

Carlos Sarmiento

LA SELVA **OSCURA**

El largo viaje hacia la verdad

VIA

Edición y corrección: Yudarkis Veloz Sarduy
Diagramación: Ileana Fernández Alfonso
Diseño interior: Michele Miyares Hollands
Diseño de cubierta: Daniela Portilla

© Carlos Daniel Sarmiento Barlet, 2016

© Sobre la presente edición:

Ediciones Alarcos, 2016

ISBN 978-959-305-074-6

Ediciones Alarcos

Casa Editorial Tablas-Alarcos

Consejo Nacional de las Artes Escénicas

Línea y B, El Vedado, La Habana 10400, Cuba

revistatablas@cubarte.cult.cu, www.eltandem.cult.cu

(537) 833 0214, (537) 833 0226

*A Mirta y Álvaro.
A Esther Suárez y Roberto Gacio.*

*A mis compañeros y profesores de la ENA y el ISA.
A mi familia y amigos.
A todos los que han sido parte de mi juego,
eternamente gracias.*

*A Vicente Revuelta y Francisco Morín,
por la inspiración.
A todos los que hicieron por el teatro de los años cincuenta.*

*Solo es perdurable lo que está
empapado en sangre.*

NIETZCHE

Índice general

Una verdad muy personal	7
Capítulo Primero	
<i>De Stanislavski al Actors Studio.</i>	
<i>Un Puente imprescindible</i>	10
Stanslavski: Como la Biblia al teatro moderno	10
Estados Unidos, donde el Sistema se convierte en el Método	19
Richard Bolelavski y María Oupenskaya.	
Padres de una nueva escuela	19
Lee Strasberg. El actor como violinista y a la vez violín	23
Stella Adler. Ver a través de los ojos del actor	28
Sanford Meisner. La conocida paradoja «menos es más»	31
Capítulo Segundo	
<i>De la intuición y el buen decir. Primeros años de formación actoral en Cuba</i>	36
Búsquedas e intentos	36
Margarita Xirgu. Una fuerte inspiración	38
Luis Alejandro Baralt. Sederos de Renovación	39
ADADEL. Génesis de los proyectos pedagógicos	46
Francisco Martínez Allende. La primera evidencia	50
El Seminario del Teatro Universitario.	
La magia de renovar desde lo clásico	53
Academia Municipal. El milagro de la pasión	59
Capítulo Tercero	
<i>De la travesía de los conquistadores</i>	69
Adolfo de Luis, la devoción suprema	71
Calígula: La práctica como criterio de la verdad	78
Nace Atelier	81

Stanislavski en las prodigiosas manos de Adolfo	83
Andrés Castro. Lo nuevo y lo viejo en maravillosa fusión	87
Stanislavski desde la libertad interior	91
La gran dama del teatro cubano	97
El Método y su exquisita aplicación	98
Irma de la Vega. La herencia de Seki Sanu	103
El mito Francisco Morín	106
De la revista <i>Prometeo</i> al grupo teatral.	
Como el fuego a los mortales	107
Segunda etapa: La plasticidad de lo dramático	111
¿Stanislavski en el teatro de Morín?	114
Modernización en la expresión actoral.	
Como en una escalera	118
Capítulo Cuarto	
<i>Vicente Revuelta y Teatro Estudio.</i>	
<i>El viaje a la consagración</i>	121
El proyecto pedagógico	127
Del seminario a Teatro Estudio. Cumplimiento de sueños, seducciones y anhelos	131
Los rostros de la Renovación	135
La aventura de la verdad	138
Octubre de 1958. El estreno, la transición	142
Consolidación del proceso de modernización en el arte del actor	146
Bibliografía	153
Datos del autor	157

El teatro es una gran herencia. Una verdad que concienticé hace algún tiempo mientras leía a Eugenio Barba elaborando un legado familiar de conocimientos teatrales. Abuelos, tíos y demás parientes en los cuáles el maestro italiano depositaba sus influencias en cuanto a la tradición del arte teatral.¹ ¿Cuál pudiera ser mi herencia? ¿De qué maestros pudiera nutrir mi álbum familiar? Son interrogantes que emergieron del encuentro con aquellas páginas. Desde un inicio, mis acercamientos a la investigación han estado marcados por la necesidad de encontrar respuestas a una supuesta técnica actoral existente en nuestro país. ¿Cuántos modelos de actuación conviven en nuestro teatro? ¿De cuáles puedo nutrirme para crear mi propia técnica? Necesidad creativa o espiritual, no lo sé, de intentar escudriñar quienes han sido, y serán, los maestros que guiarán mis destinos; más allá del hierático Stanislavski y el ininteligible Barba que me mostraron en mi adolescencia teatral.

Un intérprete encima de un escenario representa la sustancia misma del arte teatral. Encarnando vidas que emergen desde su propia imaginación se convierte en el último punto del arduo proceso de producción teatral y el primero en la recepción del espectador. Por tan encumbrado compromiso es que el hecho teatral, en sí mismo, se sustenta a través de un ser creador denominado actor, quien expone una serie de formas, conceptos y sensaciones con

¹ Eugenio Barba: "Abuelos y Huérfanos", *Obras Escogidas*. Vol. II., pp. 259-271, Ediciones Alarcos, La Habana, 2007.

sus propios medios expresivos, los cuales entrena y dispone al servicio de una idea general. El histrión es el resultado de toda una colectividad dispuesta hacia la producción. Dramaturgos, diseñadores y hasta el propio director convergen en este ser que sube a escena y resume, desde su aparato psicofísico, todo un extenso proceso de creación.

Por lo general, es a través de dramaturgos y directores que se cuenta el devenir histórico del arte teatral. Los primeros tienen sus textos, los segundos escriben tratados y poéticas. Pero ¿cuántas poéticas se nos han legado creadas por actores? En su mayoría, los tratados se encuentran escritos por directores que, dentro de su estilo, presentan una fuerte insistencia en el intérprete.

El arte del actor en nuestro país acumula una importante herencia que viene desde el bufo y que se ha transmitido y regenerado con absoluta originalidad. El proverbial legado de maestro a discípulo también existe en el teatro cubano. El modo de asumir poéticas foráneas y adaptarlas a nuestra identidad, los modelos actorales que coexisten e interactúan en nuestro teatro, es un cuestionamiento que el pensamiento teatrológico debe comenzar a descifrar. Heredamos en Cuba una cultura teatral estampada por la presencia de grandes intérpretes. Sin temor me atrevo a afirmar que el teatro cubano, más que todo, pertenece a los actores.

Tal vez la verdadera génesis de esta investigación haya surgido de la necesidad de rescatar un fragmento de la memoria de nuestro teatro desde la relación director - actor, maestro - discípulo. Retornar al sitio de donde venimos para luego buscar hacia donde vamos, y más cuando se tiene en cuenta que el teatro es el instante efímero dentro de las artes. ¿Qué testamento podrá legarse a las futuras generaciones de la obra de Francisco Morín, Andrés Castro o Vicente Revuelta? ¿Los futuros exponentes del arte teatral

conocerán que existieron montajes antológicos para nuestro teatro como *Viaje de un largo día hacia la noche*, *Electra Garrigó*, *Yerma*, *Calígula*, o *La Noche de los asesinos*; por solo citar algunos? Desconozco si existirán otros dispuestos al llamado, pero puede ser este un buen instante para iniciar un «largo viaje hacia la verdad», en el cual se reafirme, entre muchas otras cosas, la presencia de una innegable herencia teatral en nuestro país.

Capítulo Primero De Stanislavski al Actors Studio. Un Puente imprescindible

Stanislavski: Como la Biblia al teatro moderno

Konstantín Serguéyevich Stanislavski es el gran reformador del arte escénico contemporáneo. Considero que la cultura teatral puede establecer la delimitación de un antes y un después de este verdadero genio del arte teatral. Creador de un sistema universal que ha sido descrito y aceptado como «la *Biblia*» del teatro occidental. Para confeccionar sus lecciones exploró en las vivencias de muchos insignes representantes del teatro ruso y occidental. Sobre la base de la práctica escénica personal comenzó una actividad científica encaminada al estudio de los principios que rigen la creación del actor sobre la escena, utilizando como recurso su propia individualidad.

Stanislavski no fue solo un actor y director destacado sino un gran pensador que creó la *ciencia de la actuación*. Logró reunir en un compendio armonioso de estudios todas las experiencias de siglos anteriores de Teatro Universal. Fue capaz de revelar un sistema de leyes objetivas para regir el comportamiento escénico, mostró al actor un enfoque consciente sobre su propio pensamiento subconsciente.

Sus estudios estaban basados en una fervorosa oposición al estilo de actuación grandilocuente fundamentado en el cliché, el estereotipo repetitivo y vacío de emociones que imperaba en su época. Reaccionó contra el divismo, proponiendo un actor sincero consigo mismo y con su arte. Un actor que trabajara con la verdad. Se resistió, en primera instancia, al empirismo y a la actuación intuitiva, ofreciendo

las claves para encontrar un ser - creador. Pero ¿qué panorama rodeaba a los actores en la escena rusa antes de la llegada de Stanislavski?

Como característica general, los grandes trágicos del teatro ruso, entre los cuales destaco a Semiónova (1786-1849), Mochálov (1800-1848) y Karatygin (1802- 1853); eran intérpretes que mientras trabajaban mostraban destellos de sencillez y naturalidad aunque no dejaban ni un solo instante de ser grandilocuentes hasta el exceso. Encamiñaban su técnica a través del sentido de la intuición, inspiración e imaginación. De forma general, al interpretar papeles de gente común, lo hacían del mismo modo que cuando representaban figuras de la alta sociedad. En documentos de la época se guardan muchos relatos, no solo del gran trabajo de estos actores, sino también de la febril reacción de los espectadores para con su desempeño escénico. El público ruso ha mostrado durante su historia una abundante cultura teatral, han sido capaces de asumir la acción escénica como un trozo de su propia vida, algo que facilitaba la labor de los actores sobre la escena, aún en tiempos tan antaños como el siglo XIX.

A estos intérpretes se les denominaba actores románticos. En su técnica eran totalmente lícitos movimientos raros con el cuerpo, aun siendo ajenos a la naturaleza humana. Sabían pasar directamente de un gesto espasmódico y brusco a una pausa muerta e inmóvil. Del murmullo apenas imperceptible a voces atronadoras, de los sollozos hasta la risa, trances que eran premiados con la aceptación y el aplauso de los espectadores. A un intérprete se le pedía ser, ante todo, muy seguro de su labor y luego saber ser extraordinario en situaciones extraordinarias.

El crítico V. Belinsky expresaba que a Mochálov «era imposible verle dentro de un tejido teatral, parecía que siempre estaba solo sobre la escena. Sabía iluminar lo más

hondo de la desesperación humana. Era dinámico como un relámpago y ensordecedor como un trueno».² Mochálov era el actor adorado de San Petesburgo, su estilo fue una escuela para generaciones de actores. Sabía hablar con desenfadada rapidez o con una voz llena de amor, de pura y triste congoja, atendiendo a la situación en la cual se encontraba su personaje. De su pecho salían gemidos estruendosos, semejantes a los de un león en cautiverio, los cuales sabía muy bien en qué momento de la obra lanzar, ya que estos cautivaban al público y eran muy efectivos en los momentos de mayor patetismo dentro de la representación. Era como un libro de recetas técnicas para cada una de las situaciones.

También existieron otros intérpretes con la mirada dirigida hacia el estudio sincero del personaje y sus características, como fue el caso de Karatygin, quien le había impregnado a la representación escénica un temperamento muy propio, vivo y potente. En su técnica se obligaba a sí mismo a pensar y sentir como el personaje que interpretaba. Nada en su interpretación partía de la improvisación, todo estaba muy bien estudiado antes del momento de la representación. Su proyección era impecable, serena, siempre dueño de la situación, de la escena y de los espectadores.

Sin embargo, la figura que proporcionó un verdadero sentido de modernidad al trabajo del actor fue Mijaíl Semiónovich Schepkin (1788- 1863), quien es considerado por muchos el creador de la nueva escuela del actor en Rusia. Fue el encargado de desplazar las ataduras teatrales del clasicismo y el romanticismo. Su nombre es evidencia de modernidad dentro del teatro de esa nación. Stanislavski

² Algunas citas se encontrarán sin referencia debido a que fueron tomadas de internet o fuentes a las que el autor no pudo volver a acceder en la preparación de este libro. (*Nota de la Editora*).

se declaró deslumbrado por sus conceptos y adquirió notables experiencias acerca de la visión del actor como universo creador de imágenes y sensaciones.

De estas anteriores reformas se nutre Konstantín S. Stanislavski para retomar y replantear el camino de sus antecesores y brindar un nuevo sentido a la expresión actoral. Logra establecer un método científico y universal para la formación y entrenamiento del intérprete. Uno de sus principales méritos estriba en proporcionar la fórmula para alertar el motor interno de la creatividad mediante ejercicios aparentemente sencillos en su concepción, pero que demandan de toda la fuerza interior del ejecutante. Prácticas que desarrollan desde una actividad aparentemente lúdica y le conducen hacia el autoconocimiento.

