruce sobre el Niágara sabe que el cuerpo de Rubén fue el cuerpo sobre el que se sostuvo entonces la danza contemporánea en Cuba. Cuando se marchó del país en busca de otros horizontes, la danza insular quedó sin su cuerpo perfecto, sin sus saltos inmejorables, sin su Michelangelo, sin Rubén.

La vida me condenó a vagar solo catorce años por Europa, sin familia y sin nada. Nadie sabe, hasta que lo experimenta, hasta que lo vive en su propia piel, lo que

es la nostalgia, lo que es el desarraigo, y mucho menos el destierro. Yo he sufrido las tres cosas.

En julio de 1993, luego de una estancia de varios meses en Alemania y aprovechando la escala en Madrid del avión, el bailarín Rubén Rodríguez pidió asilo político en España. Tenía treinta y cuatro años y era una de las figuras más importantes de la danza moderna en la Isla. «Me he desencantado. Llega un momento en que no puedes más, una opresiva realidad te supera y tomas decisiones. [...] Mi padre es un viejo investigador de ciencias políticas que entregó el carnet del partido comunista a raíz de la Perestroika. Ahí empecé yo también a dudar y a pensar», contó a El País en su edición del 16 de julio de 1993.

En Alemania, dijo entonces, perdió su documentación y la embajada cubana le negó apoyo. «Eso me ha resentido, me hizo ver las cosas de otro modo. Mi experiencia en la Europa democrática me alentó. La libertad es fascinante», aseguró al periódico español.

Antes, hacer el sacrificio por la cultura y ganar diez dólares para traer los 95 000 restantes para el país, para el gobierno, para la educación y la salud, era para nosotros un orgullo. Pero eso me fue desgastando por dentro. Yo llegaba a los países y veía a grandes bailarines que me invitaban a comer, con sus carros, sus apartamentos, y yo no podía hacer lo mismo. Eso una vez no te afecta, pero cuando te metes quince años así, ya es harina de otro costal. Yo amo profundamente la Revolución cubana, profundamente, porque en mi familia hay héroes, pero era el momento de lanzarme al mundo.

«En mis recuerdos hay dolor, tristeza y hasta placer», resumió a El País.

Rubén Rodríguez piensa que por eso le negaron el regreso a Cuba. Dice que cada vez que visitaba una embajada a solicitar el visado, encontraba algún trámite burocrático. Así durante catorce años, de un lugar a

otro de Europa, Rubén vivió lo que ha llamado su exilio.

Pero nunca logró desarraigarme, pues mi formación folclórica influyó en eso.

Aunque España le negó la petición de asilo político, pues no poseía ningún precedente o riesgo de persecución política y, además, había permanecido dos años en Alemania sin iniciar trámites para solicitar asilo, Rubén pudo seguir viviendo en el país. Durante este tiempo lo podemos rastrear en Alemania (Musiktheater im Revier, Teatro Centro Oberhausen, Kultur Etage de Oldenburg, Tanzpodium Frankfurt y Ballet Schindowski); España (Compañía Atlanta Fugiens, Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana, Conservatorio Carmen Roche, Academia Company & Company y Compañía Juvenil El Casinet); Francia (Centro de Danza Contemporánea de París); México (Ballet Independiente de México); Canadá (Toronto Dance Theater); Brasil (Compañía Juvenil de Vitoria) y Ecuador (Ballet Ecuatoriano de Cámara), hasta promediar unos treinta países.

¿Qué representa ser un bailarín cubano?

Primeramente es sentirte una gran persona. Sentir que sales de la llave del golfo, de Cuba, un país que siempre fue metrópolis intelectual, incluso en la época de la colonia. Cuba llegó a tener más intelectualidad que toda la península, palabras creo de Francisco de Arango y Parreño, del cual descende la familia de mi papá. Cuba posee todo un amplio potencial, el virtuosismo que tiene en su raíz, en su mezcla y mestizaje. Estas cosas fluyeron de manera decisiva en la formación de la personalidad de cada artista. Te puedo mencionar a Zaida del Río, Chocolate, Adalberto Álvarez, Joaquín Betancourt, David Calzado, José Luis Cortés, esa es mi generación... Y bailarines como Manuel Vázquez, Regla Salvén, Dulce María Vale, Luis Roblejo, Arístides Bridges... Y bailarines de ballet como Esquivel, Lázaro, William, Amparo Brito... Yo formo parte del conglomerado de artistas que se gestaron en toda la etapa posrevolucionaria de este país.

*Has bailado en muchísimas obras dentro y fuera de Cuba, pero a cuál dese-
rías volver...*

Me hubiera gustado seguir haciendo *Michelangelo*. *Fausto* también, de Cué-
llar. Y claro, *Cruce sobre el Niágara*.

*¿Quiénes han influido, de alguna mane-
ra, en la conformación de tu estilo?*

Maestros fundamentales: Efrida Malher, de composición y Graham; Manuel Vázquez, Arnaldo Patterson, Ramona de Saá, Eduardo Rivero, Laura Alonso, entre otros. En Europa: Bern Schindowski; Rossana Filomarino, de

Graham; Byron Van Jones, Pedro Sandiford. Como he vivido tiempo fuera de Cuba he tenido maestros de ballet, de moderno, de contemporáneo, que me han dado clases. Y lo que he hecho es nutrir aún más este conocimiento con grandes de la danza. Yo puedo decir ahora, con mi edad, que me considero un maestro, porque es necesario que tenga esa conciencia, pues se lo tengo que transmitir a los alumnos, y no les puedo transmitir una inseguridad a los alumnos. Tengo que sentir que yo soy un maestro para que ellos vean que yo les quiero enseñar.



▼
El impresionante salto de Rubén Rodríguez en las presentaciones de Danza Nacional de Cuba.



Cuando leí la vida de Alejandro Magno, de Valerio Massimo Manfredi, supe que el rey Filipo le puso a Alejandro como maestro a Aristóteles. El maestro tiene que estar consciente que es un maestro. Ahora yo sí me puedo llamar maestro, pero después que he recorrido un camino y he tenido una cantidad de maestros que me han transmitido lo mejor.

*Ten siempre a Itaca en tu mente.
Llegar allí es tu destino.
Mas no apresures nunca el viaje.*

Después de su largo peregrinaje, Rubén Rodríguez regresó a la ciudad y al país que lo vio nacer en 1957. El objetivo, asegura, además del reencuentro largamente añorado, es enseñar lo que ha aprendido en Cuba y en otros sitios. Servir como una especie de puente entre la vieja escuela de la danza contemporánea cubana –esa que brilló en disímiles escenarios, sobre todo en las décadas del 70 y 80– y las jóvenes generaciones de bailarines y coreógrafos. Ser eso que él asegura ahora sí

Rubén Rodríguez
impartiendo
una clase.

puede llamarse: un maestro. Conserva también otro anhelo más difícil de concretar: crear su propia compañía de danza. «He hecho tres intentos de tener mi compañía y los tres han sido fallidos. No pierdo las esperanzas de tenerla, espero que sea muy pronto y sobre todo que sea aquí». Mientras –a mediados de 2023– trabaja en la Compañía de Danzas Tradicionales JJ, dirigida por Johannes García, donde se desempeña como maître de primer nivel y profesor de danza. Además, imparte clases en la Compañía Ópera de la Calle, que dirige Ulises Aquino; y lo encontramos realizando talleres y clases en centros educativos y festivales.

La vida es poesía, yo pienso que lo único que puede salvar a la humanidad es el arte, porque hasta la ciencia la utilizan para mal; ahí está la bomba atómica y la guerra bacteriológica. ¿Quién inventa eso? Los científicos. Pero el arte es espiritualidad toda; pienso que es obligatorio conocerlo. Hay que hacer, crear, desarrollar más. Por ejemplo, el teatro infantil, para que el niño vaya al teatro: a los catorce o a los diecisiete ya tiene la costumbre de ir. Cuando yo vivía en Alemania y trabajaba en la

© CORTESÍA DEL ENTREVISTADO



Ópera de Gelsenkirchen, en Renania del Norte-Westfalia, en las escuelas, cada padre pagaba un mínimo y alquilaban el teatro para que la escuela recibiera obras para niños por compañías profesionales. Ese niño, a los quince, invita al amigo a ir al teatro que la Ópera estrena o hay una exposición en una galería. Hay que crear ese hábito en los más pequeños.

Rubén está consciente –nadie mejor que él para saberlo– que su cuerpo no es el mismo. No puede serlo. No solo por las operaciones. Hace más de cincuenta años dedica sus días a la danza y muchos movimientos ahora se le resisten. Sabe que ha envejecido. Aun así verlo bailar en Canta ruiseñor, en Holguín y Matanzas, y en esa última ciudad, en el estreno, con Danza Espiral, de Ama al cisne salvaje, es una oportunidad única de apreciar al mito en escena. Y verlo dar clases, otra. Rubén Rodríguez destila fuerza, energía. Tiene las manos amplias, el cuerpo fibroso, ágil. Habla con rapidez, pero con dominio y seguridad de lo que dice. Es un hombre de mundo que conoce varias culturas, que habla varios idiomas, y aun así insiste en su cubanía. Varias veces intenta acompañar con los gestos, con los movimientos del cuerpo, lo que dice, como si estuviera sobre la escena. Como si dependiera de ella. Camina a pasos largos, de prisa, como si temiera llegar tarde. Él, que llegó siempre primero, parece buscar el tiempo perdido.

Cincuenta años de vida artística es bastante tiempo dedicado a la danza. Cuando miras hacia atrás, ¿Rubén Rodríguez cambiaría algo o volvería a ser el Rubén Rodríguez bailarín?

Rubén Rodríguez volvería a ser bailarín. Decidí ser bailarín moderno contemporáneo con ese diapasón abierto a lo que es la danza y volvería a ser lo mismo. Volvería a lo mismo.

¿Por qué?

Porque la danza es una filosofía de vida a la que me he entregado y me fascina.

Cuando me he alejado de la danza, mi vida y mi mente se han corrompido. Es algo que necesito para vivir, soy adicto a eso. Una vez le oí decir a esa figura cimera del ballet y la cultura universal llamada Alicia Alonso, que también es como mi madre, me quiso mucho y yo la amé: «Nosotros somos gente de teatro». Y ser gente de teatro es algo bello.



Rubén Rodríguez imparte clases en Litz Alfonso Dance Cuba, 2018.

¿Qué hace entonces, cuando no puede bailar, un bailarín que lo ha dado todo en escena?

La vida del bailarín es algo efímera, porque el cuerpo envejece, los músculos se ablandan y no le puedes pedir más. Creo que el bailarín tiene que tener una suficiente cultura danzaria y conocer para que el día que diga voy a retirarme, poder empezar una carrera pedagógica. Esa carrera puede ser eterna, he visto maestros decirle a sus discípulos el torso es así desde una silla. Quisiera llegar a eso a los noventa y hasta que muera. Me gusta mi reino, que es el universo del salón, del escenario, del teatro, no la fama.

Pero fuiste famoso.

No soy perfecto, soy mortal, pero un ser humano agradecido.

A la danza...

Siempre a la danza. Está unida a mi filosofía de vida. Es mi manera de decir. Prefiero hablar con ella que con palabras. Es algo interior que me fascina, como una especie de orgasmo. 7

Las narrativas transmedia desde una experiencia cubana

EN LA MAYORÍA DE MIS CLASES O CONFE-

LUIS ABEL OLIVEROS rencias empiezo diciendo más o menos así: «Las formas de consumir obras artísticas han cambiado. El espectador actual, ahora convertido en usuario, accede a los contenidos a través de múltiples plataformas y nuevos dispositivos electrónicos. Habitamos un universo de multimedios, de historias que se bifurcan y expanden. El consumo dejó de ser monomedial, para convertirse en una experiencia transmedial. En la actualidad, aunque ya para algunos un poco *off season*, las narrativas transmedia son la última moda».

Me permito volver sobre esto porque al parecer esta nueva forma de contar se ha vuelto moda en Cuba en los últimos tiempos, sobre todo para comunicadores y periodistas. No obstante, en el campo artístico, y mucho más en el escénico, es bastante desconocido el concepto de narrativas transmedia. Y es una pena, porque este nuevo panorama abre un extenso campo de oportunidades para los creadores. Justamente este texto pretende ser una invitación a pensar las posibilidades que brinda lo transmedial, considerado por muchos el llamado fenómeno narrativo del siglo XXI, y de no cumplir ese cometido, pues que al menos sea una puerta de entrada al conocimiento.

I El 21 de febrero de 2019 presenté por primera vez en el ISA una charla sobre este tema. Sí, recuerdo perfectamente el día, era mi cumpleaños. En el marco de la Conferencia Científica de la Universidad de la Artes y a través de la Facultad de Arte Teatral, el proyecto #ReparaciónCapital veía la luz en un espacio

académico; un proyecto que partía de la escena para luego expandirse por otros medios y plataformas. La teatróloga Ámbar Carralero Díaz me había llamado varios meses antes para colaborar con ella como asesor transmedia en lo que fue, a mi modo de ver, el primer ejercicio consciente de este tipo, dentro de las artes escénicas en la Isla. Teatro y nuevas narrativas proponía Ámbar. Como todo proyecto en evolución, aquello mutó y terminó por concretarse en Troyanas en YouTube. Canal para Heroínas. Desde un poemario para ser representado, una página de Facebook (La Wifi-Girl-Park), un canal en Telegram Troyanas, Comunidad Virtual de Heroínas (https://t.me/Troyanas_20) y un canal en YouTube (https://www.YouTube.com/channel/UC4dFp_i_9o-ZGJcBxCeaCOQ/videos).

Así iniciaba para mí un camino de aprendizaje con artistas escénicos que luego se convertiría en la posibilidad de impartir cursos y talleres de manera constante en el ISA.

II En el año 2008 el teórico estadounidense Henry Jenkins proponía la cultura del siglo XXI como una «cultura convergente, donde los viejos y los nuevos medios confluyen, donde audiencias y medios se entrecruzan, donde el poder del productor y el poder del consumidor interactúan de formas impredecibles».¹ Este pensamiento es clave para entender todo a lo que me voy a referir. En la llamada «cultura convergente» los espacios analógicos y los espacios

¹ Henry Jenkins: *Convergence Culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Ed. Paidós Ibérica, Barcelona, 2008.





Taller sobre narrativa transmedia impartido por el profesor Luis Abel Oliveros en la sede de la Comunidad Creativa Nave Oficio de Isla.

digitales coexisten, se comunican, intercambian estilos y narrativas. Asistimos al surgimiento constante de dispositivos, plataformas, aplicaciones, programas y obras digitales. Todos con nuevas historias para contar y millones de consumidores ávidos de dichas historias. Precisamente esa continua eclosión de medios y contenidos provoca un cambio en las formas de narrar y producir el arte en la actualidad.

Entender «el flujo de contenidos a través de múltiples plataformas, la cooperación entre varios medios y el comportamiento migratorio de las audiencias»² es lo que nos lleva a delimitar las narrativas transmedia.

III

Si somos meticulosos, y justos, hay que decir que uno de los primeros referentes sobre transmedia fue enunciado en los años 90 del siglo XX por la académica estadounidense Marsha Kinder,³ para quien el término estaba vinculado con lo intertextual, de ahí el nombre de *transmedia intertextuality*. Kinder, en su artículo de 1991 «Playing with Power in Movies, Television, and Video Games», analiza el alcance que tienen las historias

en las grandes audiencias, especialmente entre niños y jóvenes. Toma como punto de referencia la narrativa de las Tortugas Ninjas, que fue todo un fenómeno mediático en su época. Esta historia nació en un cómic, luego fue serie animada y finalmente se llevó al cine en tres largometrajes. De forma paralela se desarrollaron varios videojuegos, juegos de rol y una serie de conciertos musicales. Desde ese momento Marsha Kinder advertía sobre esta nueva característica que poseen los medios modernos.

No obstante, el término *transmedia storytelling*, conocido como narrativas transmedia en español, fue popularizado por el propio Henry Jenkins en enero de 2003.⁴ Jenkins expone que *The Matrix*, *Lost*, *Harry Potter*, *Star Trek* o *Star Wars* constituyen verdaderos clásicos en este tipo de narrativas. Como podrán notar no se trata de una película o serie de TV solamente; cada uno de estos ejemplos posee más de una pieza desde donde se expande la historia a través de diferentes medios. Por consiguiente, este teórico considera muy importante respetar el lenguaje que cada medio propone y aprender a narrar desde sus

² Ídem.

³ www.marshakinder.com (último acceso 15/08/2021).

⁴ Henry Jenkins: *Transmedia Storytelling*. Technology Review. 2003. Disponible online: <https://www.technologyreview.com> (último acceso 15/09/2017).

características, pues cada uno en sus diferencias, posee propiedades para explorar. Propongo recordar siempre que en una narrativa transmedia cada medio hará lo que mejor sepa hacer.

Un tercer gran referente es el argentino radicado en España, Carlos Scolari, sin dudas el más importante teórico sobre transmedia en habla hispana. Scolari también entiende como una fortaleza para el relato saber escoger muy bien los medios que formarán parte de la narrativa. A su vez, hace hincapié en la colaboración y creación de nuevos contenidos por los usuarios como parte del desarrollo expansivo de la historia. Al igual que Jenkins, reconoce que un proyecto transmedia adquiere vida propia una vez publicado, sobre todo si se vale de plataformas digitales. Eso sí, considera que las obras que cuentan la misma historia aun cuando sea en diferentes medios, no deben ser tipificadas como transmedia. En ese caso, se trata de adaptaciones.

IV

En 2022 impartí el seminario taller Las narrativas transmedia en la creación de proyectos artísticos para el Departamento de Teatrología y Dramaturgia, Facultad de Arte Teatral (Universidad de la Artes, ISA). Publicado como una asignatura electiva, pude tener en el aula, además de los estudiantes afines –dramaturgos, teatrólogos, diseñadores escénicos y actores–, a realizadores audiovisuales, periodistas, comunicadores y hasta gestores culturales. Además, corrí con la suerte de que todo el taller se desarrollara en Nave Oficio de Isla, espacio transdisciplinar que propició mucho más la vinculación entre distintos saberes y creaciones (<https://www.facebook.com/103383454999888/posts/pfbid02jTc5P3N35zcSCeT8pS7L7vuddHr78UARFimfU1Q2aYtnNBvDB6mbHCMwg1ZggZaVl/?mibextid=qC1gEa>).

Este trabajo docente luego resultó la replicación de este curso en el 2023 para el Laboratorio Internacional Traspasos Escénicos (Consejo Nacional de las Artes Escénicas y la Universidad de las Artes, ISA). En este sentido tengo

que agradecer al teatrólogo Dr. Eberto García Abreu que fue un visionario al entender las posibilidades de un teatro transmedia.

El 2024 me dio la posibilidad de transitar hacia la danza. A partir de un pedido de la Dra.C Liliam Chacón, Decana de la Facultad de Arte Danzario, ISA, se creó la asignatura optativa Narrativas expandidas y proyectos danzarios. Otro nuevo espacio que ha servido para mis investigaciones en este campo y para impulsar la creación de proyectos transmedia a partir de obras de ballet, danza contemporánea o folclor, y también con estudiantes de un perfil más reciente como el de Danzología.

V

El concepto transmedia encierra una gran cantidad de significados vinculados al diseño y producción de historias con énfasis en los medios audiovisuales y digitales. No obstante, su significación puede cambiar en la medida que transita por espacios académicos, periodísticos o publicitarios.

Para explicarlo de forma resumida y ceñirlo a un perfil más narrativo, acudo a dos características específicas. Primero, se trata de un tipo de relato en el cual una historia principal se expande a través de múltiples medios y plataformas. O sea, la historia puede surgir en un cómic, luego continúa en una serie de dibujos animados para la televisión, posteriormente se extiende en forma de largometraje para cine y termina, si termina, en una historia interactiva que puede ser disfrutada en formato de videojuego.

El segundo aspecto tiene que ver con la participación de los consumidores al asumir un papel activo en el proceso de exploración y expansión. Dicho de una manera más directa: la audiencia no se limita a consumir los contenidos en las distintas plataformas y medios, más bien se dan a la tarea de producir y añadir nuevas piezas a la historia. Si estamos atentos a los contenidos que se publican en la web, y específicamente en YouTube, podremos encontrar una enorme cantidad de piezas donde los fans de determinados productos culturales hacen suyas

las historias, proponen nuevos finales, parodian a sus personajes favoritos. ¿Se imaginan mundos donde Hércules Poirot colabora con Sherlock Holmes? De esta manera estamos ante verdaderos consumidores activos, prosumidores, translectores.⁵

En resumen, una narrativa transmedia propone la fragmentación de un relato, la expansión de una narrativa por distintas plataformas donde cada una aporta una nueva información o parte de la historia que no quedó totalmente contada en la plataforma principal. Y digo plataforma principal, pues mi mayor consejo hacia los creadores es que siempre tengan un medio que sirva como tronco fuerte desde el que puedan crecer las distintas historias ramificadas. Ejemplo: un largometraje documental desde el cual se expanden una serie para YouTube con material descartado u original, contenido para redes sociales y una exposición fotográfica con los protagonistas del documental. Puse estas tres posibilidades expansivas en distintos medios, pero puede haber muchos otros: cómic, libro, representación escénica, danza, serie de TV, portal web, etc. Todo ello puede conformar un universo transmedia. Eso sí, es importante comentar que estos contenidos que se reproducen desde varios espacios artísticos lo pueden hacer en paralelo y no necesariamente secuencial.

Verdaderamente, una narrativa transmedia propone un universo, va más allá de la historia clásica con principio, desarrollo y desenlace. Dicho universo estará contado, fraccionado, repartido por múltiples escenarios, formatos y canales. Cada una de estas expansiones narrativas son diferentes posibilidades para que el consumidor pueda ahondar más a un personaje, en un conflicto específico, en un escenario concreto.

⁵ Carlos Scolari: *El translector. Lectura y narrativas transmedia en la nueva ecología de la comunicación*. Disponible online: <https://hipermediaciones.com/2017/03/02/el-translector-lectura-y-narrativas-transmedia-en-la-nueva-ecologia-de-la-comunicacion/> (último acceso 15/09/2021).

Es probable que ya el lector, si va conectando lo que lee con ejemplos concretos del mundo del cine y la TV, se dé cuenta que el transmedia va mucho más allá y que puede ser usado para todo tipo de acción cultural o de comunicación. De hecho, se habla de *branding transmedia*, educación transmedia, campaña política transmedia, *transmedia literacy*,⁶ arqueología transmedia... Sí, como leen, arqueología transmedia y a ella me referiré más adelante.

VI

En toda conversación en la que he tenido la posibilidad de participar en Cuba donde se dialogue sobre creación transmedia siempre surgen dudas relacionadas con otros conceptos que le son afines o antecesores al transmedia. Dichos conceptos, algunos de los cuales enumero a continuación, deberían estar claros, o al menos formar parte del proceso investigativo que llevan creadores y teóricos una vez que se introducen en el mundo de las narrativas transmedia.

Multimedia. Este término es muy usado desde inicio de los 90 del siglo pasado y está ligado a la informática, las telecomunicaciones y los diversos medios. Si analizamos etimológicamente la palabra ya podremos discernir que se refiere a múltiples medios; de esta forma podemos llamar multimedia a cualquier combinación de textos, sonidos, imágenes o gráficos estáticos o en movimiento. No obstante, esta definición es muy general y podría ser aplicable a la televisión, por ejemplo. Desde el punto de vista que nos compete propongo entender lo multimedial a partir de lo digital fusionado en un sustento físico. Entonces nos estamos refiriendo a un soporte de tipo electrónico que permite almacenar y reproducir contenido previamente digitalizado. Es el caso del CD-ROM que puede almacenar entre 650 o 700 MB de datos, y durante mucho tiempo fue popular en nuestro país para la distribución de software, bases de datos y las famosas

⁶ <https://transmedialiteracy.org/> (último acceso 17/09/2021).

aplicaciones multimedia de corte mayormente educativo. Si la presentación multimedia permite al usuario actuar sobre la secuencia, velocidad o cualquier otro elemento de su desarrollo, o bien plantea preguntas, pruebas o alternativas que modifican su transcurso, entonces se califica como multimedia interactiva.

Hipertexto. Concepto fácil de visualizar pues se le conoce en informática al texto en pantalla de un dispositivo electrónico que al clicar sobre él te transfiere inmediatamente a otro texto con el que guarda relación. O sea, el hipervínculo.

Hipermedia. Una explicación rápida de este concepto sería la suma de los conceptos explicados anteriormente (multimedia + hipertexto = hipermedia). La unión de estos dos conceptos nos permite analizar la experiencia que vive el usuario. Si el primero le proporciona una enorme cantidad y variedad de datos, el segundo aporta una estructura que permite que los datos puedan mostrarse y explorarse siguiendo distintas secuencias. Los documentos con características hipermediales permiten canalizar el interés del usuario a través de una ruta que él va escogiendo a cada instante.

Crossmedia. Para este término recurro a la descripción que propone el productor y guionista transmedia español Eduardo Prádanos en su blog: «consiste en extender una historia a otros soportes, los cuales no tienen sentido si no se experimenta el conjunto. El hecho de cruzar plataformas sin extender el fenómeno narrativo es un fenómeno crossmedia».⁷

Multiplataforma. El mismo Prádanos se refiere a este concepto de forma sencilla al decir que se trata de «narrar la misma historia en diferentes soportes. Por ejemplo, *El señor de los anillos*. Las películas son las mismas historias contadas con los recursos propios de las obras cinematográficas».⁸

⁷ <https://eduardopradanos.com/2012/03/02/cual-es-la-diferencia-entre-transmedia-crossmedia-multiplataforme-merchandising-y-productos-licenciados/> (último acceso 1/10/2021).

⁸ Ídem.

Multinarrativa. Este término abarca muchos tipos de narraciones que recurren a las narraciones hipertextuales, de la interactividad, los elementos multimedia y crossmedia. Es la narrativa propia del transmedia. También se le conoce como *hipernarrativa*.

Fandom. Es un término muy usado entre los creativos y estudiosos transmedia, y no es más que el grupo de aficionados de determinado producto cultural. En español equivale a «fanáticos».

VII

Para los artistas escénicos, acostumbrados a la producción tradicional de un espectáculo, algo que también ocurre con artistas de otros ámbitos, se vuelve muy complicado lograr articular un pensamiento transmedial. Además, sucede constantemente que los profesionales del arte ven las narrativas expandidas como una actividad accesoria, hecha solamente para ganar seguidores y hacer publicidad.

En el contexto cubano, se considera que este tipo de multinarrativa es articulada desde el pensamiento y autoría de un director. En ese sentido el transmedia también propone un cambio al emerger la figura de un nuevo rol. Para explicarlo mejor acudo a ejemplificaciones que provienen del audiovisual, pues sin dudas es el principal causante y promotor de este tipo de pensamiento narrativo.

Como sabemos, los directores de cine y televisión, algo que también ocurre con directores escénicos, están acostumbrados a pensar de forma monomedial, con la vista puesta en un medio específico desde el cual contar su historia de principio a fin. Ese tipo de pensamiento también se rompe con el reconocimiento del productor transmedia. ¿Pero, qué hace un productor transmedia?

En el año 2010, Producer Guild of America aprobó la creación del Transmedia Producer,⁹ de esta forma reconoce por primera vez al rol encargado de

⁹ <https://deadline.com/2010/04/producers-guild-of-america-vote-on-creation-of-new-credit-transmedia-producer-30751/> (último acceso 30/09/2021).



Proyecto transmedia Troyanas en YouTube, dirigido por Ámbar Carralero. En la imagen Inima Fuentes.

un proyecto o franquicia que cuente con al menos tres *storylines*, en tres plataformas o medios distintos, pero dentro del mismo universo narrativo. Para esta asociación que incluye productores de televisión, cine y nuevos medios en los Estados Unidos, este título en créditos es concedido al responsable de la continuidad narrativa entre los medios. En este sentido aclaran que las extensiones narrativas no deben ser la repetición de un contenido o historia de un medio a otro. Cada medio, como ya habíamos dicho, deberá aportar algo nuevo, una parte de la historia desconocida o todavía no contada.

Un productor transmedia es la persona responsable del proyecto en su conjunto, aunque cada una de las plataformas tenga un productor y director específico. Es el responsable de la planificación, desarrollo y producción de la continuidad narrativa en distintos espacios de comunicación y de redes sociales, así como de la creación de relatos originales para nuevas plataformas con el objetivo de enriquecer el universo narrativo del proyecto. Se encarga de articular un relato multimedial que permita a la audiencia participar de forma interactiva. Para todo ello se hará acompañar de un equipo multidisciplinario compuesto por los profesionales habituales del medio audiovisual, y de otros nuevos como periodistas, *community*

manager, desarrolladores web, diseñadores, así como los especialistas propios de cada medio.

Un productor transmedia debe ser capaz de idear un proyecto, delinear sus partes narrativas y hacer una propuesta estética de la misma forma que maneja aspectos como el financiamiento, presupuesto, cronograma de lanzamientos, posibles festivales o eventos donde pueda participar el proyecto. De igual forma debe tener la habilidad para insertarse a un proyecto en desarrollo que busca expandir sus experiencias narrativas.

La mejor visualización sobre la labor de este nuevo productor la tendría de Eduardo Prádanos durante una conversación que tuvimos en la EICTV. Eduardo comparaba la labor de un productor transmedia con el detallado trabajo, y casi nunca bien entendido, que realiza un director de orquesta. Recuerdo que me mostró en YouTube el discurso de Ricardo Mutti al recibir el prestigioso premio al Director del Año que concede la revista *Musical America*.¹⁰ De lo que se trata es de saber manejar una gran orquesta con muchos instrumentos y todos diferentes. Un buen director musical debe conocer características generales de todos, e incluso saber tocar más de un instrumento, de esa forma, sin necesidad

¹⁰ <https://youtu.be/rUMBUgX60ec>

de ser un intérprete solista del oboe, puedes darle todas las correcciones necesarias al oboísta sobre la afinación, la respiración, el estilo que requiere la obra para su instrumento, etc. Sin embargo, su objetivo concreto es la interpretación de la cuarta sinfonía de Brahms, por ejemplo. De esta forma, aunque cada músico sabe muy bien como jugar su papel, el sonido final de la obra depende del director. Eso hace un productor transmedia, piensa en grande, proyecta un universo a partir de mundos narrativos más pequeños que se conectan entre sí y que permiten al espectador navegar por ellos, vivir una experiencia única. Para lograrlo se auxilia de muchos profesionales con competencias muy específicas en medios concretos.

VIII

En mis charlas sobre estos temas siempre me gusta poner ejemplos de narrativas transmedia que van más allá de los famosos y conocidos como *La Matrix*, *La guerra de las galaxias*, etc. En nuestro país existe un ejemplo de este tipo de narrativas. Me refiero a las historias de Elpidio Valdés. Este famoso personaje y sus increíbles aventuras se desarrollan en el marco de las luchas por la independencia de Cuba del régimen colonial español. Elpidio ha tenido historietas, series animadas, tres largometrajes,¹¹ *merchandising* y hasta parques temáticos. En este caso específico la expansión narrativa gravita alrededor de los personajes de la obra. Por eso podemos ver relatos de Elpidio joven, conociendo a su caballo Palmiche, durante la muerte de su padre, de viaje a Nueva York o en la boda con María Silvia. Incluso hemos visto animados más arriesgados narrativamente al presentar

a un Elpidio Valdés con una edad más avanzada, con un hijo y en otro contexto histórico de Cuba muy diferente al que habitualmente se le conoce.¹²

Claramente su creador, el caricaturista, ilustrador, historietista, guionista y realizador de animados Juan Padrón no concibió este personaje pensando en las potencialidades de las narrativas expandidas. La creación de las aventuras de Elpidio Valdés se remonta a 1970 y fue pensado como una historieta para ser publicada en la revista *Pionero*. Debido a su enorme popularidad, sus historias pasaron a otros medios como la televisión y el cine. Ejemplos como este son los que estudia la arqueología transmedia,¹³ una suerte de búsqueda en el pasado para encontrar aquellos relatos anteriores al internet y la era digital, cuyas expansiones narrativas eran evidentes. Ese es el caso de Elpidio Valdés, interesante investigación para una tesis de doctorado. ¿No creen?

Lo anterior fue una forma de aterrizar la creación de narrativas expandidas en nuestra geografía. Y eso me lleva a pensar en un personaje mucho más reciente y con menos alcance, pero que casi sin proponérselo ha sido capaz de generar una interacción con su fandom pocas veces visto en la TV de los últimos años. Me refiero al personaje de Lola Mento, personaje humorístico interpretado por la joven actriz Danay Cruz, cuyos inicios fue en los programas de la televisión cubana *Ottoxott* y *25 por segundo*. Con posterioridad, Danay, inteligentemente, trasladó el personaje a las redes donde tiene una página en Facebook (Lola Mento) y su cuenta de Instagram (@lolamentoguasimita). Recientemente abrió su canal de YouTube (Lola Mento Guasimita) donde sube contenido más elaborado y extenso. La propia actriz me cuenta lo gratificante que ha sido recibir, por parte de sus seguidores, sobre todo niñas, imitaciones del personaje, que muchas veces añaden elementos nuevos más allá de los creados

¹¹ Se considera a *Más se perdió en Cuba* de 1998, como la tercera y última película del personaje Elpidio Valdés hasta la fecha. Sin embargo, fue concebido como una serie para la televisión española bajo el título *Elpidio Valdés contra el águila y el león*. Posteriormente fueron unidos los capítulos y exhibido como un largometraje. No obstante, esta película no ha sido mostrada en Cuba con la misma intensidad que las dos cintas anteriores de la saga, por lo que es casi desconocida para muchos.

¹² Me refiero justamente a *Más se perdió en Cuba* de 1998.

¹³ <https://www.rirca.es/conceptualizando-la-arqueologia-transmedia-scolari-bertetti-y-free-man-2014/> (último acceso 1/10/2021).

por ella misma. Este tipo de contenido nuevo creado por los usuarios es lo que en las teorías sobre transmedia se conoce como *user generated contents*, y es lo que Scolari y muchos teóricos consideran fundamental para determinar la transmedialidad de una obra.

Aunque Danay Cruz tampoco creó su personaje con el fin de usar las multinarrativas, el habitar el siglo XXI la hizo diseñarlo así, como estrategia para llegar a mayor audiencia. En este sentido, es importante que futuros proyectos transmedia en Cuba revisen estos y otros antecedentes empíricos a la hora de conformar sus historias.

No obstante, existen otros dos ejemplos a los que he estado vinculado donde el transmedia es protagonista de manera consciente. El primero proviene del ámbito académico. Entre 2016 y 2022 fui el coordinador de la Cátedra de TV y Nuevos Medios, en la EICTV.¹⁴ Esta cátedra forma productores creativos con énfasis en nuevas narrativas, y por ende en *transmedia storytelling*. Sus estudiantes, para graduarse, deben presentar como tesis la biblia de un proyecto multiplataforma. Dichos proyectos, estrictamente detallados en cuestiones de producción: cronograma de ejecución, plan de financiamiento, presupuesto, etc., tienen una base sólida en la narrativa y las diferentes plataformas que la conforman. Rigoberto Jiménez, cineasta, jefe de la cátedra y fundador de la misma en 2013, ha hecho mucho hincapié en la importancia de contar buenas historias, no importa el género o formato. Los proyectos transmedia que se presentan por parte de los estudiantes pasan por un periodo largo de investigación, guionización y prototipado de las experiencias narrativas con el objetivo de que las distintas plataformas y medios que conformen un determinado

proyecto no sean pura añadidura o publicidad. Al verdadero transmedia se llega a partir de las historias.

El segundo ejemplo es quizá uno de los más interesantes pues viene del teatro y ya lo había comentado. Me refiero a #TroyanasEnYouTube de la teatróloga y escritora Ámbar Carralero Díaz. Este proyecto, en el que colaboré como asesor transmedia, podría catalogarse como uno de los primeros ejemplos cubanos en generar una verdadera narrativa expandida desde su concepción. Lo interesante de este proyecto son los diferentes puntos de entrada a la historia que posee, y más interesante aun es que no necesitas conocer todos los medios o plataforma donde se desarrolla para

Personaje ficticio
Lola Mento



© TOMADO DE REDES SOCIALES

¹⁴ Escuela Internacional de Cine y TV, San Antonio de los Baños. Cuba. <http://www.eictv.org/>

disfrutar de esta propuesta de teatro virtual que nos propone su autora.

IX

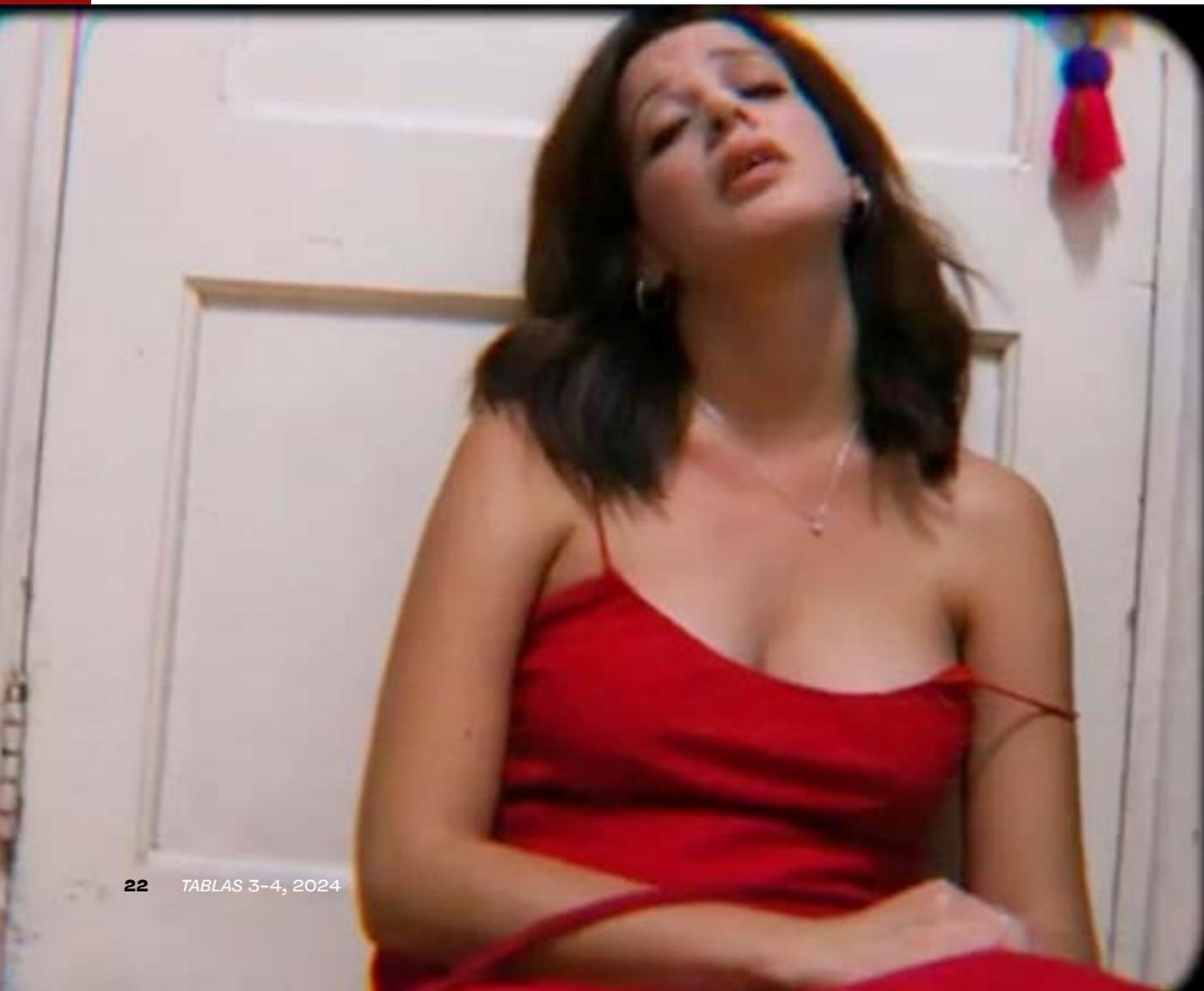
A pesar de todo lo comentado, la realidad es que para muchos las narrativas transmedia no son otra cosa que abrumar los medios con las distintas partes de una misma historia. Realmente la idea es expandir esa historia por la mayor cantidad de medios, siempre y cuando complementen el contexto narrativo. El usuario debe encontrar en un mapa transmedia la posibilidad de acceder al territorio propuesto desde distintos puntos de entrada a partir de los llamados *call to action*, o llamados a la acción. Esto se traduce en la necesidad de diseñar experiencias realmente únicas y significativas, lo suficientemente sugerentes para que el usuario quiera participar. En las narrativas transmedia, además de una

buena historia, se necesita la acertada selección de los medios y dispositivos donde los contenidos quedarán expuestos. Las distintas plataformas, en su convergencia de contenidos, provocan la generación de mundos narrativos capaces de posibilitar al usuario múltiples lecturas y recorridos.

Una verdadera narrativa transmedia se esfuerza en contar y presentar derivaciones, soluciones, conflictos, personajes, etc., a través de distintos medios y lenguajes. Las teorías sobre la creación y producción transmedia pueden ser diversas. Algunas pueden llegar a contraponerse, pero en ese sentido los teóricos han llegado a más consenso que desacuerdo con respecto a este tipo de narrativas.

X

Todavía la implementación y visualización de proyectos transmedia en Cuba



sigue muy oculto, casi inexistente. En mis clases llegamos hasta la conceptualización y diseño de los proyectos. Si complejo resulta producir un espectáculo danzario o escénico, lo es todavía más si se trata de proyectos multiplataformas. Recientemente la Asociación Hermanos Saíz (AHS) en su última convocatoria de becas y premios lanzó por primera vez la Beca de creación de proyectos transmediales 2024 (<http://www.ahs.cu/?p=42526>), lo que marca un punto interesante para que este tipo de obras puedan tener cabida en nuestro mapa creativo y artístico.

Falta mucho por desarrollar las narrativas transmedia en el ámbito artístico cubano, y mucho más en el escénico. Aun así, poco a poco van germinando ejemplos que sugiero revisar y analizar, no solo para en un futuro concebir una cartografía de estas obras, también para ir descubriendo que este tipo de narrativas

Proyecto transmedia
Troyanas en YouTube,
dirigido por
Ámbar Carralero.
En la imagen
Inima Fuentes.

pueden diseñarse sin la necesidad de grandes presupuestos o un sinnúmero de pantallas y medios. Este nuevo siglo, con sus nuevos espectadores acostumbrados a la inmediatez, la síntesis y la abundancia de contenidos audiovisuales, necesita nuevos relatores. ■

Bonus track (también podría llamarse bibliografía)

Como todavía queda mucho por investigar sobre transmedia, más aún en el contexto cubano donde todavía es un territorio vagamente explorado, les enumero a continuación siete textos y tres webs que me parecen bien interesantes para entender este universo. Acá van algunas recomendaciones para indagar sobre este cambio de acento en la manera de contar las historias en el siglo XXI.

Janet H. Murray. *Hamlet en la holocubierta. El futuro de la narrativa en el ciberespacio*. Paidós, 1999.

Lev Manovich. *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*. España, 2005.

Henry Jenkins. *Convergence Culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Paidós Ibérica, 2008.

Daniel Tubau. *El guion del siglo XXI. El futuro de la narrativa en el mundo digital*, 2011.

María Ángeles Grande Rosales, María José Sánchez Montes. *Posibilidades de un teatro transmedia*. Artnodes, 2016.

Carlos A. Scolari. *Narrativas Transmedia. Cuando todos los medios cuentan*. Centro Libros PAPF, S.L.U., 2013.

Fernando Irigaray, Anahí Lovato (eds.) *Producciones transmedia de no ficción. Análisis, experiencias y tecnologías*. UNR Editora. Editorial de la Universidad Nacional de Rosario, 2015.