Stanislavski fue testigo, en Moscú, de una representación protagonizada por un actor extranjero en la cual advirtió la presencia del estado de ánimo creativo: «una gran libertad muscular unida a una gran concentración, centrada exclusivamente en el escenario». A partir de esta experiencia Stanislavski se planteó concretamente que en la relajación estaba todo el secreto del actor, se convertía en el alma de la creatividad en escena; el resto derivaba de este estado y de la percepción de la libertad física. Con la relajación el impulso creativo resulta más viable y placentero.

A medida que Stanislavski estudiaba el estado de ánimo creativo, advertía la necesidad de crear una emoción auténtica en medio de un entorno artificial dado por la escenografía, la utilería, el maquillaje y demás. Parte de su dilema radicaba en cómo crear la verdad a partir de esos objetos imaginarios. Su gran énfasis, y el eje de sus estudios radicaban en encontrar la verdad del actor, las sensaciones y vivencias expresadas en las palabras y acciones veraces. Para ello elabora un compendio de estudios con la finalidad de exteriorizar la pasión invisible e incorpórea que surgía

naturalmente del actor. Elimina las indicaciones e interrupciones de los ensayos para permitir que aflorase el templeamiento y la pasión del actor.

En los primeros años del siglo xx comienza a exponer por escrito los primeros elementos de su «gramática del arte dramático», elementos que venía explorando y probando junto a los actores que dirigía en el Teatro de Arte de Moscú. Ya en 1920 Stanislavski es invitado a exponer y demostrar sus ideas a los actores y cantantes de la ópera de Moscú en una serie de conferencias. De esta época data la primera exposición coherente de su llamado «sistema»

En estas conferencias Stanislavski subraya la necesidad de la concentración en escena. Expone los ejercicios con objetos imaginarios como el recurso más efectivo para que el actor logre este necesario estado. Vinculado a la concentración también plantea la necesidad de la relajación de los músculos. Incluye además, dentro de la psicotecnia del actor, un tópico cuya función principal es despertar la inspiración: la memoria emocional. La memoria que reside en los sentimientos del actor y aflora hacia la conciencia mediante el entrenamiento de los cinco sentidos, principalmente, en opinión de Stanislavski, la vista y el oído.

En ocasiones surge una interrogante acerca de la denominación de método o sistema para sus investigaciones. Un sistema puede considerarse como un conjunto ordenado de normas o procedimientos que contribuyen a un fin. Mientras que un método es un camino para llegar a un resultado, un modo de hacer las cosas, siguiendo cierto orden o costumbres para alcanzar un fin determinado; un procedimiento que se sigue en las ciencias para hallar la verdad y para enseñarla. El propio Stanislavski renegó de la denominación de sistema para sus investigaciones. Para muchos estudiosos rusos su correcta denominación es la de Sistema; sin embargo, los norteamericanos cuando lo

adoptaron le nombraron el Método. La tradición cubana ha conservado la calificación de Método y con ese nombre es que se hizo popular entre nuestros teatristas. Método o Sistema, no concierne el calificativo sino sus resultados e importancia para el arte del actor contemporáneo.

Toda la primera parte de sus estudios los dedica al trabajo del actor sobre su aparato interior. Enfatiza en la labor introspectiva y psicológica del intérprete a partir de sus emociones y vivencias. A principios de los años treinta es publicado el primero de sus tomos dedicados al trabajo del actor. Algunas ediciones, como las nuestras, dividen su material investigativo en dos partes: *Un actor se prepara y La construcción del personaje*. Son estos, en realidad, un libro único titulado *El trabajo del actor sobre sí mismo*, que se encuentra dividido en dos tomos, con un subtítulo común a ambos: *Diario de un alumno*.

La acción en ambos tomos se desarrolla en una escuela de arte dramático. Su personaje central es un joven estudiante, Kostia Navaznov, quien cuenta sus vivencias a la manera de un diario escolar. Las nociones emergen desde las vivencias de este alumno y las enseñanzas de Tortsov, su profesor, quien funciona como un *alter ego* de Stanislavski y de su conciencia teatral. El documento también se apoya en las vivencias de los demás alumnos de este curso, quienes presentan caracteres bien distintos, los que se utilizan para ejemplificar diversos moldes actorales y sus vías de asimilación hacia las enseñanzas impartidas. El dueto Tortsov-Kostia funciona como una moneda con sus dos caras. Tortsov es el maestro creativo que ve en Kostia su propio reflejo del pasado: joven actor, inexperto y sediento de aprendizaje. Si Tortsov y Kostia no son materialmente una misma persona, lo son a nivel simbólico. Representan la ancestral simbiosis maestro-alumno, hasta tornarse Tortsov un guía espiritual más que un maestro de actuación.

En la primera parte del trabajo sobre su «Sistema», Stanislavski centró su atención en los problemas psicológicos de la creación escénica y en los procesos internos del actor. Insiste en la necesidad de dominar los secretos de la inspiración artística y encontrar los caminos para el conocimiento profundo de la esencia espiritual. Crea términos como: Justificación, Fantasía Creadora, Actitud Escénica, Memoria Emotiva, Memoria de los Sentidos, Unidades y Objetivos, Sí Condicional, Comunión, Circunstancias dadas, Fe y sentido de la verdad, entre muchos otros.

Una vez incorporado armónicamente el trabajo con las emociones sinceras, extraídas desde la introspección del actor, el proceso conduce hacia la elaboración de la configuración externa: Caracterización, Entonación y Tempo - ritmo. En su segundo tomo Stanislavski sondea la labor del actor sobre su persona en el proceso creador de la encarnación. Refiere los medios que conducen al intérprete hacia la conformación de la imagen escénica, siempre con la conciencia del trabajo interno antes asimilado. Elementos como Vestuario, Personajes y tipos, Contención y control, Dicción, Acentuación, entre otros, son los puntos involucrados.

Stanislavski estaba revolucionando el teatro occidental y lo hacía desde el estudio de sus raíces, desde la condición creativa del actor. Sus fundamentos, más que una teoría, eran una nueva perspectiva para el actor y para el teatro en general. Un camino que no debía asimilarse en un lapso determinado. Proponía una práctica sistemática con la finalidad de aprehenderse y disponerse hacia la creación como una «segunda naturaleza humana».

A la par que revela estas categorías al arte del actor, también propone ideas certeras encaminadas hacia la dirección escénica con la definición del superobjetivo, como él mismo llamó a la idea central de una obra dramática.

Concepto que posteriormente amplió con la definición del super-superobjetivo, un concepto más abstracto que engloba el objetivo subyacente de la actividad del artista, dí-gase actor, director, dramaturgo, etc...

Stanislavski sostenía que el super-superobjetivo debía constituir un puente entre el escenario y los espectadores, que hiciera que los clásicos tuvieran una resonancia contemporánea, fundiendo los pensamientos y los sentimientos de los actores y el público en un solo impulso.³

Con los años, y como ratificación de una autoexigencia que lo mantenía en continua búsqueda y evolución hacia la correcta metodología para el actor, Stanislavski canalizó su trabajo hacia lo que se conoce como *el método de las acciones físicas*. Para muchos creadores resulta, este último estadio de sus investigaciones, como la negación de sus anteriores estudios. Nunca he compartido este criterio. En el maestro ruso se aprecia, durante este periodo, una dialéctica de pensamiento, un nuevo derrotero en sus investigaciones al cual jamás hubiera podido llegar sin el camino antes labrado. En estos estudios expone, por ejemplo, que ni las conductas ni las emociones pueden ser pensadas previamente y luego llevadas a la escena, sino que surgen de la práctica misma.

El Método de Stanislavski es una unidad compacta y gira en torno a un solo objetivo: la aparición de estados emocionales auténticos en el actor. Sus ulteriores investigaciones le mostraron un elemento medular para el actor: la acción, la cual, como todo comportamiento humano, soporta modificaciones y a partir de su capacidad mutante es que podrá operarse en el entorno. Será la propia acción la que conducirá al actor a alcanzar la emoción, no a través de sensaciones

³ Cfr. Gueorgui Tovstonogov: *La profesión de Director de Escena*, p. 51, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1980.

premeditadas. Por lo tanto la tríada de Pensamiento → Gesto → Palabra, con la que puede resumirse la primera parte de sus estudios, ahora quedaba modificada en: Motivación → Objetivo → Conflicto → Acción → Emoción.

El actor deberá entonces dividir su personaje en unidades de conflictos. Propone así, un análisis activo de la pieza. Determinar qué tipo de sucesos se desprenden del texto y de ahí determinar los objetivos del personaje. Una vez efectuado este análisis se pasa a las improvisaciones que resultan un camino primordial en esta etapa de creación, pero esta vez el estudio irá enfocado hacia el plano de los sucesos y no tanto al de los sentimientos. He aquí el planteamiento de un nuevo sendero para encaminar el trabajo del personaje y de la pieza; novedoso en su perspectiva porque el valor nuclear de la acción dentro del trabajo del actor ya había sido formulado desde los primeros materiales. «El sistema de Stanislavski, como él mismo dice de su método: no es un traje de confección que se pueda uno poner y salir andando, ni un libro de cocina donde baste encontrar la página para tener la receta. No. Es toda una forma de vida». ⁴

El sistema de Stanislavski, como todas las producciones de un genio, es asombrosamente simple, e increíblemente complicado. Una persona que conozca y ame la vida lo entenderá. Una persona de talento lo dominará. Quien quiera que entienda al hombre entenderá las enseñanzas de Stanislavski. ⁵

⁴ Elizabeth Reynolds Hapgood: «Nota a la Edición Original», en *Construcción del personaje*. Ed. Arte y Literatura, Ciudad de La Habana. 1986.

⁵ Gueorgui Tovstonogov: Ob. cit., p.64.

Estados Unidos, donde el Sistema se convierte en el Método

Con motivo de que la mayoría de los teatristas cubanos que introdujeron a Stanislavski en nuestra escena adquirieron su formación en los Estados Unidos, resulta estrictamente necesario un repaso a las apropiaciones que se hicieron en esta nación de sus presupuestos técnicos, los cuales se adecuan bastante a la asimilación que posteriormente se realiza en nuestro país. Con frecuencia, en nuestro teatro se suscitan confusiones y malas interpretaciones del llamado sistema de Stanislavski, debido a que la herencia norteamericana es tan fuerte que se confunden términos y nociones. Frases, ejercicios, interpretaciones realizadas por maestros como Lee Strasberg o Stella Adler son asignadas al genio ruso. ¿El Stanislavski que se aplica en el teatro cubano está más cerca de la visión norteamericana del método que del propio sistema original? Tal vez de esta incógnita pudiera emerger la respuesta a tantas confusiones y malas interpretaciones a la hora de aplicar visiones y nociones stanislavskianas dentro de nuestro teatro.

Richard Bolelavski y María Oupenskaya.
Padres de una nueva escuela

Durante los años 1923- 24 el Teatro de Arte de Moscú, encabezado por Stanislavski realiza varias temporadas en teatros norteamericanos. Mucho se habla de la influencia de los presupuestos estéticos que dejaron para las tablas norteamericanas las representaciones del Teatro de Arte de Moscú, pero poco se conoce de la reciprocidad que acaeció entre las visiones que en ambos países se tenía acerca del fenómeno teatral. Se suele escuchar que los soviéticos conquistaron el

teatro norteamericano cuando en realidad ocurrió un verdadero intercambio de fluidos y corrientes estéticas.

Ante los adelantos que había alcanzado el teatro norteamericano, el cual se encuentra por esos años viviendo un momento de total esplendor, la escenografía y el vestuario del Teatro de Arte de Moscú resultaban poco vistosos en correspondencia con las producciones de esa nación. Por otra parte la iluminación parecía deficiente y el maquillaje exagerado con los modernos sistemas de iluminación norteamericanos. El propio Stanislavski, en sus cartas de la época, comentaba las complejas técnicas escénicas y la extraordinaria iluminación de las producciones teatrales, las cuales eran totalmente desconocidas en Rusia.

Sin embargo, el Teatro de Arte de Moscú impresionó en el aspecto interpretativo, para los asistentes a las representaciones resultaba novedoso el alto nivel de veracidad y autenticidad logrado por cada individuo en escena. Los actores alcanzaban una verdadera interpretación grupal, independientemente del prestigio del actor o la importancia del papel que realizaban. Los especialistas de la época comparaban la actuación de conjunto del Teatro de Arte de Moscú con las voces de un coro perfectamente acoplado. Solían escucharse comentarios acerca de que estos actores interpretaban la misma obra durante años y en cada una de las representaciones conservaba intacta la frescura del estreno.

Luego del éxito de las puestas de Stanislavski, más que todo en el aspecto actoral, sus presupuestos técnicos adquirieron gran popularidad por todo el país. Richard Bolelavski y María Oupenskaya, dos miembros del Teatro de Arte de Moscú, deciden radicarse en los Estados Unidos y fundar una compañía - academia nombrada American Laboratory Theatre. El propio Lee Strasberg acota en sus memorias la importancia de esta academia y de ambos pedagogos para el devenir histórico del arte del actor en

los Estados Unidos: «Estaba situado en la calle Macdougall 139, junto al Province Town Play House, que debido a su asociación con O' Neill representa para mí el lugar donde nació el teatro norteamericano moderno».⁶

Bolelavsky es, a mi parecer, un nombre en ocasiones olvidado en los repastos realizados a los continuadores de Stanislavski, y sin embargo, es quien ofrece uno de los más valiosos acercamientos, de cuantos conozco, a la técnica del maestro ruso. El elemento central del sistema, expuesto por él, era la concentración y la memoria afectiva. Según su criterio existen dos categorías de memoria afectiva: la analítica, que recuerda cómo se hace algo; y la memoria de una emoción real, que ayuda al actor a recrearla sobre la escena. Uno de sus grandes méritos consistió en explicar las amplias posibilidades que brinda a un intérprete la utilización de la memoria afectiva para crear un personaje: «El fin de la memoria afectiva no es en verdad sentir o tocar o ver algo —lo cual sería una alucinación— sino recordar la sensación en el momento de hacerlo».⁷

Bolelavski se ocupa de solventar la angustia de quien se inicia en los oficios del actor y para orientar sus pasos realiza una síntesis práctica de los principales postulados stanislavskianos, entre los cuales explora hasta sus máximas posibilidades creativas, además de la memoria afectiva, aspectos como Concentración, Acción dramática, Caracterización, Observación y Ritmo.⁸ Para cualquier aprendiz con inteligencia, sensibilidad y talento le resultaba

⁶ Lee Strasberg: *Un Sueño de pasión. La elaboración del Método*, Ediciones Emecé, Buenos Aires, Argentina, 2008.

⁷ *Ibidem*

⁸ Cfr. Richard Bolelavsky: *La formación del actor*, p. 38, colección Stela, Editorial Alameda, México, 1954.

de mucha facilidad, a través de la práctica diaria, lograr educar cualquier sentimiento. Bolelavski sentía la interpretación teatral, y la fusión director-elenco como un engranaje similar al de un equipo de remo: el timonel dirige pero todos empiezan y reman al unísono. Insistía con mucha frecuencia en el trabajo con los objetos imaginarios como una guía viable para lograr recrear la memoria afectiva. Dentro de sus concepciones, solo el objeto debía ser imaginario para el actor, la acción debía llegar a obtener el mayor grado de realidad posible, independientemente de que el objeto solo exista en la imaginación. Realizaba gran cantidad de ejercicios con objetos imaginarios los cuales tenían por finalidad educar los cinco sentidos primarios en el individuo y enseñar al alumno cómo disponer de ellos como recurso efectivo en cada interpretación.

Bolelavski depositaba un énfasis especial en los ejercicios de incorporación de animales que, al igual que los de la memoria afectiva, tenían por objeto fortalecer la imaginación y dar paso a uno de los elementos esenciales para la formación del actor: la acción. La cual, trabajada con veracidad, resulta muy valiosa ya que sugiere elementos que las palabras no expresan por sí solas.

Se suele decir que un individuo puede controlar las acciones mentales o físicas, no así las emocionales, uno no puede obligarse a sentir furia, odio o amor; ni tampoco a dejar de sentir esas emociones. En este terreno Bolelavsky y Oupenskaya hicieron su mayor aporte a la interpretación, gracias a sus métodos asombrosos. Partieron, como casi siempre, del principio stanislavskiano de que el actor debe poseer fe e imaginación para creer en algo concreto, que solo se puede tener fe si existe algo que la despierte. El propósito que perseguían era desarrollar la sensibilidad del actor para que pudiera responder a los objetos imaginarios en la escena, de manera tan plena y auténtica como responde

a los objetos reales en su propia vida. Con ello podrá creer y tener fe e imaginación para vivir el personaje y la situación en escena.

Richard Bolelavsky expone un valioso concepto de que el entrenamiento de un joven actor es una sucesión fija de procedimientos que le sirven de la misma manera que las técnicas de enseñanza le sirven al joven músico: una serie de ejercicios físicos y mentales capaces de estimular la creatividad.

Los estudios de Bolelavski a partir de la técnica de su maestro Stanislavski fueron heredados en Norteamérica con mucha fuerza y precisión, resaltando como principal herencia el recurso de las incorporaciones y la suerte de síntesis que Bolelavski realiza a los principios del método partiendo de las necesidades del aprendiz que se inicia como actor. El filtro en el cual este creador coloca los presupuestos técnicos de Stanislavski resulta decisivo para el camino del actor, ya que sus enseñanzas y la labor fundacional del American Laboratory Theatre constituyen el puente entre las enseñanzas de Stanislavski y las distintas visiones enarboladas por los creadores de esa nación, de los cuales resalto nombres imprescindibles como Lee Strasberg, Stella Adler, Sanford Meisner, entre otros; que son a mi parecer y paradójicamente quienes llevan sobre sus nombres una parte considerable en cuanto a universalización del legado de Konstantín Stanislavski.

Lee Strasberg. El actor como violinista y a la vez violín

De los alumnos de Bolelavski en el American Laboratory Theatre se encuentra como primera figura Lee Strasberg, un inmigrante nacido en el año 1901, en Budanov, actualmente en tierras polacas. Cuando tenía ocho años su familia se trasladó a Estados Unidos, radicándose en la ciudad

de Nueva York. En 1923 decide iniciar sus estudios actorales junto a Richard Bolelavski y María Oupenskaya.

La obra que yo represento, llamada *El Método*, tiene derecho a llevar esa denominación. Se basa en los procedimientos de la obra de Stanislavski, con el agregado de las clarificaciones y los estímulos de Vajtangov. A esto he agregado mis propias interpretaciones y procedimientos. A través de nuestras concepciones, análisis, aplicaciones y agregados, hemos realizado un aporte importante a la obra de Stanislavski.⁹

En el verano de 1931 Lee Strasberg, junto a otros dos jóvenes idealistas Harold Clurman y Cheryl Crawford, quienes también provenían de la sociedad teatral Theatre Guild, se inspiraron en un sueño apasionado que no era otro que transformar el teatro estadounidense. Reclutaron a veintiocho actores para formar un conjunto permanente y concibieron el Group Theatre como una respuesta a lo que consideraban que podía estar obsoleto dentro del teatro norteamericano. Entre los discípulos más significativos de este colectivo aparecen Stella Adler, Robert Lewis y Sanford Meisner. The Group se basa en un enfoque de la actuación de conjunto y fue la primera compañía en Estados Unidos con estas características.

El propio Strasberg confiesa que necesitaba un estudio para explorar sus propias visiones sobre la naturaleza del proceso actoral:

El Group Theatre, más que un periodo de descubrimiento, fue una época de asimilación de descubrimientos anteriores [...] la aplicación práctica nos interesaba más

⁹ Lee Strasberg: Ob. cit.

que la teoría. Poníamos a prueba nuestros conocimientos del sistema de Stanislavski tal como lo habían transmitido nuestros maestros.¹⁰

Los dos terrenos fundamentales en los que Strasberg asienta sus investigaciones son la técnica de la improvisación y la memoria emotiva, ya que considera que el uso correcto de estas técnicas es lo que permite al actor expresar las emociones adecuadas. Según su visión era imprescindible para la exteriorización de emociones el control consciente y la recreación voluntaria de vivencias del pasado.

Para este maestro actuar es la capacidad de reaccionar a estímulos imaginarios, para los cuales se necesita sensibilidad fuera de lo común e inteligencia extraordinaria. Esta última no en el sentido de aprender los textos sino como la capacidad de comprender los procesos del alma humana. Desde esta perspectiva comenzaron a moldear a cada uno de los actores en el inicio de esta nueva aventura.

Sencillamente Lee Strasberg estaba adaptando las ideas del primer Stanislavski y de uno de sus más célebres discípulos, Evgueni Vajtangov. También incorpora a su método ideas de Gordon Craig acerca del actor, cuya precisión lo asemeja con una «supermarioneta», y reelabora, además, el concepto de memoria afectiva recibido de su maestro Boleslavsky. A esta polémica herramienta Strasberg la fragmenta en memoria sensorial (relacionada con los sentidos) y memoria emotiva (relacionada con las vivencias experimentadas). Esta separación es la misma que se ha propagado por nuestro país y parte de la idea de que el entrenamiento de estas memorias conduce al dominio del actor sobre los contenidos inconscientes de su psiquis. Según las propias palabras de Strasberg: «la acción solo

¹⁰ *Ibidem*

debe entrar en juego cuando el actor ha aprendido a reaccionar y a sentir. El objetivo es que el actor obtenga un compendio personal de vivencias, listas para usar a voluntad, concepción esta de la utilización de la memoria para el actor que también ha sido asumida en nuestro teatro como eje central del trabajo a partir de Stanislavski.¹¹

Strasberg desestima la importancia del «sí condicional», por considerar que promueve a la imitación de conductas. Basándose en estudios de Vajtangov, reelabora el concepto de Circunstancias dadas, cambiándolo por el de Ajustes para modificar la conducta. Si las Circunstancias tenían que ver con la situación del personaje en la obra, los Ajustes se desentienden de la misma y deben ser pensados exclusivamente en función de producir la vivencia del actor.

En las circunstancias dadas buscaba ajustes y condiciones que a veces no estaban relacionados con la obra, pero sí con las vivencias del actor. Solo así obtenía los resultados que deseaba en el escenario. Se supone que el actor debe pensar exactamente lo que piensa el personaje. Su reformulación consistió en crear una «situación sustituta», que consiste en pensar algo que no tiene nada que ver con lo que piensa el personaje, pero es un pensamiento, vivo, real del actor. Lo importante era que el actor pensase en algo real y concreto.

Otro de los aspectos en los que Strasberg basó sus estudios fue en la relajación del actor y su vínculo con la concentración:

La tensión es energía innecesaria o excesiva que inhibe el flujo de pensamiento o la sensibilidad a la zona en cuestión. Es imposible despojarse por completo de la tensión, pero el actor debe aprender a dominarla para que no inhiba las órdenes que da a su cuerpo. La relajación

¹¹ *Ibíd.*

del cuerpo es el equivalente a la afinación del violín... es el preludio para resolver el problema central del actor, la necesidad de concentrarse.¹²

A cada actor que se sometía a sus enseñanzas, Strasberg le inculcaba a manera de axioma que el actor, a diferencia del músico, es intérprete e instrumento a la vez. Es, en sí mismo, violinista y el violín a la vez; y a través del dominio exquisito del Método lograría afinar su instrumento, dominarlo y hacerlo lucir en la interpretación

La naturaleza fundamental del problema del actor no es más que la capacidad de crear de manera orgánica y convincente, física, mental y emocionalmente, la realidad que exige el personaje de la obra, y expresarla de la manera más vívida y dinámica que sea posible. Para el creador, el arte es un medio de autoexpresión, pero solo se vuelve arte en la medida que revele la vivencia.¹³

Strasberg no era más que otro de los grandes reformadores del llamado Sistema de Stanislavski, depositaba en cada individuo la capacidad de ser conscientes de las fuentes más profundas que movilizan su experiencia y creatividad, otorgándoles las claves o recursos necesarios para que este pueda aprender a recrearlas a voluntad a fin de obtener un resultado artístico veraz sobre la escena.

Muchos consideran que las mayores fisuras del trabajo de Strasberg con el actor aparecían en el exceso de introspección, lo cierto es que sobre esto se ha tejido una leyenda de que en los años treinta, cuando Stanislavski tuvo noticias

¹² *Ibíd.*

¹³ *Ibíd.*

de que en los Estados Unidos se trabajaba con los fundamentos de la primera parte de sus investigaciones, se confesó sorprendido porque algún creador abordara esos estudios, dado que él mismo había descartado esa metodología varios años atrás.

Stella Adler. Ver a través de los ojos del actor

Debido a las pugnas existentes acerca de la correcta aplicación del llamado sistema de Stanislavski es que The Group Theatre se desintegra en 1940. Cada miembro de esta institución tenía un enfoque distinto de cómo se debería ejecutar la Técnica de Stanislavski. Lee Strasberg se aferraba a la importancia de la memoria emotiva para llegar al estado creativo necesario en el actor. Stella Adler, disgustada e incómoda con el exceso de introspección de Strasberg viajó a París en 1934, y allí se encontró con el mismísimo Stanislavski. Trabajaron juntos durante aproximadamente cinco semanas. Estas jornadas de trabajo convierten a Stella en la única profesora norteamericana en tener contacto directo con Stanislavski.

En el preciso instante que Stella Adler retorna a los Estados Unidos lo hace satanizando la memoria emotiva. Afirma que Stanislavski consideraba este recurso como innecesario y hasta nocivo para la psicología del actor. Adler se aferraba a la idea de que era innecesaria y perjudicial para el intérprete la técnica de dibujar recuerdos en su experiencia personal para producir un resultado emocional creíble. En cambio, defendió la práctica de vivir el momento, apoyado en la interrelación con la contraparte sobre el escenario y la creencia en las circunstancias dadas para crear un resultado emocional mucho más eficaz y verosímil.