Innovación audiovisual. Un blog colaborativo donde más de ochenta autores comparan sus criterios sobre nuevas narrativas, nuevos medios, transmedia, TV, internet, redes sociales y todo lo relacionado con el universo audiovisual en la actualidad (<https://innovacionaudiovisual.com/>)

Hipermediaciones: el blog de Carlos A. Scolari (<https://hipermediaciones.com>)

TEDx Transmedia. Conferencias TED focalizadas en el transmedia (<http://www.tedx-transmedia.com/>)

Transmedialidad: el paso de la promoción a la expansión narrativa en la escena teatral cubana

LA ERA DE LA HIPERCONECTIVIDAD HA

MERCEDES MUÑOZ FERNÁNDEZ permitido a las artes escénicas encontrar una nueva forma de interactuar con los públicos. La transmedialidad, que se refiere a la creación de narrativas desarrolladas a través de múltiples plataformas de medios junto a la creación por parte de los usuarios de contenido asociado, ha permitido que las obras escénicas trasciendan los límites tradicionales del teatro, expandiendo sus historias más allá del escenario.

De esta forma, la presencia digital que antes era vista como una mera estrategia de promoción en redes sociales o medios digitales, ahora se empieza a convertir para los creadores cubanos en una herramienta para expandir sus relatos. Aunque aún falta un largo camino por recorrer, este texto busca explorar cómo las narrativas transmedia están transformando las artes escénicas, permitiendo que cada plataforma aporte algo único a la narrativa global de una obra.

A través de entrevistas con creadores y comunicadores que han trabajado en proyectos expandidos digitalmente desde el ámbito teatral, se analizarán diversas experiencias que ilustran este proceso. La observación participante también se empleó para llegar a conclusiones pues como periodista me marcó la participación en el Taller de Narrativas Transmedia, ofrecido por el realizador

audiovisual y profesor M.Sc. Luis Abel Oliveros, en la sede de la Comunidad Creativa Nave Oficio de Isla.

Esa experiencia junto a artistas y estudiantes del ISA reforzó mi búsqueda de formas diferentes de contar como las que brinda el periodismo performático o el cómic y la realización de mi tesis de grado sobre Competencias Transmedia en estudiantes de Periodismo. Dicha investigación evidencia que quedan al margen competencias desarrolladas fuera de la academia de la Comunicación como las habilidades de programación, la gestión emocional y competencias performáticas.¹ En tanto, aunque está por estudiar, estas dos últimas herramientas parecen potenciarse desde las facultades de arte. El reto consiste en trazar alianzas y concretar las posibilidades que ofrece el enfoque de las narrativas transmedia para ambos campos.

Desde aquel Taller de Narrativas Transmedia, algunos creadores pudieron ver la idea de la producción multiplataforma en un ambiente real, no solo teórico. Tal es el caso de Liliana Lam, una de las entrevistadas en este texto, donde también nos acercamos a casos de obras

¹ Mercedes Muñoz: *Competencias transmedia en estudiantes de Periodismo en la Facultad de Comunicación de la Universidad de La Habana que iniciaron su licenciatura en 2021 con el contexto de la pandemia de COVID-19*. (Tesis de Licenciatura). Universidad de La Habana, La Habana, 2022.



como *Con la ropa de mi madre. Obra para ser dicha por el perro hembra*, de La Chinche Estudio Teatral, o *Asesinato en la mansión Haversham*, montada como parte de la plataforma escénica Y la Nave va.

¿De qué va el recorrido desde la divulgación a la creación de mundos?

El adjetivo «transmedia» como concepto se atribuye al investigador Henry Jenkins en 2003 y en este caso hace referencia a cómo las personas –desde muy temprana edad– se han incorporado masivamente al rol de productores de contenidos, y transitan de una plataforma a otra, ya sea *offline* u *online*, lo cual forma parte de la «cultura de la participación»² consolidada con la transformación de prácticas en red que impulsó Internet.

Su adopción por parte de las artes escénicas abre un abanico de posibilidades pues invita a los espectadores a trascender esa postura e interactuar con las obras más allá de la representación en vivo. Primero, la promoción en el teatro tradicionalmente se ha centrado en publicidad a través de medios convencionales como anuncios en prensa o carteles. Con el ascenso de estrategias multiplataforma, las producciones teatrales están

usando las redes digitales para compartir videos detrás de escena o retos.³

La expansión narrativa, por otro lado, se refiere a la creación de un universo más amplio que se puede extender fuera del escenario. Esto incluye novelas, cómics, videojuegos y series web que complementan la historia principal del teatro. La clave de esta expansión radica en la coherencia y la cohesión de la narrativa a través de diferentes medios.⁴ Al integrar múltiples plataformas, las producciones pueden ofrecer una experiencia más inmersiva.

Entre las ideas del Taller de Narrativas Transmedia se proponía para la obra *Kilómetro Cero*, de Argos Teatro, que se crearan perfiles en Instagram de algunos personajes donde el público pudiera seguir sus historias específicas. Asimismo, se ideó un podcast documental con testimonios sobre prostitución masculina y conversatorios derivados de la obra, como formas de sacar a la luz la

Clara,
dirigida
por
Liliana
Lam.

² H. Jenkins et al: *Convergence culture: Where old and new media collide*. New York: New York University Press, 2006.

³ V. Piñeiro-Naval & R. Crespo-Vila (2022): *Metainvestigación en narrativas transmedia: aportes desde Iberoamérica*. Palabra Clave, 25(3), e2534. <https://doi.org/10.5294/palabra.2022.25.3.4>

⁴ A. Freire-Sánchez, M. Vidal-Mestre, & C. Gracia-Mercadé (2023): *La revisión del universo narrativo transmedia desde la perspectiva de los elementos que lo integran: storyworlds, multiversos y narrativas mixtas*. Austral Comunicación, 12(1), 28 pp. <https://doi.org/10.26422/aucom.2023.1201.frei>

investigación sociológica que da pie al guion y la realizada por los actores para su propia preparación. Si bien algunas de estas iniciativas no se llevaron a cabo, pudieron ser parte de la motivación para que Liliana Lam expandiera el universo de aquella puesta con el estreno de *Clara*. La nueva historia explora un tiempo narrativo actual y digitalizado de uno de los personajes colaterales en *Kilómetro Cero*. Luego en *Carlos* explora el video-mapping y elementos de gamificación.

La visión de artistas y comunicadores sobre la transmedialidad en las artes escénicas cubanas

Para Lizette Silverio⁵, directora de Estudio Teatral La Chínche, un caso concreto en el que las redes sociales propiciaron una expansión narrativa fue en la puesta *Con la ropa de mi madre. Obra para ser dicha por el perro hembra*. Antes de la representación de este texto original de Taimi Diéguez Mallo, el grupo creó contenido exclusivo en su página de Facebook. Los usuarios pudieron debatir sobre los temas que se abordarían en escena. Esto generó un escenario de conversación que fue más allá de la obra en sí, y permitió que la trama continuara en el ámbito digital. Sin embargo, la creadora echa en falta un especialista para encargarse de realizar los contenidos.

Al hablar de transmedialidad en las artes escénicas, es inevitable reconocer a los gestores de redes sociales. Bismark Brito, quien trabaja en Comunicación de la Comunidad Creativa Nave Oficio de Isla, comparte su experiencia sobre cómo decidieron dar el paso de la promoción a la expansión narrativa:

Al principio, usábamos Instagram y Facebook principalmente para promocionar las funciones y atraer. Pero pronto nos dimos cuenta de que podíamos aprovechar estas plataformas para contar historias paralelas al guion, historias que resuenen con su experiencia cotidiana,

y así mantener al público conectado con el universo de la obra incluso antes de la función.⁶

Liliana Lam afirma que en sus obras «desde el principio nos hemos movido en el ámbito multiplataforma, aunque diariamente se aprende a sacarle más partido»⁷. Esta afirmación subraya que la implementación de estrategias transmediales no es algo estático, sino un proceso donde las herramientas digitales se actualizan y ofrecen nuevas oportunidades.

En cuanto a la reacción del público, Liliana destaca que las personas comprenden rápidamente que estas narrativas digitales complementan la puesta en escena. «Son otras narrativas, pero están en función de la obra de teatro, de narrar algo dentro del contexto que plantea la obra», explica. Esta aceptación por parte del público refuerza la idea de que la transmedialidad no solo expande la narrativa, también enriquece la experiencia del espectador, quien puede interactuar con la obra desde plataformas digitales y luego disfrutarla en vivo.

Pero, ¿qué contenidos funcionan mejor? Lo cierto es que no hay una fórmula mágica, aunque Lizette destaca que la interacción del público crece cuando se comparten fotografías de las funciones y videos de ensayo. «Entonces, comparten opiniones y mensajes de aliento», añade. De manera que «los *teasers* funcionan muy bien, especialmente aquellos que muestran momentos atractivos de los ensayos», comenta Liliana. Estos videos no son una simple adaptación de la obra, sino escenas cuidadosamente seleccionadas para crear expectativa. En este sentido, las plataformas digitales actúan como un puente entre el mundo virtual y el escenario.

Gabriela Hernández Montes de Oca, quien trabaja como comunicadora en el equipo de La Nave, subraya que ha sido

⁵ L. Silverio (2024). Comunicación personal [entrevista].

⁶ B. Brito (2024). Comunicación personal [entrevista].

⁷ L. Lam (2024). Comunicación personal [entrevista].

necesario adaptar las dinámicas teatrales a las tendencias digitales contemporáneas, como los reels y carruseles en redes sociales. Estas herramientas permiten que los contenidos tengan mayor visibilidad y así alcanzar a un público más amplio. «Las fotos no profesionales, es decir, las que hacemos con el celular durante los ensayos, son las que más interacciones reciben», explica.⁸ Por tanto, lo que más conecta es la autenticidad en las redes.

El reto, según su compañero de equipo Bismark Brito, es ir más allá de la promoción y crear verdaderas narrativas transmedia que hagan que el público se sienta parte del relato, tanto antes como después de ver la obra. «La forma de trascender la promoción es dándole a los usuarios participación y motivándolos a la acción», explica. Esto se logra al generar contenidos que no solo anuncien la obra, sino que involucren emocionalmente al público, haciéndolo sentir parte de la experiencia teatral. «Los procesos creativos y las historias comunes de los actores son otros contenidos que genera más participación e interacción», añade.

Retomando el caso de éxito de *Con la ropa de mi madre...*, Lizette explica que organizaron contenidos para toda la semana: «Los lunes publicábamos un tema relacionado con la obra para generar debate, los miércoles otro tema, y los viernes otro. Cada tema se asignó a los actores del grupo para generar el compromiso de mantener esa sistematicidad y crear contenido de valor».

El contenido generado no era meramente promocional, pues enlazaba los símbolos presentes en la obra. Por ejemplo, uno de los temas se centró en la música de la obra, la cual fue creada a partir de un proceso en el que cada personaje femenino, que llevaba el nombre de *Amaranta* (en referencia a *Cien años de soledad*), desarrolló o seleccionó una ronda. En redes sociales, se relató de dónde provenía la ronda como expresión musical y su surgimiento. Además, se compartieron

⁸ G. Hernández Montes de Oca (2024). Comunicación personal [entrevista].



Con la ropa de mi madre. Obra para ser dicha por el perro hembra, dirigida por Lizette Silverio, La Chinche Estudio Teatral.

versos musicalizados de la poesía de Taimi Diéguez, lo que permitió al público conocer más en profundidad a la escritora tras la puesta en escena.

Otro tema utilizado fue la simbología y la antropología presentes en la obra. Se explicaron los rituales que se mostrarían sobre las tablas. Estos rituales eran complejos y requerían contexto adicional para ser comprendidos por el público. Gracias a la estrategia narrativa seguida, los espectadores pudieron sumergirse en el universo de la obra mucho antes del estreno. Además, después de las funciones, el grupo continuó interactuando con el público a través de entrevistas en Facebook, donde los



Asesinato en la mansión Haversham, dirigida por Ledier Alonso, por Comunidad Creativa Nave Oficio de Isla.

espectadores compartían sus impresiones sobre las actuaciones y lo que significaba para ellos el texto.

Por otra parte, para la Comunidad Creativa Nave Oficio de Isla, uno de los proyectos más interesantes en cuanto a estrategias transmediales ha sido la obra *Asesinato en la mansión Haversham*. Según su gestor de redes Bismark Brito, se trató de una experiencia única porque pudieron aprovechar la condición meta-teatral de la obra para explorar dos planos de realidad. «Presentamos a los personajes como actores de una sociedad de drama que, a su vez, interpretaban a otros personajes», comenta.

Este enfoque permitió que el público jugara un rol activo, al tratar de descubrir quién era el asesino dentro de la trama, lo que fomentó una interacción más profunda con la narrativa. Brito cuenta que en esa experiencia: «El director nos pidió no revelar desde la comunicación que se trataba de un espectáculo con tendencia al humor. Fue el propio público quien, a través de sus publicaciones en redes, comenzó a compartir esa dimensión humorística».

El equipo de La Nave ha demostrado una capacidad para adaptarse y experimentar con nuevas formas de comunicación digital, logrando resultados que van más allá de la promoción tradicional y creando un diálogo simbólico con su

comunidad creativa. Sin embargo, también señalan el reto de mantener plazas de comunicadores en los proyectos artísticos, una problemática común entre muchos grupos teatrales independientes que buscan expandir su presencia digital sin contar con un equipo dedicado exclusivamente a la gestión de redes.

La falta de recursos técnicos y de tiempo limitan la posibilidad de desarrollar estrategias transmediales más sofisticadas o sostenibles. Lizette Silverio también reflexiona sobre lo complicado que puede ser fijar la expansión narrativa como un objetivo constante en cada producción. «En un proceso creativo siempre hay que investigar, y sería ideal ponerlo a disposición del público», comenta. Aunque en el pasado consideraron la posibilidad de publicar sus investigaciones en formato de libro, la llegada de las plataformas digitales ha abierto nuevas oportunidades para compartir este contenido. Aun así, Lizette insiste en que «es muy complicado cuando no hay una persona específica dedicada a eso», lo que subraya la necesidad de impulsar vínculos entre academias artísticas y de la comunicación.

Uno de los caminos para ello puede ser insertar algunos procesos creativos en programas de la AHS o de cooperación internacional que apoyen la creación.

Quizás, la motivación puede estar en la agenda temática de organizaciones. Los ejemplos podrían ser otras producciones de La Chinche como los espectáculos infantiles *Jugar a contar* y *Entre cuentos te cuento*, donde se han utilizado plataformas digitales para comunicar a los padres la importancia de la lectura y los cuentos en el desarrollo infantil. Estas publicaciones no solo promocionan las obras, sino que también ofrecen un valor educativo al público.

De manera similar, al asumir la trilogía de obras de Blanca Felipe Rivero, que incluye *Ventana de estrellas*, *A las tres de una vez* e *Historias que vuelan dentro*, el grupo ha representado estas obras en escuelas y casas de niños sin cuidados parentales. Estas puestas en escena abordan temas tabúes con el apoyo de una psicóloga y suman debates con estudiantes y maestros. «En algunos casos, pudimos transmitir en directo y luego realizamos entrevistas con los maestros o la autora», señala Lizette, para destacar cómo documentaron estas experiencias para expandir la narrativa de la trilogía a la que daban cuerpo teatral.

«El teatro es efímero», resume la directora y actriz Liliana Lam, «pero con narrativas como podcast, redes de personajes, o YouTube, las obras pueden tener más vida, sobre todo cuando abordamos temas que parten de historias reales y que demandan llegar a más públicos, incluso trascender fronteras».

Conclusión o motivación

La transmedialidad en las artes escénicas se ha convertido en una herramienta poderosa para crear experiencias teatrales más inmersivas, participativas e interactivas. A través de las entrevistas con creadores y comunicadores como Liliana Lam, Lizette Silverio, Gabriela Hernández Montes de Oca y Bismark Brito, se observa cómo las plataformas digitales han transformado no solo la promoción de las obras, sino también la forma en que los públicos se relacionan con ellas.

Uno de los aspectos más destacados es cómo las plataformas como Facebook, Instagram, WhatsApp, YouTube y

Telegram han permitido a los grupos teatrales interactuar directamente con sus públicos. Los contenidos más auténticos, como las fotos no profesionales tomadas durante los ensayos y los fragmentos de las obras, tienden a generar la mayor interacción. Esto subraya la importancia de la cercanía en la creación de contenido digital.

Las entrevistas han puesto de manifiesto que el verdadero reto es crear narrativas que permitan a los públicos sentirse parte del relato antes, durante y después del consumo de la obra. Lizette Silverio habló sobre la creación de un universo compartido en torno a la obra *Con la ropa de mi madre...*, mientras que Bismark Brito relató cómo en *Asesinato en la mansión Haversham* el público participó activamente en la decodificación de la trama desde el ámbito *online*, lo que enriqueció la experiencia teatral.

El equipo de La Nave ha logrado generar un contenido valioso y crear una comunidad digital en torno a sus producciones. Un ejemplo reciente es el video compartido por la cantautora Liuba María Hevia, quien documentó su paso por la silueta de Martí, un elemento interactivo que los espectadores deben atravesar al final de la obra *Oficio de Isla*. Este tipo de contenido generado por los usuarios (UGC) es clave para la expansión narrativa, ya que permite que el público participe activamente en la construcción del relato.

A través de la práctica de Liliana Lam con obras como *Kilómetro Cero*, *Clara*, y *Carlos*, se muestra el uso de múltiples plataformas como parte integral del proceso creativo. Las plataformas digitales no solo amplían la vida de la obra más allá del escenario, sino que también ofrecen nuevas formas de explorar la escena y de fidelizar a los públicos.

A medida que las herramientas digitales continúan evolucionando y se establecen alianzas entre el periodismo, la comunicación, la realización audiovisual, el diseño y la escena, será una realidad el teatro transmedial con nuevas posibilidades para la experimentación artística con participación del público. ▮

#TroyanasenYouTube.

Hipervínculos emocionales de una comunidad virtual de heroínas

Antecedentes

POCAS VECES HE PLANEADO UN PROYECTO

ÁMBAR CARRALERO DÍAZ con tanta conciencia de su capacidad de mutación y de supervivencia en el tiempo. Aunque debo reconocer que sus ramificaciones a menudo no salen de mis manos y, por otro lado, logros que había previsto no ocurrieron, #TroyanasenYouTube sigue enredándose y expandiéndose sobre distintos modos de hacer y de pensar el arte.

En Cuba, es la primera vez que un proyecto transmedia se erige y se nombra como tal desde el teatro, de hecho no existen presupuestos aún, ni instituciones, ni la misma crítica está preparada para hablar sobre este tipo de proyectos. Es una limitación no solo presente en Cuba, sino a nivel internacional.

La Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños (EICTV), fundada en Cuba en el año 1985, es la institución que en ese sentido ha atraído hacia su escuela a numerosos profesores y artistas que han impartido talleres sobre el tema, pero por la especificidad de la escuela con el entorno del cine y la televisión, además de su lejanía con el resto de otras academias de arte, esto no había llegado a la Universidad de las Artes ni a la Facultad de Arte Teatral. En el año 2018, Luis Abel Oliveros Matos, colega, Máster en Realización Audiovisual y el entonces Coordinador de la Cátedra de TV y Nuevos Medios de la EICTV,

decide dictar algunas conferencias sobre narrativas transmedia y se nos ocurre hacer algo juntos. Él impartiría una parte de la conferencia que sería la zona más conceptual y teórica de las narrativas transmedia y su aplicación en ejemplos icónicos, y yo me enfocaría en la parte práctica para ejemplificar un posible modo de hacer teatro mediante la creación de un proyecto de esta naturaleza. Es así como primero participamos en la Conferencia Científica de la Universidad de las Artes (ISA) en 2019 invitados por el profesor Eberto García Abreu, y luego dictamos estas mismas ponencias en el Centro Hispanoamericano de Cultura en el mismo año, convocados por la actriz Inima Fuentes, encargada entonces de la gestión cultural de ese espacio.

Con esta experiencia logramos poner en circulación las nociones de narrativas transmedia en otros espacios e incentivar el diálogo de la Facultad de Arte Teatral con este tipo de proyectos. Así es como Eberto García, jefe del Departamento de Teatrología y Dramaturgia, luego invitaría al artista y profesor colombiano Álvaro Narváez a impartir un taller sobre narrativas transmedia, en el marco del evento Traspasos Escénicos en la Universidad de las Artes.

@TroyanasenCuarentena

El año 2020 nos alejó de los escenarios, del contacto con «el otro» y con el



Sesión de fotos promocionales para el proyecto Troyanas en YouTube.

público, algo indispensable para las artes escénicas. Mi colega Katia Ricardo y yo habíamos obtenido meses antes de declarada la cuarentena una Beca de Creación El Reino de este Mundo (AHS) para llevar a escena un texto mío: *El muro de Helena&Andrómaca*. Sentía, en medio del encierro, muchos deseos de sostener el diálogo intelectual y creativo que tenía con mis colegas. En ese año ya la plataforma Telegram en Cuba se estaba usando con cierta discreción. Averigüé con la colega performer, teatróloga y escritora Martha Luisa Hernández-Cadenas cómo abrir un canal en Telegram. Abrí, el 25 de marzo del año pandémico, sin saber bien cómo usar esta herramienta, el canal @TroyanasenCuarentena. Los primeros días solo yo subí, en formato de audio, textos que iba escribiendo durante la pandemia y mi colega Yilian, desde los Estados Unidos, también escribía y subía al canal esos audios. Invité a otras colegas a leer, entre ellas, a la novelista Yudarkis Veloz y a la dramaturga María Lorente.

Surgía así @TroyanasenCuarentena (canal de Telegram para la difusión de narrativa y poesía escrita por mujeres, en formato de audio), como una estrategia

de salvación, como unos brazos extendidos para abrazar en el vacío, y hablar sobre lo que no se podía tocar. Con la característica de defender, por un lado, la poesía en voz de sus autoras, la voz como elemento vivo, y por otro la imagen, para recordar y para mantener viva la memoria. También tenía el objetivo de difundir la obra de mujeres artistas que escribían poesía y narrativa, inéditas y multipremiadas, desconocidas y célebres; de distintas generaciones, territorios, culturas, estilos. ([t.me/Troyanas 20](https://t.me/Troyanas20))

Recuerdo que cuando volvieron a abrir los aeropuertos y regresamos de modo presencial al trabajo, aunque con ciertas restricciones, ya estaba embarazada. Pensamos ingenuamente que volveríamos al estado anterior de manera inmediata, pero no fue así. Un mes después, las cifras volvieron a subir y fuimos devueltos/as a nuestras casas. En ese tiempo, ya me había vuelto a ilusionar con el proyecto del monólogo *El muro...* Embarazada y confinada, sin poder siquiera salir a tomar aire en un parque, obtuve de modo seguido varios premios: Premio Nacional de Narrativa La Llave Pública con el cuaderno *Teatro-peutas*

en YouTube. *Hipervínculos emocionales* y Premio Especial en el Concurso de Poesía Regino E. Boti con el libro *#TrojanasenYouTube. Canales para Heroínas*. Ambos libros debían ser publicados al año siguiente en el 2021, pero esto tampoco ocurrió. Esos cuadernos, autorreferenciales en esencia, tomaban a *Las Troyanas* de Eurípides (Hécuba, Casandra y Helena&Andrómaca) como estándares de resiliencia ante catástrofes, lo mismo de orden social que personal, podían ser cualquier mujer, aquí y ahora.

Proyecto de teatro transmedia

A principios del año 2021, yo estaba recién parida y en una doble cuarentena: la de la pandemia y la del puerperio. Laura Hernández Perdomo, estudiante de Teatrología y exalumna mía, creó junto a otros colegas la plataforma de difusión cultural Epígonos y el poema dramático *El muro de Helena&Andrómaca* resultó ganador del primer certamen de poesía que convocaron. A ellos como plataforma virtual, les interesaba que hiciera una lectura del poema para su cuenta de Instagram. Me comuniqué con Inima Fuentes, actriz, productora y colega, que siempre me había dicho que quería interpretar alguno de mis textos desde aquella lectura en el Centro Hispanoamericano de Cultura, y aceptó gustosa a grabarse en casa interpretando el texto con algunos elementos de «dirección de arte» (muy primitivos dadas las circunstancias) que de manera online acordamos ambas. (<https://youtu.be/ElhXuTkjksE>).

Fue así como, días después, hablé con Laura Hernández Perdomo, para que me apoyara en una idea quijotesca: con el presupuesto del monólogo que me había otorgado la AHS, abríamos un canal en YouTube llamado como el cuaderno, para subir videos con corte casero que tuvieran un mínimo de factura y que mostraran los perfiles de cada uno de estos personajes, mediante varias temporadas, una por cada personaje. Serían en total cuatro actrices para cuatro personajes: Helena&Andrómaca, Casandra, Hécuba y Elektra.

Sería un proyecto de teatro transmedia, con los rigores de la expansión multiplataforma, acontecería de manera virtual como imponía la pandemia, y luego, cuando se reestableciera el «contacto humano presencial», estarían los libros. Además, se realizaría la puesta en escena prevista más adelante cuando todo se restaurara, de modo que funcionara como una expansión del proyecto y del personaje de Helena&Andrómaca, lo cual, además, sería muy interesante para registrar las variaciones que lograba de un video en YouTube a una puesta en escena, con el cambio que supone el trabajo en otro lenguaje y con otros códigos como los que ofrece el teatro.

Las plataformas de #TrojanasenYouTube

Teniendo en cuenta la indagación sobre narrativas transmedia, era necesario que el proyecto se expandiera en al menos tres soportes o medios. La primera plataforma o «plataforma madre» eran los cuadernos. Ahí teníamos el primer reto. Precisamente porque no se trataba de una historia con una única trama concentrada, como puede ocurrir con la saga de *Harry Potter* por ejemplo, esas epopeyas son las que suelen tener mayores ventas y muestran a un personaje en su evolución, el típico héroe al que se le interponen obstáculos que logra vencer en medio de pérdidas y aprendizajes. Los cuadernos míos no van de eso.

Íbamos a hacer transmedia sin una epopeya y sin un único personaje, sin una historia lineal y aristotélica que contar, eran fragmentos de muchas historias de vida, algunas en formato cuento, escritas en primera persona, otras con estructura de poemas. En definitiva, escrituras performativas y documentales, cargadas de reflexiones filosóficas, críticas a las relaciones sociales y de pareja, valoraciones sobre la condición humana, con un marcado enfoque feminista y un cuestionamiento no solo de los roles asignados sino de la construcción del imaginario colectivo en base al sistema patriarcal, desde los mitos de la

Antigüedad hasta nuestros días, y claro, la mujer, las mujeres que somos y las que yo soy, atravesadas por todo eso.

Luis Abel Oliveros entonces me advirtió que en este caso nuestra «marca», como se le llama en narrativas transmedia, no era la historia por contar, y cómo esta se diseminaba y se expandía, sino más bien la comunidad de artistas y de mujeres que se estaban moviendo en torno a esa marca, que en lo adelante llamaremos «identidad #troyana». Absolutamente experimental y como lo llamaríamos en el cine (cine de autor) y tomándome todas las licencias posibles, haríamos una suerte de «transmedia experimental» o «transmedia de autor».

Esos libros no estaban publicados aún, permanecían inéditos, así que aunque eran la plataforma madre serían el último medio en salir a la luz, elemento

creado en el 2020 en las circunstancias anteriormente descritas. Debo reconocer que esta plataforma es la que, a mi juicio, mayor alcance, efectividad y capacidad de supervivencia ha tenido. Por su posibilidad de realización desde mi celular, sin mayores intermediarios ni necesidades logísticas, logré coordinar los encuentros con las escritoras. Antes de retomar con más fuerza el trabajo del canal, hablé con la productora y asistente varios aspectos para enriquecerlo.

Primeramente, se daría un giro y el canal invitaría a una autora diferente cada viernes, además de subir al canal tres textos de su autoría en formato de audio, debían acompañarlos con imágenes sugerentes en formato de foto, podían ser fotos personales, pinturas, dibujos, incluso hasta pequeños videos. Lo primero que aparecería en el canal cada viernes sería

Carteles diseñados por Omar Batista.



que provocaba una suerte de revisión posterior, que enlaza muy bien con las narrativas transmedia y su extensión en el tiempo, donde un usuario consume solo una parte y no el todo, si así lo prefiere, aunque el equipo en general se esfuerza porque el consumidor siga el producto a donde sea llevado, extendido, transformado.

Evolución del canal de Telegram @TroyanasenCuarentena: el decálogo de una identidad

La segunda plataforma que, sin embargo, fue la primera en ponerse a consideración de los internautas fue el canal de Telegram @TroyanasenCuarentena,

la foto de la autora, una pequeña síntesis biográfica y lo que significaba para ellas ser una troyana hoy, a continuación, las tres grabaciones de sus textos acompañadas de las imágenes. Todo eso sería subido diez minutos antes de comenzar el encuentro virtual. A las 20:00 horas iniciábamos un audiochat en vivo invitando a los suscriptores a unirse a nuestro diálogo. Luego de una breve entrevista (en la práctica solía extenderse más de treinta minutos), los/las participantes podían hacer preguntas e intercambiar con las autoras. Al finalizar, en el canal quedaban los materiales subidos por ellas.

Ante esta nueva perspectiva, era imperioso forjar una identidad, definirla en



pocas palabras, puesto que los cuadernos no estaban impresos y además suponían una lectura de un material extenso que no venía al caso para esta plataforma de Telegram en particular, escribí en el mismo WhatsApp un decálogo que envié a Laura como mensaje de texto, y que titulé «Decálogo de una troyana». En diez puntos, está la esencia concentrada de lo que aparece distendido en los cuadernos, además, es la raíz de lo que entiendo como empoderamiento y el mensaje que hizo que más de una treintena de autoras de distintas generaciones, países, estadios distintos en su carrera, inéditas y multipremiadas, se sumaran. Por tanto, ahí dimos un punto de giro importante, porque nos hermanamos alrededor de un modo de ser y de resistir como «artistas», «mujeres», un modo de salir del cuarto aun estando ahí, una estrategia para escapar de la pandemia sin salir de casa.

Por lo tanto, el canal exhibía y añadía cada viernes un nuevo punto al decálogo original, pues yo les pedía a las autoras que escribieran en no más de dos líneas lo que significaba para ellas ser troyanas luego de leer el Decálogo. De estas autoras emanaron testimonios

y frases hermosas, retadoras, empoderadoras, que hicieron que esos primeros diez puntos crecieran más y más cada viernes.

Diseño gráfico y cartelístico de #Troyanas...

Omar Batista Jiménez, uno de nuestros troyanos estrella, por su origen como estudiante graduado de Gráfica y Arte digital en la Academia de San Alejandro de La Habana, luego estudiante de Diseño Escénico en la Universidad de las Artes (ISA), su experiencia como animador y editor de audiovisuales, era el artista ideal para encargarse de todo lo que debía producirse a la vez. Trabajamos por largas madrugadas en la creación de la imagen para estas troyanas. Creamos un grupo en Whatsapp, para trabajar actrices, productora, diseñador y directora a la vez. Debatíamos durante horas todos los detalles y buscábamos soluciones a los innumerables problemas que el confinamiento, con la distancia que nos imponía, supuso para nuestro trabajo, además del mínimo presupuesto. Entre Omar y yo fuimos trabajando con las actrices, les pedíamos fotos de diferente manera, con atuendos que tuvieran que ver con los personajes, así fuimos explorando, hasta que Inima Fuentes y Yoana Pérez Acanda (que representaría el personaje de Casandra) enviaron fotos donde lograban lo que queríamos. Ya teníamos tres de los carteles que Omar Batista diseñó, haciendo lo que, para mí, es un excelente trabajo cartelístico, que más adelante resultaría premiado y expuesto en dos festivales internacionales de alto prestigio: 18th International Biennale of Theatre Poster 2022 en Polonia (<https://teatr-rzeszow.pl/uploads/2022-07/abadb11e2cd7e4fda-06f4386351adf77>) y en la Octava Edición de la Bienal Iberoamericana de Diseño 2022 en Madrid.

#TroyanasenYouTube (Canal para Heroínas)

La tercera plataforma sería el canal de YouTube, nombrado como uno de los

cuadernos y como el proyecto en general, solo que si el cuaderno se titula #TroyanasenYouTube. *Canales para Heroínas*, con la palabra «canales» en plural, en la plataforma virtual estaría en singular, así quedó: «Troyanas en YouTube. Canal para Heroínas». (<http://www.YouTube.com/@troyanasenYouTube.canalpar510>.)

Las publicaciones del canal se dividirían en cuatro temporadas –una para cada personaje– y entre ellas se subirían otros materiales complementarios como los *making-off* y entrevistas. Debido al rebrote de Covid-19 y al poco presupuesto para realizar un proyecto tan ambicioso, solo se pudo filmar, editar y publicar la temporada de Helena&Andrómaca, además de algunas cápsulas adicionales donde se mostraba parte del proceso creativo.¹

Temporada de Helena&Andrómaca (Sobre el trastorno de bipolaridad crónica)

Así emprendimos el trabajo más difícil. Pediríamos prestadas cámaras y luces porque el presupuesto apenas alcanzaba para pagar lo mínimo a actrices, diseñador y editor. La actriz Inima Fuentes, por una cuestión práctica, fue la primera que se grabó. Ya conocía varios de los textos, tenía una cámara profesional de su trabajo en la casa, además, contaba con su esposo Yasmany Guerrero, actor y cineasta, que colaboró en las grabaciones, e incluso, en uno de los videos como intérprete. Como el confinamiento seguía sus rigores, y los casos continuaban en aumento, Laura, la productora, debía ser el enlace para llevar hasta la locación, que era la casa de los actores, algunos elementos necesarios para la filmación, pero solo a dejarlo en la entrada del edificio.

Lo primero era hacer el guion técnico para pasar del texto literario a la escaleta

cinematográfica. Ese guion técnico debía ser lo más sencillo posible, pues solo teníamos una cámara fija, debíamos concentrar la acción en una sola habitación para evitar mayores dificultades técnicas, luego junto al diseñador acordábamos una paleta de color, más el vestuario. Así fue como decidimos que las sábanas de la cama en la que casi siempre estaría Helena&Andrómaca, serían de color lila. El cuarto sería el espacio de mayor recurrencia de este personaje, pues ella hablaba sobre todo de las relaciones de pareja, y esto sugiere intimidad, reposo, aunque también conflicto y juego.

Luego, la actriz enviaba fotos de esos planos ya en locación, para que yo pudiera tener una idea de cómo se vería. Yasmany e Inima decidieron grabar a partir de las 22:00 horas y hasta la 1:00 de la madrugada para evitar el ruido ambiente, pues no tenían balita para grabar el sonido, tampoco habíamos pedido permiso para grabar, por lo que a los vecinos no se les podía exigir silencio y había que adaptar las grabaciones a las inclemencias del ruido cotidiano.

Laura encontró en su casa unas sábanas color lila y yo tenía el polvo que necesitaba Inima para maquillarse. Conseguimos patrocinio con el Departamento de Marketing de Los Portales S.A., así que por lo menos teníamos agua y refrescos garantizados para nuestro reducido equipo de rodaje y producción. Ya podíamos iniciar la primera temporada de grabaciones y poner el plan de rodaje en marcha. «Había que trabajar con lo que tuviéramos a mano porque todo estaba cerrado».²

Quiero mencionar el hermosísimo trabajo de mesa *online* que sostuve con la actriz y sonidista Ileana Sarduy, quien gestionó las grabaciones de su propia temporada con colegas y préstamos de equipos de sonido altamente costosos, porque se nos ocurrió la poco factible idea de que los videos de su personaje Hécuba debían grabarse en una azotea. Ileana fue hasta una azotea que pidió

¹ Laura Hernández Perdomo: *Troyanas en YouTube, de heroínas trágicas a youtubers*. Tesis de licenciatura, Universidad de las Artes, 2023 (inédito).

² Ídem.

prestada, en un momento de pico pandémico, y junto con la actriz Anabel y un asistente, grabaron los videos, que, aunque no pudimos editarlos luego, aún los atesoramos. También fue dedicado el trabajo realizado por Yoana Pérez Acanda, que no pudo grabarse por numerosos rebrotes e incluso sospechas de Covid dentro del mismo equipo, a pesar de eso, la Casandra que soñamos y perfilamos juntos, diseñador, directora y actriz fue hermosa desde el cartel del personaje-actriz hasta los ensayos y propuestas que manejamos *online*.

Luis Toledo, actor y director teatral, devenido en editor de audiovisuales, fue una pieza clave en el proyecto, compañero de vida y de profesión de la actriz Anabel Plá, se sumó a la aventura y nos regalamos no pocas madrugadas intercambiando guiones técnicos, videos de baja calidad que pasaran a través de las pésimas conexiones de nuestros móviles, música para ponerle a los mismos, etc. Editar a distancia, con la baja calidad de imagen y sonido de las grabaciones fue una tarea que Luis hizo sencilla, porque se enfocó de manera muy objetiva y certera en los recursos que tenía en su mano. Diseñamos una inusual estrategia de edición *online*, que ni siquiera frenó en los días que padeció Covid-19 y aislado en su cuarto de estudio, no paró de editar. Ambos, él y Anabel, nos ofrecieron todo lo que tenían a su disposición, cámara, luces, estudio de grabación, en una actitud absolutamente filantrópica. Recuerdo que Laura pasaba horas tratando de subir los videos a YouTube desde un parque wifi. Cuando el editor y yo estábamos ya satisfechos con el acabado de los videos, entonces Luis le subía la resolución y con esa calidad era que Laura la recogía en su casa en bicicleta, para luego ir hasta un parque cercano a subirlos.

Alianzas

#Troyanas... sobrevivió gracias a las alianzas con artistas y otros proyectos. Una de las experiencias más significativas en ese sentido fue la colaboración con Firoia, un emprendimiento de moda y diseño en La Habana, encabezado por Liliam

Hernández y Jorge Enrique Toscano. Esta iniciativa gustó muchísimo en las redes, promovió una imagen de empoderamiento en un momento particularmente oscuro. Fotos coloridas en plena pandemia y a la intemperie. No me siento orgullosa de infringir las leyes de esa manera, pero gracias a eso, ellas pudieron tomar el sol, respirar en plena plaza, y a través de esas fotos, muchos también podíamos tomar el sol. Estas mujeres en esas fotos, vestidas de colores primaverales, desafían el enclaustramiento, el gris de la pandemia es sustituido por tonos pastel, auguran la promesa de una reapertura a la vida y de poder pintarse los labios otra vez, mostrando bocas deseantes y libres de mascarillas.

La participación en festivales *online* de muy distinta naturaleza también propició la expansión del proyecto. Entre ellos destaca el Festival de Teatro Experimental La uña rota, organizado por la AHS de Santiago de Cuba, y el Festival de Audiovisuales El Almacén de la Imagen de la provincia de Camagüey, en los que participamos con videos del canal Troyanas en YouTube. En los Juegos Florales (festivales de literatura), organizados por la AHS desde Santiago de Cuba y en Sancti Spiritus, el canal de Telegram @TroyanasenCuarentena fue la plataforma dedicada a visibilizar la literatura escrita por mujeres en el marco de esos eventos, formando parte de su programación oficial. Fuimos invitadas al Festival Internacional de Teatro de La Habana, como ponentes del panel *online* dedicado a alternativas digitales para el teatro durante la pandemia.

A modo de final con puntos suspensivos

#TroyanasenYouTube fue una comunidad virtual, que en su impronta feminista encontró en las narrativas transmedia el recurso de expresión y expansión, una comunidad virtual de mujeres artistas que se expresó privada y públicamente a través de los canales, plataformas y medios digitales, en plena pandemia, y sin más opción natural que esa. Estos

entornos virtuales son comunes fuera de Cuba hace décadas, pero a raíz de nuestra particular situación con el acceso a Internet, fue algo novedoso en nuestro contexto. No es casual que esto ocurrió paralelamente al auge, que, en 2021, alcanzaron las plataformas feministas independientes en la Isla.

Uno de los presupuestos fundacionales de #Troyanas... fue el de abrir una comunidad donde pudieran coexistir mujeres muy diversas, por eso reservamos el término feminista solo para algunos *posts*, respetando el estado de autoconcienciación de cada creadora respecto a su filiación o no. El llamado a la acción del ciberfeminismo también es muy inclusivo y abierto, por eso compartimos con esta corriente recursos expresivos y estéticos por un lado, y por otro, un compromiso fuerte de lucha contra los estereotipos patriarcales, y un deseo de transformar paulatinamente los imaginarios colectivos, empleando el arte, la escritura, la actuación, la voz en el oído, los medios digitales, para reconstruir y reedificar nuestro lugar en el mundo como mujeres, feministas, artistas.

El proyecto fue pionero en su naturaleza transmedia, en su esencia ciberfeminista no declarada, y en sus formas de gestión y supervivencia. Luego de estos análisis, sospecho y casi puedo asegurar la existencia de iniciativas y grupos ciberfeministas en Cuba, solapados bajo otras corrientes o nombradas solo como feministas. Rastrearlas y brindarles un aparato conceptual que ilumine lo que esencialmente son, enriquecería grandemente sus prácticas y aportaría nuevas piedras a la casa en construcción que es el feminismo en Cuba.

Hoy estamos dispersas como las semillas después de una tormenta, anidamos en distintos lugares del planeta: Cuba, Estados Unidos, España, México, Argentina, Uruguay. Confío en que la estirpe #Troyana siga floreciendo y renaciendo, que pueda brotar en los ambientes más áridos, en los climas más fríos y secos,



© JORGE ENRIQUE TOSCANO

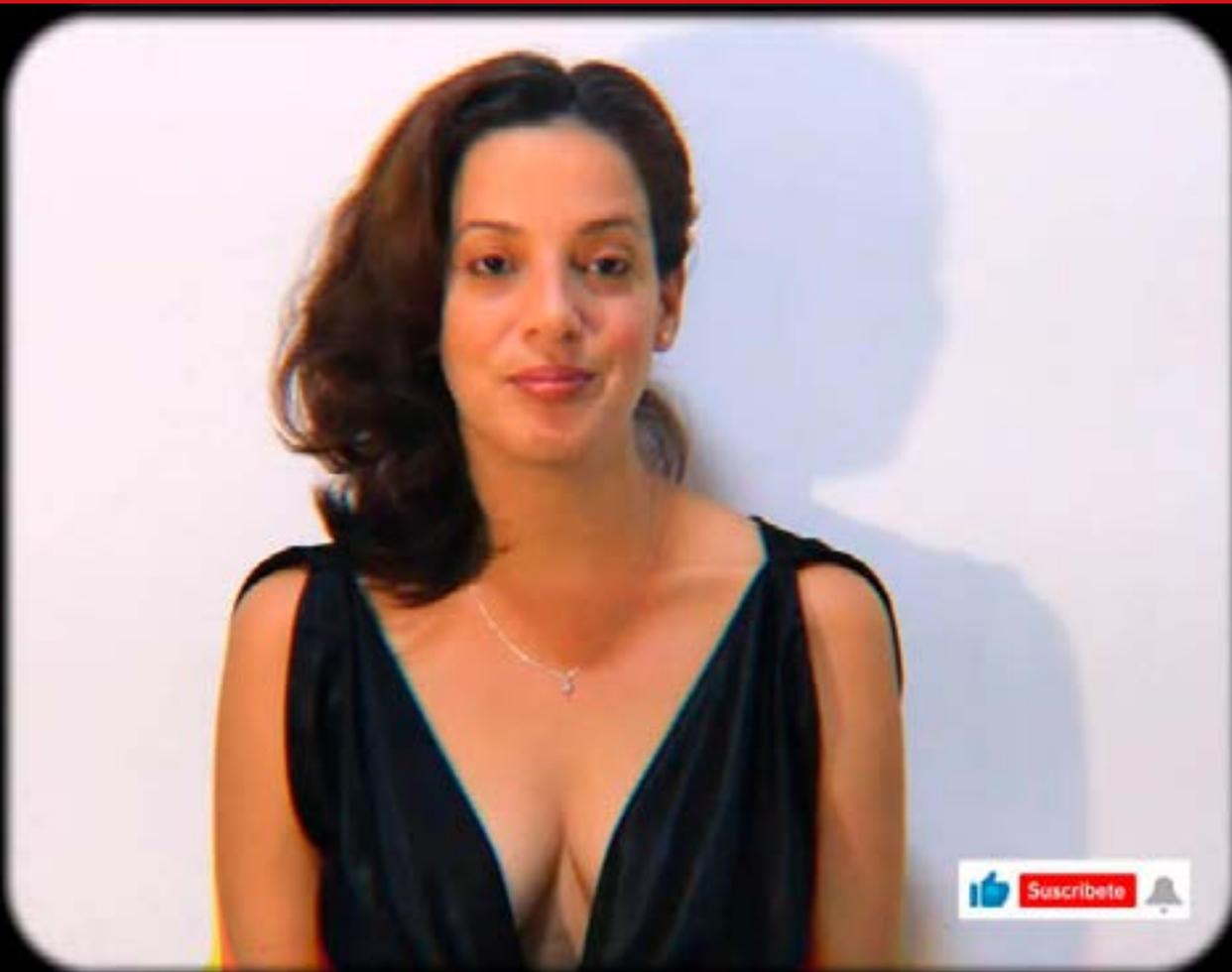
que pueda resistir al calor abrasador, al invierno feroz, al otoño desolador, al polen de la primavera. Confío en que nuestra resiliencia fragmentada nos permita sobrevivir de manera autónoma pero con el corazón sembrado en un fuerte instinto de comunidad.