Esta serie de disputas en cuanto a estilos de creación lejos de ser perjudiciales para el teatro norteamericano

constituyen la génesis de un periodo muy provechoso para la historia del actor en esa nación. Todos estos genios de la creación teatral tenían visiones muy diferentes del suceso actoral y su desmembramiento conllevó a que Stella comenzara a dar clases en el Taller de Erwin Piscator en la New School for Social Research. Academia sumamente importante para el devenir teatral de nuestra isla debido a que en ella estudiaron muchos de nuestros principales creadores durante los últimos años de la década de los cuarenta.

Para muchos era Stella la persona que poseía los conocimientos más certeros y la interpretación más acertada en cuanto al llamado Sistema de Stanislavski. Su técnica para trabajar con el actor se conoce popularmente como la antítesis del actor de madera y utiliza técnicas que parten de la utilización de los sentidos y la memoria para conseguir realismo en la actuación. Adler, al tener la experiencia directa de haber tomado clases privadas con Stanislavski, obtiene una visión diferente de sus principios técnicos, sin visiones intermediarias, lo cual le permitió buscar, encontrar y cimentar su propio Stanislavski.

Stella abandona en 1949 la academia de Piscator para establecer The Stella Adler Conservatory en el cual se aplica un enfoque de la técnica de Stanislavski más amigable, siendo la Imaginación y la Acción las bases de su metodología. Su trayecto por la pedagogía actoral comenzaba por la imaginación como eje motriz del aparato creador del actor. Establecía un puente entre observación e imaginación, obligando al actor a imaginar solo las cosas que realmente le rodean, desde la verdad. Si estos ejercicios se realizaban satisfactoriamente el espectador debía ver a través de los ojos del actor. Esta etapa del trabajo era denominada por Stella como «El viaje» y solía ser una de las más extensas. Fundamentalmente aplicaba una gran variedad

de ejercicios para estimular en el alumno resortes que desarrollaran su imaginación.

Una vez vencida la etapa dedicada al trabajo con la imaginación proseguía con una rigurosa asimilación de las acciones físicas. Intentaba que el alumno desarrollara la habilidad para encontrar acciones que logran describir su estado emocional. Cuando estaban las acciones proseguía con su respectiva justificación. Luego incitaba a los actores a jugar a parafrasear, que no era más que una serie de ejercicios que utilizaba para crear en el actor la habilidad del sub- texto. Luego se adentraba en el difícil universo de las circunstancias y la tarea escénica.

El actor formado por Stella poseía la virtud de crear imágenes exactas para cada circunstancia de la obra ya que les inculcaba constantemente que la herramienta más importante del actor era su mente. Incitaba en sus discípulos la necesidad de estudiar exhaustivamente la obra a interpretar, su personaje y sus ideas, los subtextos, lo que quieren decir el autor y luego el director, lograr una comprensión absoluta de la obra con el fin de lograr, a través de su personaje, revelar ideas y secretos al espectador.

Los alumnos de Stella debían poseer cuerpos y voces entrenados para la escena e incitaba a sus actores a ser grandilocuentes, manejar la actuación desde un estilo épico. Según su criterio un actor nunca debía confundir el hecho de ser natural y veraz con ser ordinario y aburrido.

Al respecto de los diferentes enfoques existentes entre Lee Strasberg y Stella Adler sobre el trabajo con el actor John Strasberg, hijo de Lee y un destacado director teatral contemporáneo expresó:

El método de mi padre se basa en una técnica organizada con la que es posible trabajar para crear sensaciones y emociones. El trabajo de Stella se basa en la habilidad de

cada uno para involucrarse como resultado del análisis de la obra. Él carecía de imaginación y espontaneidad, a ella le faltaba organización para transmitir conscientemente a otros lo que estaba haciendo realmente.¹⁴

Si algo caracterizaba a esta excelente pedagoga era que retaba constantemente a sus alumnos con cada ejercicio que aplicaba. Como actriz, Stella poseía una energía admirable y ello sabía inculcarlo en sus discípulos. Los actores que ella formaba se caracterizaban por su personalidad sobre la escena, su expresividad y espontaneidad. Uno de sus discípulos más importantes, Marlon Brando expresó que Stella era capaz de decirte no solamente cuándo uno se equivocaba sino también las consecuencias exactas que provocaban el error. Enseñaba a ser auténtico, y a no intentar fingir una emoción que no experimentara personalmente durante la actuación. Su gran recurso estaba en el trabajo con la imaginación y en enseñar al actor a traducir la imaginación en acciones físicas. Gracias a Stella, la interpretación cambió totalmente durante los años cincuenta y sesenta.

Sanford Meisner. La conocida paradoja «menos es más»

Sanford Meisner también se suma a este maravilloso hervidero de pasiones, devociones y reinterpretaciones stanislavskianas. Funda en la cosmopolita ciudad de Nueva York The Neighborhood Playhouse, donde aplica su enfoque único y muy provechoso de la técnica actoral basándose en una significativa argamasa de las enseñanzas de Strasberg y el uso de la imaginación de Adler, incorporándole dos elementos fundamentales que revolucionaron la actuación

¹⁴ John Strasberg: *Accidentalmente a Propósito*, p.44, Ed. Julia García Verdugo - La Avispa. Madrid, España. 1998.

en el mundo entero: la escucha y reacción hacia la contraparte y vivir subjetivamente en la escena, la vida del personaje. A este novedoso y efectivo enfoque se le conoce hasta el día de hoy como La Técnica de Meisner.

Meisner es conocido especialmente por haber desarrollado una habilidad en cuanto al entrenamiento de la presencia, el contacto y el sentido de la verdad en el actor. El ejercicio del espejo estaba basado en estos aspectos del trabajo de un actor. Meisner y Robert Lewis desarrollaron formas muy organizadas para desglosar una escena. Ambos usaban la improvisación, una técnica que, bien utilizada, desarrolla un hábito de comportamiento y una expresión veraces. Meisner fue tal vez quien colocó mayor énfasis en que los actores lograran conseguir la espontaneidad en las reacciones desde las circunstancias dadas de la escena, como hizo Strasberg, pero a ello adicionó una serie de ejercicios impersonales para ayudar a los actores a invertir emocionalmente en el momento mismo en el que ocurre la acción.

Tal vez las frases que más resuman la ideología de Meisner con respecto a la técnica actoral sean «menos es más», que la utilizaba para enseñar a los actores a ser contenidos sobre la escena, limitar las sobreactuaciones y los tonos exagerados, sencillamente aplicar sobre la escena una síntesis mimética de la vida real; y la segunda de sus archiconocidas lecciones expresa que el actor debe vivir el aquí y el ahora cada vez que se para sobre la escena. Dentro de su estilo la vivencia plena y el compromiso de escucha y conexión, son los medios por los cuales una realidad intensa es puesta en escena por el actor para lograr que este adquiriera y desarrollara la habilidad de vivir la verdad bajo circunstancias imaginarias.

Su técnica era muy útil para que de los actores emergieran personajes vivos, presentes y llenos de sinceridad. Sabía cómo

lograr, posteriormente, que sus discípulos superaran las barreras del naturalismo y llegaran a un realismo intenso y verosímil. La realidad del hacer, jamás fingir, nunca preplanear y dejarse llevar por un impulso son solo algunos de los factores de esta técnica utilizada por una cantidad innumerable de actores y directores a lo largo y ancho del mundo.

Meisner con sus alumnos del Playhouse era enfático en cuanto al trabajo con los silencios ya que consideraba que estos poseían el milagro de los significados en el teatro y eran el primer paso de todo proceso interno de creación en el actor. Intentaba que sus discípulos no tuvieran ataduras en cuanto a la creación escénica, que fueran capaces de experimentar sobre la escena sensaciones similares a la libertad emocional que se puede tener con un primo a los trece años de edad.

Fue un fiel seguidor de Stella Adler en el rechazo a la memoria emocional o afectiva. Ambos consideraron que esta no tenía ninguna relevancia a la hora de recrear sentimientos verdaderos sobre la escena. Para ambos actuar era un suceso de singular diversión y constantemente insistían en que el actor no debía perder en ningún momento esa sensación inigualable de placer.

De todas las lecturas de Stanislavski, la de Sanford Meisner puede parecer la más alejada, sin embargo en ella se sintetizan, de manera muy armónica, presupuestos estéticos tanto de Strasberg como de Stella Adler. Fue capaz de extractar ambas fuentes y encontrar su propio estilo que, al decir del actor, productor y director estadounidense Sydney Pollack: «es la menos pretenciosa, más sencilla, directa y eficaz» de todas las lecturas posteriores a Stanislavski acaecidas en los Estados Unidos.

La formación del actor en los Estados Unidos comenzó a transitar por varios derroteros. Tanto Lee Strasberg, Stella

Adler y Sanford Meisner supieron crear su propio estilo partiendo de la técnica stanislavskiana. Lo más interesante fue que ninguno de ellos vio los principios del gran maestro ruso como un manual de recetas para el buen actuar como sucede en muchas ocasiones sino que cada uno encontró su propio Stanislavski y fueron capaces de mantenerlo vivo desde sus propios intereses y postulados como creadores.

De la categoría de sistema pasó a denominarse método, se simplificó, sintetizó, en otros se complejizó. Lo que sí se mantuvo como esencia general en toda Norteamérica fue la perspectiva de que la actuación debía ser una forma controlable de crear y expresar la emoción, y de que el proceso creativo se podía reducir a un método claro, racional y mecánico. The Group Theatre y sus descendientes influyeron con profundidad en los actores americanos y crearon lo que en el mundo se conoce como interpretación americana.

La escuela de arte dramático Actors Studio se funda en New York, el 3 de julio de 1947, por antiguos componentes del Group Theater, los entonces directores de éxito Elia Kazan, Cheryl Crawford y Robert Lewis. Sanford Meisner fue uno de los primeros profesores en dar clases en el Actors Studio. Irónicamente, al principio no se convocó a Strasberg, aunque en 1951, llega y se convierte en director artístico. Tal vez el primer gran resultado de esta academia fuera la cinta *Nido de Ratas*, dirigida por Elia Kazan en el año 1954.

El elemento de mayor importancia es que esta academia «significó un nuevo estilo de interpretación, con un intercambio dialéctico entre la representación teatral y la cinematográfica».¹⁵ La técnica gestada en el Actors Studio no era más que una mezcla de las visiones de todos los

¹⁵ Pedro Hernández Herrera, Elina Hernández Galarraga, Alberto Padrón Sánchez, Iván Barreto Gelles, Ernesto Vázquez Castro:

creadores que existían dentro de esta academia, cada uno de ellos con su particular asimilación de la técnica stanislavskiana, incluidos sus cambios y adecuaciones. El método revolucionaba el arte de la actuación y con ello todo el estilo cinematográfico de los Estados Unidos, dígase guion técnico, encuadre, montajes, estructuras y demás elementos técnicos. Esta academia fue el vehículo para universalizar el método que ellos habían gestado y desde sus exponentes y excelentes resultados constituyeron el principal impulso para que el llamado sistema de Stanislavski invadiera el mundo entero, cambiara su nombre por el de método y se mezclaran las visiones de Stanislavski con la de los diferentes creadores norteamericanos, hasta tal punto que para muchas personas es muy difícil dilucidar qué elementos pertenecen al verdadero Stanislavski y cuales al método gestado por el Actors Studio.

Glosario de términos audiovisuales artísticos y técnicos, p. 19, Ed ICAIC. La Habana, 2012.

Búsquedas e intentos

Una vez entrado el siglo xx se produce en nuestro país una búsqueda de nuevas formas expresivas para el teatro, tal vez en reacción manifiesta al costumbrismo gastado del bufo y el vernáculo. Los primeros intentos se producen en el año 1910, con la fundación de la Sociedad Fomento del Teatro y en 1915, con la Sociedad de Teatro Cubano. Ninguna de estas empresas resultó viable, la burguesía cubana solo acogía con satisfacción a las compañías teatrales europeas, fundamentalmente españolas, y al mismo tiempo se mantenía indiferente ante la producción nacional. Dentro de la amplia presencia foránea en la isla solo me parecen significativas, y tal vez provechosas para los practicantes del género teatral, la realizada en 1887 por Sara Bernhardt y, dos años más tarde, la del célebre actor francés Coquelin, quien deleita a los cubanos en el Teatro Tacón.

Por aquellos desempeñó un papel importante, en cuanto al impulso que proporcionó a la cultura, la institución Pro-Arte Musical, la cual patrocinó las visitas de importantes ballets y óperas extranjeras; además de apoyar la realización de grandes conciertos y espectáculos. En este recinto cultural se creó un departamento de declamación impulsado por Hortensia Gelabert, quien había cursado estudios en el Conservatorio de Arte Dramático de Madrid y traía integrado el modelo del «buen decir» al más clásico estilo español. Hortensia fue profesora de importantes actrices como Ofelia Núñez y Alicia Fernán. El municipio de

La Habana patrocinó también otro departamento de declamación, enclavado en el sitio donde hoy se encuentra el Conservatorio de Música Amadeo Roldán. Este espacio se mantuvo hasta la década de los años cuarenta, aunque siempre volcado hacia la enseñanza de la declamación.

El concepto de actuación concebido en nuestro país durante los primeros años del siglo xx, según los referentes llegados del extranjero, no era más que la recitación discernible y grandilocuente de un parlamento. Por lo tanto la interpretación se concebía, básicamente, a través de principios completamente declamatorios. Una proyección perfectamente entendible, con musicalidad e inflexiones exageradas, en ocasiones ajenas a la naturaleza orgánica, era la concepción de actuación correcta que existía en Cuba a inicios de la pasada centuria. Fórmula que se mantendrá presente durante un tiempo bastante prolongado en nuestro devenir teatral. Tan solo acusará leves modernizaciones, pero sin romperse el esquema de la declamación.

Un intento sustancial por transformar el panorama teatral es acometido por Salvador Salazar, importante profesor universitario que en el año 1919 había editado una revista bajo el nombre de Teatro, y que pretendía esta vez promover la práctica dramática a través de la fundación de un colectivo estudiantil. Valiéndose del ambiente renovador y los movimientos reformistas que se suscitaban en el mundo universitario, Salvador Salazar crea, anexo a su cátedra de Literatura Española, un importante Seminario Teatral que es, de hecho, una de las primeras evidencias de enseñanza oficial de la actuación por una institución de nuestro país. Junto a sus alumnos, este vehemente promotor de la cultura teatral escenificaba partes de las obras de los clásicos españoles, precedidas de valiosas conferencias acerca del autor a representar. A partir de este seminario surge en 1927, con la cooperación de los propios alumnos, la institución Pro-Arte Dramático.

Otro movimiento integrado por jóvenes entusiastas del teatro comenzó a gestar actividades culturales llamadas fiestas teatrales, que se organizaron a finales de 1928 para celebrar el advenimiento del nuevo año con una representación escénica. Estas reuniones fueron bautizadas con el nombre proveniente del idioma francés de *Reveillons*. Para la primera celebración escenificaron la comedia de J.M. Synge *En la sombra de la cañada*, traducida y dirigida por una de las figuras más importantes del mundo cultural de la época, Luis Alejandro Baralt, y en cuya puesta colaboraron Jorge Mañach, Francisco Ichaso, Pilar San Juan y Rafael Suárez Solís. Al año siguiente, 1929, el mismo colectivo de amigos coloca en escena *Los bastidores del alma* de Nicolai Evreinov, con escenografía y dirección del austriaco Harry Toubert.

Los *Reveillons* quedan suspendidos durante algunos años por la fuerte pujanza de las luchas y actividades revolucionarias. Volvieron a celebrarse en 1933 y 1935. Estas fiestas teatrales devinieron un suceso notable pero de efímera existencia. Su paso inestable y los derroteros transitados le convirtieron en un movimiento de minorías debido al exceso de intelectualidad reinante en sus veladas. Su mayor acierto radicó en la incorporación de un repertorio compuesto por piezas de la dramaturgia universal y llevadas a escena con conceptos bien novedosos de realización, los cuales se convirtieron en los antecedentes inmediatos de la transición teatral ocurrida a partir del año 1935.

Margarita Xirgu. Una fuerte inspiración

Uno de los acontecimientos más significativos para el teatro de la época lo constituye la llegada a nuestro país, en febrero de 1936, de la Compañía Dramática Española de

Margarita Xirgu, dirigida por Cipriano Rivas Cherif. Esta agrupación ofreció una serie de presentaciones en el Teatro Principal de la Comedia, en el Auditorium, en el Teatro Martí y en el Teatro Nacional. En su repertorio figuraban los grandes clásicos de esa nación ibérica, con algunos textos de Federico García Lorca y Alejandro Casona.

Margarita Xirgu era una actriz de mucho prestigio en España, había interpretado los personajes más importantes del repertorio lorquiano. Su presencia durante tres meses en nuestro país constituyó una significativa motivación para los jóvenes intelectuales y artistas de la época. Por su parte Rivas Cherif ofreció varias charlas y conferencias sobre el teatro moderno. La función inaugural de la extensa gira acaeció el 14 de febrero de 1936 con la representación de *La dama Boba*, de Lope de Vega, aunque también presentaron ante el público capitalino *Yerma*, *Doña Rosita la soltera o El lenguaje de las flores*, además de *Bodas de sangre*, todas de García Lorca; también de Alejandro Casona, *La sirena varada* y *Otra vez el diablo*, entre otras.

Es justo apreciar que los teatristas de este momento tuvieron la lucidez de advertir, a partir del contacto con esta compañía, que el mayor problema que afrontaba el teatro cubano tenía su génesis en problemáticas extrartísticas. Para desarrollar una dramaturgia nacional era necesaria la integración del teatro en una gran unidad, y de esta forma lograr un verdadero movimiento escénico.

Luis Alejandro Baralt. Sederos de Renovación

La primera evidencia concreta de la llegada a nuestras tablas del tardío proceso de modernización escénica, reconocida por el devenir histórico como el periodo de Teatro de

Arte, se tiene en el año 1935, con el estreno de la pieza *La muerte alegre*, de Nicolai Evreinof, por un Cuadro de Comedias de la sociedad Pro-Arte Musical y dirigida por Luis Alejandro Baralt. Artista poseedor de una sólida formación cultural, graduado de Doctor en Filosofía y Letras y posteriormente Doctor en Derecho por la Universidad de La Habana.

Desde esta representación, Baralt comienza a exponer el teatro como un suceso de sentido unitario, para el cual debían conjugarse música, danza, decorados e interpretación en un todo armónico que respondiera a una concepción espectacular concebida por un director. En el programa de mano se pedía al público no aplaudir en los entreactos, creando una consciencia por la disciplina teatral entre los fervientes espectadores cubanos. Baralt integra a la puesta coreografías creadas por Igor Yavorsky, música compuesta por Amadeo Roldán y escenografía elaborada por Iván Gudrum, en la cual podía palpase una fuerte herencia simbolista. Tal vez el suceso más importante para el actor fuera que *La muerte alegre* fue la primera representación en Cuba de una obra sin la presencia del apuntador en su concha.

La segunda muestra de que en el teatro cubano se gestaba un movimiento renovador ocurre el 12 de agosto de 1935 con el estreno en la plaza de la Catedral de la obra *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega. También dirigida por Luis A. Baralt. Este montaje contó con la financiación de un comité formado para conmemorar el tricentenario de la muerte del célebre dramaturgo y poeta español. En esta puesta Baralt dispone de una fastuosa realización escénica bajo el influjo de cánones escénicos verdaderamente modernos. Se proyectan tres lugares de acción dentro del escenario y un diseño de iluminación concebido a través de *spotlights*

que iluminaban solo la zona del escenario en la cual transcurría la acción. El empleo impecable de estos recursos técnicos y el manejo dinámico del ritmo, provocaron una asombrosa impresión entre los espectadores, quienes le consideraron como el mayor esfuerzo consciente por lograr un teatro de masas en la escena cubana. Este suceso evidenciaba el ambiente de renovaciones que se respiraba en nuestro teatro por estos años.

Con motivo del éxito de la puesta en escena de *Fuenteovejuna*, Luis Alejandro Baralt y Rafael Marquina junto a otros once artistas e intelectuales se reúnen en el cafetín La Cueva, de la propia plaza de la Catedral. De esta celebración surge la idea de crear en La Habana una institución que promoviera el Teatro de Arte. La primera intención de la naciente agrupación sería construir un taller para preparar actores, escenógrafos, tramoyistas y directores con un personal que dominara las más novedosas corrientes artísticas. A su vez preparar y educar al público, sin cuya aprobación no podía acometerse el despertar.

La primera representación de La Cueva. Teatro de Arte de La Habana aconteció la noche del 28 de mayo de 1936 en el Teatro Principal de la Comedia, con la obra de Luigi Pirandello *Esta noche se improvisa*. El texto estuvo traducido al español por Rafael Marquina y la puesta en escena corrió a cargo de Baralt quien concibe una representación cuyas escenas acontecen sobre el escenario, dentro del público e incluso, en el vestíbulo del teatro.

Con esta puesta Baralt consolida definitivamente su búsqueda del espectáculo teatral como un producto artístico integral. Asienta el reconocimiento del director como gestor y organizador global de la propuesta escénica. Valida un estilo más libre en cuanto a estructuras

dramatúrgicas, manejo de los actores, conformación del espacio escénico y comunicación con el espectador;¹⁶

elementos estos que significaron la diferencia con el resto de los intentos de renovación teatral que le antecedieron: La Sociedad Fomento del Teatro, La Sociedad Pro-Teatro Cubano y los *Reveillons*.

Salvo contadas excepciones, como es el caso de Agustín Rodríguez en el Teatro Alhambra y algunos directores de Zarzuelas en el Teatro Martí durante los años 1931 y 1936 —la época dorada de este género— en la inmensa mayoría de los montajes se carecía de la figura del director como aglutinador del entramado de recursos escénicos. Por lo general esta responsabilidad recaía en uno de los actores principales, quien coordinaba los movimientos del resto del elenco y organizaba una especie de partitura escénica, que no era más que ilustrar el texto dramático y sus didascalias.

Baralt limita el divismo y el libre albedrío de los intérpretes, imponiendo su presencia como director-creador de la escena. Elimina la figura del apuntador. Los actores se ven ante la necesidad de memorizar íntegramente la letra, novedad que demandaba una mayor entrega de su parte. Se les exige, además, incorporar una gestualidad física en correspondencia con las características individuales del personaje y el contexto de la obra. Baralt comienza a pedir una mayor naturalidad en el modo de emitir los parlamentos, por lo cual estaba despojando al actor de la concepción hasta entonces entendida de simple recitador del texto dramático. En ocasiones, el nombre de Luis Alejandro Baralt es ignorado por la memoria teatral cubana. Además de ser

¹⁶ Magaly Muguercia: *El Teatro Cubano en vísperas de la Revolución*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1988.

el gran renovador de la escena cubana de los años treinta es quien otorga una nueva relación al intérprete con la escena y con el espectador.

La Cueva contó con la importante colaboración de personalidades del panorama cultural, como fueron los intelectuales José Antonio Portuondo, Camila Henríquez Ureña, Luis de Soto, José Manuel Valdés Rodríguez y los músicos Amadeo Roldán e Isaac Nicola. Se conformó un repertorio caracterizado por obras de la dramaturgia universal de creación relativamente reciente y por otras piezas de producción nacional, elemento que demostraba cuán consecuente solía ser esta institución con las intenciones de renovación que desde sus inicios se propuso y el ideal de conformar una teatralidad que fusionara lo cubano y lo universal. Llevaron a escena *Adúltera*, de José Martí; *El tiempo es un sueño*, de Lenormand, *La misión del tonto*, de Hausmann; *Ixquic*, de Girón de la Serna y *La luna en el pantano*, de Baralt.

Desde la propia elección del repertorio, Baralt define una especie de fisonomía interpretativa. Recurre a piezas compuestas por personajes y situaciones que demandaban una mayor búsqueda del actor a la hora de confeccionar una caracterización, por lo general bien alejada de la imitación estricta de la vida. Les induce a adentrarse en moldes psicológicos en correspondencia con los textos que se llevaban a escena, provistos de conflictos y problemáticas sociales complejas que intensificaban el proceso de creación para el actor. Se dan pequeños pasos que distanciaban la expresión actoral de la artificialidad que le caracterizaba a inicios del siglo xx.¹⁷

¹⁷ Si se analiza, por ejemplo, la pieza *El tiempo es un sueño*, de Lenormand, autor con una marcada influencia del psicoanálisis y cierta orientación metafísica, vemos un drama con personajes

La noción de buena interpretación que se entendía durante este periodo, y que Baralt pedía a sus actores, no podemos asociarla con la concepción del término que entendemos en la actualidad. Consistía en que el actor tuviera fuerza temperamental y lograra destellos de naturalidad en la impostación. Como elementos medulares eran necesarios el derroche emotivo y que el parlamento estuviera perfectamente pronunciado. A esta técnica se le conoce en la tradición como «el buen decir». Sobre estos principios se definía la concepción de correcta actuación durante las décadas del 30 y 40

En 1937 se disuelve La Cueva. Teatro de Arte de La Habana. A solo ocho meses de fundada quiebra esta institución debido a problemas económicos. A pesar de su rápida desaparición, el colectivo creó la semilla de la renovación. La nueva puerta quedaba abierta y por ella se precipitó la cargada actividad teatral de la década del cuarenta y la aparición de proyectos pedagógicos dedicados a la enseñanza de la actuación en nuestro país.