Este proyecto es un agujero, es una grieta por la que fugarse y fluir hacia otros universos. Tiene un hilo conector que siempre nos guía a través del laberinto, y esa marca-huella-herida-distinción no es más que el mundo de las mujeres y sus problemáticas, representado y habitado de muchas maneras posibles. Pero al final, en ese itinerario enredado como una madeja, en ese mapa fracturado siempre la trama, el hilo, somos las mujeres y nuestras vidas.

Creamos este proyecto para que fuera interminable, infinito, creamos una forma de ser y trabajar, utilizando una de las más antiguas y clásicas metáforas femeninas de resistencia (*Las Troyanas*, de Eurípides) como inspiración, y por otro lado, el contexto y los medios digitales para hacerlo vivir, más el carácter transmedial para expandirlo y extenderlo en el tiempo-espacio virtual y físico, de manera perpetua. 🏹

#LaTroyanaeslaPerladelEdén
#micaballodeTroyanadiemeloquita
#queardaTroya
#HeroinasDigitales
#transmedia
#feminismo
#escriturafemenina
#mujeresescritoras
#acaballoregalao
#selerevisalaespuela
#Troyamiamor
#IloveTroya

Troyanas en YouTube, una aproximación al teatro transmedia



© TOMADO DE REDES SOCIALES

EL TÉRMINO TRANSMEDIA HA COBRADO

LAURA HERNÁNDEZ PERDOMO mayor auge en los últimos años a partir de la multiplicidad e interconexión de medios a la que nos expone el mundo contemporáneo. Así han nacido conceptos como: narrativas transmedia, televisión transmedia, publicidad transmedia y periodismo transmedia. Incluso, se podría hablar de teatro transmedia.

La transmedia no es más que una estrategia productiva-comunicativa que diseña la estructura, producción

y sentido comunicativo de un proyecto. Es una forma de consumo y recepción del contenido diferente a los modelos tradicionales, donde ahora el interés de un productor o comunicador transmedia es que el usuario consuma sus contenidos a través de diversos medios y con un rol más participativo.

Podríamos definir entonces las narrativas transmedia como estructura narrativa que surge a partir de la convergencia de medios y tiene tres características fundamentales que la distinguen: relatan

Proyecto Troyanas en YouTube, dirigido por Ámbar Carralero.

historias (de ficción o no) expandidas a través de diferentes medios; estas historias están diseñadas para ser consumidas en su conjunto pero ninguna es dependiente de otra, es decir, el usuario no tiene necesariamente que conocer todos los productos para entender uno; y por último, los proyectos de narrativa transmedia apuestan por una participación más activa del espectador, invitándolos, de forma más o menos evidente, a comentar, dialogar, reescribir, investigar, entre otros llamados a la acción.

Cuando pensamos en las posibilidades creativas que las narrativas transmedia pueden tener sobre el arte teatral, aparece la particularidad de que al teatro le son inherentes dichas características distintivas.

Para sustentar la afirmación anterior tenemos que ver al hecho teatral en todas sus dimensiones, que incluyen acto performativo, texto escrito, puesta en escena, lenguaje visual y sonoro. Entonces podemos valorar el paso de un texto dramático a la escena o la recopilación de las canciones de un musical en un disco, como una expansión ficcional entre medios. Ciertamente es que para algunos investigadores la adaptación de un medio a otro no constituye una expansión, por lo que no se consideraría transmedia. Por el contrario, sí pienso que una adaptación puede ser una expansión. El simple hecho de adaptar una novela a otro medio, por ejemplo, al teatro, lleva implícito una serie de variaciones tanto a nivel de relato (sustracción o adición de eventos), como de personaje (rasgos físicos que podrían cambiar de acuerdo al actor que lo interprete), por lo que el consumidor receptorá el relato de forma distinta. Son ejemplos muy sencillos pero que nos demuestran que la adaptación sí podría ser considerada una expansión narrativa y, por tanto, una de las formas que puede adoptar la transmedia.

En cuanto a la autonomía de los relatos generados por diferentes medios, los estudios teatrales y filológicos, pese a la relación práctica que debe existir entre ambos campos, contemplan al acto escénico y a la dramaturgia escrita como fenómenos independientes.

Por último, la participación activa en relación directa de los espectadores con las producciones artísticas, se encuentra entre las señas de identidad más antiguas del arte teatral: la presencia física en un mismo espacio durante un tiempo limitado del emisor y el receptor. Desde las risas, aplausos o abucheos del auditorio, para aprobar o repudiar lo que sucedía en el escenario, hasta formas contemporáneas de ejecución escénica que para llevarse a cabo requieren del rol activo del espectador como el *happening* y el *performance*, evidencian a través de la historia la interacción con el público como uno de los fundamentos del teatro.

Pareciera entonces que el teatro siempre ha operado dentro de los códigos que hoy definen la transmedia y, por tanto, esta tiene poco que ofrecerle. Pero, recordemos que las características enunciadas sobre narrativas transmedia no solo tienen un fin identificativo, sino que definen una estrategia de producción y construcción de nuevas ficciones ampliadas en una relación distinta con las audiencias. Paradójicamente la relación público-actor propia del teatro, la limitación de un tiempo y un espacio para su realización, junto a la presencia en muchos casos de un universo dramático que sostiene una ficción y múltiples personajes, constituyen elementos que las narrativas transmedia pueden potenciar para generar nuevos modos de concebir las estrategias discursivas y productivas del arte teatral en la actualidad. La conciencia sobre estas potencialidades ha llevado a varios teóricos a preguntarse sobre la existencia de un teatro transmedia como un fenómeno particular con características propias.

María Ángeles Grande Rosales y María José Sánchez Montes, ambas profesoras de la Universidad de Granada, en su artículo «Posibilidades de un teatro transmedia»,¹ aunque afirman que el teatro por su «paradigma escenocéntrico» es multimedial y puede contener otros

¹ M. A. Grande Rosales & M. J. Sánchez Montes (2016). *Posibilidades de un teatro transmedia*. Artnodes (18), pp. 64-72.



medios sin que afecte su especificidad, creen difícil que pueda existir un proyecto transmedia donde el teatro sea el centro de la narrativa. No niegan la posibilidad de un teatro transmedia, sino que consideran su existencia en tanto expansión de relatos nacidos en otros medios.

En otro artículo de la profesora Sánchez Montes, titulado «Teatro transmedia: ¿modo o moda?»,² nos invita a reflexionar, a partir de varios ejemplos en el panorama de la escena española, si el teatro transmedia supone una nueva manera de hacer teatro. Se detiene a explicar con mayor especificidad dos puestas en escena que fueron estrenadas en España en 2016: *La cocina*, texto del dramaturgo inglés Arnold Wesker, con adaptación y dirección de Sergio Peris-Mencheta; y *El proceso, de Kafka*, puesta en escena a partir de la novela *El proceso* (1925) de Franz Kafka, bajo la dirección de Belén Santa-Olalla. Si bien de formas diferentes, ambos espectáculos se apropiaron de algunas herramientas que brindan las narrativas transmedia.

El primero no fue concebido como un proyecto transmedia desde su génesis. Se trataba de una producción en un sentido más tradicional, pero la construcción en formato circular de la escenografía³ llamó la atención de RTVE (Radio y Televisión Española) y entró a formar parte del Laboratorio multimedia de RTVE Escena 360°, comenzando así la transmedialización de la obra. La puesta en escena se filmó con la técnica de grabación de 360° y algunas de las escenas fueron subidas a la web del Laboratorio. Además, se subieron contenidos como el cuaderno de dirección, dibujos, fotos y otros videos del proceso, y se crearon perfiles para los personajes donde se ampliaban sus historias.

Tras este formato parece estar el deseo de hacer accesible el espectáculo a un espectador más televisivo que teatral, y es claramente una estrategia no tanto para expandir la narrativa de la obra como para llegar a un espectador no habitual del Centro Dramático Nacional de España.⁴

El segundo ejemplo sí fue un proyecto concebido como teatro transmedia

La cocina,
dirigida
por Sergio
Peris-
Mencheta.

² M. J. Sánchez Montes (2019). *Teatro transmedia: ¿modo o moda?* En Domingo Sánchez-Mesa Martínez, *Narrativas transmediales. La metamorfosis del relato en los nuevos medios digitales* (pp. 221-231). Barcelona: Gedisa, S.A.

³ La escenografía era una gran cocina dispuesta en formato circular donde los veintiséis actores desarrollarían la acción.

⁴ M. J. Sánchez Montes: Ídem.



desde el inicio. Belén Santa-Olalla, directora teatral de la compañía Stroke 114, entiende el teatro transmedia como una experiencia transmedia donde una de las plataformas es el teatro y predomina sobre las demás. Es decir, no necesariamente tiene como centro de la narrativa al hecho escénico, pero sí posee una considerable relevancia dentro del universo ficcional. De igual forma, es imprescindible para esta creadora que la obra teatral «dote al espectador de un rol y un objetivo».⁵

Para este montaje contó con la participación de Nieves Rosendo, profesora de la Universidad de Granada e investigadora del *transmedia storytelling*, que estuvo a cargo de la expansión transmedia de *El proceso, de Kafka*. Al contrario del caso anterior, esta vez las creadoras procuraron que no se entendiera como una estrategia de *marketing*. Su expansión transmedia consistió en interactuar con el espectador días previos a la función y para ello realizaron diferentes acciones y utilizaron herramientas transmedia como la construcción de un universo ficcional que trascendiera la escena y la implicación directa del público con la ficción y los actores. Una vez dentro del teatro, el espectador asistía a una pieza teatral «a la italiana», cesaba el intercambio y se disponían a ver una obra de corte más tradicional.

Tras apreciar los ejemplos anteriores, podemos asumir que el teatro transmedia se define como estrategia comunicativa para llamar la atención de otras audiencias no asiduas al teatro, pero también deviene en una manera distinta de asumir la creación teatral, donde se expanden a otros medios los universos ficcionales y los personajes pertenecientes a un núcleo ficcional situado en el texto o la puesta en escena.

Teatro transmedia sería entonces todo proyecto transmedia que tenga como

centro un hecho teatral y cumpla además con las tres características principales de las narrativas transmedia (implicación de varios medios para expandir la historia, autonomía de cada creación y la participación activa de los receptores sobre el proceso creativo).

Existen otras condicionantes que considero pertinentes para apoyar esta definición, como la conciencia sobre la utilización de una estrategia discursiva que involucre la transmedialidad como recurso primordial en la construcción poética generada por la puesta o el texto dramático. Tampoco podemos obviar el carácter de retroalimentación constante que se permite entre los medios involucrados en un proyecto de teatro transmedia, algo posible gracias a la variabilidad del teatro (donde las puestas son hechos físicos que cambian con cada función), por lo que la incidencia de los consumidores no solo varía las expansiones generadas en otros medios, también pueden modificar el centro ficcional (la puesta en escena).

En Cuba se hace difícil rastrear no solo ejemplos de teatro transmedia, sino que entre las producciones con estrategias de narrativas transmedia no encontramos ninguna que tenga al teatro como una plataforma para su expansión creativa. Pese a la incipiente conciencia de la transmedialidad en nuestro país, respecto a campos fuera del mundo audiovisual, en 2020 nace *Troyanas* en YouTube, un proyecto no solo declarado como transmedia, sino que, según las palabras de su creadora, la teatróloga Ámbar Carralero Díaz, tiene al teatro como uno de sus principales ejes discursivos.

Troyanas en YouTube y *Teatro-puestas en YouTube* recogen los poemas que forman la génesis del proyecto transmedia *Troyanas en YouTube*. El carácter dramático presente en estos poemas permitió que *El muro de Helena&Andrómaca*, presente en los dos cuadernos, fuera adaptado como monólogo por la propia Carralero. El recorrido de estas creaciones, que desde sus inicios ya habitaban en medios distintos (la literatura y el teatro), invitaban a expandirlos a

⁵ Para conocer de forma ampliada las consideraciones de Santa-Olalla sobre teatro transmedia y otros trabajos que ha desarrollado con su compañía Stroke 114 pueden consultar el video http://www.YouTube.com/live/ckTES-DoKw_0?feature=share.

un proyecto más ambicioso donde Ámbar Carralero podría explorar desde las narrativas transmedia su experiencia en otras manifestaciones artísticas y su interés por las nuevas posibilidades discursivas de las redes sociales. Nace así Troyanas en YouTube como un proyecto transmedia que, si bien no proviene específicamente desde el teatro, la formación y las incursiones de su creadora en el mundo de la escena, hacen que el arte teatral sea fundamental para el desarrollo de la propuesta.

Al llegar la pandemia de Covid-19, queda pospuesto indefinidamente el montaje de la obra teatral y la publicación de ambos cuadernos de poesía. Por esta razón, la autora decide crear el canal de Telegram Troyanas en cuarentena. Este canal tenía como objetivo principal la difusión de poesía y narrativa femeninas; compartía algunos de los textos de los cuadernos en formato de audio, acompañados de una obra visual. Con el tiempo, el canal fue creciendo y llegó a tener una popularidad que permitió colaborar con poetas, narradoras y dramaturgas cubanas reconocidas, como Nara Mansur Cao, Martha Luisa Hernández Cadenas, Taimi Dieguez Mallo, Barbarella D´Acevedo, Agnieska Hernández, Dania del Pino Más, Elaine Vilar Madruga, Blanca Felipe Rivero, incluso con poetas argentinas como Celeste Copetti y Ana Arzoumanian y la actriz, dramaturga y directora teatral uruguaya Analía Torres.

Al extenderse por más de un año las medidas restrictivas por la pandemia y la improbabilidad de un regreso inminente a las salas de teatro, en 2021 Carralero decide crear el canal de YouTube, Troyanas en YouTube. Canal para Heroínas, con el objetivo de adaptar algunos de los poemas en cortometrajes. Las publicaciones del canal se dividirían en cuatro temporadas, una para cada personaje (Helena&Andrómaca, Casandra, Hécuba y Elektra), y entre ellas se subirían otros materiales complementarios como *making-off* y entrevistas. Debido al rebrote de Covid-19 y al poco presupuesto para realizar un

proyecto tan ambicioso, solo se pudo filmar, editar y publicar la temporada de Helena&Andrómaca, además de algunas cápsulas adicionales donde se mostraba parte del proceso creativo.

Paralelamente, se sumaron al universo transmedia dos redes sociales más: Facebook y Twitter. Ambas cuentas pertenecían a La Wifi-Girl-Park, *alter ego* ficticio creado por Carralero años atrás, bajo cuyo nombre publicaba pequeños textos de su autoría con un corte de crítica social. El personaje se describía a sí mismo como Reportera del Caos y del Cosmos, y desde 2021 comenzó a publicar exclusivamente contenidos relacionados al proyecto Troyanas..., un ejercicio que la autora definió como «falso reportaje».

Si repasamos el universo narrativo de Troyanas... que he ido describiendo cronológicamente, podemos verificar que se trata de un proyecto transmedia que cumple con las tres características distintivas de las narrativas transmedia. Los textos de los cuadernos se expanden al medio audiovisual para ser publicados en YouTube y el poema *El muro...* se adapta para la escena; son, por tanto, relatos que se expanden en diferentes medios. Cada uno de estos materiales que construyen el mundo ficcional puede ser consumido de manera autónoma, no precisan del macroproyecto para ser recepcionados en su totalidad. El proyecto apuesta por un acercamiento a las nuevas audiencias a través del lenguaje de los medios digitales, e invita a la participación activa mediante comentarios en redes sociales, inclusión de otras autoras en el canal de Telegram, encuestas a creadoras y la escritura de *Decálogo de una Troyana*, que comenzó siendo un texto de presentación del proyecto donde la autora describía qué significa ser una Troyana, y luego fue creciendo con características compartidas por otras creadoras.

Ha quedado evidenciado que Troyanas en YouTube es un proyecto transmedia, pero, ¿podríamos hablar de teatro transmedia? Según la definición de teatro transmedia que se maneja en este análisis, el mismo debe ser un proyecto

transmedia que tenga como centro un hecho teatral. Es cierto que, en este caso, la obra teatral *El muro de Helena&Andrómaca* no constituye el centro del universo, sino que es una de las expansiones narrativas de los cuadernos, los cuales considero como centro de este proyecto transmedia. Pero este trabajo creativo hay que analizarlo de forma particular, ya que su creadora, quizás por su formación teatral, siempre ha declarado la cercanía a recursos técnicos y referencias provenientes del teatro. Las historias y personajes del canon constituidos por los dos poemas parten del universo referencial de la mitología griega, los cuales poseen como hipotextos fundamentales a la tragedia y las visitaciones que se han hecho de estas a lo largo de la historia del teatro. Para mayor certeza en lo antes planteado, bastan las propias palabras de Ámbar, quien ha confesado

que estos textos tienen la finalidad de en algún momento ser llevados al teatro y enunciados por actrices.

Por estas razones, considero que, aunque no podamos clasificarlo como teatro transmedia de la manera más ortodoxa que propone el término, sí podemos decir que es el primer proyecto en Cuba que más se acerca a esta noción dada la importancia que cumple el teatro dentro del mismo. Recordemos que lo más significativo de un análisis de este tipo no es el fin identificativo, es decir, demostrar si se considera o no teatro transmedia, sino ser conscientes de una nueva forma de producción, comunicación y consumo que puede potenciar el hecho teatral. Y en este sentido, el proyecto de Ámbar Carralero sienta las bases para una aproximación consciente a las narrativas transmedia y las posibilidades que brindan para creadores escénicos. 🗨️

El proceso, de Kafka,
dirigida
por Belén
Santa-Olalla.

© TOMADO DE REDES SOCIALES



El actor y la narración transmedia*

Antecedentes

LAS NARRACIONES TRANSMEDIA ESTÁN

BELÉN SANTA-OLALLA revolucionando la manera en la que el ser humano cuenta historias. Desde el principio de los tiempos, los relatos han cobrado vida a través de los personajes, que se han vuelto de carne y hueso gracias a los actores. Durante siglos, se han desarrollado técnicas específicas para la interpretación del actor, pero nunca se ha planteado la validez de estas técnicas en el nuevo escenario transmedia, en el que el universo narrativo se expande, se profundiza, se ramifica y se propaga a través de diferentes medios y formatos. ¿Cómo afecta este nuevo horizonte al trabajo del actor?

* Tomado del blog Universo Transmedia, www.universotransmedia.wordpress.com.

La elaboración de un universo transmedia requiere de un trabajo exhaustivo de desarrollo de tramas, localizaciones, conflictos, mitologías, lenguajes, reglas internas... Todos estos elementos se expresan a través de los personajes que son los que dan vida a este universo narrativo. Por ello, es importante determinar qué papel juega el actor en la elaboración de este escenario desde un principio.

Colaboración escritor-actor-público

En una obra de teatro tradicional, el escritor es el que crea el personaje, para que luego el actor lo haga suyo. Sin embargo, sus palabras son las que el dramaturgo ha puesto en sus labios. En la creación transmedia, los límites no son tan claros. El actor de una experiencia

El proceso, de Kafka, del grupo Stroke 114, dirigida por Belén Santa-Olalla.

de este tipo parte de un texto conocido, pero la importancia de la interacción del público y el grado de implicación de este pueden modificar la historia sobre la marcha. El actor entonces cobra un rol más activo, ya que sería co-escritor y co-creador de los personajes. De este modo, la construcción debe plantearse desde un punto de vista más colaborativo, en el que el personaje se va nutriendo y enriqueciendo tanto por el escritor como por el actor.

La biblia participativa del personaje

Para hacer posible esta co-creación se requiere entonces de una biblia de personaje más dinámica, que marca unas pautas a seguir por el actor, quien entonces debe seguir sus guías y sus textos cuando el desarrollo de la narración lo permita, pero exige un punto de vista más flexible en cuanto al desarrollo de nuevos escenarios no planteados sobre el papel. El actor debe conocer en profundidad a su personaje, y vestir siempre su piel, no dejando el futuro del desarrollo a la arbitraria improvisación, sino estableciendo una escucha activa y una respuesta rápida dentro de los parámetros de su personaje.

Del mismo modo que el actor es el que pone la piel y la cara al personaje, de antemano ha de establecerse quién se va a encargar de representarlo en su faceta virtual o en redes sociales. Tanto si es el escritor como el propio actor, sobra decir que la necesidad de mantener y actualizar nuestra biblia del personaje es extraordinaria, para evitar inconsistencias e incoherencias.

Dicha biblia, al surgir de la colaboración de escritores y de actores, describirá lo mejor de cada mundo en lo referente a la construcción del personaje. El escritor establecerá el tono, los antecedentes, el lenguaje, en definitiva, cómo se ve desde fuera; mientras que el actor colaborará con su análisis sobre los objetivos, los conflictos internos y elaboraciones de conducta, es decir, cómo se vive desde dentro. Ambas informaciones son valiosas para el desarrollo de un personaje y

su consistencia a través de las redes sociales y las representaciones reales.

El arco de desarrollo del personaje idealmente debería también establecerse *a priori* y elaborar una línea temporal que prevea las interacciones con el público en cualquier soporte. Es vital sincronizar los puntos de inflexión que llevan al personaje a evolucionar en las diferentes plataformas a través de las cuales se va a comunicar, para que la creación del personaje sea tan coherente como su evolución.

El trabajo del actor según las diferentes estructuras narrativas

Las historias siempre se consumen de manera lineal, ya que el espectador no puede consumirlas de otro modo. Sin embargo, debido al fenómeno transmedia, las posibilidades de la narración se complican:

Narrativas ramificadas: Aquellas que ofrecen varias versiones de la historia según las decisiones de sus personajes. Estas diferentes versiones pueden estar o no ligadas a la interactividad que se le ofrezca al espectador. En estas narraciones, el actor explora los diversos acontecimientos alternativos a raíz de las disímiles posibilidades. Esta es un tipo de historia que enriquece bastante al personaje, pero que obliga al actor a tener muy claro en qué versión del camino se encuentra en cada momento y a explorar diferentes arcos de personaje según la alternativa escogida, por lo que la improvisación no es aconsejable para este tipo de ramificaciones.

Narrativas lineales con interactividad: Son aquellas historias que se desarrollan de manera lineal pero ofrecen puntos de decisión al espectador, bien para conocer su opinión o para hacerlos partícipes de mecánicas de juego. Sin embargo, su decisión no altera el desarrollo de los acontecimientos. En estos casos, el actor puede incluir alguna referencia a la interacción del espectador, pero sin salirse del recorrido narrativo establecido, por lo que se abre la puerta a algo de improvisación que



contribuya en la creación de la ilusión de una narrativa no-lineal.

Mundos abiertos: Aquellas narrativas en las que el viaje del espectador es totalmente decidido por él mismo. En ellas, el contenido está esparcido por diferentes plataformas y la forma en la que el público viaja de un contenido a otro depende totalmente de sus decisiones y de su grado de implicación. En estas narraciones, los contenidos se interconectan en una red neuronal, con lo que no existe un planteamiento, un desarrollo y un desenlace establecidos. Estas piezas son fotogramas individuales, escenas singulares congeladas que se manifiestan en diferentes plataformas pero que representan un mismo momento narrativo.

En estas narraciones, el actor debe estar abierto a un personaje cuya evolución no está marcada por el flujo natural de la historia, sino por el propio viaje personal del espectador a través del contenido. Aunque el acceso a la historia es totalmente abierto, el actor debe trabajar cada contenido / escena

/ pieza como un todo individual y una creación independiente de las demás, ya que puede o no conectarse con ellas según el espectador. En este tipo de interpretación se explora sobre todo el aquí y ahora del personaje, y no cómo este se inserta en un arco más amplio de la construcción.

La interacción lo cambia todo

Igual que el medio afecta a la manera de interpretar del actor (actuar ante la cámara *versus* actuar en un auditorio), el factor que más influye en la manera de interpretar en un proyecto transmedia es el grado de interacción con el público y cómo esta afecta al desarrollo de la historia. La interacción directa del actor con el espectador no es nada nuevo, y muchas veces se ha roto la cuarta pared en el teatro para desafiar las convenciones y comenzar una conversación con el espectador. Sin embargo, el actor –al igual que los demás creadores de la experiencia– debe tener muy claros algunos factores antes de traspasar esa pared

El proceso, de *Kafka*, del grupo Stroke 114, dirigida por Belén Santa-Olalla.

transparente, para darle consistencia y sentido a la interacción:

- ¿Qué objetivos del proyecto pretendemos cumplir con esta interacción con el espectador?
- ¿Qué interacción esperamos del espectador? ¿Vamos a premiar esa respuesta?
- ¿Qué interacción no esperamos del espectador? ¿Vamos a penalizar esa respuesta?
- ¿Esperamos alguna acción concreta por parte del espectador?
- ¿En caso de que la interacción no sea la deseada, cómo la vamos a reconducir?
- ¿Cómo vamos a cerrar la interacción?
- ¿Cómo dejamos claro cuáles son los momentos de interacción y los de no-interacción por parte del espectador?

Además, el personaje que interpreta ese actor, para darle organicidad a ese encuentro nunca orgánico entre espectador y actor, ha de hacerse algunas preguntas sobre esa misma interacción:

- ¿Quién es el espectador para el personaje?
- ¿Por qué rompe la cuarta pared para interactuar con él?
- ¿Qué quiere el personaje del espectador?
- ¿Qué vínculo se establece con el espectador?
- ¿En qué entorno se relaciona con él?
- ¿Cómo y por qué acaba la interacción con el espectador?
- ¿Cómo afecta la interacción con el espectador en el desarrollo futuro del personaje?

Las relaciones y las técnicas del actor

Si el actor en medios tradicionales ya tenía que darle suma importancia a la escucha, el actor de un proyecto transmedia tiene que ser todo oídos. El buen actor, antes de responder, escucha atentamente, y en estos casos, muchos son los estímulos a integrar. Según el tipo

de relaciones del actor, conviene además que conozca de técnicas interpretativas específicas:

Relación del actor con el otro actor: Los actores transmediáticos conocen bien sus personajes, los han explorado y los habitan sin problemas, para dar el salto sin miedo a través del tiempo y las plataformas. De este mismo modo se relacionan entre sí, estableciendo claramente las pautas de los encuentros, bien escritos de antemano o bien improvisados dentro de unas guías establecidas por las biblias de personajes. El actor debe conocer los recorridos alternativos de los otros personajes para no llevar a sus compañeros a encuentros inconsistentes o incoherentes con sus propias construcciones. Los encuentros entre actores-personajes pueden producirse entre plataformas (el actor de una pieza audiovisual interactúa con el actor del escenario, o entre sí en redes sociales), por lo que conocer y haber explorado la naturaleza de los vínculos entre personajes es una herramienta valiosísima para estos nuevos actores. Las técnicas tradicionales fundamentadas en la escucha activa son importantes para el desarrollo de esta faceta del actor transmediático.

Relación del actor con el público: La interacción del actor con el público forma parte de la narración transmedia, y por ello, el actor debe estar preparado para relacionarse con el espectador. El espacio de ensayo debe concederle al actor más ocasiones de encontrarse con el espectador, ya que es algo que también va a formar parte de la construcción del personaje. El actor debe enriquecerse con encuentros con un espectador cuya reacción es imprevisible: pasivos, hiperactivos, boicoteadores, etc. Las técnicas que se nutren de la experiencia del teatro de calle y del teatro de improvisación son muy beneficiosas para el actor transmediático en estos casos.

Relación del actor con el entorno: El actor se relaciona con lo que le rodea en la escena, que es fruto de convenciones compartidas entre todos los actores

que le hacen creer al espectador que el escenario se convierte en un bosque o en un cuarto. Al añadir al espectador como parte de la interacción, ya no solo hay que hacerle creer en la convención del entorno, sino que hay que compararla con él, justificarla. También en estos proyectos la interpretación vulnera los límites convencionales del teatro, y se da en la calle, en el campo. Incluso hay un entorno virtual (internet, redes sociales) que el actor debe escuchar lo mismo que escucha un entorno construido por su imaginación. El actor debe nutrirse entonces de técnicas interpretativas que exploren el entorno y sus límites, como *Viewpoints* y otras líneas de exploración del movimiento del actor en el espacio.

Relación del actor con la tecnología: El actor transmediático debe estar entrenado para relacionarse con la tecnología en escena. Software, páginas webs, aplicaciones y artilugios físicos se utilizan en este tipo de proyectos para expandir los horizontes de la experiencia, y el actor debe aprender a justificar y a integrar orgánicamente su uso. Un actor puede recibir órdenes por un pinganillo sobre cómo interactuar con cada espectador, o recibir mensajes en una tablet sobre la respuesta a una encuesta virtual y tener que modificar el curso de la historia según los resultados. Por ello,

cuanto antes se exponga al actor al trabajo con la tecnología integrada en la historia, antes podrá comenzar a buscar la organicidad en su encuentro. Para estas relaciones más tecnológicas y su justificación en la construcción del personaje, el actor puede beber de técnicas interpretativas derivadas del mundo del performance o del trabajo experimental.

Conclusión

El actor, como co-creador de una experiencia transmedia, ha de ser un actor integral, fuertemente preparado para la escucha de un entorno atomizado, altamente tecnológico, multiplataforma y de persistencia permanente. El entrenamiento del actor transmediático debe beber de diferentes técnicas para estar preparado para todo el tipo de relaciones a las que se va a exponer su personaje y estar más abierto a una formación multidisciplinar, ya que en estas creaciones todo puede contribuir al desarrollo del personaje. Más que nunca, una profunda exploración previa del personaje permitirá que una construcción sólida se desenvuelva de manera coherente a través de la historia, para garantizar que la experiencia del espectador sea fiel a los objetivos del proyecto, consistente con el resto de la narración y, sobre todo, inolvidable. 77

El proceso, de Kafka, del grupo Stroke 114, dirigida por Belén Santa-Olalla.



LIBRETO

132

EL DESEO
DEL OCÉANO
ÍNDICO

JUEGO CON LA REALIDAD
PARA NIÑOS Y ABUELAS



Erduyn Maza Morgado

CIEGO DE ÁVILA, 1980

ACTOR, DRAMATURGO Y DIRECTOR ARTÍSTICO. Presidente de UNIMA Cuba. Licenciado en Arte Teatral en la Universidad de las Artes, en el perfil de Dramaturgia. Profesor de la asignatura Actuación con Títeres en la Escuela Nacional de Teatro. Dirige Teatro La Proa desde su fundación. Guionista de programas infantiles de la televisión cubana. Entre sus principales reconocimientos están el Premio Caricato 2011 de Actuación masculina, por su desempeño en el personaje protagónico en *Mowgli, el mordido por los lobos*; la nominación al Premio Adolfo

Llauradó 2010 por la obra *Aventura con el televisor*; el Premio de dramaturgia de la 4ta Bacanal de Títeres para adultos 2018 con *La lista de Genaro*, obra que también recibió el Premio de Investigación otorgado por la Universidad de las Artes, 2020-2021; Mención en el Premio de dramaturgia para niños y de títeres Dora Alonso 2020 con *El deseo del océano Índico*; Mención en el Premio Silvestre de Balboa de la ciudad de Camagüey, con *Amelia sueña mariposas* (nominada al Premio Caricato 2024 en la categoría Mejor Director); estas dos últimas obras fueron distinguidas también en el Concurso Internacional de Dramaturgia Infantil El duende que vive en mí 2021, Ecuador; el Premio de Dramaturgia Fernandina de Jagua 2024 por *Clara niña sin palabras*; y la Distinción Placa Avellaneda 2024, entregada por el Festival Nacional de Teatro de Camagüey. Ha impartido talleres en Bolivia, México y Cuba. Representó a nuestro país en el Festival Abril 2015 en Dinamarca; en el Congreso Mundial de la ASSITEJ, en Sudáfrica en 2017; en el Congreso de Estudios Latinoamericanos LASA 2018, en Barcelona, y en el Congreso LASA 2019 en Boston. Ha participado en varios festivales de teatro en Colombia y Corea del Sur. Fue parte del equipo fundador de la Bacanal de Títeres para Adultos y, junto a Arneldy Cejas, de la Jornada Habana tiritera: figuras entre adoquines, de la cual es el director general. 📖

Vida y teatro en un mismo sueño: *El deseo del océano Índico*

Los abuelos son una deliciosa mezcla de risas, cuidados, historias maravillosas y amor.

SOBRE LOS SUEÑOS Y EL TEMOR A LAS PÉRDIDAS va esta historia. Una obra edificada desde la sensibilidad del autor y su relación con la vida cotidiana. Casi podría llamarse autobiográfica porque retazos de las historias de su familia van entre líneas con la dosis de ficción que requiere el teatro, pero, eso sí, con las

MAIKEL CHÁVEZ

licencias que el amor y la poesía otorgan a quien escribe sobre sus seres queridos. Realidad y ficción desdibujan sus trazos para unir teatro y vida cotidiana al mismo tiempo en un juego escénico que explora sobre el sistema de relaciones de sus protagonistas (dos niños y una abuela).

La revista *Tablas* hoy nos presenta *El deseo del océano Índico* que en 2020 recibió mención del Premio de Dramaturgia Dora Alonso y que el propio autor Erduyn Maza Morgado define como un «juego con la realidad para niños y abuelas».

Erduyn nació en Morón, en la provincia de Ciego de Ávila el 6 de julio de 1980; es graduado de Dramaturgia en la Universidad de las Artes, pero es también actor, director artístico, titiritero y productor, hombre de teatro que ha bebido de la sabia de los grupos Calidoscopio, Eclipse, o su amado Teatro La Proa, el cual dirige desde su fundación en junio de 2003. También ha desandado los estudios de la radio y la televisión cubanas en diversos espacios destinados al público infantil. Todos esos conocimientos adquiridos desde diferentes escenarios le permiten soñar la escena y replantearse las herramientas creativas en cada nueva entrega.

Jugando con aviones de papel junto a su sobrino Eddyto surge la motivación fundamental de escribir el texto, acompañada de una anécdota que le contara su madre sobre el miedo a la pérdida de su abuela que enfrentaba el niño. Erduyn parte de la observación de su entorno, toma el miedo como eje central de la obra y genera una partitura escénica rica en matices que, dentro de su dramaturgia, la considera una de las piezas más queridas por ese vínculo con la realidad.

Cuando uno se sumerge en la lectura del texto le resulta fácil ser parte del juego e imaginar escenarios y gran parte de los elementos descritos en las acotaciones. Estamos ante una obra donde el guiño al teatro de figuras se puede sentir pero, a diferencia de otras piezas de este autor, nos percatamos de que no es creada específicamente para el teatro de títeres, algo que comienza a perfilar nuevos caminos de exploración en la poética escritural de Erduyn Maza.

Es este texto una invitación a abordar temas que aún siguen siendo tabú en los escenarios cubanos, como el enfrentamiento a situaciones tan delicadas como lo es la pérdida de seres queridos. Los protagonistas son niños que emprenden un viaje en busca de la «máquina de los deseos», para pedir el mayor de sus anhelos que es tener siempre a su lado a Meca, la abuela de ochenta años. La estructura de la obra se sostiene

bajo los pilares del teatro dentro del teatro, y es admirable el empleo de los objetos y su redimensión espacial a la hora de transformar una cama en barco, los tapices que cose la abuela en la selva africana, lo cual permite el vuelo entre nubes, aves y montañas, o en conjunto con un ventilador hace que aparezca el calamar gigante nombrado Kraki.

El miedo es una emoción natural y adaptativa experimentada al enfrentarnos a estímulos (situaciones, objetos y pensamientos), que implican peligro, daño o amenaza, y tiene un valor de supervivencia. En este sentido los miedos constituyen respuestas de activación que permiten que los niños reaccionen ante situaciones de peligro y adquieran las habilidades para enfrentarse a situaciones nocivas o amenazantes. Los protagonistas de *El deseo del océano Índico* tendrán que sortear una serie de obstáculos para vencer sus miedos y, sobre todo, para trazar un nuevo camino. Ese es uno de los grandes atractivos de la obra, que no da soluciones aleccionadoras, sino que propone desde la artesanía teatral un diálogo con los espectadores para prepararlos a enfrentar situaciones difíciles con las que convivimos en nuestro día a día. Los escenarios cubanos reclaman la presencia de obras que en la contemporaneidad hablen de estos temas, donde el receptor principal sea el niño, visualizando su entorno con sus luces y sombras, con sus aciertos y lunares.

Siguiendo la tradición dramaturgica de retratar la familia cubana en la escena, Erduyn Maza nos invita a adentrarnos en el rico universo de esta obra que habla de la vida y del teatro, de los miedos y de cómo enfrentarlos para continuar el camino. Aquí están sus sobrinos, su madre y su abuela, pero también están los aprendizajes que ha adquirido con el paso de los años en su apasionante contacto con el teatro destinado a nuestras niñas y niños. Ojalá la lectura de esta obra motive a nuevas miradas y a futuras puestas en escena, para que sigamos pensando la vida desde los escenarios. 

El deseo del océano Índico

Juego con la realidad para niños y abuelas

Erduyn Maza Morgado

PERSONAJES

EDDYTO. Niño de ocho años. Viste un traje de cualquiera de sus superhéroes y lleva un inmenso reloj de juguete.

JENNIFER. Su hermana de seis años. Niña de pelo negro y rizado y ojos negros inmensos. Lleva una trenza amarilla que imita a Elsa, la princesa de Frozen.

MECA. La abuela, de ochenta años.

LA KRAKI. Calamar gigante tomado prestado de una novela de Julio Verne.

UNA BOA GIGANTE.

OTROS ANIMALES DE LA SELVA AFRICANA.

I

EL LUGAR PREFERIDO

Eddyto llega con su mochila. Entra al cuarto de su abuela. Luz amarilla de una lámpara de mesa muy antigua, una jarra con agua y vasos. Un candelabro con una vela por la mitad, apagada. Su abuela duerme tranquila en su cama.

EDDYTO. *(Al público en susurro para no despertar a la abuela.)* Todos los días cuando llego de la escuela vengo al cuarto de mi abuela. Es mi lugar preferido. Aquí mi abuela y yo somos muy felices. Ella ya está viejita, pero no siempre fue así. *(Saca de su mochila un álbum de fotos.)* Esta es mi abuela, es costurera *(Enseña la máquina de coser en el cuarto.)* y esta es su máquina de coser.

Mi abuela, con la máquina de coser, es como una bruja, hace títeres, ropas, regalos para todas las familias del barrio. Pone parches a las tristezas, es una remendadora de alegría, pero lo que más me gusta de las costuras de mi abuela son sus cuentos. Ella cose cuentos. ¡De verdad! Cuenta mientras cose y sus cuentos me los regala. Miren... *(Saca de la mochila un tapiz de parche con la Caperucita Roja.)* Este es el cuento de la Caperucita Roja y este *(Saca un tapiz de una inundación.)* Y este cuento es sobre una inundación que hubo en su pueblo cuando era niña. Bueno, ya mi abuela no cose mucho, ahora está enferma, ya no se acuerda de usar la máquina de coser. Escuché a mi papá decir que su enfermedad se llama demencia senil y por eso se le olvidan cosas del pasado y a veces piensa que yo soy mi papá cuando era niño.

El deseo del océano Índico.
Juego con la realidad para niños y abuelas
Erdwyn Maza Morgado

Por eso quiero encontrar la máquina de los deseos. Es una máquina que le cumple un deseo a cada persona una vez en la vida. Solo mi abuela sabe dónde está, pero no hemos logrado encontrarla. Estamos tratando hace mucho tiempo, pero cada vez que nos encontramos cerquita pasa algo: o me mandan a comer, o me mandan a bañar, o a mi abuela se le olvida quién soy yo o se olvida de la historia, pero hoy sí la vamos a encontrar.

Entra Jennifer con su toalla en la mano, se para delante de la cama de la abuela. No se relaciona con el niño.

EDDYTO. (Al público.) Ella es mi hermana. Siempre viene para que la bañe mi abuela.

JENNIFER. ¡Cómo duerme! ¿La despierto o no la despierto? ¡Si la despierto me castigan! ¡Mejor no la despierto!

Eddyto pone música de los años 50 por un radio de los años 80.

EDDYTO. Esta es la música que a mi abuela le gusta. ¡Vamos a jugar!

Eddyto grita al lado de su hermana.

EDDYTO. ¡Llegué!

Jennifer se asusta y se esconde debajo de la cama.

En el cuarto de Meca todos los muebles son de madera e impregnan la habitación con el olor del recuerdo: olor a lluvia, a ternura, a campo recién cultivado.

Eddyto saca de su mochila un avión de juguete, parte de su merienda, una jaba con varias guayabas, colores y el álbum de fotos de la familia.

EDDYTO. (Al público.) ¿Ven? Mi hermana está escondida debajo de la cama y piensa que yo no sé que ella está ahí.

JENNIFER. Yo no soy boba, ni ciega. ¡Comienza el juego antes de que me arrepienta!

EDDYTO. Entonces cállate y déjame contar la historia para ver si logramos terminarla.

El niño va hasta la cama. Mira a la abuela mientras duerme y canta en susurro al oído.

*El día ya casi termina
te espero, abu, desde ayer
despierta cosita linda
no es el amanecer.*

*Eres la bella durmiente
seré un príncipe encantado
te voy a salvar abuela
de ese sueño malvado*

El deseo del océano Índico.
Juego con la realidad para niños y abuelas
Erduyn Maza Morgado

*Pastillas no quiero ver
hoy no la vas a tomar
solo vamos a jugar
hasta ver el anochecer.*

Meca abre los ojos y se sienta en la cama.

EDDYTO. ¡Te despertaste! ¡Qué rico!

MECA. ¿Qué hora es?

EDDYTO. Por la tarde, ahora mismo llegué de la escuela.

Eddyto canta.

*La alegría de abrazarte
no sé con quién se compara
y de solo con mirarte
el día cambia de cara.*

*Eddyto la abraza y disfruta por unos segundos el olor a violetas de la abuela.
Su hermana sigue debajo de la cama.*

Meca canta.

*¡Cuidado! ¡Todo me duele!
Los años son más de ochenta.
¡Ojalá fueran sesenta!
Veinte menos ya no duelen.*

*Pastillas no quiero ver
hoy no la vas a tomar
solo vamos a jugar
para ver el anochecer.*

Jennifer saca la cabeza y observa.

EDDYTO. ¿Quieres seguir durmiendo?

MECA. Sí.

EDDYTO. Mami no se puede enterar de que te desperté si no...

JENNIFER. *(Al público en susurro.)* Lo castigan.

MECA. ¡Alcánzame mis pastillas! ¡Quiero volver a dormir!

EDDYTO. No abuela. Si te vuelves a dormir no podemos jugar. Por la noche te las doy. El día es para jugar y la noche para dormir. ¡Viste mi avión! ¡Siempre te ha gustado!

MECA. ¿Y tu hermana?

JENNIFER. Estoy debajo de la cama. *(Sale de su escondite.)* Esta parte del juego es la que menos me gusta. ¿Por qué me tengo que esconder debajo de la cama cuando tú llegas de la escuela? ¡Yo no te tengo miedo!

EDDYTO. Te escondes porque, porque... es tu secreto que Meca te bañe.

JENNIFER. Eso lo inventaste tú.

EDDYTO. Claro, porque el juego lo inventé yo.

El deseo del océano Índico.
Juego con la realidad para niños y abuelas
Erdwyn Maza Morgado

MECA. (*Interviene.*) No discutan. ¡Es muy bonito tu avión!

Jennifer vuelve para debajo de la cama.

EDDYTO. ¡Hoy nos vamos a buscar la máquina de los deseos! ¿Te acuerdas que me hablaste de la máquina de los deseos?

MECA. ¡Me acuerdo muy bien!

EDDYTO. Traje merienda para ti y para mí.

JENNIFER. (*Desde debajo de la cama.*) Yo no quiero merienda.

MECA. ¿No te comiste la merienda en la escuela?

EDDYTO. Eran dos panes y te dejé uno (*Enseña la merienda.*) Lo que te gusta: pan con jamoncito y queso, jugo de naranja y un montón de guayabas. (*Jennifer sigue atenta debajo de la cama, pero no dice nada.*) ¡Mira lo que tengo aquí! ¡El álbum de fotos!

Eddyto le enseña una foto. Meca reconoce las fotos y canta.

MECA. *Esta cara gorda y linda
Tu papi el mejor del mundo
¿Y esta con sonrisa bella?
¡Mami, tu amor más profundo!*

EDDYTO. (*Cantando.*)
*Las fotos de mi familia
son recuerdos de colores.
Somos un arcoíris,
un jardín de muchas flores.*

JENNIFER. (*Sin salir de su escondite.*)
*Papi verde, todos flores
tulipanes, buganvillas
aquí llegan sus olores.*

MECA. *¿Y este chino criollito?*

EDDYTO. *¡Soy yo hace unos añitos!*

MECA. *¿Y la niña de ricitos?*

EDDYTO. *Mi hermana con sus moñitos.
Las fotos de mi familia
son recuerdos de colores
Somos un arcoíris,
un jardín de muchas flores.*

JENNIFER. (*Sin salir de su escondite.*)
*Papi verde, todos flores
tulipanes, buganvillas
acá llegan sus olores.*

EDDYTO. (*Enseña una foto de ella misma.*) ¡Te faltó esta! ¿Quién es?

MECA. Yo.

Eddyto besa y abraza a su abuela.

EDDYTO. (*Al público.*) Todo marcha muy bien. Mi abuela hoy se acuerda de todo el mundo, pero tenemos que apurarnos. ¡Nos vamos, abuelita linda! Abuela, te dije linda.

El deseo del océano Índico.
Juego con la realidad para niños y abuelas
Erduyn Maza Morgado

MECA. Gracias, Eddyto.

EDDYTO. ¡Eres la mejor del mundo! Hoy es el mejor día para salir de viaje. ¡Vamos!

MECA. Estoy cansada, mi nieto.

EDDYTO. Descansa cinco minutos. *(El niño juega con el avión al lado de la abuela. Salta encima de la cama y golpea con los muelles a la niña que está debajo. Jennifer está incómoda.)* Estas ráfagas de vientos son muy traicioneras. Yo las voy a vencer. ¡Fuera! ¡Fuera! Si al menos no hubiera lluvia. La lluvia me deja ciego. Tengo que tratar de salir de esta tormenta. ¡Meca, ayúdame!

JENNIFER. *(Sale de su escondite con su toalla en la mano.)* No quiere jugar. ¡Déjala ya!

EDDYTO. Jennifer, esto es necesario acuérdate de...

JENNIFER. Es que eres un pesado.

EDDYTO. ¿No será que tú eres una espía de mami y papi? *(Al público.)* Es que mami y papi no me dejan entrar al cuarto para jugar con mi abuela. Dicen que yo la altero, por eso esta operación es secreta. *(A su hermana.)* Mami y papi te mandaron a vigilarme. Te voy a desaparecer con mi reloj. ¡Desaparécete! *(Aprieta el reloj y no pasa nada.)*

JENNIFER. Más «aspía» eres tú. Meca, me dijo «aspía».

MECA. No le digas esas cosas a la niña.

EDDYTO. Espía, espía.

JENNIFER. Yo no soy eso. ¿Verdad, Meca?

MECA. ¡Claro que no! No peleen más, porque si no llamo a su mamá.

EDDYTO. ¡Habla, rápido! ¿Qué haces aquí?

JENNIFER. ¡No grites! *(Repite como un texto aprendido de una obra.)* Vine para que Meca me bañara, no me gusta bañarme sola.

EDDYTO. ¡Tú eres más cochina!

JENNIFER. Yo no soy cochina. *(Meca se ríe. Los tres se ríen.)* No me gusta como mami me baña. *(Le entrega su toalla a la abuela.)* Meca, báñame tú.

MECA. ¡Nos vamos a bañar en la playa!

EDDYTO. ¡Qué rico!

JENNIFER. ¿En qué playa? ¿En la playa de verdad o en la playa inventada por ustedes?

EDDYTO. En el océano Índico, mija.

JENNIFER. Ese océano no existe.

MECA. ¡Sí existe el océano Índico, mi nieta!

JENNIFER. Vete tú solo. ¿Por qué tiene que ir ella contigo?

MECA. Yo soy la única que sabe dónde está la máquina de los deseos.

JENNIFER. Eso tampoco existe.

MECA. ¿Tú nos estás diciendo mentiroso?

JENNIFER. Sí.

EDDYTO. ¿Tú nos estás diciendo mentiroso?

JENNIFER. Sí.

MECA. Nosotros no somos unos mentirosos. Mira, te voy a enseñar dónde está la máquina de los deseos.

La abuela va a la máquina de coser y saca tapiz de parche. Es un mapa, tiene un bosque, el continente africano, un mar, una isla y altos muros, ruinas de un castillo.

El deseo del océano Índico.
Juego con la realidad para niños y abuelas
Erdwyn Maza Morgado

MECA. Esta es África, por aquí tenemos que pasar...

EDDYTO. Este es el océano Índico...

MECA. Y en esta isla está la máquina de los deseos.

La abuela se quita el camisón de dormir, se pone una gorra, ropa de exploradora y busca unos anteojos.

EDDYTO. ¡Mira los elefantes!

El cuarto comienza a llenarse de animales, leones, jirafas, elefantes, serpientes. La abuela y el niño arman los animales con los objetos del cuarto. Las lámparas de pies son jirafas, un televisor viejo es un león. La abuela saca más tapices y recortes de tela de la máquina de coser y con ello apoya la transformación de los objetos y el cuarto. El cuarto se llena de animales.

MECA. ¡Cuidado! En la selva africana tenemos que caminar con mucho cuidado.

JENNIFER. Yo prefiero los animales en el zoológico. Estos no están vivos.

EDDYTO. Pero la selva africana puede ser más peligrosa que el zoológico.

¡Mira! ¡Allá hay un león! No hagan ruido, se puede despertar.

JENNIFER. (Con un oso de tela en la mano.) ¡A mí me gusta este oso!

EDDYTO. Estamos en África, aquí no hay osos.

JENNIFER. En África sí hay osos.

EDDYTO. No hay osos.

JENNIFER. Total, de todas maneras no es la selva de verdad.

EDDYTO. En África hay serpientes que se tragan niñas enteras de un solo bocado.

Viene por detrás de la niña una inmensa serpiente.

EDDYTO. ¡Cuidado, Jennifer! ¡Detrás de ti hay una serpiente!

JENNIFER. Yo no le tengo miedo a las serpientes.

La niña y la serpiente se enfrentan. La serpiente gigante se traga a la niña. Se ve a la niña en sombras dentro de la barriga de la serpiente.

EDDYTO. A ver ahora qué vas a decir, ¿eh?

JENNIFER. (Con ironía.) ¡Ay, qué rico! ¡Cómo me gusta estar en la barriga de la serpiente!

EDDYTO. ¿Qué es eso, mija? ¿Tú no tienes miedo de estar en la barriga de la serpiente?

JENNIFER. No.

EDDYTO. Pues te quedas ahí, como Pinocho.

La niña saca la cabeza de la barriga del bicho.

JENNIFER. Yo no digo mentiras. Tú sí eres mentiroso.

EDDYTO. Yo no soy mentiroso. Yo soy imaginativo, lo dice la maestra.

JENNIFER. Yo quisiera ver qué tú harías si te traga una ballena o una serpiente.

El deseo del océano Índico.
Juego con la realidad para niños y abuelas
Erduyn Maza Morgado

EDDYTO. ¡Pelear! O desaparecer al bicho con mi reloj antes de que me trague.

Jennifer termina por rajar la barriga de la serpiente y sale como toda una heroína. La abuela la aplaude.

MECA. ¡Aplausos para Jennifer que se libró de una boa gigante!

JENNIFER. Si a ti te traga una serpiente te mueres de miedo. ¿Sabes cómo es estar en la barriga de una serpiente?

EDDYTO. No.

JENNIFER. Es como estar en un pomo de pintura negro.

EDDYTO. ¿Negro?

JENNIFER. Negro porque es oscuro.

EDDYTO. ¿Oscuro?

JENNIFER. Sí, oscuro. Ju, ju, ju... Eddyto le tiene miedo a la oscuridad.

EDDYTO. Yo tengo una linterna para la barriga de la serpiente igual que Pinocho que tenía una vela en la barriga de la ballena.

JENNIFER. Las velas y las linternas no funcionan en la barriga de la serpiente.

EDDYTO. ¿Quieres ver cómo te quedas y no vas con nosotros?

MECA. Tú no eres el jefe. La jefa es Meca.

EDDYTO. Meca, ¿verdad que podemos dejar a Jennifer por ser tan pesada?

MECA. Vamos a llevarla, puede sernos útil.

EDDYTO. No Meca, dile que no.

JENNIFER. ¡Yo soy fuerte! Puedo ser tu guardaespaldas, te puedo defender.

EDDYTO. ¿Una niña guardaespaldas?

MECA. ¿Por qué una niña no puede ser guardaespaldas?

EDDYTO. Porque los guardaespaldas son fuertes.

MECA. ¡Jennifer, enséñale tus músculos a tu hermano!

JENNIFER. *(Lo hace.)* ¿Viste?

EDDYTO. ¿Tú puedes con mi mochila?

JENNIFER. ¡Mira! *(Carga la mochila.)* ¿Viste? ¡Soy útil!

EDDYTO. ¡Perfecto! ¡Carga mi mochila y cállate!

MECA. Tenemos que salir de esta selva, antes de que aparezca otro bicho.

EDDYTO. ¡Vámonos en mi avión!

JENNIFER. Pero estaba roto, ¿no?

EDDYTO. Ya lo arreglé.

El niño toma el avión. La niña y su abuela se ponen detrás de él como si fueran un tren, abren las manos como si volaran.

Todos cantan.

*Nos vamos al lejano Índico
una misión ya tenemos
la máquina buscaremos
no está en el Pacífico.*

JENNIFER. *¿Es muy lejos esa playa?
Yo prefiero Varadero (...)*

El deseo del océano Índico.
Juego con la realidad para niños y abuelas
Erduyn Maza Morgado

*Eso es un viejo florero
la vista a ustedes les falla.*

EDDYTO. *Tú no sabes nada, niña.
Es un camino peligroso
abre bien tus ojos negros
porque sale algo monstruoso.*

(Todos cantan).

*Nos vamos al lejano Índico
una misión ya tenemos
la máquina buscaremos
no está en el Pacífico.*

*Se suben en la cama. Desaparece la selva africana, ahora vuelan entre
nubes, aves, montañas.*

MECA. *Mira, allí hay una loma.*

JENNIFER. *Abuela, esa es tu mesita de noche.*

EDDYTO. *Es una loma, fíjate bien.*

La niña se sube en la mesita de noche.

EDDYTO. *¿Qué ves tú?*

JENNIFER. *La mesa de la abuela con una jarra de agua, la pared del
cuarto, la ventana...*

Eddyto sube al lado de ella y señala la jarra con agua.

EDDYTO. *¡Jennifer, mira! ¡Ese el océano Índico!*

JENNIFER. *¿La jarra de agua?*

EDDYTO. *Es el océano Índico, Jennifer.*

JENNIFER. *¡Al fin llegamos! ¿Dónde vamos a aterrizar si estamos rodeados
de agua?*

EDDYTO. *Tenemos que buscar una isla.*

Aún vuelan en el avión.

EDDYTO. *¿El avión? Tiene un problema. ¡Se apaga! El motor está echando
humo, nos matamooooooooooooossssss.*

Los tres caen entre las olas del océano Índico.

EDDYTO. *¡Miren! ¡Un bote! ¡Vamos, naden!*

MECA. *Jennifer, sube a ese bote abandonado.*

JENNIFER. *Ahora la cama es un bote.*

MECA. *Es un bote de algún pescador. La marea lo arrastró hasta acá.*

Los tres nadan y suben al bote.

El deseo del océano Índico.
Juego con la realidad para niños y abuelas
Erduyn Maza Morgado

MECA. *(La abuela usa sus manos como antejo y busca en lontananza.)* Ya estamos cerca de la isla Port Mathurin.

EDDYTO. *(Busca el mapa.)* Ya hemos atravesado todo esto desde Cuba hasta el Índico. ¡Ay mi madre! Ya estamos en este punto.

Eddyto se agarra del brazo de la abuela muy fuerte.

JENNIFER. ¿Qué te pasa? ¿Tienes miedo?

Eddyto no dice nada. Siguen encima del bote, todo se oscurece, se alumbran con linternas.

MECA. ¡Tranquilo! Hay que estar atentos.

JENNIFER. *(Al público.)* Él se hace mucho el guapo pero en realidad es tremendo cobarde, le tiene miedo a las ranas...

EDDYTO. ¡Cállate!

JENNIFER. A los ratones.

EDDYTO. Te dije que te calles.

JENNIFER. ¡Y al calamar gigante!

EDDYTO. ¿Por qué siempre se hace oscuro en esta parte del cuento?

MECA. Porque se hace de noche.

EDDYTO. No me gusta que se haga de noche.

MECA. Pero la noche es necesaria tanto como el día.

JENNIFER. La noche tiene criaturas extrañas. *(Al público.)* ¿Ven? ¡Está muerto de miedo!

EDDYTO. *(Al público.)* Sí, tengo algunos miedos, pero mi papá me dijo que eso no es tan malo. Que cuando crezca se me van a quitar. Mi mayor miedo es al calamar gigante. Es la bestia marina más impresionante de todos los mares.

JENNIFER. Mijo, eso es mentira. Los calamares gigantes solo existen en las novelas que la abuela nos lee.

EDDYTO. Los calamares gigantes sí existen.

MECA. Se han fotografiados calamares gigantes de hasta... *(Muestra una cinta con una marca.)* dieciocho metros de largo.

JENNIFER. *(Al público.)* Yo no lo creo *(Señala a su hermano.)*, pero él sí.

EDDYTO. ¿No podemos saltarnos esta parte de la historia?

MECA. No, es necesario. Ese monstruo es quien custodia la máquina de los deseos.

EDDYTO. ¿Jennifer, no será mejor que vayas a bañarte?

JENNIFER. ¿Bañarme? ¡Ni loca! Ahora menos.

EDDYTO. Meca, dile a Jennifer que se vaya.

JENNIFER. No me voy, no me voy y no me voy... ahora me toca a mí divertirme.

EDDYTO. Si a ti este cuento no te gusta.

JENNIFER. ¿Y por qué tú crees que juego? Esta es mi parte favorita de la historia.

EDDYTO. ¡Vete! ¡No te quiero aquí!

JENNIFER. ¡No me voy!

EDDYTO. ¡Te voy a desaparecer otra vez con mi reloj!

JENNIFER. ¡Desaparéceme! ¡Dale!

El deseo del océano Índico.
Juego con la realidad para niños y abuelas
Erduyn Maza Morgado

EDDYTO. *(Apunta a Jennifer con el reloj.) ¡Desaparécete!*

No pasa nada.

JENNIFER. El reloj es mentira también.

EDDYTO. ¡Más mentira es esa trenza amarilla!

JENNIFER. Esta trenza es de verdad y... *(Le mete miedo.)* la Kraki también.

EDDYTO. Meca, no quiero que venga la Kraki.

MECA. Ya es tarde. En cualquier momento aparece, hay que vigilar. Vigila tú por aquella parte del bote y yo vigilo por esta parte.

Jennifer se esconde de su hermano.

EDDYTO. ¡Jennifer! ¿Dónde estás?

La niña no contesta y no se ve por ningún lugar.

EDDYTO. Jennifer... ¿Meca, dónde está mi hermana? No la veo.

MECA. Ahora mismo estaba aquí, busca debajo del bote.

EDDYTO. ¿Debajo del bote?

El niño, con mucho sigilo y miedo, se baja de la cama y busca. La hermana aparece por detrás y lo asusta. El niño pega tremendo brinco. Jennifer se muere de la risa.

EDDYTO. ¡No te rías de mí!

Jennifer no para de reír.

EDDYTO. Te dije que no te rías de mí.

Jennifer no le hace caso. El niño empuja a la niña y esta cae. La abuela interviene.

MECA. ¡Oye! *(Levanta a su nieta y regaña a Eddyto.)* Nunca más vuelvas a empujar a tu hermana. ¡Es una niña!

JENNIFER. ¡Ay, mijo! Ahora sí no juego más. Me voy y se lo voy a decir a mami.

Sale Jennifer. Todos quedan en silencio. La niña vuelve.

JENNIFER. *(Les grita.)* Tú estás tan loco como Meca. *(Se va otra vez.)*

EDDYTO. ¡Mi abuela no está loca! Meca, dijo que estamos locos.

MECA. Tú no estás loco, Robe. *(La abuela le pasa la mano por la cabeza al nieta.)*

EDDYTO. *(Al público.)* ¿Ven? ¡Me dijo Robe! Ese es el nombre de mi papá. Antes yo siempre le decía que yo no era Robe y me ponía muy bravo, pero ya no me molesto. Me gusta que me confunda con mi papá, miren. *(Saca una foto de él y otra del padre.)* Yo soy hijo de mi papá, por

El deseo del océano Índico.
Juego con la realidad para niños y abuelas
Erduyn Maza Morgado

eso los dos nos parecemos cantidad. *(Pone una foto al lado de la otra.)*
Los mismos ojos, la misma nariz y sobre todo mi papá camina así...
(Demuestra cómo camina su papá.) y yo camino así. *(Camina igual.)*
¿No ven? ¿Nos parecemos o no? Todo el mundo me lo dice: tienes el
mismo caminado de tu padre y eso me gusta. Por eso no me molesta
cuando mi abuela me dice Robe... en definitiva yo soy un pedacito
de mi papá.

MECA. *(Señala las dos fotos.)* ¡Eddyto! ¡Robe! ¡Eddyto! ¡Robe!

Eddyto queda pensativo. Meca recupera la memoria mientras mira las fotos.

II

EL MONSTRUO

*Jennifer entra sin ser vista. Saca de la máquina de coser un inmenso tapiz
que es el cuerpo de la Kraki, un calamar gigante, y usa un ventilador para
conformar la cabeza del bicho raro.*

EDDYTO. ¡El monstruo!

MECA. ¡La Kraki!

*El niño queda aterrado en una esquina del bote. La monstrua ataca por
todos lados, persigue a la abuela.*

MECA. ¡Auxilio, auxilio! ¡El bicho me quiere comer! ¡Qué boca tan grande
tienes!

KRAKI. Para comerte mejor.

La Kraki continúa con la persecución, el niño sigue aterrado.

MECA. ¡Aléjate de mí, bicho raro!

Meca huye.

KRAKI. Te voy a comer.

MECA. ¿Me vas a comer?

KRAKI. ¡Sí!

MECA. Ya veremos quién me va a comer. ¡Pelea!

*La abuela pelea con la Kraki, pero la monstrua atrapa a la abuela con sus
tentáculos y la inmoviliza.*

KRAKI. ¡Estás perdida!

MECA. Eddyto, sálvame.

KRAKI. Ese niño es un cobarde.

Eddyto está aterrado, se mueve de un lado a otro, mira para todos lados.

El deseo del océano Índico.
Juego con la realidad para niños y abuelas
Erduyn Maza Morgado

MECA. Me lleva la Kraki.

Poco a poco la Kraki se lleva a la abuela fuera del bote, pero Eddyto reacciona.

EDDYTO. Te voy a matar bicho feo.

Eddyto le cae encima a la Kraki y le hace cosquillas a su hermana. Las risas escandalosas de Jennifer inundan todo. Jennifer se debilita y la batalla termina.

EDDYTO. ¡Vencí a la Kraki, abuela! ¡Ganamos! ¡Eh!

La niña vuelve a incorporar a la monstrea.

KRAKI. ¡Aún estoy viva! ¡Cuando recupere mis energías, me los voy a comer!

MECA. No nos comas. Yo estoy vieja y doy dolor de barriga y él...

KRAKI. No me importa, a mí me gustan las abuelas con arrugas.

MECA. No nos comas y te regalo mi penca de echarme fresco.

KRAKI. ¡No tengo calor!

MECA. Te regalo mi agujeta de tejer.

KRAKI. Yo no soy una araña.

MECA. Te regalo mis espejuelos.

KRAKI. Están muy feos y yo veo muy bien.

MECA. Entonces toma un caramelo.

EDDYTO. ¡Ay no! ¡Los caramelos son para mí!

MECA. Todo por la máquina.

KRAKI. ¿Son de chocolate?

MECA. No, son para la garganta.

KRAKI. ¡Caramelitos de menta! ¡Qué rico!

Jennifer coge un caramelo y se lo come.

MECA. Ya nos podemos ir.

KRAKI. De eso nada, para pasar por aquí tienen que pagar tres caramelos por persona.

EDDYTO. ¡Seis caramelos! (Al público.) ¡Es una acaparadora!

KRAKI. ¿Te parecen mucho? Te puedo rebajar a cinco.

EDDYTO. Está bien, aquí hay seis caramelos más.

MECA. Ya nos vamos.

KRAKI. Todavía no pueden pasar.

EDDYTO. Ya pagamos los caramelos. ¿Qué falta ahora?

KRAKI. Me quieren robar mi máquina de los deseos. ¡Me los voy a comer!

MECA. ¡No nos comas!

KRAKI. A ustedes no, a los caramelos.

EDDYTO. ¡Qué graciosa! Esa máquina no es tuya.

KRAKI. No voy a dejar que nadie se la lleve.

EDDYTO. ¿Y si te damos más caramelos? ¡Mira! ¡Tenemos un paquete completo!

El deseo del océano Índico.
Juego con la realidad para niños y abuelas
Erduyn Maza Morgado

KRAKI. Mejor dame un besito.

EDDYTO. (*Al público.*) Esta parte de la historia siempre me ha parecido extraña. ¿Por qué yo tengo que besar a la monstua?

JENNIFER. Por lo mismo que yo tengo que jugar contigo.

MECA. Yo estoy de acuerdo con que la bese.

JENNIFER. (*Sale fuera del bicho.*) Ella también tiene derecho, te toca besarla.

EDDYTO. No la voy a besar.

MECA. ¡Un besito no se le niega a nadie!

EDDYTO. No me gusta besar.

MECA. La tienes que besar para poder llegar a la isla.

EDDYTO. Eso no es verdad.

JENNIFER. ¡Claro!

Jennifer pregunta al público.

JENNIFER. ¿La besa o no?

Se crea un juego de respuestas positivas y negativas con el público.

EDDYTO. ¡Está bien! La voy a besar, pero ella nos tiene que llevar hasta la isla.

KRAKI. De acuerdo.

EDDYTO. (*Se prepara para besarla.*) ¡Qué remedio!

Eddyto besa a la Kraki.

MECA. Ya sé cuál es el deseo de la Kraki. ¡Lo descubrí!

EDDYTO. ¿Lo descubriste, abuela?

MECA. Creo que sí.

EDDYTO. Dímelo.

KRAKI. (*A Meca.*) ¡Imposible! Tú no eres adivina.

MECA. Sí soy adivina...

KRAKI. No eres adivina.

EDDYTO. Sí lo es.

KRAKI. ¡Mentira!

MECA. ¿Si lo adivino me devuelves los caramelos?

KRAKI. (*Piensa un poco.*) Está bien.

MECA. Tú deseo es... tener una amiga para no sentirte tan sola en medio del océano Índico.

KRAKI. Tibio, tibio...

MECA. ¿No es ese? ¿Entonces cuál es?

Jennifer agacha la cabeza con timidez y canta con la voz del monstruo.

KRAKI. *¡Ay! ¡Muy rara y fea soy!
no sé bailar, calcular
tremendo problema tengo
solo me queda cantar.*

*¡Ay! El viento no me quiere
y los corales se encierran*

El deseo del océano Índico.
Juego con la realidad para niños y abuelas
Erduyn Maza Morgado

*si los toco en la mañana
o en la oscura noche,
ni me miran y se entierran.*

JENNIFER. *Pobrecita de mi Kraki
un novio ella necesita
alguien para las visitas
alguien que la toque aquí.*

MECA. ¿Quiere un novio?

EDDYTO. ¡Jennifer quiere un novio! ¡Jennifer quiere un novio!

MECA. ¿Tú quieres un novio?

JENNIFER. Yo no, la Kraki.

EDDYTO. ¡Ah!

MECA. ¡Claro! ¡Claro! ¿Ya tú... digo, ella le pidió el deseo a la máquina? (A la Kraki.) ¿Ya tú le pediste el deseo a la máquina?

KRAKI. ¡No! ¿Cómo se lo voy a pedir, si nunca la he encontrado? A veces creo que esa máquina no existe. Nadie la ha visto nunca.

MECA. ¡Sí existe!

EDDYTO. (A la monstrea.) Tú eres boba, cómo vas a decir que no existe. Si la máquina no existe te quedas sin tu deseo.

KRAKI. ¡No! ¡Yo quiero mi novio!

MECA. Entonces vamos con nosotros y cuando encontremos la máquina, pides el deseo.

KRAKI. Ustedes no van a ningún lugar. ¡Son mis prisioneros! ¡Me los quiero comer!

EDDYTO. ¿Otra vez?

MECA. No seas bruta. Mira, vas con nosotros, encontramos la máquina juntos, luego pides el deseo y luego nos comes.

EDDYTO. ¡Abuela! ¡Tremenda idea!

KRAKI. Sí. ¡Tremenda idea! ¡Me voy con ustedes! ¿Oye y cuál es el deseo de ustedes?

MECA. ¿El mío? Yo... (La abuela se queda en blanco.) Yo...

EDDYTO. Sí, Meca, ¿cuál es tu deseo? Ese es el más importante de este cuento.

MECA. Robe... mi deseo es que crezcas sano y fuerte.

EDDYTO. (Al público.) ¿Ven? Ya perdió la memoria otra vez (El niño se pone muy cariñoso.) No abuela, no. ¡Ese no es tu deseo! Acuérdate lo que me dijiste ayer.

MECA. ¿Ayer? ¿Qué dije ayer?

EDDYTO. Ayer cuando jugábamos, acuérdate.

MECA. ¡Robe!

EDDYTO. Sí. ¡Yo soy Robe!

JENNIFER. Tú no eres Robe, tú eres Eddyto.

EDDYTO. ¡Cállate, Jennifer! (A la abuela.) ¡Ayer nosotros jugamos a buscar la máquina de los deseos!

MECA. ¿Ayer?

EDDYTO. Sí, ayer...

MECA. ¿La máquina de los deseos?

EDDYTO. ¡Acuérdate! ¡Tienes que pedir tu deseo!

El deseo del océano Índico.
Juego con la realidad para niños y abuelas
Erduyn Maza Morgado

MECA. ¿Qué deseo Robe...?

Eddyto saca el álbum de fotos.

EDDYTO. Mira, este es Robe... ¿Y este quién es?

MECA. ¡Eddyto! (*Señala las fotos.*) ¡Eddyto! ¡Robe! ¡Eddyto! ¡Robe!

Meca recupera la memoria otra vez.

EDDYTO. ¡Qué bueno! ¡Te acordaste! Ahora dime, ¿cuál es tu deseo cuando encontremos la máquina de los deseos?

MECA. (*Cae en cuenta.*) ¡La máquina de los deseos! ¡Está muy cerca!

EDDYTO. ¡Vamos a buscarla!

MECA. ¡Llegamos a la isla Port Mathurin!

EDDYTO. (*Al público, saca el mapa.*) Llegamos a esta parte del mapa. Esta isla está en medio del océano Índico. Como ven, estamos lejísimos de Cuba (*Enseña dónde está Cuba.*), pero en esta isla también hay guayabas, cocos y un montón de frutas.

JENNIFER. Qué tú sabes, nunca has ido allá.

EDDYTO. Ahora estoy allá y lo más importante: estamos casi en el final del cuento. Todo marcha bien.

El cuarto se transforma en una selva del interior de la isla.

III

LOS NOMBRES DE LAS ARRUGAS

Tienden una sábana en el piso y ponen la merienda, las guayabas, el pan, el refresco y comen.

EDDYTO. (*Al público.*) Nunca habíamos llegado tan lejos. No sé cómo va a terminar esto, pero no quiero parar ni de contar la historia, ni de comer guayabas. ¡Están riquísimas!

El fresco de la isla y la tarde abrazan a los tres aventureros. La tierra húmeda está pegada a los pies de los personajes mientras saborean las guayabas. Están rodeados del verde y los olores de las frutas maduras.

EDDYTO. ¿Vamos a ver quién come más guayaba?

JENNIFER. ¡Espacio que me embarro!

MECA. Seguro que tú ganas.

JENNIFER. Siempre tienes hambre.

EDDYTO. Ya me he comido como cinco.

MECA. Yo solo puedo con una.

EDDYTO. Eso es porque no tienes dientes.

MECA. Por comer tantas guayabas mañana no vas a poder ir al baño.

EDDYTO. ¿De verdad? ¿Por qué?

El deseo del océano Índico.
Juego con la realidad para niños y abuelas
Erduyn Maza Morgado

Meca les dice un secreto que nadie escucha. Los tres se ríen.

EDDYTO. ¡Cochina!

JENNIFER. ¡ASCO!

MECA. ¿No me creen? Ya verán...

JENNIFER. Yo me he comido una sola.

MECA. Eddyto, mañana cuando eso pase, te comes tres mangos, luego tomas tres vasos de agua y problema resuelto.

JENNIFER. ¿Qué le va a pasar cuando coma tanto mango y tome tanta agua?

La abuela dice un nuevo secreto a sus nietos. Los tres se ríen.

LOS NIETOS. ¡Cochina, Meca!

MECA. Y si no se te quita, te hago un cocimiento de mejorana.

EDDYTO. Abuela, como tú sabes de remedios.

Meca canta.

*Un brotecito de tilo
para nervios de las pruebas.
Las flores de pasifloras
también sirven si son nuevas.*

*La sábila es la gran reina
sirve para muchas cosas:
quita dolores de estómago,
y deja las feas caras
como pétalos de rosas.*

*La salvia te aclara la voz
¡Sí! Igual que el romerillo
una pareja excelente
juntos «tiran» un pasillo.*

*Son mucho más los remedios
las plantas son infinitas
y el conocimiento eterno
en esta canción bonita.*

EDDYTO. ¿Y el miedo cómo se quita?

JENNIFER. Yo no tengo miedo.

MECA. ¿El miedo? ¿El miedo a qué?

EDDYTO. Al perro negro de Eloína, a la oscuridad, a bailar delante de todo el mundo en el aula, a levantar la mano, a que tú te mueras.

MECA. ¿A que yo me muera?

EDDYTO. Sí, yo no quiero que te mueras nunca.

JENNIFER. Ni yo.

Los dos nietos abrazan a la abuela.

El deseo del océano Índico.
Juego con la realidad para niños y abuelas
Erduyn Maza Morgado

MECA. Tener miedo no es malo.

JENNIFER. El miedo, es no pensar en el miedo cuando tienes miedo.

EDDYTO. No entiendo.

MECA. Sí, mi niño. El miedo es amigo y enemigo a la vez.

JENNIFER. Es tomar el aire por la nariz y botarlo por la boca, eso dice mami.

MECA. El miedo es como el sol o como el mar con sus olas.

EDDYTO. ¿El mar y el sol son mis amigos y mis enemigos?

MECA. ¡Claro! El sol es necesario para vivir, pero nos quemamos si lo desafiamos por mucho tiempo y el mar te enseña lo inmenso de lo profundo cuando está cristalino, pero si está furioso nos puede ahogar con sus olas gigantescas, y por eso no dejamos de ir a la playa. Lo malo es cuando por culpa del miedo nos convertimos en cobardes. Eso no puede ser.

EDDYTO. (*Agacha la cabeza y se aleja un poco.*) ¡Yo soy cobarde!

Jennifer va hacia él y le pasa la mano por arriba.

MECA. No. ¡Tú eres muy valiente!

JENNIFER. ¡Tú venciste a la Kraki!

MECA. ¡Y nadaste en medio de las olas!

JENNIFER. Y no le tuviste miedo a la serpiente africana.

MECA. Y nos trajiste hasta esta isla del océano Índico para pedir un deseo.

Se abrazan nuevamente.

EDDYTO. ¿Algún día nosotros seremos viejitos igual que tú?

JENNIFER. Yo no quiero ser vieja. Los viejos son feos.

EDDYTO. Meca no es fea.

JENNIFER. Meca no, pero los otros viejos sí.

MECA. Miren mi cara.

Los dos niños se acercan a la abuela.

EDDYTO. ¿Qué tiene?

MECA. ¿No ven mis arrugas?

LOS NIÑOS. ¡Sí!

MECA. (*Busca un espejo.*) Las arrugas tienen nombres. ¡Miren! Esta arruga se llama Robe...

EDDYTO. ¿Como papí?

MECA. Sí, todo lo que he vivido con tu papá está contenido en esta arruga, con él he llorado, pero también he reído, por eso es profunda y misteriosa. Esta arruga se llama 1994, porque ese año sufrí mucho...

JENNIFER. ¿Y esta arruga cómo se llama?

MECA. Esa se llama Jennifer, me salió el día que naciste porque me puse muy feliz. Yo siempre quise tener una nieta así como tú.

EDDYTO. ¿Y dónde está la arruga que se llama Eddyto?

MECA. (*La enseña en el espejo.*) ¡Es esta! Esta arruga se llama Eddyto. Es una arruga alegre y curiosa como el mejor nieto del mundo.

EDDYTO. Son infinitos los nombres de tu cara.

El deseo del océano Índico.
Juego con la realidad para niños y abuelas
Erduyn Maza Morgado

MECA. Porque he vivido muchos años y he conocido a mucha gente buena y mala. *(Busca el álbum de fotos y muestra una foto de ella joven.)*
Esta soy yo...

JENNIFER. Eras una niña.

EDDYTO. Sin arrugas.

JENNIFER. Ahora estás más bonita.

Los tres se ríen.

MECA. Las arrugas son inevitables.

EDDYTO. Tus arrugas son bonitas.

JENNIFER. Cuando yo sea viejita quiero ser como tú, Meca.

MECA. ¿Con muchas arrugas?

JENNIFER. Bonita y con dos nietos.

MECA. ¡Lo serás! Bueno... ya merendamos. Vamos a buscar la máquina que tenemos que pedir un deseo. Ayúdenme a subir en esta mata de guayabas, necesito ver a lo lejos.

Meca pone una silla encima de una mesita de noche. Sube primero en la cama y luego en la silla. Está muy alta.

JENNIFER. Meca, no te subas ahí, eso no es una mata de guayaba, eso es...

EDDYTO. Meca, yo me subo. ¡Baja!

MECA. Voy a subir yo.

EDDYTO. Bueno, entonces sube con cuidado.

JENNIFER. Voy a buscar a mami y a papi.

EDDYTO. No vas a buscar a nadie.

JENNIFER. ¡Se va a caer!

MECA. Desde aquí todo se ve mejor. ¡Vengan! ¡Suban!

Los niños suben a la mata de guayaba con la abuela.

MECA. Cierren los ojos.

Los tres cierran los ojos.

MECA. ¡Llegamos! Disfruten el viento y el olor a playa. ¿Dónde estamos, Jennifer?

JENNIFER. En una isla del océano Índico.

Se escucha levemente el ulular del viento, del atardecer y la lluvia lejana.

EDDYTO. Estamos muy altos, abuela.

JENNIFER. ¡Cobarde! ¡Tienes miedo!

EDDYTO. ¡Yo no tengo miedo!

JENNIFER. ¡Sí tienes miedo!

MECA. Allí está la máquina, Eddyto.

EDDYTO. ¿Dónde?

MECA. *(Señala la máquina de coser.)* ¡Aquella!

JENNIFER. Esa es tu máquina de coser.

El deseo del océano Índico.
Juego con la realidad para niños y abuelas
Erduyn Maza Morgado

MECA. ¡Es la máquina de los deseos!

JENNIFER. Tanto lío por la vieja máquina de coser.

EDDYTO. ¡Es la máquina de los deseos! ¡La encontramos, mi hermana!

MECA. ¡Lo logramos!

EDDYTO. ¡Meca, recuerda! Tu deseo es no morirte nunca, quedarte para siempre con nosotros.

MECA. ¡Ese es mi deseo! Lo recuerdo muy bien.

EDDYTO. El mío es ser el niño más valiente del mundo. ¿Y el tuyo, Jennifer?

JENNIFER. Cuando vea que esa máquina funciona les digo.

MECA. Vamos a bajar.

JENNIFER. Yo primero.

EDDYTO. Voy detrás de ti.

Jennifer baja de la mata y detrás Eddyto.

EDDYTO. Ahora te toca, Meca.

MECA. ¡Voy!

La abuela comienza a bajar. Pone un pie primero, otro después. Siempre con mucho cuidado pero se resbala y cae, queda inconsciente.

EDDYTO. ¡Abuela! ¡No! ¡Abuela! ¿Qué te pasó? ¡Meca, despierta!

JENNIFER. No, abuela... despierta. No te mueras, Meca. ¡Despierta!

Meca se mantiene en el suelo y no abre los ojos.

EDDYTO. Abuela, no me hagas esto. No me dejes. Vamos a pedir tu deseo. No me dejes, Meca. Mi viejita linda, no nos dejes. Yo te quiero mucho, no nos dejes, yo no quiero que te mueras nunca.

JENNIFER. ¿Por qué no abre los ojos? ¿Se murió Meca, Eddy? ¿Se murió?

Lloran desconsoladamente. Eddyto canta.

*Es triste y grande este abrazo.
No sé si te vuelva a ver
Solo nos queda el poder
jugar siempre en el caso.*

*Abuela, donde estaré yo
si en la tarde no te encuentro
a dónde iré sin olor
no te vayas de mi cuento.*

La abuela en el piso.

EDDYTO. Voy a buscar a mami y a papi.

JENNIFER. Espera, ya llegamos hasta aquí. Vamos a pedir nuestro deseo.

Los dos niños se acercan a la máquina, la llevan a proscenio. La máquina se ilumina. Los niños se toman de las manos.

El deseo del océano Índico.
Juego con la realidad para niños y abuelas
Erduyn Maza Morgado

EDDYTO. ¡Tengo miedo!
JENNIFER. Yo también.
EDDYTO. ¿Y si no funciona?
JENNIFER. Cierra los ojos.

Los dos niños cierran los ojos. La máquina se eleva y baja. Sacan un inmenso tapiz que tiene a los tres personajes. Es el mapa anterior pero esta vez con los tres personajes. Los tres muñequitos cobran vida en la tela y hacen el recorrido desde Cuba hasta la isla del océano Índico. Bajan el tapiz y la abuela está sentada en el suelo.

LOS NIÑOS. ¡Abuela!

Se abrazan y lentamente se oscurece todo hasta terminar en el apagón. 🗑️

. F I N .

Christian Medina: una perspectiva diferente de la muerte en el teatro para niños

EN EL TEATRO PARA NIÑOS EN CUBA,

AMANDA TORROELLA RAMOS existían temas que se reiteraban y otros que no aparecían casi nunca. La dramaturgia del teatro para niños se regía por los discursos políticos del momento. No es hasta la década de 1980 que comienzan a surgir textos que trabajan argumentos complejos, como la muerte, de una manera natural y sin necesidad de metáforas pueriles.

El tratamiento de la muerte en las obras de teatro para niños ha sido ampliamente debatido y cuestionado. Como asunto tabú ha centrado muchas discusiones entre teóricos. Algunos piensan que puede ser perjudicial para los niños, otros creen que los pequeños deberían saber más sobre el mismo.

El teatro para niños se enfrenta a menudo al desafío de abordar temas complejos de manera accesible y significativa. Entre estos, la muerte se destaca como uno de los más sensibles y controvertidos. En lugar de evitar abordarlo o presentarlo de manera directa y posiblemente perturbadora, algunos dramaturgos han optado por integrarlo como parte del viaje del héroe, presentándola como un obstáculo más que el protagonista debe superar. Esta aproximación permite que la muerte se entienda no como un final definitivo, sino como un cambio de vida necesario para alcanzar objetivos mayores. A través de este enfoque, los niños pueden procesar la muerte dentro de un marco narrativo que enfatiza el crecimiento, la resolución de conflictos y la transformación personal.

A continuación se examina el tratamiento del tema de la muerte en tres obras de Christian Medina: *Tras la noche* (1998), *El hijo del viento* (2010) y *La muchachita del mar* (2012). Este dramaturgo, actor y director maneja la muerte con delicado equilibrio, ofreciendo una visión única, al ser reinterpretada y resignificada en el contexto del teatro para niños.

Disímiles especialistas coinciden en que la muerte es uno de los principales tópicos que los adultos, independientemente de su cultura, religión o



La muchachita del mar, dirigida por Christian Medina.

sociedad, consideran inadecuado para los pequeños. Sin embargo, es uno de los acontecimientos naturales e, inevitablemente, de los más recurrentes con los que podría tener que interactuar un niño, ¿por qué se le tiene tanto recelo? A diario, millones de niños pierden a una mascota, a un familiar, a un padre o incluso a un hermano. ¿Cómo lidian con eso? ¿Qué hacen para procesarlo de una manera sana?

Por lo general, la muerte se entiende como el fin de la vida. Relacionando esta con la pérdida total de una persona, suponiendo, en sí misma, un hecho difícil de asimilar para cualquiera. Este proceso natural involucra una serie de presupuestos filosóficos y conlleva consecuencias éticas, al relacionarlo con cómo y cuándo sucede la muerte. Si además se considera que la muerte se trata como un tema tabú en la sociedad, para el cual nadie prepara a los niños, más tarde se encuentran adultos que enfrentan pérdidas naturales de familiares o seres queridos sin saber cómo gestionar las emociones o las situaciones que esta les provoca.

La muerte en la literatura infantil: un breve recorrido

El tratamiento de la muerte en la literatura infantil es complejo y delicado, y ha evolucionado significativamente a lo largo del tiempo. En las primeras etapas de la literatura infantil, la muerte solía ser evitada o presentada de manera idealizada o simbólica, generalmente asociada con cuentos de hadas o mitos donde se abordaba de manera indirecta. Sin embargo, con el desarrollo de la literatura infantil moderna se ha reconocido la importancia de abordar argumentos complejos como la muerte de una manera más directa y empática, adaptada a las diferentes edades y comprensiones de los niños.