La Renovación —momento que otros investigadores, entre ellos Magaly Mugercia y Rine Leal, han denominado como «la modernización de la escena cubana»— suscitada durante los años 1935- 1936 por Luis A. Baralt con La Cueva fue un despertar, además del inicio del periodo Teatro de Arte en nuestra isla, el cual se define hasta el año 1954. Fue el comienzo de un extenso proceso, de casi dos décadas, de modernización del espectáculo teatral y muy especial para la expresión actoral, cuyos cimientos

de salón, pertenecientes a la clase holandesa más elevada. Se suscitan en ellos alucinaciones, desengaños, muertes; elementos que demandan de la dirección escénica el manejo de códigos visuales y en el actor la búsqueda de la intensidad psicológica y dramática.

fueron removidos para comenzar un intenso desarrollo dentro de esta profesión.

El teatro cubano, luego de la desaparición de La Cueva, aparecía nuevamente estancado entre anhelos de modernidad y reiteración de viejos esquemas. Aquellas valiosas transformaciones acaecidas con la renovación de 1935 - 1936 parecían extinguirse esperando continuadores. La producción teatral se sostenía en algunas agrupaciones que estoicamente intentaban mantener una cartelera teatral, lacerada por la imitación de los viciados moldes españoles de representación teatral. La compañía de Paulina Sigermann, La compañía dramática de Socorro González, la de Comedias Díaz-Collado y otras agrupaciones de teatro cubano, que era como se le llamaba al vernáculo, eran las de mayor incidencia, aunque sin notables aciertos, dentro de la producción escénica de la época. Sus puestas eran la reproducción mimética de esquemas arcaicos y viciados que en ningún sentido prolongaban los avances suscitados desde La Cueva. El panorama escénico cubano se convertía en un círculo artificial dentro del cual no se avizoraban intenciones salvadoras. Para agudizar la situación los integrantes del mundillo teatral negaban la necesidad de las escuelas. Se sostenía el erróneo criterio de que el actor se formaba sobre la práctica y no en instituciones.

Para llegar a tener en Cuba un teatro verdaderamente moderno era imprescindible elevar el nivel técnico-cultural de los teatristas. Contrario a los criterios, era una necesidad imperante instruir al personal artístico sobre la base de los principios estéticos del nuevo teatro. Alcanzar un desarrollo loable en la instrucción y formación de actores y directores era la clave inmediata para desarrollar un verdadero movimiento teatral.

ADADEL. Génesis de los proyectos pedagógicos

Dentro de las personas que suscitaron en Cuba el comienzo de la enseñanza teatral en una institución, aparece un español nombrado José Rubia Barcia. Un nombre absolutamente olvidado dentro de los repasos a la memoria teatral, a pesar de que su presencia como profesor de la Escuela Libre de La Habana fue vital para la creación del primer proyecto de pedagogía teatral gestado en esta pequeña ínsula del Caribe. Rubia Barcia es español de nacimiento, integrante del importante legado de artistas españoles exiliados en Cuba. Con solo veinticinco años ya había sido profesor de la Universidad de Valencia y debido a su apoyo a la causa republicana en España se vio obligado a marchar al exilio.

Al llegar a la isla se incorpora al proyecto educacional de la Escuela Libre de La Habana, lugar donde se radicaron valiosos profesores españoles también exiliados. Barcia se desempeñaba como profesor de la sección de lenguas y artes, además de impartir clases de francés en dicho instituto, que fungía como una especie de bachillerato. El 27 de diciembre de 1939 estrena bajo su propia dirección la puesta en escena de *El convidado de piedra*, de Alexander Pushkin, presentada en el Teatro Auditorium. Además de su labor como director teatral, Rubia Barcia escribía piezas teatrales bajo el seudónimo de Bartolomé de Roxas, entre las que destaca un auto sacramental a la usanza antigua llamado *Tres en uno* (1940).

Francisco Morín, egresado de la Academia de Artes Dramáticas, escribe en sus memorias que Cuba no supo remunerar la encomiable labor de este profesor, quien fuera un hombre inteligente, de exquisita sensibilidad, y que llegó al punto de padecer una paupérrima situación económica que lo afectó profundamente. Si algún elemento

caracterizó la labor de este avezado profesor era su insistencia en la superación cultural del educando y sus constantes inquietudes por la formación artística, las cuales condujeron a la creación de Academia de Artes Dramáticas de la Escuela Libre (ADADEL).

Aprovechando la presencia en La Habana del director y profesor austriaco Ludwig Schajowicz, Rubia Barcia dispuso de los salones de la Escuela Libre para que este discípulo de Max Reinhart ofreciera algunas conferencias, en las cuales abordaría las particularidades del teatro moderno y principalmente el que se gestaba en el continente europeo. Fue tan grande la motivación de los asistentes que Schajowicz se animó a procurar un breve taller práctico acerca de los principales conceptos del arte dramático. El cursillo culminó con el montaje de dos piezas teatrales de A. Sch-nitzler: *Interrogando el destino* y *Mañana boda de Anatol*.

Los resultados fueron buenos, la exaltación fue tal que el inquieto Rubia Barcia determinó crear una Academia Teatral dentro de La Escuela Libre de La Habana. Buscó apoyó en algunos profesores, directores y críticos, quienes hicieron posible que la Academia de Artes Dramáticas de la Escuela Libre quedara inaugurada en junio 1940. De esta experiencia formarían parte activa el propio Ludwig Schajowicz, la norteamericana Lorna de Sosa, el español Luis Amado Blanco y el hispano-argentino Francisco Martínez Allende. Los profesores cubanos convocados a participar dentro de aquella inusitada aventura fueron Luis Alejandro Baralt, José Manuel Valdez Rodríguez y Alejo Carpentier.

Recurrir a los auxilios de importantes personalidades de la vida cultural habanera de la época fue un elemento muy importante dentro de aquel ritual de iniciación pedagógica. El programa de estudios estaba diseñado para una formación de dos años, organizándose el tiempo en cursos semestrales de literatura dramática, lenguaje, cine y retórica.

Se impartían además, y por separado, algunos seminarios sobre William Shakespeare y Lope de Vega. Fue muy importante la conformación de una estructura basada en el aprendizaje teórico-práctico, ya que el elemento que más retrasaba el desarrollo de los actores era su endeble bagaje cultural.

Rubia Barcia mantuvo siempre, y de manera muy acertada, el criterio de que los actores no podían ser solo unos afortunados repetidores del texto dramático, sino también individuos de sensibilidad y cultura. Sobre ese precepto encaminó la formación de los discípulos en la Academia. Cuando se repasa el diseño curricular de ADADEL aparecen asignaturas como Técnicas de pronunciación y fonética, El teatro a través de los tiempos, Locución de radio, Impostación de la voz, Música y entrenamiento de la imaginación dramática, Conversación dramática, expresión y forma, El teatro norteamericano actual, entre otras; las cuales evidencian que dentro de aquella primera academia estaba despegando un nuevo estadio en cuanto a la formación profesional de los actores cubanos, algo realmente novedoso durante aquellos años en los cuales se sostenía que el actor se formaba sobre la práctica y no a través de las instituciones. La ADADEL desde estos momentos fundacionales mostraba verdaderas intenciones de renovar el arte teatral cubano.

El 5 de febrero de 1941 la Academia mostró un programa de representaciones en el Women´s Club. En aquella velada se presentaron cuatro piezas dirigidas por los propios profesores, entre las que destacaron *A la sombra de la cañada*, de John Synge, dirigida por Luis Amado Blanco y *Antes del desayuno*, de Eugene O´Neill, dirigida por Ludwig Schajowicz.

Desde sus primeras presentaciones, ADADEL daba a conocer una generación teatral en pleno proceso de formación, con una nueva visión del espectáculo teatral.

La escenografía dejaba atrás el uso de telones y utilizaba elementos corpóreos creados por artistas de la plástica. El vestuario y el uso del maquillaje también se incluyeron dentro de las transformaciones, aunque los avances en la expresión actoral eran los que revelaban que el proyecto se encaminaba con acierto. Los alumnos mostraban buena preparación física y vocal. Acerca de la experiencia de esta primera Academia, Valdés Rodríguez expresó: «Fue la primera organización teatral habida en Cuba presidida por una concepción moderna del teatro basada en la presencia rectora del director, en la eliminación del divismo, en la labor de conjunto y dirigida a crear un aparato escénico íntimamente cubano». ¹⁸

Los profesores no poseían un método inductivo para enseñar a los alumnos, lo hacían a través de la observación y la corrección desde su propia experiencia. El estudiante debía leer algunos párrafos de un texto para así escuchar y corregir su dicción, articulación y proyección. Les brindaban algunas herramientas acerca de cómo debían moverse por el escenario, no entorpecer a su contraparte y no tapanlo. Todo un compendio de reglas inviolables para la interpretación.

En ese mismo año, 1941, la academia traslada sus locales hacia la escuela de comercio, por lo que abandona el nombre de ADADEL para convertirse en Academia de Artes Dramáticas (ADAD). Por lo general se crea un gran desconcierto y se cree que ADAD es el nombre de la institución teatral creada cuatro años después, y no se reconoce que es, en primera instancia, el nombre que adopta la academia cuando abandona la Escuela Libre. El colectivo teatral se nombra Asociación de Artes Dramáticas y mantiene las mismas siglas a modo de homenaje a aquella primera institución.

¹⁸ Jorge Domingo Cuadriello: «Los exiliados españoles y el movimiento teatral cubano». Artículo inédito.

Francisco Martínez Allende. La primera evidencia

Dentro del claustro de aquella primera experiencia pedagógica, existía un profesor que merece especial atención, y es el hispano-argentino Francisco Martínez Allende. Dramaturgo y director que comienza sus experiencias en el contexto teatral argentino, primero como actor y luego al frente del teatro Odeón. Al regresar a su natal España funda La Tribuna (Teatro del Pueblo), y dirige piezas para el teatro El Retablo y Titiribi. Una vez iniciada la guerra civil española Martínez Allende es nombrado director de Espectáculos Teatrales del Ejército Republicano.

Llega a La Habana en el año 1940, con una vasta experiencia, y se incorpora al claustro de la academia, insertándose así en el quehacer teatral habanero. Escribe las piezas *Camino leal*, drama en tres actos y catorce cuadros (1941) y *En algún lugar de la URSS*, drama en un acto (1942). Se desempeñó como director en los espectáculos *La máscara y el rostro*, de Chiarelli y *A las doce de la noche*, de los cubanos Francisco Ichaso y Gustavo Baguer, presentadas en 1943. También lleva a escena en junio de 1942 *La comedia de la felicidad* de Nicolai Evreinov, con el Patronato del Teatro. Se desempeñó también como asesor técnico del grupo Teatro Popular. Aunque su espectáculo de mayor significación fue *La Silva*, de 1942, el cual presentó en la sala Auditorio. Este espectáculo utilizaba novedosos recursos dentro de su concepción, aunque su mayor aporte estético radica en que Martínez Allende logra imbricar armónicamente diversas manifestaciones artísticas dentro del contexto de la representación.

La gran importancia de Martínez Allende para nuestro teatro se evidencia dentro de sus clases en la Academia de Artes Dramáticas. En estas ofrece, por primera vez para nuestro teatro, algunos conceptos y nociones del llamado

Sistema de Stanislavski. Trabajaba las improvisaciones, algunos ejercicios para desarrollar la concentración en el actor y pretendía que sus educandos lograran una interpretación veraz. Los resultados no fueron relevantes, pues Martínez Allende no tenía mucha experiencia práctica con dicha metodología, era más bien una suerte de imitación de elementos que él vio trabajar por algunos directores españoles. Sin embargo, el propio hecho de la aparición de someras nociones stanislavskianas en aulas cubanas constituye un suceso de trascendental relevancia.

Dentro de los principales egresados de ADAD (academia) se encuentran, además de Francisco Morín, las figuras de Modesto Centeno, Reynaldo de Zúñiga, Alejandro Lugo, Violeta Casals, Adolfo de Luis, Ángel Toraño, Julio Martínez Aparicio, Agustín Campos, Martha Elba Fombellida y Gaspar de Santelices; la mayoría figuras imprescindibles para el decursar en los años inmediatos del teatro cubano.

La institución, en 1943, parecía fenecer a causa de problemas económicos. Rubia Barcia luchó desesperadamente y sin resultados por salvarla de la situación que afrontaba. Debido a su aguda crisis económica personal Rubia Barcia decide aceptar las proposiciones que la Warner Brothers le ofrecía como revisor de diálogos en el doblaje de películas. Antes de marchar, el profesor legó las pertenencias de la Academia, los papeles sobre sus fundamentos y organización, además de un exiguo caudal monetario. La partida de Rubia Barcia significó una crisis en el recinto y precipitó su desaparición.