La muerte está en la vida de los niños, siempre lo ha estado, es parte del ciclo, es por eso que muchos cuentos clásicos comienzan con una muerte: muere la madre de Blancanieves, la de Cenicienta

y muere el padre molinero de Juan cuando le deja por herencia un gato. En otras historias, la posibilidad de morir es el motor impulsor para el desarrollo de la verdadera trama, como cuando Shezade acude a su primera noche nupcial, sabiendo que, al amanecer, ha de ser asesinada si no se las ingenia para cambiar su destino. No en pocas narraciones es parte del desenlace o el desenlace mismo: Snegurochka, la niña de nieve del hermoso cuento ruso, se derrite en los brazos de su madre anciana, o Isapí, la bella guaraní, debe transformarse en un árbol para salvar a su pueblo. Hace siglos en la literatura infantil de todas las culturas se trata el tema de la muerte [...] casi nunca como un hecho melodramático, sino como un acontecimiento natural o como un paso hacia otro tipo de vida, una mejor.¹

La literatura infantil y juvenil aborda muchos temas, todos pueden ser interesantes a la hora de leer, pero conviene saber qué recomendamos a nuestros hijos y cuándo hacerlo. Como bien escribe Fanuel Hanán Díaz:

La muerte ha sido en la literatura infantil la gran ausente, la eludida, la disfrazada. Es difícil encontrar textos que aborden con naturalidad esa problemática. Detrás de este fenómeno se esconde la sombra de una actitud sobreprotectora hacia la infancia, de un recelo de adulto que todavía no ha solventado su propio enfrentamiento con esa experiencia. Leer sobre la muerte es vivirla por anticipado, es crecer un poco más internamente, para estar preparados para su venida. Pero también es el espacio para confrontar nuestras propias experiencias y descubrir en los personajes de ficción que nuestras emociones, que nuestros sentimientos ante ese hecho, son también los de otras personas.²

- 1 Favier, Y. (2017). *Textos dramáticos para niños y enunciados de la política cultural en Cuba (1971-1976). Una retrospectiva (im)pertinente*. La Habana: Tesis de Maestría, ISA, p. 6.
- 2 Hanán Díaz, F. (1996). *Variaciones sobre el tratamiento de la muerte en la literatura infantil*.

El hijo
del viento,
dirigida
por Christian
Medina.



© CORTESÍA DEL DIRECTOR

El tratamiento de la muerte en el teatro para niños ha experimentado diversas etapas a lo largo de la historia. Inicialmente, en el siglo XIX, predominaba una tendencia de evasión y referencia superficial de cuestiones difíciles como la muerte, «reflejada en obras clásicas del teatro infantil de la época». Según Manon van de Water, durante este período, «se prefería una representación idealizada y moralizante que no confrontara directamente a los jóvenes con realidades perturbadoras».³

A medida que avanzó el siglo XX, se produjo un cambio significativo. Los dramaturgos comenzaron a introducir en el teatro para niños temas más complejos y realistas, incluyendo la muerte, adoptando técnicas que permitían una representación auténtica y significativa para el público joven. Este cambio reflejó una apertura hacia la exploración de emociones y experiencias más

profundas dentro del contexto teatral destinado a niños.

En las últimas décadas del siglo XX y principios del XXI, esta tendencia se consolidó notablemente, diversificando las formas en que se aborda la muerte en el teatro para niños. Métodos que van desde el realismo hasta el simbolismo y la metáfora, se emplean para transmitir mensajes complejos de una manera accesible y enriquecedora para los jóvenes espectadores. Este desarrollo ha sido crucial para ampliar los límites del teatro para los más jóvenes, ofreciendo a los niños herramientas para explorar y comprender temas universales de manera más profunda y reflexiva.

La muerte como cambio de vida

En las tres obras de Christian Medina escogidas, ubicadas en su libro *Teatro sombrío para niños curiosos* (Ediciones Alarcos, 2016) se puede observar cómo, desde la escritura del texto, la muerte, aparentemente obvia, puede pasar desapercibida, quitándole importancia y poniendo por encima el objetivo final del protagonista.

Comenta Medina: «No es extraño que a un títere se le caiga la cabeza o se

Revista latinoamericana de literatura infantil y juvenil. (4), p. 13.

³ Water, M. V. (2011). Tabúes en teatro para niños y jóvenes: una introducción. Boletín Iberoamericano de Teatro para la Infancia y la Juventud, Alicante, p. 33. Recuperado el 22 de mayo de 2024.



▲
*La muchachita
 del mar,*
 dirigida
 por Christian
 Medina.

le separe un brazo, lo único que quiere el niño es que el protagonista cumpla su objetivo. En el teatro de títeres, los niños entran en la misma convención que con los dibujos animados». ⁴ Este planteamiento deja muchas puertas abiertas al análisis de su propia obra.

Medina, desde la dramaturgia, plantea el tema a través de situaciones y contextos donde la muerte del protagonista se plantea como un cambio de vida, como la única salida para que resuelva su conflicto y cumpla su objetivo. En *Tras la noche* el niño vampiro sale a la luz para poder cumplir su sueño de sembrar la semilla de girasol; en *El hijo del viento*, el niño vuela para reunirse con su madre; y en *La muchachita del mar* la sirenita termina yendo a las estrellas a pesar de haberse lanzado de la torre.

Otro punto que ayuda a entrar en convención a los espectadores más pequeños, es que los protagónicos de las historias son niños, la mayor es la sirenita, que tiene quince años, pero si la superpones con personajes muy adultos

como la abuela, el niño identifica la figura materna y se relaciona mucho mejor con sus conflictos.

En las tres obras, los personajes tienen objetivos que no son compatibles con su naturaleza. El niño vampiro no puede salir a la luz, Sebastián no puede volar y la sirenita no puede tener un alma inmortal; pero una vez que se plantean como objetivo sembrar la semilla de girasol, encontrar a su madre o conseguir un alma inmortal que llegue a las brillantes estrellas, respectivamente, asumen cualquier obstáculo sin temor, así se trate de la muerte. Con tal de hacer cumplir sus objetivos no dudan cuando llega el momento de morir y pasar al cambio de vida que nos propone Christian en sus epílogos. Su felicidad está en juego, y terminan en sus mundos de fantasía, y saliendo de la lógica común representada por sus personajes antagonistas. Esta forma de plantear la muerte ayuda a un distanciamiento por parte del niño y reconoce que es ficción lo que están presenciando.

A continuación, cito de los textos los tres momentos donde el personaje asume su muerte como el cambio de vida que necesita para ser feliz.

⁴ Entrevista realizada a Christian Medina para el trabajo de tesis.

Tras la noche

MOSCA. Ciérrala ya o será tarde...

NIÑO. No estoy seguro de querer hacerlo.

MOSCA. ¿Qué dices? No seas tonto...

¡Mira! (*Busca la semilla de girasol.*)

Aquí está tu semilla. Ella no la tocó.

¿No querías sembrarla?

NIÑO. ¿Crees que no lo sé? Sería inútil.

Ella necesita agua, tierra y... Sol.

Necesita Sol. Necesita de mi muerte

para vivir.

MOSCA. No, no es así, no tiene que ser

así. Puedes seguir como hasta ahora.

Yo te traeré más regalos. Haremos

un mundo aquí.

NIÑO. Olvidas a Mamá. No lo va a per-

mitir. Ya ves lo que me hizo. Aunque

volara al otro lado del mundo me

encontraría y volvería a encerrarme.

No tengo salida, amiga mía.

MOSCA. Debe haberla, debe...⁵

El hijo del viento

SEBASTIÁN. Todo fue mi culpa, Colocolo,

no pude encontrar el talismán.

COLOCOLO. No digas tonterías. Yo sé que tú serías incapaz de perderlo. Algo muy raro hay en todo esto. En fin, pensemos mejor que así estaba escrito. Quién sabe si esta vez el talismán hubiera sido inútil por alguna misteriosa razón.

SEBASTIÁN. Colocolo, ¿tú crees de verdad que mamá esté allí, en esa montaña?

COLOCOLO. Es evidente, vinieron a buscarla. El pino se equivocó y aquel era un viento mensajero. Debía llevarla de vuelta.

SEBASTIÁN. ¿De vuelta? ¿A dónde?

COLOCOLO. A casa, por supuesto.

SEBASTIÁN. Esta es nuestra casa.

COLOCOLO. Aprende, hijito mío, que la mayoría de las veces pasamos la vida lejos de nuestra verdadera casa.

SEBASTIÁN. Entonces, yo debo ir también.

COLOCOLO. ¿Cómo, sin avioneta?

SEBASTIÁN. Pronto me dejarán pilotear una. Mamá me enseñó. Solo unos centímetros más y tendré la estatura. Por ahora tengo que seguir practicando.⁶

⁵ Christian Medina: *Teatro sombrío para niños curiosos*, Ediciones Alarcos, La Habana, 2016, p. 62.

⁶ Christian Medina: *Ídem*, p. 62.

La muchachita del mar,
dirigida
por Christian
Medina.



La muchachita del mar

SIRENITA. ¡Eso es injusto! ¿Por qué no hemos recibido nosotros un alma inmortal? Yo daría cada uno de mis trescientos años de vida a cambio de ser una persona un solo día y después poder volar a las brillantes estrellas.⁷

SIRENITA. ¿Me ayudarás?

BRUJA. Es una soberana tontería, pero quién soy yo para juzgarte. Haré lo que quieras, aunque he de advertirte que eso te conducirá fatalmente a una gran desgracia.

SIRENITA. No vas a asustarme.

BRUJA. Bien sé yo que no eres cobarde. Por eso ya tenía preparada esta poción mágica. Tu abuela pensaba que estaba cocinando una sopa de algas. Ja ja ja. Pero en realidad era yo trabajando desde el subconsciente.⁸

El tratamiento de la muerte como un cambio de vida en las obras de Christian Medina ofrece una perspectiva

⁷ Christian Medina: *Ídem*, p. 110.

⁸ Christian Medina: *Ídem*, p. 112.

innovadora y sensible, adaptada al público infantil. Lejos de ser un fin trágico, la muerte se convierte en una transición necesaria para alcanzar los sueños y metas de los protagonistas. Esto permite que los jóvenes espectadores se identifiquen con los personajes sin el temor paralizante asociado a la muerte. Medina logra presentar esta temática de una manera que promueve la resiliencia y la determinación, destacando la importancia de perseguir los objetivos personales a pesar de las adversidades. Al hacerlo, no solo aborda un tema tabú con delicadeza, sino que también proporciona un marco narrativo que inspira y educa a los niños sobre el valor del esfuerzo y la superación personal.

En este sentido, la muerte deja de ser un tabú para convertirse en una peripecia más en el camino del héroe, reforzando la idea de que, a través de la perseverancia y el coraje, cualquier meta es alcanzable, incluso si ello implica un cambio radical en la existencia. Esta visión humaniza y enriquece la experiencia teatral infantil, proporcionando lecciones de vida profundas en un contexto de fantasía y aventura. 🟩

Tras la noche,
dirigida
por
Christian
Medina.



Asesinato en la mansión Haversham.

El drama de hacer comedia

Asesinato en la mansión Haversham, dirigida por Ledier Alonso, Comunidad Creativa Nave Oficio de Isla.

LA COMEDIA NECESITA UNA INTERPRETACIÓN TAN SINCERA COMO EL drama, este principio, de ser cierto, se aplica enfáticamente a *Asesinato en la mansión Haversham*, un espectáculo que se basa en gran medida en la comicidad para contar su historia. La obra en cuestión es la versión en un acto de *La obra que sale mal*, una comedia farsesca escrita por los dramaturgos ingleses Henry Lewis, Jonathan Sayer y Henry Shields. Es mi ópera prima como director, estrenada en el año 2023; nunca había participado en un proceso desde la soledad que genera estar a cargo de todo. Fue producida, para suerte mía, por la Comunidad Creativa Nave Oficio de Isla y el Centro Promotor del Humor bajo el auspicio de Y la Nave va, una plataforma escénica que da la oportunidad a jóvenes con inquietudes en la dirección de desarrollar proyectos dentro de esa institución multidisciplinaria dirigida por el maestro Osvaldo Doimeadiós.

LEDIER ALONSO CABRERA



© CARLOS ERNESTO VARONA

Cuando recibí la invitación para escribir estas líneas, me pareció riesgosa la idea de hacer un ejercicio autocontemplativo y pecar de pretencioso, pero la investigación en el proceso de montaje dejó más preguntas que certezas, por lo que me parecía coherente la oportunidad de continuar con mi búsqueda. Como escribió el escritor E.B White alguna vez en el periódico *The New Yorker*: «Analizar el humor es como diseccionar una rana, hay mucha gente interesada, pero la rana muere en el proceso».¹ No me interesa diseccionar *Asesinato en la mansión Haversham*, hasta el punto de la muerte. Sino intentar entender el arte de provocar risa en un grupo de extraños con las palabras y las imágenes que se crean en la escena.

El espectáculo está formado por dos obras, las dos llenas de errores y malas actuaciones. La primera cuenta la noche del estreno de una producción de la Sociedad Antónima de Drama, de muy bajo costo y que coexiste con la segunda obra, un misterio policial de 1920: *Asesinato en la mansión Haversham*, un joven que está cerca de contraer matrimonio es encontrado muerto. Las sospechas recaen en varias personas que, por diversos motivos, ansían su desaparición. Los actores de la vida real interpretan a actores que a su vez interpretan los personajes del misterio del asesinato. Para facilitar el entendimiento, los autores en las didascalias del guion se refieren a ellos utilizando tanto el nombre del actor como del personaje: Dennis/Perkins el mayordomo o Chris/Inspector Carter.

El texto, a primera vista, podría parecer alejado de las preocupaciones del momento en Cuba. Incluso, hay quienes dicen que «el humor no se traduce», pero lo que tiene, que conecta con nuestro día a día, es su condición humana. Su humor es universal en el sentido en que las personas en todas partes cometen errores. Una de las tantas cuestiones que preocupaban para el montaje era traducirlo al español, ya que el texto no

está publicado en castellano y así también, la necesidad de otra traducción, la transcultural. Lo que funciona en Gran Bretaña podría no funcionar en Cuba, y viceversa. Inglaterra tiene una tradición de mayordomos y doncellas, casas señoriales y señores, que nosotros no; y la comedia depende mucho del reconocimiento. Los personajes que producen risa en una cultura pueden no funcionar bien en otras.

La obra original sucede en dos actos y dura más de dos horas, la escenografía tiene dos niveles, era evidente que sería difícil contar con esas condiciones de producción, por lo que tendría inevitablemente que hacer una adaptación. Eliminé dos personajes, varias escenas, el segundo piso y muchos detalles de la trama del asesinato que no afectaban la historia. Lo realmente crucial es todo lo que empieza a salir mal. Los objetos se caen de las paredes, los actores se equivocan en sus textos, los diálogos se repiten una y otra vez, convirtiendo escenas sencillas en un bucle interminable. El caos y cómo este espectáculo se desmorona poco a poco durante su ejecución, es realmente lo que impulsa la trama. Me concentré más en traducir el sistema de valores de la obra, intentando mantener lo que el texto comparte con nuestra cultura: la resiliencia. Puedes ver a un grupo de personas luchar a través de las terribles circunstancias que se van agravando por minuto. Cada vez que piensas que todo está perdido, ellos siempre se levantan, se limpian el polvo y continúan a medida que la situación se pone más difícil.

La estructura básica para muchas obras de teatro es: un personaje o personajes que desean mucho algo. Surgen obstáculos, que pueden ser de diversas formas. Esos personajes deben enfrentarlos. Y el resultado es el conflicto. Nos quedamos sentados en nuestros asientos porque queremos saber si tendrán éxito. En la comedia, es usual que lo tengan. Los personajes cómicos se centran en los obstáculos, luchan con ellos y harán lo que sea, aunque extremo, para superarlos.

¹ <https://quoteinvestigator.com/2014/10/14/frog/>



© CARLOS ERNESTO VARONA

▼
Asesinato en la mansión Haversham, dirigida por Ledier Alonso, Comunidad Creativa Nave Oficio de Isla.

La mayoría de los obstáculos en *Asesinato...* son, literalmente, parte de la escenografía y la utilería. Desde el primer minuto «subir a escena» representa un problema. Al intentar estérilmente abrir la puerta que da a proscenio, Robert/Thomas tiene que entrar por el lateral del set. Sandra/Florencia tiene los mismos problemas con la puerta que continúa trabada y hace su primera aparición en la ventana abriendo las cortinas. Cuando se rompe la camilla que Robert/Thomas y Dennis/Perkins traen para llevarse al difunto, Jonathan/Charles, aunque supuestamente está «muerto», se levanta lentamente y sale intentando no ser visto. De la misma manera Dennis/Perkins tiene que arrastrar consigo fuera de escena el pesado diván al que está esposado, porque no aparecen las llaves para liberarse. Sandra/Florencia queda inconsciente cuando Robert/Thomas irrumpe

en escena y le da un portazo. El propio Robert/Thomas, al no encontrar un lápiz para el inspector, lo cambia por las llaves. Dennis/Perkins, que busca las llaves para encerrar a todos dentro de la mansión, se ve obligado a usar el cuaderno del inspector y después, Robert/Thomas, que viene a buscar el ya mencionado cuaderno, recoge un jarrón al salir. El remate de este gag aparece más adelante cuando Chris/Inspector Carter pide su lápiz y Robert/Thomas le da las llaves, para luego ofrecerle el jarrón cuando el inspector pide su cuaderno. En los momentos finales, hay un caos total. Las paredes del decorado caen, Sandra/Florencia yace amordazada por Annie, la jefa de escena. Dennis/Perkins continúa esposado al diván. Max/Cecil lanza papelitos de nieve desde fuera del escenario. Y Jonathan/Charles intenta cerrar la obra con el texto final: «Esperemos que nunca más veamos un asesinato en la mansión Haversham» cuando una de las paredes que caen lo aplasta.

Pero, ¿cómo podría el actor hacer que ese personaje sea lo más humano posible y que aun así produzca risa? ¿Cómo lograr una obra que sale mal y no una obra que se está haciendo mal?

A pesar de todas estas vicisitudes que rozan el absurdo, los autores en sus *Notas sobre el guion*, aconsejan: «[...] Todo el espectáculo debe ser interpretado desde la verdad y no en busca de la risa o la parodia. Para los personajes este espectáculo no es una comedia, es una obra seria y es tan importante que todo salga bien, que cuando sale mal duele».²

Steve Kaplan, el llamado gurú de la comedia mundial, en su obra seminal *The Hidden tools of comedy*, desarrolla una especie de Física de la Comedia, donde afirma que «la comedia siempre trata de una persona normal, que lucha contra probabilidades insuperables y sin muchas de las habilidades y herramientas necesarias para ganar, pero sin

² H. Lewis, J. Sayer, H. Shields: *The play that goes wrong*, Bloomsbury Publishing Plc eBooks, 2015.

perder la esperanza».³ Esto fue esclarecedor para mí, e intentamos convertirlo en un mantra durante los ensayos, porque de eso trata la obra. Son personas normales sin herramientas para mejorar su situación, pero sin perder nunca la ilusión. Trabajamos sobre una premisa muy simple, posiblemente una de las más viejas del humor escénico que es el hombre que resbala con una cáscara de plátano, se cae y se vuelve a levantar. Esto no tendría ningún sentido si él no se levantara.

En una entrevista realizada a Henry Lewis, uno de los autores del texto, develó que, para él, fue una gran inspiración el libro *The Art of Course Actor (El arte del actor tosco)*, escrito por Michael Green y publicado en 1965: «Este es un libro muy divertido sobre las experiencias [del autor] en el teatro amateur». Descrito como «lectura esencial para cualquier persona apasionada por el teatro», *The Art of Course Actor* es «una parodia escandalosa que perfora la pretenciosidad, se burla de la incompetencia, se deleita con el desastre y levanta la tapa de la vida entre bastidores», dijo Lewis. Vale aclarar que, a pesar de no ser un libro sobre teoría del teatro, en el proceso de montaje de *Asesinato...* nos ayudó a mantener un camino por donde nos interesaba que estuviera el tono del espectáculo a la hora de construir los personajes.

Dicho manual (o antimanual) desde su contracubierta reza:

Un actor tosco es...

- Alguien que puede recordar sus textos, pero no el orden en que tiene que decirlos
- Alguien cuyas cejas están unidas a sus pies (por lo que cada expresión facial involucra también a todo el cuerpo)
- El que cojea de ambas piernas a la vez
- Alguien que conoce los textos de los demás mejor que los suyos

³ Steve Kaplan. *The hidden tools of comedy: the serious business of being funny*, 2017.

- El objetivo del actor tosco es eclipsar al resto del elenco
- Su esperanza es estar muerto para el segundo acto y así poder pasar el resto de su tiempo en el bar. ¿Sus problemas?
- Todos los demás relacionados con la producción⁴

A partir de estos elementos, tuvimos un esbozo más claro de cada personaje, era necesario que cada actor le diera a su personaje la libertad de hacer lo que tuviera que hacer para llevar a buen puerto sus escenas, solo que estarían limitados por el carácter particular de estos «actores toscos»: Dennis/Perkins estaría marcado por su incapacidad para recordar los textos, Max/Cecil siempre rompería la cuarta pared sin importar lo dramático del momento, o Robert/Thomas haría todo lo posible

⁴ Michael Green: *The Art of Course actor*, Samuel French, 1965, p. 56.



Asesinato en la mansión Haversham, dirigida por Ledier Alonso, Comunidad Creativa Nave Oficio de Isla.

por robarse el foco de la escena; por poner algunos ejemplos. Y es que, volviendo a Steve Kaplan: «Todo tipo de comedia le da a tu personaje el permiso para ganar. La comedia les da permiso para hacer lo que necesitan hacer en un momento de crisis, incluso si les hace parecer un tipo malo o un idiota. Y una vez que tengan ese permiso, puedes dejar de intentar ser gracioso».⁵

De esta manera lo divertido dejó de ser el único motivo de cualquier acción, diálogo o reacción, y el carácter cómico del personaje, así como la situación, adquirieron importancia. Si se les da el permiso para hacer lo que tengan que hacer, pero no necesariamente la garantía de lograrlo, las acciones de los personajes serán cómicas de manera orgánica. De hecho, si algo aprendimos durante el proceso es que tratar de ser graciosos a menudo resulta en lo contrario. Como afirma María Aitken, en *Style: Acting in High Comedy*: «Las emociones del personaje son para él tan reales y serias como las de cualquier tragedia: cualquier intento del actor de diluirlas “porque es comedia” sería fatal».⁶

Tanto los actores aficionados de la obra interior como los actores de la vida real que los interpretan debían estar convencidos de que son actores serios y comprometidos con su oficio. Es una comedia para el público, pero una tragedia para los actores en escena. Los actores deben buscar relacionarse de forma directa con sus compañeros en escena y no con el público (a no ser que esté pautado), o de lo contrario pueden desconectarse y perder el foco.

En las primeras funciones de *Asesinato...*, donde teníamos hallazgos cada día, se dio el caso de un actor que en segundo plano hizo un gesto durante una escena y funcionó, sabiendo que este gesto provocaba risas, comenzó a recrearlo en la función siguiente. Estaba moviéndose en un terreno seguro con lo que sabía que funcionaba. Hizo

⁵ Steve Kaplan: Ídem, p. 76.

⁶ María Aitken: *Acting in High Comedy*, Applause, 2000, p. 110.



la acción más grande en la misma escena, no provocó tanta risa como la primera vez, así que en la próxima función se propuso hacerlo más evidente y con más énfasis que los días anteriores, nadie rio. El problema estaba en que sin darse cuenta comenzó a atender necesidades suyas y no a las del personaje. Si bien es cierto que en la comedia los actores deben ser receptivos a la ocurrencia, y al sonido de la risa, creo que responder a las señales del público puede llevar al actor por un camino errado. Es importante no alterar la realidad de la obra para crear un chiste superficial y provocar una carcajada; siempre será más eficaz buscar el humor que ya está presente en la situación.

Aprender sobre comedia, no necesariamente es lo mismo que aprender a hacer comedia. Hay cosas muy difíciles de entender si no pasan por la experiencia del día a día, ya que no hay muchos sustitutos para la práctica. En *Asesinato...* intentamos mantener la sinceridad en los sentimientos y acciones de los personajes, anclados en la verdad de la conducta humana; aunque a veces las necesidades los lleven a límites extremos. En esencia y parafraseando al actor y director Del Close, no importa tanto si funciona para el espectador, tiene que funcionar para nosotros. Los actores de una comedia deberían buscar razones veraces y coherentes para tomar las decisiones cómicas justificadas, porque «que provoque risa» es la razón menos inteligente que se puede elegir. ▀

▀
Asesinato en la mansión Haversham, dirigida por Ledier Alonso, Comunidad Creativa Nave Oficio de Isla.

Celebrando los quince. Treinta años de FESTITIM en Matanzas



EL PASADO MES DE MAYO SUCEDIÓ EN

YUDD FAVIER

Cuba un hecho extraordinario y me atrevo a llamarlo inédito en la historia de nuestra Isla: ocurrieron tres importantes festivales internacionales de teatro y otras artes que tenían como receptor principal al niño; aunque como bien sabemos cuando de niños se trata, moviliza a los padres, abuelos, tíos, maestros y convoca a la familia toda.

El primero de ellos fue el antológico Festitaller de Teatro de Títeres de Matanzas (antes TITIM, hoy FESTITIM) que en su décimo quinta edición celebraba treinta años de permanencia y que transcurrió entre el 14 y 19 de

Historia de burros,
por Dador
Teatro.

mayo en la ciudad referida. En medio de una crisis tan o más dura que la de 1994, cuando tuvo su primera edición, sorteando apagones e improvisando espacios para mantener la programación íntegra, una vez más este evento mostró su importancia y resistencia, y volvió a convocar a relevantes titiriteros de América y el mundo, junto a lo más notable del quehacer titiritero nacional. Como su nombre indica, conserva dos directrices fundamentales que se mantienen: sus talleres, impartidos por maestros de todas partes, y su programación de espectáculos para niños y adultos con la figura animada como soporte primordial. En muchas partes del

© FÉLIX GONZÁLEZ PÉREZ

mundo, en Cuba lo es, el teatro titirite-ro es un teatro principalmente para niños, así que este festival se convierte en un importante momento de disfrute para las infancias matanceras.

El segundo encuentro de relevancia fue el XXI Congreso Mundial de la ASSITEJ Voces de un Mundo Nuevo, que ha tenido por sede a nuestro país por segunda vez después de treinta y un años. Desde el 24 de mayo hasta el 1ro de junio, Día Internacional de la Infancia, llenó las salas y las calles de La Habana con espectáculos de varios países y tuvo una extensión hasta Bayamo, Granma.

El tercero y también más nuevo, pero que ya va por su quinta edición, fue el Encuentro Internacional de Artes para la Infancia Corazón Feliz, dirigido por la cantante y activista social por la protección de los niños y las mujeres Rochy Ameneiro. El festival se estableció fundamentalmente en la zona patrimonial de la Habana Vieja, entre el 28 de mayo y el 2 de junio. Los conciertos de música infantil, las presentaciones de libros, el *collage* gigante con rostros y dibujos de niños de todo el planeta, la acampada esperando el Día de la Infancia y las obras de teatro para niños caracterizaron la jornada, y como el director artístico comparte *staff* con el FESTITIM (Rubén Darío Salazar) se convirtió en una prolongación teatral del encuentro matancero y muchas de las mejores propuestas pudieron tener una plural programación en la capital. Definitivamente, este mayo nuestra Isla fue el epicentro mundial del teatro, la música y las artes todas para los niños, acontecimiento trascendente que deseaba apuntar.

De vuelta al FESTITIM, quisiera subrayar que esta aventura supuso un sobreesfuerzo de todos los involucrados, pero la disposición de los artistas locales, el equipo curatorial y de logística que sostuvo, solucionó cada entuerto del evento y mantuvo siempre la voluntad y buen trato en medio de tantas dificultades, merece un elogio aparte.

Esta edición contó con la participación de veintiocho grupos en total,

de ellos diez agrupaciones de seis países invitados (España, México, República Dominicana, Estados Unidos, Perú, Canadá) y la presencia de grupos nacionales de ocho provincias de Cuba (Matanzas, La Habana, Granma, Las Tunas, Camagüey, Sancti Spiritus, Guantánamo y Pinar del Río).

Desde España arribaron las titiriteras de La sonrisa del lagarto con *La mona Simona*; desde el País Vasco, Teatro de Títeres Ostomila, que dirige la guachipilina nicaragüense y teatróloga formada en nuestro Elsinor, Zoa Tamara Cuellar, con la obra *Baleazaleak*, y regresó la querida amiga Rosa Díaz con su afamado espectáculo *La casa del abuelo*, por su compañía La Rous. *La casa del abuelo* es una emotiva reflexión sobre la muerte de los seres queridos, la percepción infantil del fenómeno y la importancia del amor en la familia. Con humor, con una animación delicada

© FÉLIX GONZÁLEZ PÉREZ

Aventuras del soldado desconocido,
Teatro Retablos-El Arca
y La Salamandra.



y precisa, desde el buró del abuelo, la titiritera nos va mostrando pasajes cotidianos en la vida de tres personajes, con un teatro de objetos que crea distancia visual para no darle cabida al melodrama, en una historia vital, sincera e íntima que, no obstante, siempre conmueve al espectador. Este espectáculo recrea las dinámicas de vida de una niña y una abuela, enfrentando ambas la muerte del abuelo, una historia contada por esa niña-titiritera que es la ejecutante de todo el espectáculo y que obtuvo el Premio de Género Xiomara Palacios, en un festival que centró sus temáticas en la importancia de las titiriteras dentro del panorama mundial, en su trabajo y en la presencia de la mujer y sus perspectivas de desarrollo dentro de la escena.

Desde México llegaron amigos conocidos y fieles como nuestra indispensable teatrera de papel Ainée Martelli con

su Badulake Teatro y la obra *Era un lobo...¿feroz?*. Para quienes somos constantes en el festival ya no lo imaginamos sin la presencia de esta querida amiga de Cuba que lleva más de doce ediciones de asistencia al encuentro y que esta vez convirtió en arte el libro pop up *Manuscrito 512* del director José Luis Cruz, junto a Ediciones Vigía de Matanzas, espectáculo que pudimos disfrutar en la pasada edición. Así mismo regresó nuestra admirada actriz Silvia Káter, que obtuviera en el 14 Festival premios de Puesta en Escena, Diseño y Actuación con su *Don Quijote, historias andantes*, y que esta vez presentó la obra *Tiempo de abrazarte*, en colaboración con Silkateatro Andante & Corriendo con lobas.

También desde México llegó a Cuba por vez primera el Proyecto Perla con *Pato, muerte y tulipán*. Un espectáculo hermoso y tierno, para niños

*Flores
de Carolina
y Ajonjolí,
grupo
Las Estaciones.*



en edad preescolar, que narra la relación de amistad que establece un Pato con la Muerte. Un inmenso libro afora la escena y recrea estaciones y espacios a la vez que señala el origen narrativo de la historia original. El blanco, el negro y los grises son los únicos colores de la puesta y logran crear la sensación de que estamos leyendo un cuento bidimensional, creando un efecto distanciador, cuando Pato finalmente muere y la Muerte se queda sola y triste porque extrañará a su amigo. Los juegos entre los personajes, los chistes, las caracterizaciones y la elección de la técnica unifican esta intención de caricatura hermosa, donde lo patético queda suprimido del tono definitivo de la puesta. El jurado también reconoció este espectáculo por su calidad y belleza.

De República Dominicana llegó el grupo Teatro Piedepuente con *Ajonjolí*,

un montaje cuyo tema, diseños preciosistas y la interpretación efectiva de la actriz titiritera eran evidentes valores de una puesta que optó, sin embargo, por una voz distante, radial, grabada para los monólogos del personaje protagonista y creó con ello un efecto monocorde en la representación y un extrañamiento que desconectaba al espectador con lo que acontecía en la escena.

De Perú nos visitó el grupo Casa voladora con *Travesuras* y desde Canadá regresaba La tortuga negra con un performance de calle titulado *El otro en la ciudad* en trabajo conjunto a Teatro de Las Estaciones. Desde Estados Unidos llegaba también otro amigo fiel del FESTITIM, el puertorriqueño Manuel Morán con su grupo Teatro SEA y *El viaje de los cuentos de Pura Belpré*. La obra tiene gran valor documental sustentado

Mirabella,
grupo Mirón Cubano.



por las proyecciones del personaje real que fue Pura Belpré, bibliotecaria, cuentacuentos, titiritera y autora bilingüe que publicó libros en New York para que los niños hispanos pudieran leer historias nativas del folclor caribeño. El montaje apuesta por un binomio de representación con la actriz que la interpreta y el personaje histórico referido, en una obra donde se narran/ilustran tres cuentos populares que nos son tan familiares a los hispanohablantes del Caribe, con títeres de técnicas diversas, la actriz va transitando entre dos roles: la narrante-actriz y la propia Pura B., mientras las proyecciones evocan a la pionera cuentacuentos en un sentido homenaje.

Los grupos participantes de Cuba siempre se constituyen en una muestra vívida del teatro de figuras que más activo está dentro de la Isla. De Matanzas



© FÉLIX GONZÁLEZ PÉREZ

se presentaron *Floripondín y azucena* de Títeres tentempié, con el despliegue virtuoso al que la veterana animadora Fara Madrigal nos tiene acostumbrados. *Sobre Vive y Muñecos*, por el colectivo Noria Teatro, quienes con sus zancos y vestuarios de coloridos estridentes animaron las calles y alegraron la urbe. El clásico *Los Ibeyis y el diablo*, de René Fernández, creador de este festival en 1994, regresó una vez más a las tablas del Teatro Papalote, treinta años después de su estreno, y el Teatro del Mirón Cubano nos regalaba *Mirabella*, ambos espectáculos diseñados por Zenén Calero.

Por parte de la agrupación anfitriona Teatro de Las Estaciones, que también ha estado festejando este año su treinta cumpleaños, pudimos ver dos espectáculos: *Flores de Carolina y Ajonjolí*, un canto al respeto y el cuidado de los ancianos, con poemas de Dora Alonso, la técnica del clown y la recreación en el diseño de los dibujos del artista Ares; y *Carnaval*, una epifanía lúdica con cuatro personajes de la Commedia dell'Arte, que además de mostrar/acercar los arquetipos renacentistas a los niños, vuelve sobre el tema del amor *versus* interés, tan útiles siempre en la sociedad moderna. María Laura Germán, actriz de Teatro de Las Estaciones, dramaturga y poeta, se estrenaba oficialmente como directora con su obra *I want*, de su proyecto *I want teatro*. El texto, dirigido a los adolescentes y jóvenes, aborda temas como la soledad, el abandono parental, el crecimiento prematuro de los niños y más, por medio del teatro de objetos, de miniatura, teatro de juguetes, de papel y artesanías técnicas que conectan a este espectáculo con una búsqueda intensa de las vanguardias del teatro de figuras contemporáneo. *I want* recibió la mención única del Premio de Género Xiomara Palacios, al que convocó por vez primera este encuentro. Para las noches del festival se reservaba en su sede del Biscuit el último estreno de Teatro El Portazo: *El baracutey: otro bufo cubano*, bajo la dirección de William Quintana.

La representación del teatro cubano estuvo a cargo de otros espectáculos como *Ltan qui pasé* de Teatro La Barca de Guantánamo; *¡No!* dirigido y actuado por Arasay Suárez de Alas Teatro, Pinar del Río, y *Cantar a Teresita*, de Teatro Andante de Granma. Desde la capital se presentaron *Charivari* y *Clonwcierto* de Teatro Tuyo; *El rapto de la princesa*, de Barco antillano; *Amelia sueña mariposas* de Teatro La Proa y *Aventuras del soldado desconocido*, de Teatro de Títeres La Salamandra & Retablos. De Sancti Spiritus, vimos *Historias de burros* de Dador Teatro; y *Secretos bajo la luna*, de Teatro La Chimenea de Camagüey, que también obtuvo un reconocimiento del jurado del citado concurso por la belleza, precisión titiritera y síntesis del espectáculo.

Este encuentro tuvo cinco talleres. Para los profesionales se impartieron: Metamorfosis, a cargo del director mexicano de teatro José Luis Cruz; Tiririturgia, impartido por el dramaturgo e investigador dominicano Reynaldo Disla; y De la estructura mecánica y articulación de los títeres, por la canadiense Mylene Leboeuf-Gagné. Para los niños y aficionados interesados, nuestro querido y fiel amigo Federico Cauich (y digo nuestro porque este gestor, educador y titiritero mexicano nos acompaña siempre en la cita titiritera) lideró el taller de construcción Títeres de Fábula en Matanzas, mientras la gestora, educadora y poetisa mexicana Liz Castro hacía el taller Títeres corporales, y también presentó, junto a Ediciones Vigía, su libro de poesía para niños *Trazos y trozos animalesos* en coautoría con Paco Rubín.

© DENNY SANTANA TORRES

Las editoriales matanceras (E.Vigía, E. Matanzas) siempre han colaborado, no solo con su promoción al títere desde sus producciones, sino que sus directores, editores y equipo editorial se convierten siempre en miembros activos de cuanto acontece en los «festitimes», siendo participantes reincidentes de cada edición. Es por eso que estas alianzas no son sorprendentes —¡por coherentes!—, pero sí siguen siendo muestra de la maravilla matancera, donde todas las instituciones confluyen para enaltecer el teatro titiritero de la Isla.

Por supuesto se pensó, se reflexionó sobre el teatro de figuras en conferencias y paneles en el imprescindible evento teórico Freddy Artiles, donde se rindió tributo a René Fernández en sus ochenta años de vida, a los noventa años de Jan Svankmajer, pionero del *stop motion* y se celebró a la mujer titiritera desde la historia de Pura Belpré y un panel con jóvenes titiriteras de Cuba y el mundo. También hubo exposiciones, cinco, que fue número mágico en esta cita: Recuento, con fotos de Ernesto Cruz de la edición anterior del festival; Títeres en pie con una muestra del trabajo del grupo Tentempié; Suma feliz: Títeres + Payasos, que recogía fotos de espectáculos con payasos del grupo Papalote; Entre candilejas y la carpa, con fotos de Ernesto Parra (Teatro Tuyo) y Rubén Darío (Teatro de Las Estaciones) rindiendo homenaje a Charles Chaplin y Buster Keaton, y 90 Svankmajer, con una muestra de carteles de sus películas.

El festival duró cinco días, en sus inicios duraba el triple. Sin embargo, en uno y otro tiempo siempre conserva su intensidad de actividades, su agenda repleta, la excelencia de su curaduría y la sorpresa nueva con que cada vez revitalizan el encuentro titiritero. Nada de su efectividad se ha perdido en estas tres décadas de persistencia, de permanencias y de apostar por la figura animada en un arte, que entre apagones y penuria nacional de tantos tipos, sigue siendo espacio de convivio, superación profesional y esperanza. ▮

Flores de Carolina y Ajonjolí,
grupo Las Estaciones.



Entre el cielo y el mar,
Teatro Titirivida.



© CORTESÍA DEL AUTOR

Sinergias teatrales en el mayo de UNIMA Cuba

HACE TIEMPO ESCUCHO Y LEO EN DIVER-

ERDUYN MAZA MORGADO sos medios el término «sinergia» y me gusta. Esa palabra encierra mucho de lo que es el teatro. Es acción de dos o más causas cuyo efecto es superior a la suma de los efectos individuales. Es unir fuerzas para crear un bien común, por eso disfruto tanto el término, porque básicamente es lo que hacemos la gente del teatro constantemente.

El mes de mayo fue muy provechoso para el teatro cubano. Hubo sinergia entre varios festivales del país y entre UNIMA Cuba y la ASSITEJ Cuba y el resultado fue hermoso porque llegaron eventos de mucha importancia al público. Fue una temporada teatral

atípica por su actividad y por la cantidad de invitados y de buenos espectáculos titiriteros y para niños y jóvenes que estuvieron en nuestro país.

Del 14 al 19 de mayo se efectuó el 15 FESTITIM de Matanzas, luego del 24 de mayo al 1 de junio se celebró en La Habana el XXI Congreso Mundial de la ASSITEJ y el Festival de teatro para niños y jóvenes Voces de un Nuevo Mundo. También a finales del mes de mayo, del 28 al 2 de junio, se celebró el V Encuentro de Artes para la Infancia Corazón Feliz, que en esta ocasión estuvo dedicado al teatro de títeres, y por si fuera poco en Santa Clara del 24 de mayo al 30 se celebró el Festival Titerocentro, otra fiesta de gran importancia para la cultura titiritera del país.

Amelia sueña
mariposas,
Teatro La Proa.



© CORTESÍA DEL AUTOR

I UNIMA Cuba y ASSITEJ Cuba por un festival

ASSITEJ Cuba convocó a UNIMA Cuba para que estuviera presente en el XXI Congreso Mundial de ASSITEJ y Festival para niños y jóvenes Voces de un Nuevo Mundo. Fueron muchas las propuestas que hicimos: el taller de lengüetas y polichinelas impartido por el maestro italiano Bruno Leone, la exposición de carteles por los treinta años de Teatro de Las Estaciones y las exposiciones de títeres en el museo del títere El Arca y en Teatro La Proa, sería imposible hablar de todas. Solo me voy a remitir en el trabajo a algunas acciones a las cuales el tiempo y la vorágine de los días me permitieron asistir.

Tic Tac el héroe del tiempo, de la compañía argentina Omar Álvarez y sus títeres, fue invitada a este XXI Congreso Mundial de ASSITEJ por UNIMA Cuba, por su calidad y porque Omar fue el representante que designó UNIMA Internacional para la cita habanera. *Tic Tac...* es una pieza de títeres de mesa con diseños transgresores, donde se vincula el

audiovisual con la animación de objetos y se entrega un resultado coreográfico, preciso en sus movimientos y acciones. Constituye un teatro político que no acomoda a la audiencia a una dramaturgia donde son evidentes los «buenos y los malos». Omar Álvarez, director de la compañía y actor de buen desempeño escénico, juega con los códigos de la animación titiritera. La energía de sus personajes se traduce en acciones que ayudan a la caracterización. Es una obra donde la palabra y el diálogo no se usan y el movimiento cobra un gran protagonismo porque apoya y genera progresión en la historia y el carácter de los personajes. Los títeres son un símbolo y desde esa significancia sostienen la anécdota y revelan diferentes capas de lectura de la historia. Tener esta pieza en La Habana fue un acierto para el disfrute del público que abarrotó las dos funciones en la sala Adolfo Llauradó, del Vedado habanero.

También dentro de las propuestas de UNIMA Cuba, en el XXI Congreso Mundial de ASSITEJ, estuvo la presentación de la colección bilingüe Serie

Libros-Teatro a cargo del Dr. Manuel Morán (Puerto Rico). Libros de gran belleza tanto por su contenido teatral como por sus diseños. Muchas veces pensamos que el teatro no se escribe para ser leído por los niños y estos libros de alta factura en la confección invitan al niño no solo a la lectura sino a jugar con el teatro. Manuel Morán es líder de varios proyectos teatrales en Estados Unidos y Puerto Rico, centrándose en la dirección del Teatro Sea, desde donde aborda este proyecto editorial que llegó a la Isla y se puede consultar en la Casa de la Memoria Escénica de Matanzas.

II Sinergia entre Voces de un Nuevo mundo, Corazón Feliz, FESTITIM y Titerecentro

Uno de los espectáculos que se sumó a la programación del Festival Voces del Nuevo Mundo del XXI Congreso Mundial de ASSITEJ fue la obra *La casa del abuelo*, de la Compañía La Rous, de España. Esta obra llegó por segunda vez a Cuba. En el año 2010 ganó el Premio Villanueva de la Sección de Críticos de la UNEAC, en ocasión de su participación en el FESTITIM de aquel año. Ahora repitió su visita y se alzó en Matanzas con el Premio Xiomara Palacios, entregado por única ocasión también en el FESTITIM de este año 2024.

La casa del abuelo merece los mayores reconocimientos. Rosa Díaz, la titiritera y creadora de esta pieza, dejó una huella en cada espectador por sus altos valores en la animación de figuras, el diseño y la dramaturgia. Su sensibilidad es muy especial a la hora de contar la relación y la reacción de una nieta ante la muerte de su abuelo.

Para nadie es secreto el costo tan elevado que tiene un boleto de avión. Cuando los creadores logramos viajar a otro país tratamos de hacer todo lo que nos piden: talleres, funciones, conferencias, siempre motivados por aprovechar el tiempo y por el intercambio entre colegas. Por eso es muy positivo la posibilidad de que los festivales puedan funcionar en red para compartir ideas,

programación y saberes. En ese sentido el FESTITIM de Matanzas viene haciendo ese ejercicio casi desde su fundación y este año no fue la excepción.

Hasta el Festival Titerecentro, de Santa Clara, fue el maestro Federico Cauich, de Mérida, Yucatán, después de impartir su taller de títeres de papel y espuma de goma en Matanzas. Federico es un gran amigo de Cuba. Desde el año 1994 visita la ciudad de los puentes. Ha participado en todos los festivales de títeres de Matanzas y es fundador de la Jornada Habana Titiritera: figuras entre adoquines. En estos dos festivales ha esparcido sus conocimientos durante años y ahora fue a Santa Clara a impartir tres talleres: Títeres boconchitos de hulespuma (para profesionales y para niños) y el taller Así se hacen flores de papel. Se expandió su impronta y ganó una vez más el público, esta vez el de Santa Clara, que pudo disfrutar del saber de este maestro mexicano.

© CORTESÍA DEL AUTOR

*La Mona
Simona,
La Sonrisa
del Lagarto,
España.*



III Sinergia en Teatro La Proa

Nuestra sala Teatro La Proa, ubicada en Carlos III y Retiro, en el municipio de Centro Habana, fue sede del festival Voces del Nuevo Mundo y del V Encuentro Corazón Feliz. Allí recibimos los espectáculos: *La Mona Simona*, de La Sonrisa del Lagarto (España) y de Cuba las obras *Carnaval*, de Teatro de Las Estaciones, *Érase una vez... un pato* y *Amelia sueña mariposas*, de Teatro La Proa; *Gris*, del grupo Teatro Tuyo, y de Pinar del Río, al grupo Titirivida con la obra *Entre el cielo y el mar*. Fueron días intensos y felices, con horarios de dobles funciones, casi todas abarrotadas de público.

La diversidad de estéticas dentro de estos festivales estuvo representada en la programación de Teatro La Proa de esta semana. *La Mona Simona* fue una obra de teatro de sombras, donde la magia del títere plano

y la luz se combinó con la narración de la historia de los animales que esperaban el amanecer. *Carnaval* es una obra de danza, con máscaras y figuras que contó una historia de amor con personajes nacidos en la Comedia del Arte. *Érase una vez... un pato* es la historia del pato inconforme con su cuerpo, una propuesta con títeres de mesa, actores, canciones y música cubana de Teatro La Proa. Luego, este mismo colectivo trajo *Amelia sueña mariposas* con títeres de piso y cámara blanca. Una obra de discurso contra el abuso infantil y en contra de los discursos vacíos y diletantes. *Gris* es una de las piezas del repertorio de Teatro Tuyo que más público atrae. Una historia contada con técnica de clown, simpática, donde reímos y reflexionamos sobre el cuidado de nuestro planeta. El último fin de semana recibimos la obra *Entre el cielo y el mar*, con hermosa música en vivo y coreografías titiriteras que ganaron protagonismo para contar la historia de Milo, el pez volador con miedo a enfrentar su propia naturaleza.

Gris,
Teatro
Tuyo.



Para nosotros, los integrantes de la familia de Teatro La Proa, recibir en una misma semana seis obras de teatro es un reto y una fiesta. Ya contamos con un público asiduo a la sala y esto nos obliga a variar la programación y generar estrategias atractivas para seducir a niños y adultos. Para ello invitamos a colegas a presentarse, creamos concursos, hacemos rifas, entre otras opciones que se nos ocurran. Los festivales nos ayudan y son parte de nuestra naturaleza, pueden ser estresantes, agotadores y a veces incómodos para las instituciones cubanas que se debaten entre presupuestos y números rojos, pero se disfrutan.

Estos eventos son necesarios para el público. Personas de todas las edades colman las salas. En particular recuerdo esos días con orgullo, porque revisito las imágenes de las escaleras del teatro repletas de personas de varios países del mundo que esperan entrar, porque también los festivales son intercambio de emociones, de conocimientos y momentos de superación. Recuerdo además el agradecimiento de casi todos los visitantes al salir de la sala, emocionados por la belleza de las obras después de terminar cada función. Durante estos días en La Habana la felicidad tuvo rostro de teatro, de títeres, de poesía.

IV Sinergia para el futuro

Lo sucedido en materia teatral en el mes de mayo en Cuba tal vez merece mayor análisis. Cada evento debería ser reseñado con más detalles para abordar mejor todo lo concerniente a ellos, pero el intercambio de programación

y maestros fue muy provechoso. Eso me llamó mucho la atención porque pudiera ser un camino que transitemos más a menudo si nos lo proponemos. Ojalá siempre los grupos foráneos se puedan presentar en varias provincias, deberíamos funcionar siempre en red. De esa manera las obras y maestros que llegaran a Cuba tendrían mayor impacto en los públicos y en la superación de los artistas. Cada festival es un mundo, cada grupo teatral, cada organización. Pero somos los seres humanos quienes conformamos las instituciones y podemos cambiar las realidades.

UNIMA Cuba y ASSITEJ Cuba son dos organizaciones que tienen mucho en común. Lo teatral es inherente para ambos y las diferencias, más que separarnos, deben unirnos en esfuerzos para generar ideas y compartir experiencias. Esta vez la unión de ambas organizaciones regaló un resultado intenso y de calidad a la audiencia. Deseamos que continúe esta hermandad para futuros proyectos que se avizoran en el tiempo.

Los eventos teatrales son muy difíciles de lograr y artistas e instituciones tenemos el reto de continuar trabajando como un gran equipo. Generar ideas para convivir y aportarnos unos a otros debe ser la norma y no la excepción. Este mes de mayo de 2024 en Cuba fue una muestra de lo mucho que se puede hacer cuando todos colaboramos. El resultado es un rayo de esperanza, es la sonrisa de un niño, la euforia de una niña, la lágrima de una abuela o el abrazo de un padre. Las familias y los públicos ganan y eso es el mayor impulso. **■**

Carnaval, Teatro
de Las Estaciones.



© CORTESÍA DEL AUTOR



© CORTESÍA DEL AUTORA

Talleres de verano en Teatro Aldaba: una opción segura para todas las familias

LOS TALLERES DE VERANO SON SIEMPRE

SHEILA SOSA una opción salvadora y bien acogida por aquellos a los que el tiempo de vacacionar los incita a superarse. Una modalidad en meses donde la economía familiar atraviesa una de sus etapas más convulsas y los padres muchas veces no saben qué hacer para el divertimento de sus hijos, sin que ello les suponga endeudarse. Espacio Teatral Aldaba, ubicado en la calle 114 entre 39 y 41 en Marianao, desde su surgimiento abogó por integrar a las familias en el proceso creativo teatral.

De ahí que uno de los objetivos de su nombre fue, precisamente, la creación de espacios propicios para el debate cultural, el diálogo e intercambio con los distintos espectadores. Con el afán no solo de formar un público asiduo para la compañía, sino también unir a las familias que confluyen en dicho centro, y ayudar en su formación cultural, de valores, mediante el aprendizaje y entretenimiento. Llevar el arte a las comunidades desfavorecidas que, desde siempre, han poblado gran parte del



© CORTESÍA DEL AUTORA

municipio donde se encuentra ubicada la sede, es algo que escogen sus artistas y parte del trabajo que día a día elaboran como equipo. La labor comunitaria que desarrolla actualmente Irene Borges, directora de la compañía, en medio de tantas carencias es admirable, y las estrategias que propone siempre son en pos de favorecer a un público que, sabe, tiene menos posibilidades que los residentes en zonas más céntricas de la provincia.

Por eso la gira teatral por los barrios más intrincados de Marianao y los talleres de verano han sido este año los eventos con mayor planificación y más esperados por todos los integrantes del colectivo. Con el amor que caracteriza a un grupo con gran repertorio de obras infantiles, se seleccionaron siete talleres a realizarse en dicha sede durante los meses de julio y agosto. La obra *La cesta mágica*, con textos de Javier Villafañe, bajo la dirección artística y general de Irene Borges, fue la que protagonizó dicha gira de verano. Cabe destacar que ambas opciones fueron gratuitas y respaldadas por el Centro de Teatro de La

Habana y la Dirección Municipal de Cultura de Marianao, quienes apoyaron la producción de dichos eventos.

Marianao es un municipio especial, caracterizado por el ímpetu de su gente, bien conocido en toda la provincia. Atesora importantes centros de desarrollo educacional y económico y aunque en la actualidad se presta una atención mayor a sus barrios desfavorecidos, lo cierto es que aún falta mucho por hacer. Aldaba, como otras tantas instituciones, cada año se dispone a colaborar en el desarrollo de sus pobladores. El antiguo cine San Boit, actual sede del grupo, es el único teatro que posee el municipio. Desde su reparación, completada en el 2021, atrae a diversas generaciones interesadas en acercarse al arte teatral. Por eso, antes de que la sala pequeña del teatro pudiera finalmente inaugurarse y ofrecer una cartelera de espectáculos en el 2023, ya su directora optaba por la creación de estos espacios educativos para las familias marianenses.

Las experiencias fueron muy diversas. Se ofrecieron dos talleres de artes plásticas, cuatro de actuación y uno de

confección y animación de títeres. A continuación, algunos profesores nos aportan un resumen de sus experiencias al impartirlos.

Roberto Dávila, actor de Espacio Teatral Aldaba y profesor de la Universidad de Ciencias Pedagógicas Enrique José Varona, nos comenta:

Desarrollé dos talleres de Actuación, uno solo para adolescentes y otro también para adultos. En ambos, se utilizaron textos escogidos por los alumnos con total libertad de género: poesía, narrativa, teatro, estrofas incluso de algunas canciones, mediante los cuales les aporté nociones básicas del arte actoral a partir del método de Stanislavski. Planificados durante todos los martes y miércoles de julio y agosto, de 1:00 a 3:00 de la tarde. Uno, en la sede del grupo y otro, en los tabloncillos de la sede de la Asociación Hermanos Saíz, La Madriguera, quien además nos auspició. El primero finalizó con la representación de dichos textos frente a sus familiares. El taller de Actuación en La Madriguera abarcó una amplia variedad de procedencias de estudios y laborales: músicos, actores, sonidistas, locutores, estudiantes universitarios, del pre, doctores y productores teatrales. Por el interés mostrado de varios estudiantes, se llegaron a acuerdos de extender algunos encuentros en la sede del grupo Aldaba, para aquellos interesados en seguir avanzando en sus montajes. Este taller concluyó el primero de septiembre con un espectáculo teatral compuesto por todas sus propuestas en la sede La Madriguera. El espectáculo se basó en la misma estrategia del taller anterior. Hay diversidad temática en los textos escogidos: algunos hablan sobre el amor pero otros, en un gran porcentaje, hablan de cuestiones existenciales partiendo desde el entendimiento de la mente humana, sus trastornos y los conflictos internos que desde ella se producen. Actualmente, estamos preparándonos el profesor Argudín y yo para impartir el taller de Teatro Playback para mayores de dieciséis a finales de agosto en la sede de Aldaba.



© CORTESÍA DEL AUTORA

Carmen Thompson, actriz y titiritera de la compañía Chichiricú y de Espacio Teatral Aldaba, impartió el taller de confección de Títeres Manos de Papel del 29 de julio al 3 de agosto, en el horario de 10 am a 12 pm. Sobre su experiencia nos cuenta:

Fue una experiencia única donde en tan pocos días el proceso creativo dio frutos insospechados. Los niños, junto a sus familias, desempeñaron un papel decisivo en el excelente resultado final. Comenzamos este taller el día 29 en el Espacio Teatral Aldaba. En este primer día nos conocimos, dimos una vuelta por la historia general del teatro para los que no lo conocían. Acordamos después hacer los personajes del cuento *Los tres cerditos*. Les expliqué antes las distintas técnicas de títere a modo introductorio y nos



dispusimos a trabajar con títeres planos. En el segundo día hicimos algunos ejercicios de actuación y continuamos la construcción de los títeres. Ya el tercer día apretamos el paso y terminamos todos los títeres. Cada uno sabía el personaje que le tocaría hacer e iban aprendiendo el texto. En el cuarto día comenzamos el montaje de la obra, no sin antes hacer ejercicios de actuación y proyección de la voz. Nos propusimos terminar el montaje a toda costa y como era poco tiempo, estuvimos toda la mañana y la tarde. Ya para el sábado 6 se presentó la obra, donde trabajaron tanto las madres y abuelas con los niños, y este mismo día fue la clausura del taller. Tanto nos divertimos ese día que nos pusimos de acuerdo para seguir trabajando y formar un grupo de niños y familiares para posibles montajes titiriteros. Como

profesora de teatro, directora, actriz y titiritera me siento muy orgullosa del disfrute de la creación de este hecho teatral en tan poco tiempo.

La vinculación de la Academia Nacional de Bellas Artes San Alejandro a las actividades posibilitó que el profesor Yurien Díaz ofreciera a los niños de más de seis años un taller de creación plástica en el mes de julio y que el taller Pintemos el mundo estuviera a cargo de varios de sus estudiantes en la primera y segunda semana de agosto, con un horario de 1 pm a 3 pm. Acerca de su primera vez como maestra, Laura Amelia Ocaña Camejo nos comenta:

Mi experiencia como profesora en el taller fue muy gratificante. Algo muy novedoso, pues nunca había impartido clases

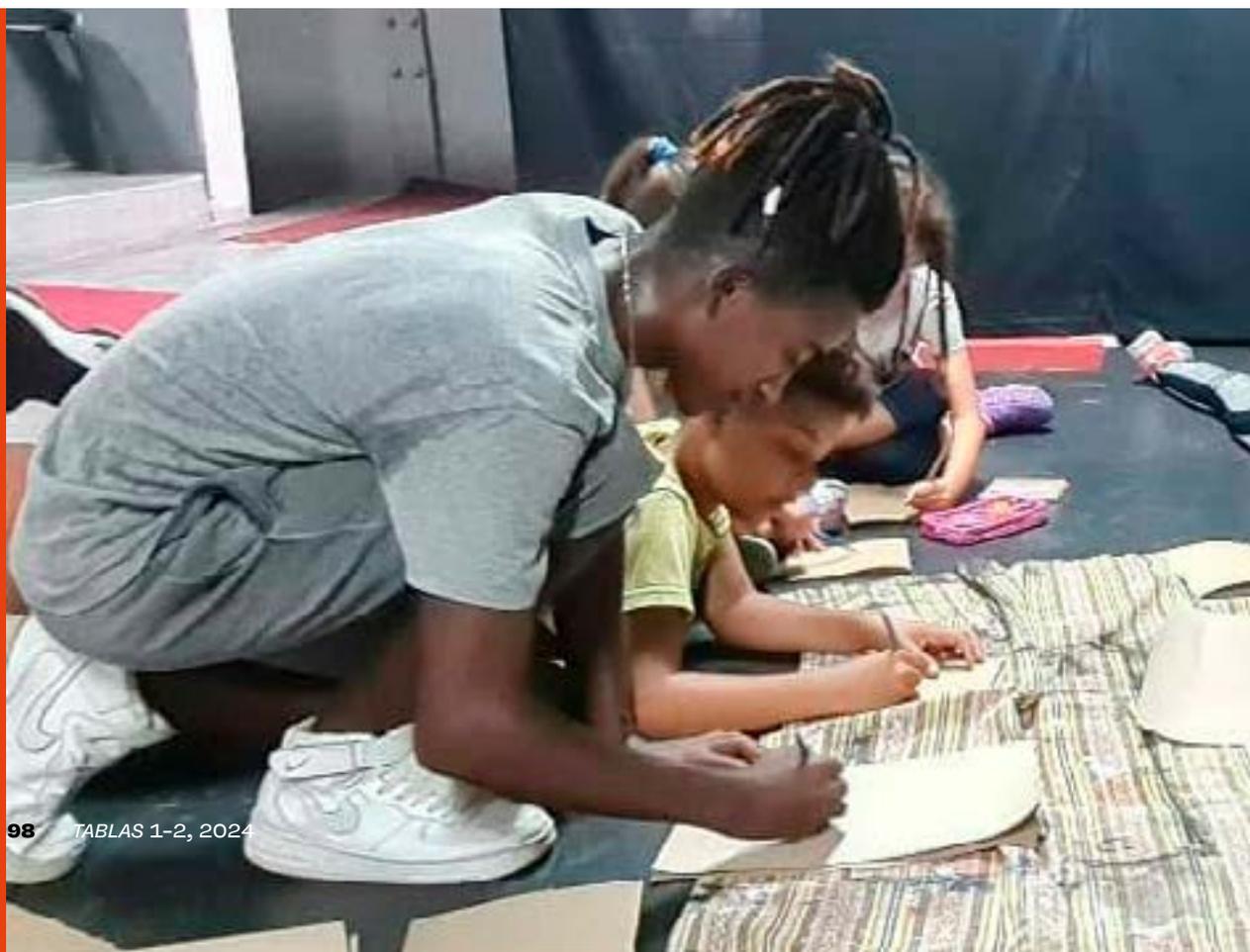
a un grupo tan grande de niños. Me gustó mucho haber tenido la oportunidad de participar en el taller porque me encanta el arte y enseñarle a las nuevas generaciones lo que tanto me gusta, es algo bello y enriquecedor. Los niños me sorprendieron mucho por la gran imaginación que poseen y por cómo se unieron para crear y desarrollar las diferentes actividades que les orientábamos. Muchos de ellos estaban realmente emocionados por aprender más y divertirse. De esos dibujos y pinturas salieron obras muy experimentales. Los niños conocieron una posibilidad de aprovechar el tiempo en casa y aprendieron a divertirse de una forma diferente.

Una anécdota muy bonita fue que en la clase sobre los colores les enseñamos cómo se obtienen los diferentes tonos y los colores secundarios. El resultado fue bueno porque a los niños les encantó mezclar colores. A partir de ahí lo querían repetir en el resto de las clases. Otra anécdota fue que hubo una niña que sabía ya muchas cosas de las que estábamos enseñando y se ponía sola a inventar dibujos o a mezclar tonos de

manera diferente, pero su mamá la regañaba. La niña quería obtener el negro mezclando las pinturas pero la mamá, peleando, le decía que ya había un negro entre sus colores y le limitaba todo el tiempo esa creatividad que ella quería expresar. En cierto modo me impactó el hecho de que algunos padres, sin querer, le cortan las alas de la imaginación a sus niños, cuando lo que deberían hacer es alimentar esa creatividad. Hubo padres totalmente diferentes, que los alentaban a pintar y a expresarse más sin importar que se ensuciaran las manos o la ropa en el proceso. Estoy muy agradecida por haber tenido la oportunidad de participar en el Teatro Aldaba impartiendo esos talleres. Me gustó mucho compartir con los demás profesores ya que todos estaban dispuestos a enseñar y aportaban muy buenas ideas.

Otro de los criterios fue el de Amalia Morales Borges:

La oportunidad de ejercer el arte del magisterio en esos días fue muy gratificante. Trabajar con los niños siempre es



renovador. Te obliga a estudiar y superarte como profesional constantemente, a ser vital, algo que como artista una agradece. Los niños pintaban acerca de temas que los conmueven, incluso sobre la guerra entre Palestina e Israel. Era increíble ver la sensibilidad hacia este tipo de situaciones controversiales, una vez llevadas al papel. Me hace feliz contribuir al desarrollo comunitario de mi municipio.

Estos son solo algunos de los criterios de los estudiantes de San Alejandro que se enfrentaron por vez primera a dar clases a niños tan pequeños.

Como asistente de dirección de la compañía desde hace ya dos años, he tenido el privilegio de participar como organizadora, como alumna y este año además como maestra de uno de los talleres de verano, al estar a cargo del taller de actuación para niños: Juego al teatro; vivo los sueños, con una duración de cuatro días del 15-18 de julio, de 10 am a 12 pm.

Nunca había impartido clases a niños tan pequeños. Tuve estudiantes de cuatro a

once años y combinar todas esas etapas infantiles del crecimiento fue todo un reto más que desafiante. Increíblemente, en tan poco tiempo, logramos crear una interrelación muy linda. Los niños confluyen siempre en el mismo punto, por mucha información que puedan tener a veces adelantada para su edad, no dejan de ver el mundo con la curiosidad y el deseo de entenderlo todo. Están desprovistos de maldad y sus experiencias siempre los marcan con mucha fuerza. Enseñarles a utilizar sus cuerpos y su voz con libertad creadora y desde la concentración, abrió para ellos una vía no solo de juego, sino también de reflexión a través del crecimiento. Mis estudiantes pudieron desarrollar su imaginación e incluso encontrar talentos que ni siquiera sabían que poseían. Fue particularmente hermoso ver cómo mi estudiante más joven, de cuatro años de edad, se insertó tan bien en los juegos teatrales, llegando incluso a una mayor comprensión de mis orientaciones que sus compañeros de más edad. Fue una despedida muy emotiva el cierre del taller y sé que dejó una puerta abierta para el





desarrollo cultural de esos niños en el resto de sus vidas.

Esta es la segunda ocasión en que el grupo toma esta iniciativa para los meses veraniegos. La anterior edición de talleres de verano ocurrió en el 2022, teniendo como diferencia mayor participación de adultos y la presencia de manifestaciones como la danza y la narración oral. De esta forma, los talleres resultaron llamativos una vez más en la programación de verano e ideales para la confluencia, la posibilidad de soñar y crear futuros proyectos y quizás, por qué no, también posibles artistas o espectadores cultos.

El Teatro Aldaba se ha ubicado como centro de referencia cultural para las familias del municipio Marianao, como espacio posible para encontrar otra oportunidad de entretenimiento y superación. Brinda variedad en la parte oeste de la ciudad desde un espacio profesional de las artes.

Los municipios con mayor cantidad de participantes fueron Marianao, Playa y La Lisa, aunque también participaron otros como Diez de Octubre, Boyeros, Habana del Este y Centro Habana. Cabe destacar, como dato curioso, que gracias a la excelente promoción brindada por los medios de comunicación: noticiero nacional, los programas Vitrales, De tarde en casa, Hola Habana, el canal *streaming* del Ministerio de Cultura, el departamento de comunicación de las Escuelas de Arte y el Consejo Nacional

de las Artes Escénicas, también se unieron niños de otras provincias que, estando en la capital de viaje, decidieron pasar sus días vacacionales en algunos de nuestros talleres.

Se crearon alianzas con la Academia San Alejandro, que promocionó y produjo la mayor parte de los talleres. Posibilitó incluir maestros y estudiantes que se unieron como profesores de dos talleres y donaron parte de sus vacaciones al trabajo comunitario. También con la universidad pedagógica y con la Comisión Nacional de Teatro Playback mediante Jorge Félix Agudín, metodólogo provincial de teatro del sistema de casas de cultura, que impartió junto al profesor Roberto el taller de Playback a finales de agosto.

Los talleres favorecieron la formación de un público fijo para las programaciones teatrales del verano y la continuidad de varios proyectos surgidos dentro de los mismos talleres como en el caso de la profesora Carmen Thompson quien decidió, a petición de sus alumnos, formar una compañía infantil llamada Manos de papel, el nombre del taller impartido por ella.

En varias ocasiones, en ambos salones del teatro, confluyeron diferentes talleres con el mismo horario. Ver el teatro lleno de niños, adolescentes, padres, fue reconfortante para los artistas, al constatar la alegría y el agradecimiento por ofrecerles estas oportunidades en un municipio con menos posibilidades de superación en el verano. Nos hubiera gustado tener más participación de los niños del barrio donde residimos. Por ello, en la próxima convocatoria se buscarán estrategias para que dichas ofertas lleguen a esos pequeños y que tanto ellos como sus familias puedan participar. Aldaba seguirá abogando porque su trabajo no se limite a proporcionar solo una programación habitual, sino que siempre ocurra un intercambio directo con los diferentes tipos de público que nos visitan, haciendo énfasis en la infancia, adolescencia y juventud, para transmitirles mensajes que incidan en cambios positivos de su comportamiento. **T**

Cuatro estaciones para un texto de nieve y cenizas. Cuatro estaciones para *Blanco*

OFICIO
DE
LA
CRÍTICA



Blanco, dirigida por José Antonio García, Medea Teatro y Nave Oficio de Isla.

Estación maestra-alumno

LA PRIMERA VEZ QUE LEÍ *BLANCO*, SU

YUDD FAVIER autor Nelson Beatón había acabado de terminar su curso conmigo. Siempre que algún estudiante del Seminario de Dramaturgia, o profesor del mismo, hace un texto para los niños yo soy feliz, me siento orgullosa y pienso en Freddy Artilles porque compruebo que la semilla sembrada por él cuando introdujo la asignatura en el ISA, hoy Universidad de las Artes, sigue rindiendo frutos. También pienso en Salvador Lemis, en Joel Cano, pioneros desde las aulas en crear textos imprescindibles para el teatro cubano, y confirmo

cómo ha crecido el movimiento teatral dedicado a las infancias en Cuba para que en la academia sea un ejercicio cada día menos extraño. Profesores y dramaturgos como Yerandy Fleites, Maikel Rodríguez de la Cruz, Agnieska Hernández y egresados como Rafael González, Yorelvis Toledo, Grethel Giraud, David Peraza y el propio Beatón, han hecho significativas aportaciones desde su mirada al teatro para niños. Y siempre soy feliz, como si de un regalo personal se tratara. No recuerdo si le di notas a Beatón o dije algo útil con respecto al texto... tan solo preservo la certeza de haber sentido aquella alegría.

© DANIEL CERVANTES GISPERT

Estación jurado-concursante

La segunda, la tercera y la cuarta vez que regresé a la obra formaba parte del jurado del Premio de Dramaturgia para niños y de títeres Dora Alonso, que otorga la editorial Tablas-Alarcos bienalmente a los textos para niños y que en la actualidad es el más notable de los reconocimientos del género. Debo confesar que como conocía al autor, de forma inconsciente –e injusta– lo deseché automáticamente como ganador. Por supuesto, jamás compartí la identidad con el resto del jurado, pero saber quién era, para mí lo decantaba del premio (la maestra prejuiciosa me traicionó). He ahí la importancia de que los jurados sean plurales y del anonimato de los autores. No podíamos reunirnos porque estábamos en plena pandemia y creo que, en conjunto, tomamos una decisión sabia: no expresáramos ningún criterio hasta que todos hubiésemos terminado el total de lecturas y tuviéramos definidas nuestras primeras decisiones; habíamos coordinado listar las obras por orden de preferencia, abrir el debate y hacerlo de manera simultánea. Los dos jurados restantes, dramaturgos que respeto, admiro y leo siempre,

señalaron en el primer lugar a *Blanco...* en mi lista estaba en el segundo. Me resistí. Todos hicimos un debate sobre nuestros criterios y yo pedí un tiempo para releer todas las obras. Cuando voté por *Blanco*, unos días después, no me quedaban dudas.

Estación Lectura dramatizada

Día tórrido. Mesa de dramaturgos jóvenes que se retrasa más de una hora en algún evento aleatorio y causa molestias. Es un mes muy caluroso y estamos en un lugar sin ventanas ni aire acondicionado. Estoy molesta. Después de la mesa habrá una lectura dramatizada de *Blanco* a cargo de otro querido exalumno mío, Pepe García, quien lleva algunos años dirigiendo con su proyecto Medea Teatro. Pepe es un excelente teatrólogo, lo quiero mucho, pero jamás he visto algo dirigido por él. Sospecho. Quiero oír el texto de nuevo, dicho por otros, frente a un público. Voy recelosa. Quiero ver la lectura de Pepe, pero también quiero salir ya de ese lugar sin ventanas, sigo acalorada y molesta. Muy mala «gandinga» crean estas sensaciones para una espectadora...

Sin embargo, el teatro es magia, el texto es hermosísimo, estremecedor; creo que ahí mismo compro el libro en físico, aunque lo tenga en digital, porque quiero atesorarlo en papel. Sobre las banquetas, en leotardos negros, con algún elemento identificador del personaje, con algún maquillaje de estilo expresionista uno se deja atrapar por la historia, por la narrativa, por los actores muy jóvenes... por la música en vivo que siempre es primordial, la sonata que propone el autor está ahí y es a la vez otra. Y uno olvida el calor, el retraso, las suspicacias teatrológicas y se deja llevar por la emoción de una obra que habla de un pinito joven que perece y de un Andersen niño que odia tocar el piano. El público está atento, la sala está llena, sin ventanas, sin aire acondicionado, con luces en el escenario que caldean más el ambiente soporífero del lugar, pero nada importa: la lectura gana, la performance vence.

© XAVIER VILA



Estación Puesta en escena

El teatro para niños en Cuba está demasiado estandarizado. La centralizada creación de grupos profesionales por casi cuarenta años provocó estanco en la experimentación en el teatro para niños y, por tanto, unificó estética y temáticamente toda la producción nacional. A veces me sorprendo viendo fotos de espectáculos que son superconocidos y confundiéndolos con otros, porque existe demasiada monocromía en nuestra escena para niños. Es por ello que resultan tan refrescantes, y casi siempre exitosas, las inmersiones de directores que se dedican al espectador adulto en obras que son dirigidas al niño. Pienso en algunas puestas antológicas como un *Un elefante ocupa mucho espacio* (1990) de Nelda Castillo, *Fábula del insomnio* (1993), dirigida por Raúl Martín, u otras más recientes pero también notables como *Aceite más vinagre igual a familia* (2006) de Freddy Núñez con Teatro del Viento o *Historias con máscara* (2012) actuado y dirigido por Roxana Pineda. Todas estas experiencias, que tampoco son muchas, ubican como centro el trabajo del actor en vivo y sus posibilidades disímiles de transformación mientras el objeto, quizás algún títere, una máscara, devienen apoyaturas y no el centro del espectáculo, o simplemente no están. Y en eso se diferencian también de una producción nacional que es casi totalmente titiritera.

Pues con *Blanco*, la puesta en escena, también tengo esa impresión. Lo primero que me parece, el montaje es diferente a todo, y por tanto refrescante en cuanto a la monolítica producción del teatro para niños en la Isla. *Blanco* es un espectáculo sensible, porque lo que sostiene el argumento así es, es muy intuitivo –¡que no improvisado!– y lo que me parece de más valor, es que no teme a la exploración de recursos que quizás los más viciados –yo incluida– pudieran calificar como no-para niños.

Y ya que anduve en confesiones, acá va otra. Llegué a la representación con desconfianza maliciosa, y aquí me pondré contradictoria, porque la lectura me



© DANIEL CERVANTES GISPERT

había parecido un proceso muy completo en términos de montaje, poseía una sucesión de imágenes hermosas y fluidas a partir de una ambientación completa, la selección de accesorios mínimos pero precisos, el maquillaje, luces con un diseño intencionado y la música en vivo. Así que yo misma alenté a Pepe García a hacer un montaje definitivo que en esa lectura asomaba en un setenta por ciento. Sin embargo, cuando supe que se anunciaba una temporada como espectáculo en Nave Oficio de Isla temí que ese treinta por ciento faltara y truncara mi subjetiva noción de espectáculo. Entonces fui, de nuevo, con sospechas.

Y allí estaba, frente a una historia repasada por mí múltiples veces, como espectadora suspicaz, en busca de los detalles válidos dentro del montaje que sobrepasaran el ejercicio de la lectura dramatizada, y de nuevo fui ATRAPADA



por la novedad, me sentí ante un acontecimiento que me generaba más incógnitas que certezas, pero que a la vez me entusiasmaba y me permitía celebrar «lo nuevo».

Al día siguiente les escribí al director y al autor en plan de ufana profesora:

Mis queridos, y digo «mis» porque es un mensaje que mandaré duplicado para Nelson y Pepe. Ayer disfruté la obra, y espero que ambos sepan que cuando digo disfruté es la palabra exacta y sincera. Sin embargo, lo nuevo en ella me deja con más preguntas que respuestas. Iba maliciosa, lo confieso, para mí había pasado muy poco tiempo entre lectura y puesta y sospechaba de mala manera. Por suerte me equivoqué. Pero en medio de la representación me convencí que no era para niños y, sin embargo, lo era como argumento y manera de contar... Fue ahí cuando recurrí a las sensaciones: no estaba incómoda, no quería que terminara, no estaba desesperada ni sentía ese calor agónico que a todos

nos espanta y vuelvo al término: la estaba disfrutando. La contundencia nítida, metafórica del texto, junto a la forma narrativa y coral de moverlo en escena hacen que uno se conecte con la historia, y la actriz que interpreta a Pinito es muy buena; entonces quieres seguirla, aunque como yo conozcas el texto original de Andersen y la obra teatral de Nelson.

En otro momento mi maledicencia entrenada me dijo: eres una espectadora infantilizada, eres presa fácil de lo nuevo, lo diferente, te dejas atraer por lo que te gusta *a priori*... Entonces hice otro ejercicio: miré al público. La sala estaba repleta, todos, grandes y niños estaban igual de conectados, tranquilos, quizás intentando entender también por qué la historia de un Pino y la de un niño, en leotardos, con maquillaje *dark* los atrapaba tanto. Cuando no confío o no sé qué decir, recorro a mis sensaciones u observo al público, eso nunca me falla. Un abrazo. Me siento feliz y –lo sé– maternalmente orgullosa.

Se supondría que ahora yo convirtiera este artículo en un mejor ejercicio teatrológico que le permitiera al lector desbrozar el espectáculo. No sé si lo lograré porque me empeño en escribir de él tres meses después de haberlo visto solo una vez, sin haber tomado notas, a una petición, a la que accedo gustosa, del equipo editorial de esta revista.

Blanco, el texto de Beatón, está estructurado en dos momentos que él define como «Movimientos de Sonata (Primer Momento. Adagio Sostenuto/ Segundo Movimiento. Allegretto)», esta división también señala dos historias distintas con dos protagonistas respectivos. La primera es la historia de un Pino, joven, que uno supone Pino niño y al que sus mayores llaman todo el tiempo Pinito y que quiere saber qué hay allá, donde se ven las luces, fuera del bosque. Es advertido sobre los leñadores a los que confunde con seres divertidos porque siempre ríen mientras van talando los árboles. El Pino se esfuerza en llamar la atención para ser llevado fuera del bosque, sin reconocer el

peligro, sin saber que al ser talado aviene su fin.

La segunda historia es sobre el niño Hans C. Andersen, en un guiño biográfico con el autor del cuento original, que se pelea con un padre viudo porque lo obliga a tocar el piano por largas horas mientras desprecia su escritura y el Pino es traído a la casa del niño como «árbol de Navidad». Aunque el autor desplaza al protagonista de la historia hacia el niño Hans, conserva en su escritura un hilo narrativo donde el fin del Pino se convierte de nuevo en centro de la historia. A través de símbolos el autor establece que una cigüeña es madre y un conejo se llama Invierno, «los rojos» son los leñadores, mientras el coro de sombras exterioriza la voz consciente del Pino que se va enfrentando a las crueles verdades: ser talado es no tener raíces, ser desechado en un desván es no ser útil, estar amarillo es lo mismo que estar muriendo.

¿Es un texto para niños? Sin dudas. Los personajes protagonistas Pino (Pinito) y Hans niño así lo reafirman, el cuidado del autor a través de las metáforas, la inocencia del propio Pino, el tono maternal con que la cigüeña lo protege de saber importantes verdades, la dureza del Conejo Invierno, son personajes esópicos que atraen más al niño que al adulto como receptor. ¿Es un texto/espectáculo para niños pequeños? No lo creo.

El texto propone temáticas múltiples, importantes, expone el autoritarismo parental casi violento y la indefensión que pueden tener los niños en los espacios íntimos domésticos. Temas nuevos para la escena cubana dirigida a los infantes que solo algunos directores se atreven a abordar en este presente. Un pino pequeño celebra la nieve, el coro de pinos y abedules canta y se pregunta en cada final de estrofa «¿será que pocos quedamos?». Y al final de este canto-danza que abre el texto un pino viejo se derriba «a los pies del pino joven». Nacimiento y muerte en una imagen compacta como presentación del texto, la deforestación, el

bosque acabado, otra temática abordada. Luego nos sorprenderá la insolencia del pinito, su ingenuidad profunda y sus inmensas ganas de ser un mástil de barco para conocer los mares, el mundo; aparece así otro tema sugerido: migración, ansias de libertad. El pino quiere salir del bosque, presente, está casi seguro que allá, donde se ven las luces de la ciudad, se está mejor. El pino ansía ser talado y es Invierno, un conejo blanco de ojos rojos, quien le habla de convertirse en leña y le advierte agorero:

INVIERNO. [...] un día estás junto al viento; al otro, junto al suelo [...] Caen pinos en noviembre.

CIGÜEÑA. ¡Sssht! Calla, Invierno. ¿Por qué siempre tan frío? No le digas esas cosas al Pinito.¹

La obra sutilmente aborda incluso el peligro de no hablarles con claridad a los niños (porque ¿qué habría pasado si la Cigüeña madre le hubiese advertido claramente al Pino?)

La puesta de Pepe García preserva el texto con fidelidad y además introduce un personaje nuevo y escénicamente muy efectivo: el narrador, a cargo de

¹ Nelson Beatón: *Blanco*, Editorial Tablas Alarcos, La Habana, 2022, p. 26.



Johann Ramos el día que lo vi, que se encargará de convertir, en imágenes para el espectador, algunas didascalias de alto valor poético del texto original. El narrador lleva un vestuario diferente en el que se plantea temporalidad, carácter y ficción en contraste con el resto del elenco en leotardos negros. El narrador es un figura efectiva que involucra al espectador con la historia y al mostrarse con vestuarios y accesorios antiguos (abrigo gruesos, colores ocres, un libro de cuero, leontina, peluca, pipa) está de nuevo diciendo al espectador «Esta historia no es real, es una ficción representada, no ocurrió aquí ni ahora» y su presencia, además de funcionar como conector de las «narraciones», legitima la puesta toda y convoca pertinentemente a un público familiar.

Y uso la palabra legitimar porque nada me parece *a priori* más ilegal en el teatro que los leotardos negros como vestuario teatral. Yo tengo un profundo prejuicio con el uso de esta pieza textil en los espectáculos: cada vez que la veo me remite directamente al entrenamiento en las escuelas, a los ejercicios

finales de las academias, el tiempo de ejercitar, de los ensayos, lo procesual, siempre me advierten de una producción paupérrima *per se* o presiento un rezago de algún teatro amateur setentero, en fin, inmediatamente que veo estos leotardos negros como base de vestuario hago una mueca de disgusto. Y esa es la selección primordial de la puesta *Blanco*, que recae en el negro. Los leotardos negros son la única prenda de casi todos los actores (actores pinos, actores leñadores, actriz Cigüña, actriz Pino, actor Invierno, coro de sombras). No obstante, ha sabido el director convertirlo en parte de una estética expresionista que se complementa con el maquillaje y que también permite que el alto carácter coreográfico del importante personaje coral pueda ejecutar sus movimientos con pulcritud y conviertan a la coreografía –a cargo de Gretel Montes de Oca– en otro valor imprescindible de la puesta, porque desplaza hacia lo danzario esos cambios dinámicos que también precisa el espectador infantil para mantener la atención. La uniformidad de esos cuerpos cubiertos



de negro ratifican visualmente al personaje orfeón (abedules y pinos, leñadores, las sombras).

Todo en el diseño de vestuario y maquillaje de los actores nos advierte que esta no será una historia de nanas y final feliz, pero pienso en las figuras de Tim Burton, pálidas, ojerosas, macabras, que reafirman el valor de la historia. Un maquillaje expresionista, con símbolos legibles pero minimalistas (como las plumas dibujadas en la cara de la Cigüeña), también termina de conformar la frugalidad de vestuarios o accesorios, que se convierten más en símbolo de identificación que en caracterización naturalista. Para mí un mérito también en su conjunto.

Pepe García entiende de forma visceral la pertinencia de un teatro total: con un texto de excelencia que es base sólida y que lo hace fluir a partir de la intervención del narrador, la música en vivo, compuesta esencialmente para la obra por Iván F. Real, donde los instrumentos de cuerdas suavizan la crudeza de la fábula, así como advierten de la presencia hostil de leñadores y sombras premonitorias, y el gran valor de lo coreográfico para ocupar un espacio amplio como es La Nave y diversificar la escena.

Un elenco de actores muy jóvenes que trabajan en sinergia (creando el Bosque, el interior de la casa, el desván, las sombras, los rojos, los espectadores latentes de esta historia) van rotándose roles diversos y precisamente por su carga protagónica y textual puedo solo resaltar individualmente la interpretación de Pinito por María Karla Mirabal. La joven actriz transita por una noria de emociones grácil, verdadera. Uno podría cerrar los ojos y saber por su tono preciso todos los sentimientos por los que viaja el personaje: ingenuidad, deseos, torpeza, insensibilidad, miedo, alegría, euforia, tristeza, frustración, asombro, madurez y resignación. En un montaje que suprime el vestuario como recurso, homogeniza el rostro en un maquillaje que no permite comunicar emociones y el gesto hierático que



© XAVIER VILA

supone ser un Pino, es su voz, los tonos, el mejor recurso que posee la joven intérprete para ser el Pino. Y eso hace Mirabal y lo hace bien. Considero otro acierto ese de escoger una mujer muy joven para representar personajes infantiles, aunque sean masculinos, porque le permite al espectador conectar con una imagen casi tan pueril como un niño en una voz de naturaleza suave y lo libra de esa otra opción tan recurrente de poner a hablar a adultos con voces nasales, presuntamente añiñadas, que no logran generar casi nunca empatía.

El Pino de Medea Teatro tiene el anhelo de cada niño: crecer. «¡No soy un pi-ni-to! ¡Ya soy un pino, tengo cuatro anillos y medio!»,² dice el héroe de nuestra historia y siento que ese es un poco también el grito escondido de Nelson Beatón y Pepe García, dos recién graduados que han obtenido con sus textos e investigaciones respectivas los más importantes premios en cada materia y nos ratifican juntos, desde este montaje, que ya no son aquellos estudiantes, porque ellos también ya tienen «cuatro anillos y medio». **7**

² Nelson Beatón: Ídem, p. 30.



© MILENA SAAV

▼
Gotas de agua sobre piedras calientes,
dirigida por Irán Capote, Teatro Rumbo.

Sobre ciertas gotas de agua que caen en piedras calientes

108 TABLAS 3-4, 2024

AQUELLO QUE EN PRINCIPIO FUE PASIÓN

EMANUEL GIL MILIAN desenfundada, que parecía un amor sin fronteras, hoy deviene en cosa malsana. Para Leo (Leopold) y Frank, no hay vuelta atrás. Han borrado límites esenciales, perdido los objetivos por los que alguna vez lucharon. Poco a poco sus identidades se degeneran, ingresan con facilidad y salen con dificultad de sucesivas crisis comunicativas, de comprensión. Sin medir consecuencias, se han adentrado en el peligroso sendero de las relaciones de poder entre ambos, de coacción-sumisión. Ya nada puede salvarlos como pareja, porque tampoco hacen nada para salvarse mutuamente. El final nefasto es inevitable.

Cuando a los diecinueve años, en 1965, Rainier Werner Fassbinder (1945-1982), escribe *Tropfen auf heiße Steine* (*Gotas de agua sobre piedras calientes*), está siendo molido por un mundo tan convulso como el que recrea en su obra, como el que habitan sus personajes primogénitos, Leo y Frank.

Ser testigo de la dolorosa ruptura matrimonial de sus padres, haber sido criado por una madre divorciada. Saberse habitado por una bisexualidad que lo acompañará hasta el último de sus días. La circunstancia de vivir varios amoríos juveniles que despuntaron hacia lo tortuoso. Existir en una Alemania que lo asfixiaba dadas las escisiones morales y políticas del contexto, tendría profundos efectos sobre el dramaturgo alemán.

Motivarían a Fassbinder a utilizar los accidentes de su propia vida, sus preocupaciones más hondas como la materia principal desde la cual edificaría *Gotas de agua...*. Estrenada en el Festival de Teatro de Munich (1985), de la mano de Klaus Weisse y luego en 2000 llevada a la pantalla grande por François Ozon, en *Gotas...* el tema de la diversidad sexual, de la relación homosexual entre Leo y Frank, no es el centro de atención. Algo más complejo le interesa abordar a Fassbinder: mostrar el proceso de destrucción progresiva del amor en la pareja, en este caso, la de Leo y Frank.

Un tema que el Fassbinder teatral abordaría en ocasiones y con diferentes grados de profundidad –junto a otros tópicos como el deseo tortuoso, la destrucción del individuo, la indiferencia, el matrimonio que se deshace, las luchas de poder en la pareja– a lo largo de su producción dramática, la cual cuenta con textos como *Leoncio y Lena* (1967), *Los criminales* (1967), *Chung* (1968), *De cómo el señor Mockinpott logró liberarse de sus padecimientos* (1968), *Orgía Ubú* (1968), *Ajax* (1968) –sobre la obra de Sófocles–, *Anarquía en Baviera* (1989), *Libertad en Bremen* (1971), *Mujeres en New York* (1976), *Las amargas lágrimas de Petra von Kant* (1971), entre otras.