A pesar de su breve duración, la labor de ADADEL, luego ADAD, fue incansable y fructífera. Logró difundir el conocimiento del teatro universal, «por primera vez se creó entonces en Cuba una academia para preparar actores y técnicos del teatro. Aquello fue un semillero férvido de disciplinas, de entusiasmos y curiosidades. Cuando Rubia

Barcia tuvo que alejarse de Cuba sus discípulos constituyeron el grupo ADAD (Asociación de Artes Dramáticas), otro gran jalón».¹⁹

ADAD (academia) fue el gran inicio, desde todos los puntos de vista, gracias al afanoso empeño de profesores y alumnos. Fue capaz de mostrar a los escépticos la necesidad de la instrucción en el actor. Aquella idea con matices aventureros de Rubia Barcia representó el despegue y logró abrir un inagotable sendero para la formación de actores. Las contrariedades estaban en que se carecía de una metodología para la enseñanza. La visión pedagógica se reducía al traspaso de la profesionalidad y la experiencia del profesor hacia sus discípulos.

La intuición era considerada como la primera guía que tenía el actor. Solo se tenían en cuenta someras características del personaje expuestas por el dramaturgo o por el propio director. No existía la intención de ahondar en la psicología del personaje, solo conformar una caracterización externa atendiendo a la impresión del propio intérprete. Dentro de los moldes exigidos al histrión casi no se reparaba en el trabajo corporal. Imperaba la matización, las transiciones marcadas y exageradas, las inflexiones; lo necesario para el actor era decir correctamente el texto escrito.

Al respecto, el investigador, actor y crítico Roberto Gacio precisa:

La actuación en la década del cuarenta era muy envarada, tiesa y encartonada; había que decir muy bien, exquisitamente diría yo. Aunque a veces he analizado, y esto es algo que hay que decir, que las personas con talento se salvaban, cuando veías un actor talentoso él

¹⁹ Jorge Mañach: «Agonía del teatro en Cuba», *Bohemia*, Año XLII, (49): 67, 3 de diciembre, 1950, La Habana.

rompía los moldes y se apreciaba algo diferente, mucha más libertad al moverse, resultaba más creíble, pero era por una cualidad innata. Como tal era una actuación declamatoria, preocupados siempre por decir bien y en muy pocos casos entendían la situación, y si algunos la entendían era por una visión personal. La intuición era algo muy presente en los talentos de aquella época y que los salvaba en ocasiones, otras los hundía.²⁰

El Seminario del Teatro Universitario. La magia de renovar desde lo clásico

Los antecedentes del Teatro Universitario se remontan a la creación de un colectivo llamado Iota-Eta, capitaneado por Guillermo Sánchez, Aníbal Díaz, Valdez Rodríguez y Manolo Altolaquirre. Esta agrupación de nombre enrevesado pertenecía a una institución cultural nombrada Universidad Espiritual. El 27 de diciembre de 1939 ofrece dos representaciones en el Teatro Auditorium, dirigidas por Rubia Barcia. Para la ocasión fueron llevadas a escena *El festín durante la peste* y *El convidado de piedra*, ambas de Alexander Pushkin.

Bajo la égida de la propia Universidad Espiritual se efectuó la primera función del Teatro Universitario, el 20 de mayo de 1941. Había sido invitado como director Ludwig Schajowicz, quien decidió montar la *Antígona* de Sófocles y representarla en la plaza Rector Cadenas. Varios meses después de esta primera función, el 19 de agosto de 1941, se inaugura dentro de la propia institución el Seminario de Artes Dramáticas de la Universidad de La Habana, el cual se dedicó a la formación de actores. Desde

²⁰ Roberto Gacio: Entrevista realizada por el autor, 2010.

la fecha fundacional Schajowicz se encargó de la dirección general. Planificó la formación de los jóvenes en un límite temporal de dos años, divididos en varios trimestres, impartiendo las siguientes asignaturas:

1er Año. Psicología y Técnica del Arte Dramático I e Historia del Teatro y la Literatura Dramática I

2do Año. Psicología y Técnica del Arte Dramático II e Historia del Teatro y la Literatura Dramática II

Para la crítico e investigadora Esther Suárez Durán resulta en extremo curioso que Schajowicz, quien se incluye tanto en la experiencia de ADADEL como en la de Teatro Universitario, con solo un año de diferencia entre la fundación de ambas, coloque en el programa de estudios del Seminario de Teatro Universitario la asignatura de Psicología y la Técnica del Arte Dramático. Sencillamente Schajowicz estaba poniendo en práctica dentro de este recinto sus estudios de psicoanálisis y psicología de la expresión, en los cuales se doctoró en 1935. Como elemento adicional aparece que dentro del repertorio que Schajowicz proponía para el seminario había una fuerte recurrencia a los grandes clásicos y para él este teatro no debía afrontarse como si se tratara de piezas museables, por lo tanto era imprescindible que el actor tuviera nociones de psicología para lograr encarnar personajes similares a la naturaleza humana.

Tal y como había ocurrido en ADADEL, en el seminario de Teatro Universitario se combinó la enseñanza teórico-práctica. Tenían una especial preferencia hacia el montaje de piezas clásicas, elemento que distingue a este colectivo durante toda su existencia. En diciembre de ese propio año, 1941, se estrena, bajo la dirección de Schajowicz, *Las Coéforas*, de Esquilo e *Ifigenia en Táuride*, de Johann Wolfgang Goethe; representadas también en la plaza Rector Cadenas.

Dentro de este seminario, Schajowicz estaba llevando a la práctica todos los conocimientos adquiridos durante su formación en el Reinhardt Seminar, en Viena. Si algún elemento caracterizaba al maestro austriaco en su trabajo con los intérpretes, era su insistencia por la naturalidad en la manera de interpretar. Según su poética «el teatro era el arte de ser sinceros, mientras que consideraba el desbordamiento de pasiones como una gran falta de profesionalidad».²¹

Natividad González Freire, una de las grandes investigadoras y cronista del teatro de aquellos años, celebra con mucho encomio la calidad de Schajowicz como pedagogo:

Asistir a sus clases es cosa de no ser olvidado [...] a veces serio, a veces uniéndose al regocijo que provoca un actor novel, pero siempre impuesto de su misión, va infiltrándoles los puntos básicos de la técnica del actor [...] convirtiendo la materia prima humana que se le presentaba ansiosa de trabajar en las tablas, en actores acabados.²²

En el año 1943 el Seminario de Artes Dramáticas es ratificado oficialmente por el Consejo de la Universidad como institución cultural autónoma de esa casa de altos estudios. Al claustro del seminario comienzan a acudir los profesores con mayor experiencia dentro del teatro de la época, como son los casos de Luis A. Baralt, Ramón Valenzuela, Rafael Ugarte, Coralia de Céspedes, Helena de Armas, María de los Ángeles Fernández de Castro, Carmen Acevedo, Rubén Vigón y la arquitecta Liliam Mederos. Al cierre de ADAD

²¹ Osvaldo Cano Castillo: «Cuarenta y un años de Teatro Universitario», Trabajo de Diploma, Instituto Superior de Arte, 1982.

²² Natividad González Freire: *Teatro Cubano (1927- 1961)*, p.33, Ministerio de Relaciones Exteriores, La Habana, 1961.

(academia), tienen a bien incorporarse al Teatro Universitario, las figuras de José Manuel Valdés Rodríguez, Luis Amado Blanco y Francisco Ichaso.

La propia experiencia práctica les muestra la necesidad de reestructurar el programa de estudios aplicado hasta ese momento. Se decide extender la enseñanza a tres cursos e incluir nuevas asignaturas curriculares, las cuales estarían encaminadas hacia una formación más integral en cada uno de los alumnos.

Curso 1: Historia del Teatro I, Dicción y Cultura Vocal, Lectura Expresiva, Psicología y Técnica de la Actuación, Prácticas de la Actuación I, Ejercicios Rítmicos I.

Curso 2: Historia del Teatro II, Lectura y Comentarios, Escenografía, Caracterización, Técnica de la Obra Dramática, Prácticas de la Actuación II, Ejercicios Rítmicos II.

Curso 3: Historia del teatro III, Historia del Traje, Prácticas de la Actuación III, Radio y TV. Dirección y Dramaturgia, (ambas optativas).

Una de las asignaturas importantes que tenía el programa de estudios y que más ayudaba para la formación de los alumnos era la Lectura Expresiva que impartía Rafael Ugarte. Sus clases consistían en una búsqueda ortodoxa de las inflexiones en correspondencia con el sentimiento del personaje. No era más que la realización de una lectura teatralizada. Ugarte era un excelente profesor que inculcaba acertadamente el trabajo con la articulación. Pedía primero que se realizara la lectura de forma exagerada y luego normal, hasta que el actor lograra frasear todo el texto y este fuera entendido a la perfección. Elemento imprescindible para el estilo de la época.

En 1949 se crea, anexo al seminario, un teatro experimental, con el objetivo de que los alumnos pudieran satisfacer

sus necesidades expresivas dentro de la escena. A través de piezas teatrales sencillas, los alumnos podían poner en práctica lo aprendido en las clases. Aunque toda la labor fue distribuida entre los propios alumnos, cada montaje estaba supervisado por un profesor.

A propósito de la experiencia de Teatro Universitario el profesor, crítico e investigador Osvaldo Cano expresó:

Teatro Universitario propició un impulso a las Artes Escénicas. Contribuyó a la renovación del lenguaje y de las concepciones de la actuación en Cuba. Representó una vía de formación de actores, directores y técnicos con alto nivel profesional. Resultó de gran importancia en un momento donde nuestra intelectualidad no poseía conocimiento cabal de las vanguardias teatrales.²³

Los resultados de la institución se corroboran en sus egresados. Aquel claustro de profesores formó actores con muy buena preparación técnico-cultural que posteriormente engrosaron las principales compañías teatrales con excelentes resultados. Gran parte de la vanguardia actoral de nuestro país se formó bajo el amparo del que, a mi parecer, es uno de los empeños más valiosos de nuestra historia teatral. Se formaron en Teatro Universitario: Lilliam Llerena, Roberto Blanco, Sergio Corrieri, Helmo Hernández, Herminia Sánchez, Miguel Navarro, Orlando Nodal, Miguel Montesco, Alicia Bustamante, Eduardo Vergara, Erdwing Fernández, Roberto Garriga, Sergio Prieto, entre muchos otros.

Desde el inicio de mis indagaciones, me sedujo siempre confrontar con los entrevistados las particularidades de la formación en ese recinto, intentar descifrar las claves de los excelentes resultados que emergieron desde sus aulas.

²³ Osvaldo Cano Castillo: Ob.cit.

Los profesores, quienes eran en su mayoría actores o directores, poseían ya una mayor experiencia en la práctica docente. Existía también el antecedente de ADADEL, por ello se me hace necesario analizar el fenómeno de las academias teatrales como un suceso concatenado, sin recurrir a innecesarias comparaciones.

En el estilo de interpretación de Teatro Universitario se mantenía el estigma que el actor debía ser extremadamente limpio en el decir, fundamentalmente en la articulación y en las inflexiones. Principios que le ofrecían una vital importancia a la asignatura de Dicción y Vocalización impartida por la Doctora Coralia de Céspedes. Esta correcta señora había sido declamadora y era muy enfática en que el actor tuviera un perfecto dominio de su aparato vocal y que fuera capaz de emitir el bocadillo con extrema precisión. Coralia insistía en que los estudiantes, para optimizar la articulación y la proyección vocal, debían realizar el ejercicio de presionar un lápiz entre los dientes y así intentar pronunciar los parlamentos. Tal era el interés que se le brindaba a dicha asignatura, que tanto alumnos como profesores le asignaban similar nivel de jerarquía que a las asignaturas de Técnica de la Actuación y Prácticas de la Actuación.

Los profesores legaban a sus alumnos la pasión por el arte de la actuación. Inducían el trabajo con la emotividad y la fuerza para interpretar personajes dramáticos. El actor debía ser capaz de impostar correctamente su voz y articular impecablemente cada parlamento. Al respecto del estilo actoral imperante en el Teatro Universitario Roberto Gacio expresó:

Este seminario fue otro reducto de la tradición y del estilo imperante en la época pero sus actores poseían características especiales, mostraban síntomas de progreso en la interpretación. Manteniendo los viejos esquemas,

fueron capaces de exhibir, desde su principal línea expresiva que eran los grandes clásicos, avances en cuanto a la utilización de la energía y la emotividad.²⁴

Las academias de los cuarenta aportan la visión psicológica aplicada a los personajes. Existía por aquellos años una gran variedad de estilos, los alumnos montaban piezas clásicas, otras modernas, se llevaba a escena mucho Tennessee Williams, Alejandro Casona y García Lorca. Se pretendía del actor la naturalidad y la honestidad artística, aunque lo más importante era el amor inmenso hacia su profesión y la ética del trabajo artístico. La posibilidad de ver el teatro como un suceso de dedicación plena. Tanto en ADADEL, Teatro Universitario como en Academia Municipal de Artes Dramáticas (AMAD) era imprescindible la disciplina, el precepto de que la función no debía suspenderse por nada. Se comienza a imponer en todas las academias la concepción de que todo el mundo debía ser un artista.

Academia Municipal. El milagro de la pasión

La Academia Municipal, tomando en cuenta su época, ha sido uno de los sucesos más grandes e importantes desde el punto de vista teatral. Las lágrimas de Ramón Ramos al preguntarle, cierta vez, por la significación de la Academia Municipal de Artes Dramáticas, fueron algo sencillamente impactante. Su nostalgia denotaba la importancia que tuvo aquel teatral recinto para cada uno de sus egresados. Y es que esta academia, fundada en el año 1947, es uno de los resultados más nobles y bellos logrados en esta pequeña ínsula.