Irán Capote, que ya sobresale por ser uno de los directores teatrales pinareños cuyas propuestas creativas son de las más acompañadas por el público vultabajero, luego del éxito que fue su puesta en escena *Este tren se llama deseo*, una versión de *Un tranvía llamado deseo*, de Tennessee Williams, se atreve a indagar en *Gotas de agua sobre piedras calientes*, en busca de voces, rostros en los cuales reconocerse, en los que el público pueda también encontrar resortes de su verdad.

Y como dramaturgo de oficio que es, autor de textos publicados como *Medea prefabricada* (2016), *Casting* (2017), *Eau de toilette* (2018), mete manos en el asunto. Teniendo como referentes principales la pieza homónima que legara Norge Espinosa a Teatro El Público (que en 2012 la hace subir a la Sala Adolfo Llauradó) y la película de Ozon, compone Irán unas *Gotas de agua...*, donde si algo vale la pena reconocer es su cercanía, su capacidad dialógica, de provocación entre nosotros.

© MILENA SAAV



Si bien, como hemos mencionado, para Fassbinder el amor que se corrompe, hasta el punto de llegar a lo maligno, es el centro de debate en sus *Gotas de agua...*, en la versión que realiza Capote de esta obra dicho tópico tiene menos peso. A Irán lo arrastran otros derrotos. Hace centro de su rescritura de *Gotas...* un pilar igualmente sensible: la sumisión en la pareja; que tiene una significación prominente en la pieza alemana original y también en algunos de sus textos como *Medea prefabricada* (Medea se resiste a ser sometida a una situación de humillación por parte de Jasón) o *Este tren se llama deseo* (Estela es víctima voluntaria, se somete completamente a Marlon).

Así pues, en este minuto, en las *Gotas...* de Teatro Rumbo e Irán Capote, no es Leo, sino Frank, el motor de la acción. El muchacho de aspiraciones tremendas será el alquimista, responsable de su propio destino, un destino de sumisión que teje y acepta, al que se aferra conscientemente hasta su propia aniquilación.

Él será quien vaya en pos del apartamento de Leo, quien ceda ante la tentación de la materialidad y la carnalidad, el que abandone a Ana en pos de tener una vida mejor, quien decide convertirse en una rémora que no trabaja. Aquel que soporta más que por amor, por sumisión, los maltratos de Leo. Es quien penetra en un laberinto de lujuria y luego no sabe salir, el que, asfixiado, vencido por el destino que ha trazado para sí mismo, se lleve la pistola a la cabeza.

En consecuencia, si convulsa es la existencia de Frank, no menos complejas son las estructuras que Irán levanta y le dedica a este personaje. Desde el perímetro que llamamos en el gremio «mañas de oficio», Capote se niega atinadamente a la narración mimética de la fábula ideada por Fassbinder. Sabe que contarla «tal cual» es un disparo fallido debido a ciertas inconsistencias, falta de calado que padece en sus entrañas.

De manera que, el paso que da, reinventar, rescribir el relato original



concebido por Fassbinder, para dar a luz un andamiaje donde la retrospectiva y el modo aleatorio de entretener los cuadros, donde los sucesos se resisten a su ilación y progresión lógica, exponen dosificadamente la acción escénica; quizás coqueteando con las improntas a partir de las que se hila muchas veces la dramaturgia del lenguaje cinematográfico (develando sucesos que exactamente no son una causa-efecto unos de otros). Revisar parlamentos, locuciones, comportamientos, respuestas de los personajes, recontextualizar la trama, apretar la mano en la profundización de algunas situaciones, nos devuelven unas *Gotas de agua...* más ingeniosas, menos facilistas y de pasajes vehementes.

A ese rompecabezas con mucho sentido se enfrenta el público. No más a una historia, un ser que cuenta lógicamente todo sobre sus costados, sus secretos. Ahora el «respetable» debe concentrar la atención. Tantear en la narración escénica para así dar con el origen de los conflictos, sus consecuencias, manejar el detalle que configura la biografía de cada personaje. Hurgar en pos de responderse preguntas, crear mentalmente una lógica de planteamiento y resolución de los eventos, del discurso escénico, su propia puesta en escena de *Gotas...* Lo cual muestra al más reciente espectáculo dirigido por Capote como un valioso ejercicio intelectual, una prueba múltiple para la razón.

Como lo esperamos, en las *Gotas de agua...*, que presenciamos en la sala La Edad de Oro, destellan, esta vez con más hondura, esas marcas que van definiendo la poética escritural y escénica de Irán Capote (las que despuntan desde 2017, con el estreno de *Arró con avichuela*): el gusto por lo espectacular, por el sarcasmo, la crudeza de la imagen, los parlamentos que no rehúyen a lo escatológico como forma de provocación, la intensidad de las pasiones entre los personajes, la presencia de una escena minimalista, el actor como centro y motor de la representación.

Desde estas marcas, con total rebeldía, desapego a la convención, a lo



© MILENA SAAV

trillado, Irán apuesta por erigir la representación fuera de la caja italiana. El lugar del público, la platea –al igual que antes lo hiciera con *Este tren se llama deseo*– es la zona que ha escogido para tramar la aventura teatral. En ese punto, surge uno de los primerísimos y más acertados logros en su concepción de la puesta de la obra de Fassbinder. Muestra a la propuesta como una criatura dispuesta a abrazar sin recodos, a asumir y discutir hechos, como un ser que se quita el ajuar sin tapujos, sin temor a exhibir las heridas que se esparcen en su cuerpo.

Por ello, buscando precisamente que el espectador pueda palpar, hacer suyas las cicatrices de la escena, Capote anula lúcidamente las barreras entre el público y la acción teatral. Así pues, surge la sensación de «caer dentro de la puesta», que defino como que el espectador, al vivir tanta proximidad a la acción, a los personajes, experimenta (más allá de la identificación, de la catarsis) la sensación y a veces la necesidad o el derecho de intervenir en las situaciones escénicas al estar involucrado racional y emocionalmente con lo que sucede en las tablas.

Emerge el placer sensorial: los olores (el incienso o la bebida), la piel desnuda de los actores, sus respiraciones, sudores, los goces y traumas de los personajes que serán testificados casi a centímetros, a una brevísima distancia por el público.

Demolidores, desesperantes, apasionantes se hacen entonces, a la vuelta de una brecha efímera, procesos como el acercamiento, las pasiones intensas,

las furias (besos, abrazos, discusiones, juegos macabros), que florecen y con el tiempo destrazan la relación de Leo y Frank.

Así mismo los deseos de Ana, sus entelequias, las teatralidades momentáneas que se inventa para reconquistar a Frank, su antigua pareja (actual de Leo); y cómo ello experimenta un vuelco totalmente inesperado para el final de la obra, resplandece paradójico, desconcertante. No menos penoso es el estado de una Vera que regresa del exterior ataviada hermosamente, pero destruida en su interior y todavía dependiente, arrastrada carnalmente por un Leo, quien la sedujo en sus años mozos, cuando todavía era un joven lleno de sueños.

Evoca Teatro Rumbo una galería de rostros de almas rotas, de seres marcados por amores frustrados, por deseos malsanos que los corrompen, seres que caen como piedras en las aguas turbias de las pasiones malditas. Nadie se libra de sentirse salpicado de esos agujeros negros. Por tal razón, aquella «poesía de la crudeza» intrínseca en las situaciones escénicas que arman *Gotas...*, hace que de vez en cuando el espectador se sienta afectado, aludido; se le escape la risa nerviosa ante una situación en la que se reconoce o que conoce de cerca.

Procesos que surgen mientras Irán arma y desarma a voluntad la ilusión teatral. Porque si algo deja claro es que la escena es su espacio para jugar sus cartas. Ya que si bien son notorias las lágrimas y reales los abrazos, no responden a otra cosa más que a una maquinaria teatral que ha emplazado para comentar la vida y no para recrearla.¹

El teatro, según *Gotas de agua...*, es una confabulación donde unos y otros armamos y aceptamos la convención, la teatralidad como vehículo para acceder a lugares, experiencias que van desde

¹ Por tal razón, los actores, en *Gotas...*, cada vez que terminan un cuadro rompen con el estado en que están sumergidos y salen de escena neutrales, con sus accesorios en mano, para dar paso al próximo suceso en la obra.

el plano del goce, del sentir, hasta el de pensar profundamente.

Los actores de Teatro Rumbo, actualmente de diversa formación y experiencia artística, con todas las contradicciones y complejidades que les ha representado las naturalezas intrincadas de sus personajes (las que todavía se denotan están en proceso de entender y, sobre todo, de incorporar de un modo más orgánico) han asumido con seriedad la compleja partitura creada por Fassbinder y revisitada por Irán Capote.

Carlos Sánchez, de formación profesional en las Artes Visuales y ahora devenido actor, tiene el peso de llevar sobre sus hombros el rol protagónico, el Frank, de *Gotas...* Él, que antes había tenido la tarea titánica de asumir el Marlon de *Este tren se llama deseo* (así sustituir a Marlon Hernández, quien migrara del país), en este momento se encuentra ante el reto de incorporar un rol totalmente diferente.

Sin embargo, Carlos Sánchez no es de los que se deja amilanar. Pese a que todavía debe fogueársele más en las

© MILENA SAAV



tablas, demuestra que se concentra en examinar, buscar los resortes, dejarse moldear para llegar a las entrañas de su rol. Los resultados se han graficado en el transcurso de las funciones de *Gotas de agua*, en que va consiguiendo progresivamente, con sutileza y mesura, incorporar la complejidad del carácter de Frank. Si bien debe seguir trabajando en ello.

Por su parte, Yasey Muñoz penetra con hondura en la piel de Leo. Se mueve seguro, dominando la escena, coloca cada pausa, cada silencio donde corresponde, su mirada se hace penetrante. Crece a la altura de un monstruo intolerante, lascivoso y frío. Sabe cómo arrastrar a su par en escena, llevarlo a un estado de paroxismo y sumisión increíbles.

En Ainelys Ramírez, como Ana, podemos ver un atisbo crecimiento en su carrera profesional. En cada función de *Gotas...*, insiste en redondear, desde las herramientas que se denota va adquiriendo en escena, algunas costuras que le quedan sueltas mientras intenta ofrecerle vida, revelar una Ana. Así pues, es justo reconocer que en sus últimas presentaciones se denota razonando y reaccionando más orgánicamente ante las situaciones escénicas, disipando cierto tono farsesco que le restaba a la interpretación veraz de su personaje.

Quizás más discreta, pero segura, Sandra Pérez, actualmente la actriz más longeva de Teatro Rumbo, penetra en Vera con un estoicismo impecable. Contempla y reacciona a las crisis que se levantan ante los ojos de su personaje, como aquel marinero que conoce bien la tormenta en el mar y sabe cuándo mover el timón del barco. Su Vera, sin una gota de amaneramiento, es camaleónica, pacta ante el interés carnal, muestra el dolor y el resentimiento guardado por una vida que va en picada, que le ha tocado vivir luego de conocer a Leo, cambiar por este su sexo y con ello, su suerte.

Con solo unos brevísimos treinta y siete años, Rainier Werner Fassbinder abandona este mundo. El hombre de



teatro y de cine, el amante y el aventurero, con su adiós dejó un vacío en el arte contemporáneo. Muchos nos preguntamos cuánto todavía estuviera legando a la creación, si estuviera entre nosotros. El regreso a la escena cubana de sus *Gotas...* nos confirma el temprano talento de este artista.

Gotas de agua sobre piedras calientes, desgarradora en sí misma, vista en este minuto desde el lente de Irán Capote, se hace inmediata e incómoda. Aun cuando el montaje todavía está en proceso de cerrarse sobre sí mismo (cosa que ocurrirá en el instante en que entre en temporada), las contracciones, las palabras, los cuadros que desentierra, los horizontes que exhibe, retan a la tolerancia, sonrojan, remueven. Por lo cual, los paisajes que evoca, serán aceptados, amados y negados en la medida en que se afianzan a la realidad de cada espectador. Sin embargo, a nadie le es indiferente esta propuesta.

Esa es en sí la tarea del teatro: seducir, provocar, obligatoriamente generar amantes y detractores de la escena. ¡Ojalá nuestra cartelera teatral estuviera poblada todo el año de espectáculos que tuvieran la capacidad, desde su hechura inteligente y arriesgada, de envolver y asfixiar, polemizar como en este instante lo hacen las *Gotas de agua sobre piedras calientes*, de Teatro Rumbo! 

Psicosis,
de Juan Edilberto
Sosa, Grupo de
Experimentación
Escénica
La Caja Negra.

El otro no existe afuera. El otro soy yo

*¿Cómo puedo volver a una estructura
si no tengo un pensamiento estructurado?
No soy Sarah Kane
pero hoy juego a interpretarla.¹*

LA OSCURIDAD NO ES SOLO UNA METÁ-
REYDI ZAMORA RODRÍGUEZ fora, es el espacio donde lo humano se enfrenta consigo mismo. En *4.48 Psicosis*, la angustia existencial, la locura y el dolor se entrelazan en una vorágine de desesperación que no deja espacio para el consuelo. La Caja Negra, bajo la dirección de Juan Edilberto Sosa, nos arroja a ese abismo con brutal sinceridad. En este escenario, el teatro se convierte en un espejo implacable, donde no hay escapatoria de las preguntas que tememos hacer: ¿Qué es la realidad? ¿Quién soy, si el otro me define? La muerte, entonces, no es más que el último acto de rebeldía contra un mundo que ha perdido su sentido.

La Caja Negra nos confronta con *Psicosis*, una adaptación que captura la intensidad y la angustia de Sarah Kane en su obra *4.48 Psicosis*.² En la novela, la dramaturga británica expresa el dolor de la existencia con la desgarradora frase: «Si no puedo tener lo que quiero, no quiero nada», reflejando el desespero que lleva a los personajes a considerar el suicidio como una salida. La muerte se presenta como el acto final, no como el miedo a la vida, sino como el valor a abandonarla.

El grupo de teatro lleva al público a un viaje oscuro, donde el miedo a estar vivo se convierte en el hilo conductor de la narrativa. «No hay refugio en la realidad» –dice uno de los personajes de la novela *4.48 Psicosis*–, y es este abismo de desesperanza lo que La Caja Negra explora con una sinceridad brutal. A través de una puesta en

¹ Texto tomado de la puesta en escena de la obra *Psicosis* del Grupo de Experimentación Escénica La Caja Negra.

² La vida personal de Kane, especialmente su batalla con la depresión, fue una fuente clave de inspiración. *4.48 Psicosis*, su última obra, es especialmente relevante en este sentido, ya que está impregnada de reflexiones sobre la desesperación y el suicidio.

escena inquietante, nos enfrenta al terror de una vida sin sentido, resonando con la angustia inherente a la condición humana.

Diálogos como «No hay nada que me haga querer seguir vivo», hacen que Juan Edilberto Sosa –director del grupo– asuma y revele un abismo de desesperanza y miedo a la existencia. El artista explora el dolor de estar vivos y nos confronta con la inquietante afirmación: «La locura es la única forma de escapar», lo que nos sumerge en una reflexión angustiante sobre el deseo de liberarse de una realidad insostenible.

¿Qué es la realidad? ¿Quién crea la unidad de medida para regular desde lo subjetivo lo objetivo? Pero, ¿quién es el otro si se define desde el yo y si el yo puede ser un otro para uno y para el prójimo? Confieso desde la primera persona: no sé. Es aterrador saber que el yo es la construcción colectiva desde la otredad, en una estructura social que te define/autodefine y limita constantemente. Entonces, la libertad es la falacia más grande y el suicidio lo demuestra. Lo único realmente propio es el tiempo y la vida y ambos pertenecen a la construcción ética del juicio.

El teatro experimental y del absurdo surgieron como respuestas a los cambios sociales, políticos y filosóficos del siglo XX. Buscaban romper con las convenciones tradicionales del teatro realista, explorando nuevas formas de contar historias y representar la complejidad de la existencia humana.

Esta forma de realización de la puesta en escena empezó a desarrollarse a principios del siglo XX, impulsado por movimientos artísticos como el dadaísmo, el surrealismo y el expresionismo, que desafiaban las normas establecidas y proponían un arte que reflejara el caos y la alienación del mundo moderno. El teatro del absurdo, por su parte, nació principalmente después de la Segunda Guerra Mundial, cuando muchos artistas sentían que las formas tradicionales del arte no podían capturar el absurdo de la existencia humana en un mundo devastado por la violencia y el caos.

A estas alturas, en pleno siglo XXI, la experimentación dentro del teatro no es un recurso o elemento novedoso. ¡O sí! Claro que para los conservadores lo es, para las personas que se aferran a los códigos tradicionales de expresión, no siendo el caso de La Caja Negra.

En la actualidad, tanto el teatro experimental como el absurdo siguen influyendo en creadores de todo el mundo. Los directores contemporáneos juegan con la tecnología, la multimedia y el espacio escénico de maneras que los pioneros del teatro experimental no hubieran imaginado, pero con el mismo espíritu de innovación. El uso del cuerpo, la exploración de lo abstracto y el rompimiento de las narrativas lineales continúan siendo características comunes.

El Grupo de Experimentación Escénica La Caja Negra se destaca por su enfoque innovador dentro del teatro cubano contemporáneo. Esta compañía se ha caracterizado por desafiar las formas tradicionales del teatro, explorando tanto el lenguaje corporal como la interacción sensorial entre el público y los actores. Lo experimental en su trabajo no se limita solo a las técnicas de actuación, sino también a la manera en que conciben la puesta en escena y el espacio teatral, rompiendo con las convenciones tradicionales.

Juan Edilberto Sosa, como director, ha demostrado una gran capacidad para fusionar lo físico con lo emocional, llevando a los actores a un límite de vulnerabilidad en escena que conecta fuertemente con el público. Además, sus propuestas están cargadas de una crítica social y política sobre la realidad cubana, pero desde un enfoque artístico y simbólico. Su trabajo muchas veces se inscribe en esa tradición de teatro experimental que en Cuba ha sido una herramienta tanto de resistencia como de reflexión colectiva.

La Caja Negra parece ser un espacio de libertad creativa, algo que es muy valioso en un entorno donde a veces el arte está restringido o censurado. El director y su grupo ofrecen una vía de escape, un espacio para cuestionar, algo fundamental en el teatro experimental.

En el caso de *Psicosis*, Sosa logra que no exista una estructura narrativa tradicional, ni personajes claramente definidos o un escenario fijo, semeja más a un monólogo interno o un flujo de conciencia. La obra explora la angustia psicológica, las luchas con el tratamiento médico, y la desconexión emocional que la protagonista experimenta. En su estructura fragmentada presenta diálogos con médicos (coro) y momentos de depresión y desesperación.

La puesta en escena incluye una mezcla de música, números, frases cortas y escenas discontinuas, evidenciando el caos y la fragmentación mental que atraviesa el personaje central (la actriz que juega a interpretarlo). Aunque el tema central es la depresión, la obra toca también la alienación, el aislamiento y el sentimiento de no ser escuchado o comprendido por los demás.

El tono profundamente introspectivo y doloroso captura la desesperación del personaje en su lucha por encontrar sentido a la vida y superar el sufrimiento. La obra puede considerarse una despedida de la realidad y una visión diferente al funcionamiento ético de la sociedad. Sarah Kane (actriz) sería la representación del *Übermensch*.³

³ En la filosofía de Friedrich Nietzsche es la persona que tiene una ética moral por encima de

La adaptación de *4.48 Psicosis* de Sarah Kane, por La Caja Negra, demuestra cómo la experimentación y el teatro del absurdo se fusionan y crean una experiencia teatral profunda y única. Al basarse en una obra fragmentada y sin estructura narrativa convencional, se exploran y expanden los límites del teatro tradicional cubano, sumergiéndose en un territorio nuevo para muchos espectadores.

La experimentación en la obra es evidente desde varios aspectos. El grupo se enfoca en el uso del cuerpo y el monólogo como medios para expresar el caos interno del personaje central. En lugar de utilizar una narrativa clara, el montaje prioriza el lenguaje corporal y los movimientos abstractos, lo que permite a los actores representar el sufrimiento psicológico de una manera visceral y emocionalmente cruda. La desintegración mental de la protagonista se refleja en la disolución de las formas teatrales convencionales, como la ruptura de la cuarta pared o la desestructuración del espacio escénico.

El uso de la escenografía y la iluminación también juegan un papel importante. Se crean atmósferas que parecen distorsionar el tiempo y el espacio, esto

la sociedad y del hombre común y con ella alcanza el estado máximo de bienestar.



refleja el estado mental del personaje y sus episodios psicóticos. A menudo, el público se siente atrapado en la misma espiral de desesperación que los personajes, una característica típica del teatro experimental, donde la audiencia es empujada más allá del simple rol de espectador pasivo.

Lo obra se potencia por la yuxtaposición de situaciones incoherentes y la sensación de desorientación que genera en el espectador. La incomunicación y la lucha por encontrar sentido en medio del caos mental se traduce en imágenes impactantes y momentos de silencio que hablan tanto como las palabras.

Además, el grupo adapta la obra al contexto cubano, integrando elementos que resuenan con la realidad psicológica y social de la Isla. El sentimiento de opresión, el aislamiento y la lucha interna no solo se interpretan en términos personales, sino que adquieren una dimensión colectiva, convirtiendo la obra en una reflexión íntima sobre la salud mental y una crítica sutil a las condiciones de vida y las restricciones de la sociedad cubana.

¿Cómo se construye una tragedia?

Esta es la historia que comienza por el final. Ya el relato está marcado. Ella sabe cuál será la conclusión y no luchará por cambiarlo. Conoce que a través de la muerte logrará la paz y define la realidad como el sufrimiento del espíritu, solo si no encuentras la saciedad en las paredes de carne que te encierran y separan del otro.

Las escenas se mueven entre el flujo de lo racional y lo irracional, de lo consciente a lo inconsciente, sin dar claridad de qué es la realidad. El coro existirá o será una invención de las voces de Sarah. El coro –como el de la Antigüedad– es un personaje más, la atormentada, o amordaza, la obliga a tener una ética de lo cotidiano cuando su pensamiento está por encima del miedo a la muerte y el terror de estar vivo. El coro constantemente se transforma en un personaje con el que tiene que lidiar esta alma atormentada.

En ocasiones, dentro de la obra parece que Sarah no está viva, que la historia comenzó posterior a su muerte y se evocan momentos antes de ella. Pero, sin dudas, es una parte esencial de la pieza porque dinamiza el monólogo, crea atmósferas y diálogos que permiten dar vida a lo onírico dentro de lo experimental.

En la obra coexisten realidades diferentes, la del coro, la de Sarah y la del espectador, que al unísono construyen la puesta en escena. La acción progresa a través de Sarah con el coro, Sarah con el espectador y de Sarah con ella misma.

¿Quién es Sarah? ¿Quién es esa mujer que decide acabar con su vida y llegar a la libertad suprema? ¿Cómo no sentirse objetivado por el otro cuando el yo no solo te construye? El otro es el reflejo del yo que no voy a ser, pero construye realidades en el reflejo del miedo.

Sarah Kane lucha contra el recuerdo, contra el pasado, contra su presente; es la lucha constante de ella contra lo que la sociedad ha construido que, en algún momento, terminará devorando el espíritu de lo que intenta ser y no logra. Ella no es una persona, es el reflejo de muchos que sufren la frustración de ser algo diferente a lo que son y, atormentados, cuentan cada segundo de vida esperando la muerte como momento de descanso.

Ser mirado, ser construido es un estar-en-peligro. El ser ordinario del ser-para-otro crea el esquema social que construye tu yo inmanente. Jean Paul Sartre afirma «el infierno son los otros». Cuando se está solo en el bosque y simplemente te quedan los recuerdos de las personas que sembraron los árboles en tu vida, tendrás raíces en la influencia social del de afuera, vista en el pasado. Pero al llegar otro a tu bosque comienza la dualidad de la sociedad. ¿Quién es el que construye? ¿Quién es el otro? ¿Qué es el yo si no hay otro? Esta dualidad de las raíces sembradas en el estiércol de tu alma marcará el camino de autodefinición del sujeto, donde solo puede quedar el infierno fuera.



© MARLON RENÉ AGUILERA

Pensemos que si algo queda afuera es porque hay algo adentro. Como diría Nietzsche, «no mires mucho un abismo o terminará el abismo mirando dentro de ti». Lo de afuera no es más que la contracción de lo de adentro para auto-definirse. Sarah Kane sabía que el otro ya estaba dentro, estaba en sus entrañas. Y... en estas circunstancias, cómo saber quién era su yo.

Sarah es un alma dentro de un cuerpo equivocado. Sarah está dentro de una cárcel, la cárcel del otro.

Una sola palabra en una página/ y allí está el drama.

Escribo para los no asiduos/

Escribo para los muertos/

...(pausa)...

Una voz cantando sin esperanza en el límite.⁴

La obra juega con la gran metáfora del espacio donde transcurre la historia. Puede ser que el espacio no sea un lugar sino la construcción psicológica de uno. Puede ser que todo transcurra en la mente de Sarah. Esto provoca que para el espectador sea un tanto

⁴ Texto tomado de la puesta en escena de la obra *Psicosis* del Grupo de Experimentación Escénica La Caja Negra.

incomprensible dónde está o de quiénes son todas esas voces que actúan como un personaje y, en ocasiones, violentan a Kane de forma física, «o eso nos hace creer».

El coro, como personaje único, posee la omnisciencia y la omnipotencia. Puede interactuar y afectar la realidad como si fuera parte de ella, aunque nunca se define si lo es o no. La realidad no solo es la parte física y matérica que está fuera de nuestros cuerpos, la realidad se compone de los fantasmas que corroen nuestra mente en el insólito acto de estar vivos. Nadie sabe si realmente el coro es una realidad distorsionada de Sarah, como la extensión de una idea que le grita en su cansancio de la realidad. O si actúa como un ente real que la afecta y que ella interpreta como algo que no es. Quién sabe cuál es la realidad de Sarah. Solo se puede afirmar con certeza que su vida fue un suicidio lento.

La obra revela un abismo de esperanzas y miedos ante la existencia. Cómo se destruye un alma ya muerta, un alma que sabe el final de su camino y comienza a andar de espaldas. Esta alma errante teme a seguir viva siendo algo diferente a lo que es. Esta es el alma latente de quien vino a interpretarla, porque ella no es Sara, solo vino a interpretarla. ¿Quién es Sarah si no es lo que su cuerpo guarda? ¿Quién es Sarah si no es lo que la carne marcada cuenta?

Todas(os) son Sarah Todos(as) la interpretamos

Todos estamos alineados en la mentira que el otro nos construye y que aceptamos, porque como bien afirma Sartre: «Somos, lo que somos capaces de hacer con lo que hicieron de nosotros». El otro no existe fuera. El otro siempre voy a ser yo.

¿Será el suicidio una decisión personal? ¿O el suicidio es la construcción colectiva de la no vida? Si practicas el acto serás un asesino, aun no estando después para ser juzgado por los otros. ¿Estarás dispuesto a matar un alma que no eres tú?

Todos jugamos a interpretarla. 

Ciudad de estrellas: voces de una nueva generación

MIS EXPECTATIVAS CON CIUDAD DE ES-

YELINE LÓPEZ *trellas* siempre fueron muy altas, pues hace algunos años yo también quedé fascinada con la película galardonada múltiples veces, *La La Land* (2016), bajo la dirección de Damien Chazelle.

La vi por primera vez en una madrugada aburrida, y, a pesar de que ya sabía que la disfrutaría, nunca imaginé que a partir de ese momento desearía que todos mis días comenzaran con *Another Day of Sun*, que quería arreglarme y maquillarme escuchando *Someone in the Crowd*, y que iba a repetir tantas veces *City of Stars*, en todas sus versiones, siendo capaz de reconocer esos acordes en pocos segundos. Definitivamente, más que Emma Stone o Ryan Gosling, el culpable de

mi obsesión con el filme fue Justin Hurwitz.¹

La pieza de Hollywood, azucarada de la mejor manera posible y altamente optimista, no defrauda en hacernos soñar. Es el musical que te ilusiona como solo un joven con una maleta llena de sueños se ilusionaría, de forma genuina e inocente. Al terminar el largometraje quieres ser y hacer muchas cosas, todas al mismo tiempo. Tocar el piano, ser músico en una famosa banda de jazz, ser bailarín en esa misma banda de jazz, dirigir una obra, escribirla, interpretarla, hasta ser camarero en un café se convierte en un gran anhelo.

De hecho, no hay nada más que fijarse en la letra de la primera canción para darnos cuenta que estamos muy cerca de pasar dos horas romantizando la vida y el arte:

*Without a nickel to my name
Hopped a bus, here I came
Could be brave or just insane
We'll have to see
[...]
Climb these hills
I'm reaching for the heights
And chasing all the lights that shine
And when they let you down
You'll get up off the ground
'Cause morning rolls around
And it's another day of sun
[...]
They say «you gotta want it more»
So I bang on every door
And even when the answer's «no»
Or when my money's running low
The dusty mic and neon glow
Are all I need*

Ciudad de estrellas,
dirigida
por Yailín
Coppola,
Argos
Teatro.

¹ Compositor y guionista estadounidense, conocido por sus colaboraciones con el guionista y director Damien Chazelle en las películas *Whiplash* (2014) y *La La Land* (2016).

Aun así, la película no resultará ser el cliché malo y absurdo de siempre. De tal modo, que yo concuerdo con Lucía, a quien presentaré más tarde. La banda sonora es espectacular, los planos secuencia, colores, giros, bailes, todo escandalosamente bueno. Está bien planteado desde el principio. Mia (Emma Stone) es la muchacha que trabaja en una cafetería en Los Ángeles, California, y sueña con ser una reconocida actriz, pero, hasta ahora, no ha tenido mucha suerte con su objetivo. Por otro lado, por supuesto, el muchacho músico amante del jazz, Sebastian (Ryan Gosling), que se gana la vida tocando el piano en bares y aborrece la idea de una música frívola, comercial y banalizada.

Por esto, no me sorprende que el filme haya captado también el corazón de la joven dramaturga María Lorente, quien se inspiró en él para su obra *Ciudad de estrellas* que, además de ser su tesis de Dramaturgia en la Universidad de las Artes (ISA), también ganó el Premio de Dramaturgia Abelardo Estorino 2023.

Aquí, en su versión para Argos Teatro, bajo la dirección de Yailín Coppola, Mia es Lucía, y Lucía es María, pero no lo es. Sebas es Alex, y Alex es Kevin, pero no lo es. Para la comprensión del lector, Kevin es el esposo de María Lorente, de ahí la declarada autoficción de la obra (herencia de Sergio Blanco y Carlos Celdrán con Argos Teatro) y la correlación con Mia, Lucía, Sebas y Alex. Es decir, todos son los mismos, pero no.

En la ciudad de estrellas de Lorente y Coppola, Lucía y Alex van al cine a ver el musical *La La Land*, cuando, a mitad de la película, Alex recibe una llamada urgente de su madre. Tienen

que abandonar la sala inmediatamente, pues al otro día debe presentarse a la convocatoria para el servicio militar.

Este será el gran obstáculo entre el amor de los dos jóvenes. Lucía, inquieta y rebotante de felicidad, empezará a estudiar Dramaturgia, la carrera de sus sueños en la Universidad de las Artes, mientras Alex tendrá que pasar un año en un lugar que no escogió. Será su último día como el muchacho tranquilo que tocaba el piano, el melómano, el enamorado, el que acababa de coger la carrera que quería en la universidad y estaba listo para comerse el mundo.

A partir de aquí, el tiempo que pasará Alex en el servicio militar lo irá deteriorando, al igual que a su relación. Comienzan las incomodidades, el cansancio, la falta de deseo sexual impulsada por los comentarios machistas por parte de sus superiores militares, los deseos de bañarse tranquilo, la añoranza por la cotidianidad y las ansias por libertad.

En un espacio con lo imprescindible para la representación, un piano, unas sillas y un asiento tipo *puff*, encontré interpretando a estos personajes a Chabely Díaz (Ella, Lucía), Eme Fonseka (Él, Alex) y Carlos del Toro Migueles (Actor, jefe militar; estudiante de la Universidad de las Artes), quienes, en mi opinión, consiguieron su objetivo con creces. Chabely es enérgica, dinámica y muy jovial, dispuesta a entregarlo todo en todo momento, al igual que Lucía. Su carisma resulta indispensable para la representación de su personaje, y sus textos denotan con fuerza la intensidad del momento.

Eme Fonseka no se queda atrás con la rapidez y el dinamismo que exige la obra. Su personaje es tranquilo, desenfadado, calmado y en muchas ocasiones un tanto irónico, con mucha gracia. Logra con destreza el cambio y el ensombrecimiento entre joven soñador y sosegado, a joven que tendrá que renunciar a sus sueños temporalmente para servir al ejército militar.

Carlos del Toro Migueles tiene tan bien conseguido al sargento, que por momentos cae mal. Las miradas cínicas,





los comentarios crudos y desagradables con relación a Lucía, el abuso de poder y el complejo de superioridad son algunos de los rasgos que caracterizan a este personaje. Además, cabe destacar la versatilidad con la que interpreta también, de manera fugaz, al muchacho universitario que acompaña a Lucía a la reunión del Festival.

María Lorente y Yailín Coppola manejan a la perfección una obra que, más allá de retratar las injusticias y los problemas en las unidades militares cubanas con sus soldados más jóvenes, destapan a toda una generación que, impulsada por el éxodo masivo del país, ha perdido completamente el sentido de pertenencia, y vive de la nostalgia de algo que no se ha vivido, un recuerdo inventado. Se indaga en la falta de deseo como causa esencial de un desapego que cada vez se hace más fuerte, en palabras de Carlos Celdrán para el prólogo de *Ciudad de estrellas*, es la falta de deseo de no querer estar en un lugar, de no poder desear reinventarlo, de necesitar dejarlo atrás.

Así, a pesar de la pureza y autenticidad de ambas historias de amor,

¡alerta *spoiler*...!, ninguna de las dos tiene un final en el que los protagonistas son felices y comen perdices juntos, más bien hay, según Celdrán, un detonante dramático que los expulsa de la normalidad. Para Mia y Sebas, las incomprensiones con sus trabajos, la distancia, los malentendidos. Para Lucía y Alex (María y Kevin, a partir de ahora nuestros Emma Stone y Ryan Gosling cubanos) el servicio militar, *el verde*, o más bien, todos los cambios que esta experiencia trae consigo. Por eso la importancia de lo autoficcional en esta historia, son sus testimonios reales los que están siendo contados sobre las tablas.

Mis expectativas fueron sobrepasadas. *Ciudad de estrellas* es sobre el amor, la universidad, la juventud, el servicio militar, pero también es una obra sobre la pérdida del deseo, sobre el agotamiento, el cansancio no solo de mantener una relación viva, cuando ya no existe la pasión ni el interés, sino también el de ser jóvenes, de ir al cine, de soñar, de realizar planes futuros. Es sobre la pérdida de la percepción de nuestra identidad. **7**

Villa Perro, dirigida por Sandra Lorenzo, Teatro Buendía.



Villa Perro y el alcalde ciego

DESPUÉS DE LA SEÑORITA JULIA, SANDRA

VARIEL BENÍTEZ NARANJO Lorenzo ha vuelto a encaminarse en el rol de directora. Ha realizado otra vez el mismo viaje hacia ese paraje desconocido y raro que es la puesta en escena. Ha fijado el mismo rumbo, pero ha elegido para ello otros caminos, quizás más escabrosos. Caminos que definen una aventura distinta a la vivida con el texto de August Strindberg, pues no se trata ahora de una puesta en escena a partir de un texto teatral. Es, en este caso, una adaptación al teatro de *Dogville*, un filme del director, guionista y dramaturgo francés Lars von Trier. Una adaptación en la que, lejos de abandonar la ruta trazada por la herencia del Buendía en tanto al trabajo de adaptación y versión a partir de cualquier referente, Sandra Lorenzo se adentra en esas veredas en las que creció como actriz y en las que hoy vuelve a rebelarse como directora.

Luego de varios meses anunciada en cartelera y pospuesta hasta el cansancio por razones de toda naturaleza, el primer fin de semana de agosto tuvo lugar en la sede de Teatro Buendía *Villa Perro*. Un estreno a todas luces apresurado, marcado por la inmadurez actoral de un elenco al que todavía le falta comprender con mayor agudeza la significación de la historia que se cuenta. Que le falta aún llevar a término esos procesos de búsqueda que se nos develan en el escenario, por lo general, inacabados.

Mientras que Lars von Trier ubica la acción en un pueblo aislado y remoto de la geografía estadounidense, Sandra Lorenzo reubica los hechos y los coloca en una pequeña isla marcada por la «maldita circunstancia del agua por todas partes». Una isla igual o más distante del resto del mundo que aquel pueblo remoto. He ahí un primer hallazgo. Un aporte dramático que pudiera parecer irrelevante, pero que, sin embargo, funciona como símbolo o analogía

de nuestro contexto. Se trata de un aporte que hace que la obra tenga otra inmediatez.

Desde el guion de Lars von Trier, la historia es contada a partir de tres enfoques distintos. Tres perspectivas que enriquecen de manera singular la trama. Por un lado está el enfoque del pueblo, por otro Abel, y luego Gracia. Núcleos todos desde los que se observa, como si se tratara de un microscopio, a esa fibra de los seres humanos que se hace invisible en sociedad. Una fibra hecha a partir de la voluntad y el deseo, y opuesta siempre a la razón. Por eso la intención real de ninguno de los habitantes del pueblo salta a la vista. De ahí que las casas no tengan paredes, que todo esté descubierto. De ahí que, aun cuando todo queda a la intemperie, nadie ve nada. Justo ahí creo encontrar la mayor riqueza de la obra heredada de Lars von Trier. He ahí el sentido profundo al que me refiero. Una profundidad a la que *Villa Perro* no renuncia, sino que reafirma desde ajustes en la fábula y en la unidad de personajes.

Lars von Trier logra en *Dogville* una ambigüedad infinitamente valiosa. Ninguna perspectiva se enuncia por encima de la otra, sino que coexisten en un mismo tono donde no es posible distinguir ni a la víctima ni al victimario. Esto acentúa la sorpresa final. Hace que todo se deleve en el momento justo. Y quizás dicha ambigüedad sea facilitada también por ser *Dogville* una película y no una puesta en escena. Porque a pesar de la teatralidad que hay implícita en el filme, lograda, entre otras cosas, por la disposición del espacio y el nivel de relación entre sus personajes, en el cine se logra una visión panorámica de la situación y de los personajes que en el teatro es casi imposible de lograr. Mientras que en el cine hay dos escenas en un mismo espacio de tiempo, en el teatro, inevitablemente debe ocurrir una primero y la otra después, aunque se advierta que suceden al unísono (a menos que se divida el escenario en dos, pero no es el caso). Es por ello tal vez que, en la puesta en escena

de Sandra Lorenzo, dicha ambigüedad queda suprimida, en alguna medida, bajo el personaje de Gracia, quien más allá de presentarse como protagonista de la historia, se alza por encima de los demás puntos de vista (Abel y El Pueblo). Se devela rápidamente como víctima, por lo que la traición de Abel no resulta tan sorprendente. A la vez que se acentúa su acción final, cuando mata a todos los habitantes del pueblo, y lo quema.

Sandra Lorenzo ha reajustado la fábula en función de dotarla de otro sentido, uno que dialogue en un mismo idioma con el público que ha llegado al templo de Loma y 39. En esa misma dirección ha reubicado personajes a una



posición en la que generan a la obra una mayor universalidad, pues esta decisión no está aislada del discurso de *Dogville*. Se trata, en el caso de *Villa Perro*, del alcalde, que viene a ser el ciego, el padre de Abel. Mientras que en *Dogville*, el ciego y el alcalde, padre de Abel, son dos personajes distintos. Es un reajuste de una solidez hermosa, sobre todo si se tiene en cuenta que la obra todo el tiempo habla de un pueblo incapaz de ver, de gente a la que ni siquiera le importa ver, ni mirar más allá. Un pueblo pequeño, en el que sus habitantes viven tan cerca, pero están a su vez tan lejos..., que ninguno conoce realmente al otro, y que llevan día a día una rutina disfrazada todo el tiempo por aquella capa tan superficial de «la vida apacible». Desde el guion de Lars von Trier se es testigo de aquel viejo proverbio de: «pueblo chiquito, infierno grande». Esta sentencia parece escapar de su condición de proverbio y como un nuevo término define con total claridad el destino de los habitantes de *Villa Perro*.

El Buendía vuelve sobre las adaptaciones como si se tratara de una tradición teatral. Como si no pudieran ya renunciar al juego con esos referentes, que siempre llegan con infinidad de lecturas desde la escena. El ejemplo más reciente es *Aura*, una adaptación al teatro de Raquel Carrió, a partir de la novela homónima de Carlos Fuentes, bajo la dirección también de Raquel Carrió y Flora Lauten.

Pero si bien es cierto que versionar o adaptar un texto de origen literario forma parte indisoluble de la práctica del Buendía, no es común que estas adaptaciones se hagan a partir de un guion cinematográfico. Ahí está también uno de los valores de *Villa Perro*, en asumir dicha adaptación sin traicionar a esa estética establecida por uno de los grupos más importantes de la escena teatral cubana. Una estética que se ha identificado, sobre todo, por el trabajo con el cuerpo del actor, y con la integración de ese lenguaje corporal a cada elemento escénico, lo que demuestra, a su vez, una notable influencia de maestros como Jerzy Grotowski y Eugenio Barba.

Villa Perro no establece divorcio alguno con ninguna de estas influencias. Cada una de ellas está viva en esta obra, a pesar de que en ocasiones sea excesivo su uso. Hablo exclusivamente de los actores, del tratamiento que cada uno de ellos les da a sus personajes. Y es que a no todos los personajes de esta historia se ajustan métodos como el de Barba o el de Grotowski. Actores de notable influencia dentro de la trama, como es el caso de Enrique Bueno, que interpreta a Abel, o Dalia Yacmel, que interpreta a Gracia, carecen de una coherencia entre lo que físicamente sus acciones proponen y el sentido profundo de lo que sus personajes narran. Hecho que establece entre estos puntos (acción y sentido) una distancia nociva, y que solo creo posible revertir con una investigación más aguda de lo que cada personaje es y cuenta.

Si habláramos, por ejemplo, de Moisés, el perro del pueblo, sería coherente aplicar la herencia de estos dos maestros con la profundidad que dicha tarea demanda. Pero en el caso de Gracia y Abel hay una yuxtaposición entre ese trabajo físico y el realismo tan agudo con que estos personajes se proyectan y se relacionan entre sí. En ellos se hace innecesaria la expresividad corporal con que Enrique Bueno nos presenta a Abel y con la que Dalia Yacmel nos trae a Gracia, lo cual entorpece la recepción de la historia para el público que llega al teatro sin la referencia de



la película. Porque una de las grandes riquezas de la obra, en tanto historia, más allá de si es contada desde el cine o el teatro, está en esa contención de la acción que mueve a los personajes. En ese silencio logrado a veces desde la inmovilidad, la quietud, la calma. Un silencio que ha quedado ausente o, más bien, ha sido reemplazado en la puesta del Buendía por movimientos exagerados que arman al personaje de una máscara, en algunos casos (como los antes mencionados) innecesaria.

En esta obra la acción se da, en alguna medida, de manera indirecta. Ninguno de los personajes dice lo que realmente siente. Cada uno de sus conflictos se acumulan al punto de no soportarlos más, y estallan. Crece dentro de ellos, en silencio, una bestia rara: el deseo, la ambición. Pero callan, ahí está su error. Hay silencios implícitos en cada intención, en cada texto de estos personajes que nos pudiera llevar a pensar en Chejov. Pensemos entonces en ese falso sistema de relaciones que se entabla tanto en las obras de aquel dramaturgo ruso, como en cualquier película de Lars von Trier. Hablo de una falsedad no en el sentido de mentir, sino en ocultar la verdad. Y es eso lo que, de alguna manera, sucede en *Villa Perro*.

Villa Perro es una obra movida expresamente por una voluntad individual. Cualquier interés colectivo queda supeditado a lo que cada personaje quiere y desea. A eso también se debe la distancia de *Villa Perro* con el resto de la sociedad. A esa incapacidad de convivio, de aceptación, de diálogo. Si la historia, desde el propio guion de Lars von Trier puede ser contada tres veces, de tres maneras distintas, es precisamente para demostrar que incluso desde esa multiplicidad de miradas siempre va a prevalecer el deseo individual. Ni siquiera Abel, quien pudiera pensarse que responde a los intereses del pueblo, está movido por esa voluntad social. Pero lo que mayor demuestra este individualismo atroz es la figura del alcalde del pueblo, quien por su condición de ciego no puede ver más que a sí mismo.



Con diseño de escenografía de Israel Rodríguez, la imagen de *Villa Perro* se ha construido desde esos códigos de escena, también heredados del Buendía, y bajo los que creció Sandra Lorenzo. Una escena que visualmente tiende a la sobrecarga de objetos y que, sin dudas, se integran armoniosamente dentro del espectáculo. Elementos como puertas de un acabado rústico, un carro también rústico y la casa del perro, demuestran un tránsito degenerativo (quizás como el propio tránsito de la moral dentro de la obra) desde el guion concebido por Lars von Trier hacia la puesta en escena de Sandra Lorenzo. De esta manera se realza el espectáculo, más que como una reproducción literal y aburrida de *Dogville*, como un núcleo independiente, capaz de lograr otra significación.

Villa Perro es una radiografía del comportamiento humano. Es un espectáculo que toma con acierto la esencia de *Dogville*, y la reubica en un contexto insular, marcado sobre todo por la invisibilidad de sus habitantes, acostumbrados, desgraciadamente, a la vida apacible. Acostumbrados a una tranquilidad tan peligrosa como falsa. Habría entonces que asumir el espectáculo propuesto por Sandra Lorenzo con la inmediatez y el interés que puede generar una adaptación al teatro de un filme de Lars von Trier. 

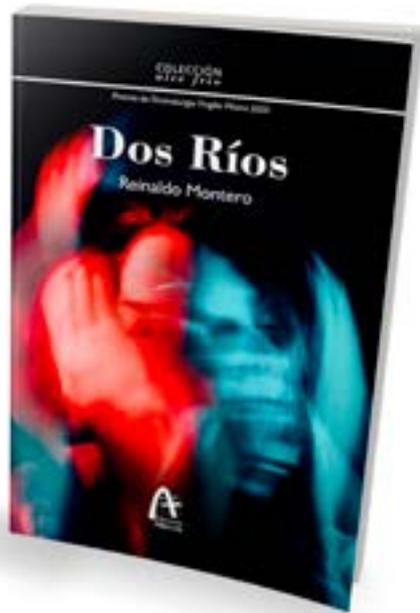
Dos Ríos de Reinaldo Montero. Ediciones Alarcos, 2022

EL AUTOR: NARRADOR, DRAMATURGO, GUIO-

JAIME GÓMEZ TRIANA nista de cine, poeta y asesor teatral. Es también un impenitente promotor de la dramaturgia cubana e internacional, un quehacer que quizás aún no le hemos agradecido lo suficiente. Es el autor de una *Antígona*, una *Medea* y un *Fausto*, lo que demuestra su interés por la rescritura de mitos, pero también ha escrito *Aquiles y la tortuga* y *La violación*, lo cual revela que suelen preocuparle escenarios que dan cuenta de asuntos más íntimos, más ligados a la existencia cotidiana, a la que Montero aporta siempre una dimensión que se aparta del realismo chato y deviene teatro por la consistencia del diálogo, por la potente armazón de escenarios y circunstancias. Pero el autor ha demostrado que además le interesa la historia y ahí están *Los equívocos morales* y también *Liz* e incluso su *Rosa Fuentes*, que parte de la novela *Un mundo de cosas* de José Soler Puig y se presenta como «una historia de amor con la historia de fondo».

La obra: *Dos Ríos. Pasión y muerte de tres héroes más una heroína que vale por tres*, obtuvo el Premio de Dramaturgia Virgilio Piñera de 2020, concedido ese año por un jurado integrado por Raquel Carrió, Nara Mansur y Yerandy Fleites.

La obra dramaturgía de Reinaldo Montero es una especie de *rara avis* en el panorama escénico de la Isla. Su coherencia temática y, sobre todo, su cohesión poética ratifican que el autor es uno de nuestros más notables escritores. Como se ha dicho, el suyo podría definirse como teatro de tesis, aunque estas resulten a menudo dubitativas. Productivas en el diálogo con lectores y espectadores, sus piezas erigen un debate de ideas que aspira al foro y, al mismo tiempo, revelan una estrategia formal de construcción y discusión en torno a la propia posibilidad de la historia como espacio a conquistar,



a refundar, en que podría haber piezas ocultas o intercambiables, donde se superponen las razones de uno y de otro, y se contiene permanentemente.

— Escribo historia con minúscula como sinónimo de relato, aunque frente a *Los equívocos morales* y también ante *Dos Ríos*, bien podría haber escrito recomponer la Historia, con mayúscula. No obstante, debo decir, de entrada, que a este autor no le interesa el drama histórico, prefiere más bien manipular libremente los hechos, y más que los hechos, las ideas que los fundamentan para producir nuevos puntos de vista, para fijar interrogantes, para desencartonar y humanizar los conflictos, y me gusta decir que humanizar significa, en su caso, poner en estado de contradicción, justamente lo que encontramos en *Dos Ríos*. Su acercamiento a tres héroes y a un país pasa por la construcción de su escenario: un hospital psiquiátrico durante el peor invierno de la historia nacional (diciembre 2009-enero 2010). Un sitio marcado para siempre por el fallecimiento terrible de un grupo de ancianos sin razón que no fueron debidamente protegidos del frío. Montero fija con ello esa página atroz sobre la cual construye una especial confluencia para pensar los sucesos del 1895, sus antecedentes y sus consecuencias. Desde la perspectiva de tres locos el autor evoca a Gómez, a Maceo y a Martí. Entre ellos, una Monja (recordemos *El loco y la monja*, de S.I. Witkiewicz), que podrá aparecer a veces como una puta, funcionará como alegoría de la Historia y también de la Isla.

— Como es previsible, esta obra merece acercamientos múltiples y tendrá que ser presentada en futuro por un historiador. De hecho, merece una edición crítica que revele todos sus intertextos y establezca la ruta del autor, sus lecturas, aquello que viene de las cartas, de los testimonios, de los diarios. Pero antes de eso los lectores, y ojalá que esos lectores sean los actores y creadores de la escena, deberán intentar el camino de la invención, su recorrido por las diversas fuentes, para poner lo que falta, lo que aparentemente se ha perdido para siempre, el documento que constituye la piedra angular. Quienes representen esta obra no podrán quedarse en ella, tendrán que ir más allá y adentrarse en debates antiguos, acceder a secretos bien guardados. Necesitarán reconstruir gestos y evadir a toda costa el mármol, las hagiografías, las obritas del matutino. Habrá que volver a la guerra y a la muerte, comprender razones y corolarios, el papel de cada personalidad en la sucesión de hechos. Esa es quizás la primera acción valiosa que la pieza propone: el obligarnos a regresar a los días de fundación, a evadir las simplificaciones, a profundizar.

— Lectores y actores deberán entender, también, el juego del teatro. Distante desde sus primeros textos de los límites que cercan al naturalismo y al realismo, Montero asume una búsqueda que junta de algún modo los referentes. Exhibir lo propiamente teatral, mostrar el andamiaje tras la ilusión, armar la situación dramática frente al espectador, son recursos que le permiten, mediante el ejercicio de una escritura escénica autoconsciente, generar esa distancia reflexiva que subraya el enfrentamiento de ideas y puntos de vista. De este modo sus piezas muestran el gran teatro del mundo a partir de personajes —y sigo aquí lo propuesto por Lionel Abel— que se saben dramáticos de antemano porque ya los dramatizó «el mito, la leyenda o la literatura del pasado». Así, más allá de lo estrictamente psicológico, los personajes de Montero son mensajeros de un autor que prefiere fragmentar su voz para mostrar las múltiples caras de un conflicto principal: el del hombre que, en diálogo con su contexto, debe enfrentar sus propias limitaciones y dudas.

— Con estas peculiaridades, el texto no solo se incorpora a la poética de su autor sin

saltos ni rupturas, sino que se instala en una tradición de escritura escénica que utiliza el juego del teatro para ensayar, es decir, para reflexionar libremente sobre el devenir de un país que puede presentar su teatro como una estrategia fundamental de autoconocimiento y profundización en las esencias identitarias de sus habitantes, una tradición en la que están, entre otras muchas obras, *Electra Garrigó*, de Virgilio Piñera; *María Antonia*, de Eugenio Hernández Espinosa y *Morir del cuento*, de Abelardo Estorino.

— *Dos Ríos* es también una nueva obra sobre Martí, que apareció finalmente, pandemia mediante, en el año del 170 aniversario del nacimiento del poeta y que habrá que antologar junto a *...de los días de la guerra...*, el libreto, la puesta que a partir de los *Diarios de Campaña* dirigió Roberto Blanco; *Un hombre al amanecer*, de Raúl de Cárdenas; *Voz en Martí*, del Teatro Escambray; *Visiones de la Cubanosofía*, de Nelda Castillo; *Hierro*, de Carlos Celdrán y *Cádiz en José Martí*, de Abel González Melo. Solo que aquí no es Martí quien habla o calla, es Cauto, el enfermo psiquiátrico. Junto a él, otros dos locos, Contramaestre y El Luz, evocan lo que bien podría ser una obra de teatro mambí de nuevo tipo, sin propaganda y sin pretensión heroica, acaso el intento de capturar lo inapresable, lo fugaz, lo que, pese a todo, aún inspira y funda porque fue obra de gentes de carne y hueso, un poco loca quizás, pero que sintió frío en la hora de la muerte.

— Y ya lo he dicho antes, el propio autor muestra sus instrumentos. Valga entonces un pequeño fragmento de su pieza para entender la legalidad poética que nos propone:

- **CAUTO.** Le voy a advertir algo. Van a decir, porque los conozco, que su obra es culpable, que está al servicio del descrédito, que acumula horrores, obstáculos, elementos hostiles.
- **CONTRAMAESTRE.** Usted, cáguese en la noticia.
- **CAUTO.** ¿Y será un drama, una tragedia, una comedia, un qué?
- **CONTRAMAESTRE.** A mí eso no me importa.
- **CAUTO.** Simple curiosidad.
- **EL QUE HABLA.** Será otra cosa. Eso que será tendrá que descubrirse sobre la escena, veremos quién se arriesga y cuándo, estoy seguro que valdrá la pena. 

Polvos y lodos, un libro que alumbra

MUCHOS DE LOS QUE ESTUDIAMOS EN EL ISA

ISABEL CRISTINA LÓPEZ HAMZE compartimos la creencia de que el profe Cano es quien más sabe de Teatro Cubano. No solo porque es la asignatura que imparte en la Facultad de Arte Teatral, sino también por su memoria, por su poder de análisis y porque ha estado muchas veces allí, en el centro de los acontecimientos. Osvaldo Cano es graduado de la primera generación de teatrólogos que salió de las aulas del ISA en el año 1981 a cambiar las relaciones entre teoría y práctica, a insertar de una forma sistemática en el panorama teatral el necesario enfoque analítico que acompañara a teatristas, agrupaciones y procesos creativos.

Desde sus publicaciones, sus clases y sus intervenciones en espacios de debate, el Doctor en Ciencias del Arte Osvaldo Cano ha aportado su mirada profunda hacia la historia del teatro y sus protagonistas. *Polvos y lodos de la dramaturgia cubana actual* es un libro que reúne cinco ensayos en los que se analizan textos teatrales escritos entre la última década del pasado siglo y las dos primeras del XXI. El análisis teatrológico de los textos está atravesado por el acento social y el carácter reflexivo de las obras que miran sin miedo a la realidad cubana.

El autor nos ubica en contexto y desde ese mapa social y teatral coloca cuidadosamente su análisis, que se expande más allá de los

recursos dramaturgicos y llega hasta el examen exhaustivo de las marcas de la caída del campo socialista en el teatro. El crítico e investigador propone un recorrido por obras de varios autores como Amado del Pino, Ulises Rodríguez Febles, Abel González Melo y Roberto D.M. Yeras, entre otros que han tratado en sus textos las consecuencias de una crisis social y económica que también ha implicado un cambio de paradigmas.

Este libro tiene el valor agregado de tratarse de un volumen de ensayos que giran alrededor de un mismo tema. No se trata de una compilación de críticas, como se estila en varios de los libros de nuestros teatrólogos. Es un libro que mira con profundidad el universo del texto teatral, pero también lo hace desde la perspectiva social, cultural.

La lectura de *Polvos y lodos de la dramaturgia cubana actual* será una buena manera de entender los años más recientes de nuestra historia. Aportará a los más jóvenes las visiones del profe Cano que, con este texto, ganador del Premio de Teatrología Rine Leal en 2023, se puede seguir considerando uno de los investigadores que más conoce del teatro cubano. Este volumen es, al mismo tiempo, el fruto del trabajo y la constancia de toda una vida dedicada al estudio del teatro. Que lleguen otros libros como este, para alumbrar otras zonas de nuestra selva oscura. 

Tesoros, una obra de amor ante lo imposible

**SHEILA
SOSA**

El 14 de julio a las cinco de la tarde, la compañía mexicana La Jauría Teatro presentó en Cuba, por primera vez, la puesta en escena *Tesoros*. Me encontraba entre los asistentes ese día en la sede del grupo Oficio de Isla, espacio que acoge asiduamente a varios proyectos teatrales y compañías nacionales y extranjeras. En la tercera fila, presencié la obra, y no pude evitar, a mitad de la representación, pensar en la frase martiana «Jamás sin dolor profundo produjo el hombre obras verdaderamente bellas».

Tesoros aborda, como tema principal, la angustia de numerosas familias a las que se les ha arrebatado, repentinamente, la vida de sus hijos. Lo maravilloso, sin dudas, de esta obra, es que los involucrados en la puesta decidieron ir más allá del desconsuelo que provocan estos crímenes y reflejar la responsabilidad y valentía ante el sacrificio de los familiares por encontrar algún rastro de sus seres amados.

El texto nace de la investigación realizada por Karla Piedra, actriz de la compañía, junto al colectivo Solecito de Veracruz; grupo independiente que está a cargo de la búsqueda e identificación de los cuerpos de personas desaparecidas enterrados en la fosa clandestina de Colina de Santa Fe. Estas organizaciones son integradas por los familiares de las víctimas y, sobre todo, por las madres que han perdido algún hijo por fenómenos de desaparición forzada. Son nombrados así los casos donde algún individuo es secuestrado mediante el uso de la fuerza o la violencia; en los que el gobierno, en ocasiones, está involucrado o no apoya a las víctimas para darle un correcto seguimiento y exigir la justicia que se requiere ante la ley.

Karla es una artista prometedora. Capaz de involucrarse de disímiles formas

en un proceso teatral. En el caso de *Tesoros*, lo ha hecho desde la interpretación, escritura e investigación, producto de su inquietud personal luego de conocer que dicha fosa clandestina, una de las más grandes de Latinoamérica, se encuentra precisamente en la ciudad donde la autora nació y comenzó los primeros pasos de su formación teatral.

A partir de documentales, el trabajo de asesoramiento con psicólogos y con una asociación civil llamada Ideas, litigio estratégico en Derechos Humanos, pudo contactar con la coordinadora del colectivo Solecito. Ella le permitió entrevistar a las madres, conocer sus conmovedoras historias: las de algunas que han encontrado los cuerpos de sus hijos y otras que aún no. Pero lo que más le importaba a Karla era vislumbrar las experiencias de estas mujeres desde el proceso de aceptación de que sus hijos no volverían, hasta tomar una decisión tan contundente como salir a buscarlos ellas mismas, sin esperar más tiempo, ni ayuda de nadie. Rendir un homenaje justo a estas madres, que no solo trabajan para encontrar los cuerpos de sus hijos, sino también los de sus compañeras.

Por eso, en *Tesoros* lo que resalta es el sentido maternal: mostrar la ternura que permea todas estas historias y enfatizar cómo a través de este sentimiento el asunto de la violencia cobra otro sentido. Ya no es solo una desgracia que sucede todo el tiempo a sus alrededores, sino que lleva un peso de mayor relevancia, donde el amor de una madre logra llegar hasta lugares aparentemente inalcanzables.

La compañía se formó en el 2018 en Xalapa, Veracruz, fundada por Martín Pérez Ramírez y otros estudiantes de la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana. Sus intereses son trabajar temas importantes para el consumo de su comunidad a través de historias que estén permeando a la sociedad en general. Prima un interés por experimentar desde distintas estéticas teatrales, buscar la relación con soluciones tecnológicas y el trabajo con los elementos de la naturaleza. Poseen obras que utilizan el agua de

forma simbólica y, en el caso de *Tesoros*, la tierra como alegoría primordial e hilo conductor, a través del que se desarrolla toda la historia.

Una joven desaparece el día del reencontro con un exnovio muy querido. Al inicio de la obra, la actriz que interpreta a esta chica, nos comparte sus vivencias y su relación con el patio de su casa, donde enterraba sus peticiones o trofeos desde niña. Hemos conocido su historia y su desarrollo como adolescente y justo en el momento en que se desplaza para vivir uno de los momentos más esperados de su vida, es secuestrada. Karla, ahora en calidad de madre, emprende rápidamente la búsqueda de su hija, y al no recibir la debida ayuda por parte de la policía, descubre como solución alternativa a uno de estos colectivos.

La representación ocurre la mayor parte del tiempo encima de una plataforma móvil, llena de tierra; hecho que permite a la actriz recurrir y experimentar con imágenes sumamente conmovedoras como el descubrimiento por parte de la madre de una de las prendas de vestir de su hija, y la perspectiva de la suciedad y limpieza en su cuerpo, en una

contraposición de sentimientos y caracteres interesantes a la vez que catárticos.

Como resumen, Karla nos comentaba acerca de su experiencia:

Todas las funciones hasta hoy han sido enriquecedoras. *Tesoros* nos ha abierto varias puertas en muchas ciudades de México. Algo que parecía imposible para una producción independiente, posibilitándonos también salir del país. Cada experiencia ha sido distinta. Lo mejor fue que pudimos traer a este colectivo de madres para que vieran la obra y la retroalimentación con ellas ha sido muy poderosa. Me siento complacida del trabajo que hemos obtenido como colectivo. Por las reacciones del público y los comentarios en cada lugar que hemos estado, podemos comprobar que el propósito de la obra se ha cumplido. Logramos transmitir ese amor y resaltar la figura de la Madre. Compartir la luz que existe en estas historias, la esperanza que deja en cada uno. Han sido experiencias irrepetibles donde cada ciudad nos ha brindado diferentes perspectivas. Esperamos seguir llevando la obra a otros lugares y que siga teniendo vigencia y vida por sí misma. 🎭

La escena pinera apuesta por la inclusión

NEVALIS
QUINTANA
FERNÁNDEZ

El viernes 19 de julio del 2024, el escenario del Teatro Pinos Nuevos, una de las agrupaciones destacadas de la más

pequeña y juvenil isla del archipiélago cubano, vivió un acontecimiento único. El unipersonal *Mujer*, obra escrita por la actriz y directora Yuslaidys Rodríguez Guerra, utilizó por primera ocasión a una intérprete de lengua de señas, con el fin de acercar a este selecto público discapacitado al teatro y crear un diálogo escénico desde la inclusividad.

Estrenada el pasado año por la propia Yuslaidys como actriz y retomada en una nueva temporada, ahora por Grevy

Martín Pantoja, *Mujer* aborda, a través de varias historias construidas desde la imaginación de la protagonista, una visión poética y femenina en torno a la diferencia de sexo y la violencia de género. En esta ocasión y en la búsqueda de usar un lenguaje mucho más inclusivo, la propia directora apostó también en subir a la escena a la joven intérprete de señas Yanet Almarales, quien junto a Grevy Martín formaron un dueto único y comunicativo para un público especialmente invitado a esta función.

Yuslaidys Rodríguez coloca por primera ocasión en el panorama teatral pinero el disfrute conjunto de las artes dramáticas tanto para las personas con discapacidad como para las que no lo son. Joven actriz, directora e instructora de arte, ha unido su labor profesional al centro cubano de la ASSITEJ, desde donde ha enriquecido su búsqueda y experiencia en

torno a la inclusividad, tanto para la infancia como para un público de diferentes edades. Referencias en el uso del lenguaje de señas en el teatro cubano están en el grupo Teatro Pálpito, que dirige el maestro Ariel Bouza Quintero con la obra *Con*

ropa de domingo y en la conocida Peña de Federico, del actor, realizador y titiritero Maikel Chávez.

Por ahora, el aplauso en esta atrevida incursión desde la escena pinera para Yuslaidys, Grevy y Yanet. **7**

Danza Contemporánea de Cuba en su aniversario sesenta y cinco

ANYI
ROMERA

Danza Contemporánea de Cuba (DCC) celebra su sesenta y cinco aniversario siendo una de las compañías de danza más influyentes y prestigiosas de Cuba y del mundo.

Fundada el 25 de septiembre de 1959 por el maestro Ramiro Guerra, la compañía ha sido pionera en la creación de un lenguaje propio donde convergen códigos de la danza moderna, los bailes afrocubanos y el ballet.

A lo largo de su historia, DCC ha realizado más de noventa giras internacionales, llevando sus piezas a países de América, Europa, Asia y África. Han participado en importantes festivales y eventos de danza, desde el Festival del Teatro de las Naciones en París en 1961 hasta presentaciones en el teatro Sadler's Wells de Londres en 2007.

La compañía ha sido un espacio de experimentación y vanguardia, siempre fiel a su visión integradora de la danza. Bajo la dirección actual de Miguel Iglesias, DCC continúa explorando nuevas formas de expresión y colaborando con destacados coreógrafos internacionales. Su repertorio incluye obras emblemáticas como *Súlkary* de Eduardo Rivero, que se ha convertido en un símbolo de la danza moderna cubana.

Además de su impacto en la escena artística, DCC ha desempeñado un papel fundamental en la formación de bailarines y coreógrafos, contribuyendo significativamente a la enseñanza de la danza en Cuba. En cada espectáculo, se percibe una conexión profunda con la tradición, pero también un impulso hacia el futuro, hacia nuevas formas de expresión que mantienen viva la esencia de la compañía. **7**

Teatro de Las Estaciones: treinta años de títeres con cabeza

MARÍA
LORENTE
GUERRA

La sala teatro del Museo Nacional de Bellas Artes acogió el recital *Cuatro estaciones para un retablo*, con motivo del aniversario treinta de la fundación del grupo matancero Teatro de Las Estaciones. En la escena se mezclaron los nuevos actores de la compañía junto a los fundadores del grupo: Rubén Darío Salazar (Premio Nacional de Teatro 2020), Freddy Maragoto, Migdalia Seguí y Fara Madrigal. Juntos, interpretaron poemas alegóricos a la primavera, el verano, el otoño y el invierno, de los escritores Alfredo Zaldivar,

María Laura Germán, Nelson Simón, José Manuel Espino y Norge Espinosa.

En el recital no solo confluyeron el teatro con la poesía, sino que los poemas estuvieron acompañados de danza y música en vivo. Los bailarines, con trajes cuidadosamente diseñados para cada momento, detalle imprescindible en la estética del grupo, a cargo del también fundador y Premio Nacional de Teatro, Zenén Calero. En la música en vivo, cabe destacar a las intérpretes Bárbara Llanes y Rochy Ameneiro, frecuentes colaboradoras en proyectos y puestas en escena.

El espectáculo logró resumir en pocos minutos toda una larga trayectoria de trabajo y rigor sobre las tablas de Teatro de Las Estaciones, que desde su fundación en 1994 se ha caracterizado por mezclar el teatro con todas las manifestaciones artísticas, para todos los públicos posibles.

Este momento fue el espacio propicio para la presentación del documental *Retablo de Sol y Luna*, de Isabel Cristina López Hamze y Jorge Ricardo Ramírez, que también rinde tributo al grupo

teatral matancero. El documental hace un recorrido por la historia de Teatro de Las Estaciones a través de entrevistas a Rubén Darío Salazar y Zenén Calero, los actores fundadores, los actores del presente, y los especialistas y críticos más cercanos a sus procesos creativos.

«Treinta años parece poco», dijo Rubén Darío cuando todavía resonaban los aplausos en la sala. Por más aplausos como el de aquella tarde, por muchos años más sobre las tablas. 📖

Gana Nelson Beatón el Premio Fundación de la Ciudad de Matanzas

El dramaturgo Nelson Beatón fue merecedor del Premio de la Ciudad de Matanzas, entregado en la celebración del 331 aniversario de esta urbe, el 12 de octubre del presente año.

La obra premiada fue *Azul* [Meyerhold], texto que constituyó el ejercicio de

culminación de estudios de Beatón en la Universidad de las Artes, ISA, obra que transita entre hacerle justicia a la memoria del director de teatro ruso Vsévolod Meyerhold y hacer un falso montaje de la pieza *El pájaro azul*, de Maurice Maëterlinck.

Azul... fue la seleccionada por el jurado compuesto por los dramaturgos Ulises Rodríguez Febles y Atilio Caballero y el poeta y editor Derbys H. Domínguez, «por constituir un homenaje al teatro y algunas de sus figuras fundamentales, conjugar el simbolismo de *El pájaro azul* de Maëterlinck con la realidad-representación de la vida de Meyerhold y trasladarla a un universo creativo, que dialoga con el pasado de la revolución rusa y nuestro presente». 📖

Se celebra el Festival Internacional de Ballet de La Habana

ANYI ROMERA

La vigésimoctava edición del Festival Internacional de Ballet de La Habana (FIBH) se celebró en la capital cubana entre el 28 de octubre y el 10 de noviembre del presente año.

El Festival, de carácter bienal, tuvo en su programa de actividades figuras y agrupaciones destacadas de la danza cubana e internacional, con una curaduría que no se acercó solo a la danza clásica y neoclásica, sino que comprendió otros lenguajes danzarios.

Los espacios entre los cuales se movieron las presentaciones fueron el Teatro Karl Marx, el Teatro Martí y el Teatro Nacional.

Los momentos más importantes del encuentro fueron principalmente la gala inaugural, el día 28 en la sala Avellaneda; la función por el aniversario 20 de la colaboración del Ballet Nacional de Cuba con el grupo British Friends of Ballet Nacional de Cuba, y la función del 31 de octubre, en el Teatro Martí, que se realizó

con motivo del décimo Congreso de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba.

Entre los momentos más destacados del evento, se encontraron las funciones de *El lago de los cisnes* en las cuales convergieron como protagonistas bailarines cubanos e internacionales; la reposición de *Lucile* coreografiada por el danés Johan Kobborg; y el estreno de una obra montada especialmente para el evento por el coreógrafo sueco Pontus Lindberg e interpretada por el Ballet Nacional de Cuba.

Igualmente, fue destacable la colaboración entre el FIBH y el Festival Habana Clásica, dirigido por Marcos Madrigal, que brindó músicos e instrumentistas de la talla del pianista Aldo López Gavilán, la flautista Niurka González, el director y cellista ruso Nikolay Shugaev, el director de orquesta venezolano Daniel Gil y el cuarteto Alma, para ofrecer música en vivo en los espectáculos.

Entre las agrupaciones extranjeras invitadas se encontraron el Ballet de Montecarlo, la compañía de danzas judías de México Ananaju Veatem y la agrupación colombiana Incolballet, así como *Woman with water* (2022), de Mats Ek para MalPaso Company.

Otras figuras internacionales invitadas fueron Julio Bocca, director del Teatro Colón de Buenos Aires, el cual fue homenajeado el 1ro de noviembre, durante la función de *El lago de los cisnes* en la sala Avellaneda del Teatro Nacional; así como Joaquín de Luz, bailarín

exdirector de la Compañía Nacional de Danza de España, entre otros.

Por la parte cubana, destacó la participación de la compañía Danza Contemporánea de Cuba, que el pasado mes de septiembre cumplió sesenta y cinco años y repuso algunas de sus piezas más icónicas, como *Súlkary*, del año 1972 y coreografía de Eduardo Rivero, y *Mambo 3XXXL*, del 2009, coreografiado por George Céspedes.

Otras de las piezas cubanas presentadas fueron *Mondo* (2024), de Susana Pous y su grupo Micompañía, y *Comunidad* (2024), de Leivan García con el Conjunto Folclórico Nacional de Cuba, además de OtroLado Dance Company, agrupación dirigida por Norge Cedefo y Thais Suárez.

Viengsay Valdés, directora del Ballet Nacional de Cuba, protagonizó la versión de *Carmen* de 1967 con coreografía de Alberto Alonso, acompañada por el brasileño Marcelo Gómez. Asimismo, Valdés tuvo una aparición en escena con Joaquín de Luz en el espectáculo de clausura del Festival, que tuvo lugar en la sala Avellaneda del Teatro Nacional.

El programa de actividades estuvo complementado con exposiciones fotográficas, un recorrido por los setenta y ocho años del Ballet Nacional de Cuba y la presentación de libros por parte de Pedro Simón, director del Museo Nacional de la Danza, y Miguel Cabrera, historiador del Ballet Nacional de Cuba. 

Expuestas de la temporada

INDIRA
R. RUIZ

Para nuestra casa editorial resulta un enorme placer poder propiciar encuentros entre los creadores y su público. Y es ese último justamente el objetivo que desde Tablas-Arcos perseguimos al organizar cada evento Expuesta, el espacio de formación de espectadores por excelencia, que nos hace seguir el pulso de los estrenos absolutos en cada temporada. Para nuestro equipo de trabajo es la oportunidad de establecer un diálogo profesional con los grupos teatrales a

la vez que el auditorio dirige también a ellos sus interrogantes y demás ideas. Es una condición que la obra sea un estreno absoluto –aunque puede haber excepciones– y que el encuentro se lleve a cabo el último domingo de la temporada de estreno. Cada Expuesta es moderada por un miembro de nuestro equipo de trabajo, aprovechando la presencia del público asistente para hacer una suerte de desmontaje de la puesta, y se dialoga con el director y otros miembros del grupo. Por último, se pasa la palabra al

público, que cierra el encuentro con una breve ronda de preguntas a los creadores.

Este año iniciamos nuestro ciclo de eventos con el desmontaje de *Manteca*, obra de Alberto Pedro con dirección de Alberto Sarrain. Fue este el texto elegido como obra fundacional del grupo Tebas Teatro por el profundo diálogo que establece treinta años después de su estreno con el contexto actual cubano. Esta puesta inicial estuvo defendida por los actores Nieves Riovalles, Indira Valdés, Faustino Pérez, Enrique Bueno, Falconerys Escobar y David Reyes.

También en 2024 hemos tenido la alegría de haber acompañado con nuestras Expuestas al grupo Teatro Aire Frío. En junio tuvo lugar el estreno de *Magnolias* en colaboración con Teatro de La Luna, y con la dirección de Yaité Ruiz y Eduardo Eimil. Se trata de una versión de la obra *Steel Magnolias* de Robert Harling, que fue llevada también al cine en 1989 bajo el mismo nombre. *Magnolias* cuenta

la reunión de seis amigas, de diferentes edades y procedencias, en una peluquería donde hablan de sus vidas, de su cotidianidad. Esta entrega de Teatro Aire Frío y Teatro de La Luna contó con las actuaciones de Leidis Díaz, Yazmín Gómez, Danay Cruz, Flora Borrego, Náyade Rivero, Darianis Palenzuela, Sailín Carbonell, Ingrid Lobaina, Gabriela Álvarez, Osmara López, Karina Alcina, Minerva Romero, Tamara Venereo, Rosmery Guillén y la propia Yaité Ruiz.

Otro de los estrenos invitados al espacio Expuesta fue el de *Ciudad de estrellas* en septiembre. Esta obra de la escritora María Lorente mereció el Premio de Dramaturgia Abelardo Estorino 2023, que se otorga dentro de los premios de la Editorial Tablas-Alarcos. La obra fue dirigida por Yailín Coppola y tuvo la presencia en escena de los actores Chavely Díaz, Ariadna Sadé, Eme Fonsaka, Enmanuel Castillo, Nolan Guerra y Carlos Migueles. 

Luces, actores y un país en escena: Camagüey vive su semana teatral

GABRIELA LÓPEZ-SILVERO TORRES

Camagüey, con sus calles laberínticas y su aire de eterno ensayo, volvió a convertirse en el centro del teatro cubano. Del 18 al 24 de noviembre de 2024, la ciudad se llenó de vida con la 19ª edición de este evento, que regresó a su estructura habitual después de seis años de ausencia en este formato concentrado. Durante este tiempo, se intentó un modelo experimental con actividades escalonadas a lo largo de varios meses, una propuesta que buscaba explorar nuevas maneras de conectar con el público. Con el regreso al modelo clásico,

el festival vuelve a ofrecer una semana intensa de funciones, debates y homenajes, consolidando a Camagüey como el epicentro del teatro cubano, que sigue siendo un espacio donde la tradición y la exploración dialogan.

El festival abrió con *Réquiem por Yairini*, un montaje de Carlos Díaz que llevó a la sala Avellaneda la enigmática figura del legendario proxeneta habanero. Con una puesta intensa, la obra despertó el fervor del público y marcó el tono de una semana que culminó con risas y complicidad en *Asesinato en la mansión Haversham*. Esta comedia, adaptada por Ledier Alonso, convierte los contratiempos escénicos en una celebración del caos teatral.

De las tablas a la calle: un repertorio variado

Las obras que llenaron la cartelera reflejan la diversidad de estilos y voces que caracterizan nuestras tablas. *Clowncierto*, de Teatro Tuyo, desplegó música y humor en el Teatro Principal, reafirmando la maestría de Ernesto Parra en

el arte del clown. Por su parte, *Este tren se llama deseo*, de Teatro Rumbo, toma el clásico de Tennessee Williams y lo traslada a los paisajes y conflictos de la Cuba actual. A esto se suma *Factoría de idiotas*, de Teatro del Espacio Interior, una sátira mordaz que explora los absurdos de nuestro tiempo desde un enfoque grotesco.

El teatro infantil y de títeres también encontró su lugar en este escenario. *Los Ibeyis y el Diablo*, de Teatro Papalote, y *Flores de Carolina y Ajonjolí*, de Teatro de Las Estaciones, cautivaron a niños y adultos con sus narrativas llenas de color, música y raíces culturales. Por otro lado, *Un pastel de chocolate*, de La Andarriega, evoca con sencillez y ternura el valor de la amistad y el trabajo colectivo.

Más allá de las salas, el teatro callejero tomó las plazas y el aire libre con propuestas como *Faro*, de Teatro Andante, que interpela al espectador con historias cercanas y reflexivas. Mientras tanto, *Secretos bajo la luna*, de La Chimenea, se sumerge en la intimidad con una obra diseñada para un único espectador, una experiencia que roza lo poético en apenas siete minutos.

Homenajes y voces imprescindibles

El festival rindió tributo a Maribel López y René Fernández Santana, pilares del teatro titiritero cubano. Sus legados, que atraviesan décadas de creatividad y formación, se celebraron en un emotivo reconocimiento. Además, la Placa Avellaneda destacó a artistas cuya labor continúa enriqueciendo el panorama escénico nacional, un gesto que subraya la necesidad de valorar las trayectorias dentro de este arte.

Pensar el teatro, habitar la escena

Los eventos teóricos completaron esta semana dedicada al arte escénico. Obras como *De Molière y otros demonios*, del Estudio Teatral Macubá, y *La noche de Tebas*, del Estudio Teatral de Santa Clara, se convirtieron en el punto de partida para diálogos que exploraron

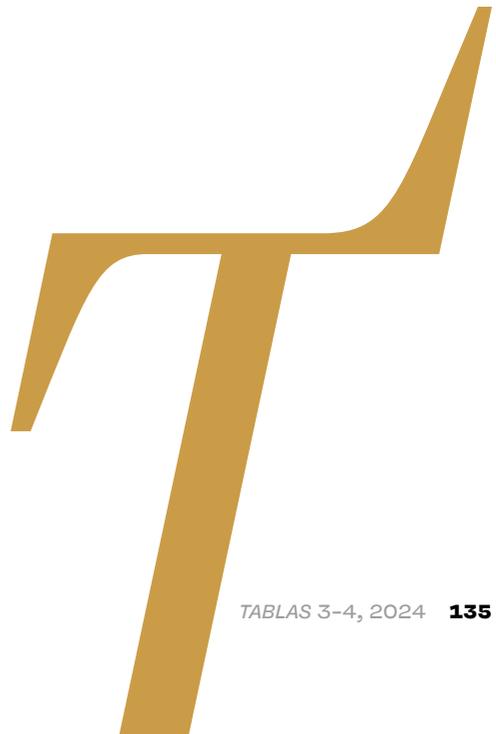
las motivaciones de los creadores y los desafíos del contexto actual. Por otro lado, debates sobre la descolonización cultural y la mirada de los jóvenes directores ampliaron las reflexiones en torno a las posibilidades del teatro cubano.

Un teatro que respira la ciudad

El festival transformó la ciudad en un escenario vivo. Las salas llenas, las plazas animadas y los debates vibrantes revelaron la capacidad del teatro para convocar y movilizar. Camagüey, con su arquitectura de otros siglos y su espíritu contemporáneo, se convirtió en el marco ideal para este evento que reunió lo mejor de la escena nacional.

La Ciudad de los Tinajones volvió a ser un lugar donde el teatro no solo se representó, sino que se vivió. Entre funciones, conversaciones y homenajes, el festival se instaló como un momento de intercambio real. Sin grandilocuencias ni grandes pretensiones, quedó un teatro que se miró a sí mismo, que caminó por las calles y encontró en cada rincón una posibilidad para ser.

Cuando las luces se apagaron y las calles recuperaron su ritmo habitual, tuvimos la sensación de un respiro necesario, un paréntesis en el que Camagüey volvió a ser más que ciudad. El teatro, una vez más, se reinventó y siguió adelante, como siempre. 🎭



OBITUARIO

❶ Falleció en La Habana el destacado diseñador y pintor **EDUARDO ARROCHA**, una de las figuras más relevantes de las artes escénicas en Cuba. Con una trayectoria profesional que abarcó más de seis décadas, Arrocha dejó una huella indeleble en varias agrupaciones del teatro y la danza, particularmente en Danza Contemporánea de Cuba, compañía a la que dedicó gran parte de su itinerario profesional. Su obra, que conjugó un profundo conocimiento artístico con una creatividad inagotable, marcó un antes y un después en la escenografía y el diseño de vestuario en el país. Como pocos, Arrocha encontró a través de su trabajo una síntesis perfecta entre movimiento, propuesta lírica y entramado plástico. Nació en La Habana en 1934 y se graduó en 1959 de la especialidad de pintura en la Academia de Bellas Artes San Alejandro. Su formación se enriqueció con estudios de diseño escénico y pintura bajo la tutela de maestros como Rubén Vigón, Agustín Fernández, René Portocarrero y L. Vychodyl, escenógrafo del Teatro Nacional de Praga. Fue colaborador del maestro Ramiro Guerra, uno de los principales referentes del gran movimiento de la danza moderna cubana. Esa dupla consiguió una perfecta confluencia en los procesos creativos en los que dejaron huella. Realizó centenares de trabajos escenográficos, de vestuario e iluminación para el teatro, la danza,

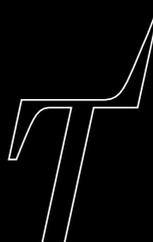
la ópera, el cine y la televisión. Trabajó con los más prestigiosos colectivos artísticos de Cuba. Algunos de sus trabajos exploraron caminos ignotos para el diseño escénico en Cuba, como la célebre *Medea y los negros*, de Guerra, que rompió con convenciones de la puesta en escena. Arrocha fue también el diseñador de emblemáticas obras como *Súlkary* y *Okantomí*. Para el Ballet Nacional de Cuba diseñó disímiles obras como *El lago de los cisnes* y *Giselle*. Su trabajo recibió numerosos galardones dentro y fuera de Cuba, entre ellos el Premio Nacional de Teatro (2007), el Premio Nacional de Diseño (2013) y el Premio Nacional de Danza (2022), además de la Orden Alejo Carpentier.

❶ Al cierre de esta entrega conocimos la lamentable noticia del fallecimiento de la joven actriz, cantante lírica, productora y cineasta **INIMA FUENTES**. Nacida en Cienfuegos y graduada del Instituto Superior de Arte, Inima protagonizó en 2013 la obra *La mujer de carne y leche* de Leire Fernández. Esta pieza sobre la violencia de género le valió el reconocimiento del público y fue una muestra de sus potencialidades como actriz. En 2019 compartió escena junto a Yasmany Guerrero en la pieza *El amante*, de Harold Pinter; y junto a Espacio Teatral Aldaba protagonizó en 2021 *La voz humana*. En cine, Inima también participó en *El aniversario* (2022), un

cortometraje de Patricia Ramos, y como asistente de producción en la película *Una noche con los Rolling Stones* (2023) también de esta directora. Destacó en la miniserie *Helena&Andrómaca*, de la serie *Troyanas*, el proyecto de poesía transmedia en YouTube, dirigido por la escritora Ámbar Carralero donde se exploran los estereotipos de género y se muestra la profundidad de los conflictos internos femeninos a través de monólogos en formato audiovisual. En España, continuó desarrollando su carrera y obtuvo un Máster en Artes del Espectáculo Vivo. Trabajó bajo la dirección de Jesús Chavero en la obra *Los días felices* de Samuel Beckett, con la compañía Gobo Teatro. Su última aparición profesional fue en el corto *Marrón* (2024) dirigido por Yasmany Guerrero y con el que obtuvo en septiembre una Mención Especial del jurado en el concurso de cortos exprés del XI Festival Nuevo Cine Andaluz de Casares. En él, Inima dejó plasmada sus vivencias al convivir con una enfermedad como el cáncer. Su muerte, el pasado 7 de noviembre, ha conmocionado a la comunidad teatral cubana de todo el mundo.

🕒 El actor, crítico e investigador **ROBERTO GACIO SUÁREZ** falleció en la noche del 30 de diciembre de 2024. Nació en Camagüey en 1941. Se licenció en Lengua y Literatura Hispánicas en la Universidad de La Habana en 1977, y en

Artes Escénicas por el Instituto Superior de Arte de La Habana en 1981. En septiembre del 2002 le fue concedida la Distinción por la Cultura Nacional. En noviembre de ese año recibió el Premio Caricato de Actuación Masculina de Reparto por su actuación en *Seis personajes en busca de un autor* con Teatro de La Luna. En febrero del 2003, obtuvo el Premio de Actuación Masculina del Primer Festival del Monólogo Cubano y Premio Terry, celebrado en la ciudad de Cienfuegos, por su unipersonal *El álbum*, texto de Virgilio Piñera, también con dirección artística de Raúl Martín. En diciembre de 2020 mereció el Premio Maestro de Juventudes, máximo reconocimiento que anualmente otorga la Asociación Hermanos Saíz (AHS). Además del teatro, trabajó con frecuencia en el cine y en la televisión. Como crítico teatral estuvo activo hasta sus últimos momentos, manteniendo una colaboración constante en revistas como *ADE Teatro*, *Conjunto* y desde su fundación con la revista *Tablas*. Ediciones Alarcos publicó en 2022 su libro *Amar la escena: Diarios teatrales*, una selección de reseñas críticas, investigaciones y valoraciones en torno al hecho teatral cubano desde el punto de vista particular de este hombre, que la comunidad artística reconoció durante años como la memoria viva del teatro cubano gracias a su tránsito profesional por diferentes hitos y tendencias teatrales de la Isla. 📖



19 FESTIVAL NACIONAL DE TEATRO CAMAGUEY 2024



**Del 14 al 24
de noviembre**

MINISTERIO
de Cultura
República de Cuba

MINISTERIO de Cultura
República de Cuba
ARTES
Escénicos



MINISTERIO de Cultura
República de Cuba
ARTES
Escénicos





Roberto Gacio Suárez

• 1941 - 2024 •