²⁴ Roberto Gacio: Entrevista Realizada por el autor. 2010.

Algunos de los egresados de ADAD (academia), especialmente Julio Martínez Aparicio, tienen la idea de crear una nueva institución que retomara la experiencia de aquella donde se habían formado ellos. Aparicio conocía a un funcionario en el Ayuntamiento y luego de mucha insistencia logró que la institución les proporcionara alguna subvención para la creación de una academia teatral. Desde sus inicios, la AMAD fue una escuela nocturna que brindaba la posibilidad de recibir a personas provenientes de disímiles formaciones y de las más diversas procedencias. El objetivo, con respecto a sus alumnos, consistía en que respondieran a las exigencias artísticas del momento. La academia no se proyectó hacia la creación de actores, pues sus directivos opinaban que un actor no se crea, sino que se capacita.

En el primer curso ingresan un total de ciento veinte alumnos, quienes encuentran un claustro integrado en su mayoría por egresados de la Academia de Artes Dramáticas. El primer director de AMAD, Julio Martínez Aparicio, convoca para esta nueva aventura a figuras como Violeta Casal, Francisco Morín, Rubén Vigón, Luis Márquez, Modesto Centeno, Reinaldo de Zúñiga y María Isabel Sáenz, la más grande actriz cubana de la década del cuarenta. También se suma al claustro Juan Chabás para impartir la asignatura de Dicción y Fonética españolas. Continuando las experiencias pedagógicas anteriores, los alumnos mostraban lo aprendido en las aulas a través de puestas en escena que se presentaban ante el público.

La primera de sus funciones ocurre al finalizar su primer curso de estudios, en septiembre de 1947. La pieza seleccionada para la ocasión fue *Nuestro pueblo* de Thornton Wilder, dirigida por Rubén Vigón y representada en el Teatro Valdés Rodríguez. Sus profesores pretendían formar un actor más completo y sobre esa premisa se guiaba la enseñanza. Tanto fue así que para ingresar los alumnos debían

someterse a pruebas de aptitudes técnicas y de cultura general. La experiencia de AMAD es dividida por la investigadora Caridad Reyos en tres etapas. La primera recoge los años entre 1947-1953 y el programa de estudios contaba con las asignaturas de:

- Dicción y Fonética españolas
- Lectura y Entonación
- Mímica
- Escenografía
- Teatro Práctico, Clásico y Moderno
- Historia General del Teatro
- Estética
- Escenografía (Teórica)
- Entonación y Lectura. (Teoría Literaria y Principios Básicos de la técnica del actor)
- Introducción al Arte Dramático
- Historia del Teatro Español
- Psicología del Personaje
- Teatro Imaginativo y Teatro Práctico
- Vestuario
- Dramaturgia
- Experimentos Superiores de Actuación.

Al decir de Ramón Ramos, egresado de la Academia, dentro de la metodología de la Academia Municipal había asignaturas muy ligadas al modelo interpretativo de los años cuarenta, como fueron entonación, fonética y dicción. Existió un gran profesor, con una pedagogía realmente sorprendente para la época, nombrado Ramón Valenzuela, quien en sus clases trabajaba ejercicios sin palabras, daba situaciones y el alumno tenía que resolverlas sin recurrir a la expresión verbal. Insistía en un ejercicio importante para la enseñanza teatral, como son las esperas, pero lo hacía durante un tiempo muy breve, y rápidamente comenzaba a montar escenas.

La AMAD organizaba funciones todos los fines de semana, en las que actuaban los propios alumnos, aunque bajo la tutoría de alguno de sus profesores. Para no encarecer el costo de las producciones se escogían piezas breves, de fácil realización, y se montaban con el mínimo de recursos escenográficos. Estas presentaciones fueron muy bien acogidas entre los alumnos, quienes tuvieron la iniciativa de formar, entre ellos mismos, una especie de sindicato encargado de

la administración y funcionamiento de estas actividades académicas.

Bajo la égida de Martínez Aparicio se había inaugurado otro sector necesario para mejorar las labores de la academia: la enseñanza del teatro para niños. Esta cátedra fue desempeñada por varias de las alumnas egresadas, y una de ellas fue Dora Carvajal. También se inaugura un teatro experimental nombrado El Corral y que debutó con tres obras en un acto de autores cubanos, entre ellas *El californiano* de José Agustín Millán.

Al decir del actor Ramón Ramos, uno de los egresados de esta academia:

Los alumnos nos deslumbrábamos ante las escenas dramáticas en las que tuviéramos que gritar y llorar. Las escenas las escogíamos los propios alumnos, los profesores ofrecían mucha libertad. Trabajaban desde la emoción y la pasión, casi siempre de manera mecánica e irracional, pero mediante una magia muy especial se lograban excelentes resultados. Yo creo que era por la pasión que había, tanto de los profesores como de los alumnos era que se llegaba a tales resultados y que se formaron tantos grandes actores y actrices. Pero también es cierto que los profesores carecían de un método, de una técnica para impartir sus clases.²⁵

Modesto Centeno era uno de los que realizaba ejercicios actorales, los cuales en estos momentos parecen incorrectos, pero sencillamente manifestaban la carencia de una metodología para impartir las clases. Sentaba al alumno en una silla y le decía «estás triste», sin pedirle que buscara el motivo que le provocaba tal estado de ánimo, solo la recreación

²⁵ Ramón Ramos: Entrevista realizada por el autor. 2011.

externa del sentimiento. Elemento sumamente dañino para la formación porque induce al alumno a recurrir al cliché del sentimiento.

A propósito de la enseñanza en la Academia Municipal de Artes Dramáticas el actor crítico e investigador Roberto Gacio expresó:

La mayoría de los profesores no ofrecían, ni pedían los impulsos, solo la máscara externa, Martínez Aparicio, por ejemplo, pedía al actor solo los resultados. Uno de los profesores más modernos en cuanto a sus presupuestos era Roberto Garriga, quien insistía en la emoción verdadera, en el hecho de sentir, de la fuerza y la energía como complemento básico del intérprete. Garriga es considerado uno de nuestros mejores directores de televisión de todos los tiempos. Sabía cómo buscar recursos para lograr en el alumno la organicidad. Proporcionaba imágenes que ayudaban a encontrar emociones sinceras y acciones veraces, mínimas; justo a la medida que demanda un medio como la televisión.²⁶

A estos profesores la experiencia teatral les había cimentado la conciencia de que el estudiante debía ser capaz de vivir las cosas en el escenario como si le ocurrieran de verdad. Comienzan a recurrir a términos como sentir y naturalidad, buscando que el actor no representara ni fingiera externamente. Es en extremo curioso que sin tener una metodología propia para enseñar la actuación, algunos profesores demandaran en sus clases principios de la técnica stanislavskiana, aunque llegaban a ellas inconscientemente o a través de alguna breve referencia, porque físicamente no existía la bibliografía para acercarse

²⁶ Roberto Gacio: Entrevista realizada por el autor. 2010.

a los principios del llamado Sistema de Stanislavski. Tal cual el estilo de la época, el sentido de la intuición y la pasión continuaban imperando como los principios que guiaban la naturaleza del actor, solo algunos lograban salirse e ir más allá de este esquema de interpretación.

La contrariedad residía en que el segmento de la enseñanza dedicado a los ejercicios era muy breve, y en la mayoría de los profesores ni siquiera existía. Lo común en las aulas era comenzar a trabajar directo sobre el texto que se iba a representar. Modesto Centeno fue un profesor que casi siempre impartió el primer año de la carrera. Con el tiempo comenzó a lograr un importante momento de evolución, aunque para muchos no fuese de la forma más correcta. Este profesor viajaba a los Estados Unidos, veía las puestas en escena más significativas de la cartelera de ese país, como *Un tranvía llamado deseo*, *Zoológico de cristal*, entre otras. Una vez de regreso a Cuba las llevaba a escena tal y como las había visto allá. Aunque algunos le consideraran un recurso carente de creatividad, otros actores de la época consideran que este elemento, aunque no fuera el más apropiado, contribuyó al contacto con lo más moderno del teatro que se producía en Norteamérica.

A María Isabel Sáenz, la gran actriz de los años cuarenta, todos la recuerdan como un suceso muy importante dentro del contexto de AMAD. Impartía la asignatura de Teatro Clásico en versos y todos sus alumnos la consideraban como una profesora extremadamente recta. Insistía en la exquisitez a la hora de articular el verso sobre la escena, en las comas altas y bajas, (es este el término que los actores de la *vieja escuela* utilizan para referir las cadencias, anticadencias y suspensiones). En estos aspectos concernientes a los finales de frase era muy ortodoxa e incisiva. A María Isabel le decían la «dama del teatro». Era capaz de moverse por el escenario como una reina y ese elemento lo

exigía al alumno, que supiera caminar con elegancia por la escena. Aunque la esencia de su labor con los actores radicaba en el buen fraseo, lo físico era solo un complemento. Alumno que no pronunciaba correctamente no aprobaba su asignatura.

Otra de las asignaturas medulares dentro de la formación de los actores y de la cual solo se recogen evidencias en AMAD, era Psicología del Personaje, impartida por Roberto Burbaquis. En esta asignatura se estudiaban diversos modelos de personajes atendiendo a sus principales características psicológicas. Existía un particular interés por los personajes de Shakespeare, como Hamlet, Otelo o Macbeth; los héroes del teatro clásico griego y algunos caracteres del teatro de Molière. Era una especie de estudio minucioso de la psicología de estos personajes, divididos en grupos o tipos de caracteres.

Durante los años cuarenta, los dramaturgos, actores y directores más avanzados estaban muy apertrechados de la psicología freudiana, muchas de las piezas del teatro moderno recurrían a estas teorías psicológicas. Por lo tanto Burbaquis, luego de vencida la primera etapa del programa dedicada al estudio de los personajes clásicos, se adentraba en los modelos psicológicos propios de la dramaturgia contemporánea, enfocándolos desde principios expuestos por Freud, como el psicoanálisis. Una vez estudiados de forma teórica los personajes, la asignatura proseguía con la práctica de ejercicios dramáticos en función de la encarnación de algunos de los caracteres estudiados.

Dentro de sus casi dos décadas de existencia, la Academia Municipal graduó más de cien alumnos entre los que destacan: Fela Jar, Pepe Camejo, Miriam Acevedo, Dora Carvajal, Julia Astoviza, Xiomara Rivero, Roberto Gacio,

Ramón Ramos, Carlos Pérez Peña, Diana Rosa Suárez, Hedy Villegas, entre muchos otros.

Aunque algunos de mis entrevistados refieren que Modesto Centeno en sus viajes a Estados Unidos había conocido nociones del método de Stanislavski y los aplicaba someramente en sus clases, no es hasta inicios de los años sesenta cuando se comienza a impartir a Stanislavski propiamente, y los conocimientos los impartía Cuqui Ponce de León. En ese sentido existió un retraso de casi una década para que en AMAD se impartiera oficialmente a Stanislavski, y ello responde a que los principales cultores del método en los años cincuenta no integraban su claustro, y como ocurre muchas veces, las academias de arte se mantienen ajenas a las experimentaciones. Hasta que Stanislavski no estuvo bien afianzado como práctica en el teatro cubano, las escuelas estuvieron ajenas a su práctica regular.

La Academia Municipal perduró hasta 1966, año en que desaparece, lamentablemente, como consecuencia de la reorganización de la enseñanza artística en nuestro país. Siempre he considerado esta como una decisión errónea desde todos los sentidos. Se tuvo más bien en cuenta el factor de política cultural que el propiamente artístico. La Escuela Nacional de Arte pudo perfectamente haber coexistido junto a la Academia Municipal, la cual, reitero, fue uno de los más bellos empeños de toda nuestra historia teatral.

Algunos decían que la academia era antigua, ojalá pudieran tener todos los actores cubanos esa base, porque iban a ser actores con una tremenda cantidad de problemas técnicos resueltos. Ahora yo voy al teatro y no entiendo lo que dicen y eso en aquella época no ocurría.

En AMAD la formación era muy integral, los alumnos salían provistos de una gran cultura teatral y general, y con una pasión muy grande hacia el teatro, eso en estos días no existe.²⁷

La implantación dentro del teatro cubano de la enseñanza actoral a través de las academias oficiales, constituye el elemento que comienza a llenar los vacíos de un movimiento que se mantenía estancado entre anhelos de modernidad. Las academias fueron el gran despertar, y más allá del aspecto actoral, constituyen la gestación de todos los procesos y renovaciones que emergerán a partir de los años cincuenta. Se inicia un sustancial proceso de mutación hacia un teatro mucho más natural. La ADADEL, Teatro Universitario y AMAD representaron la apertura del trayecto, un punto de giro para intentar despojar la artificialidad y la grandilocuencia que tanto lastraba la actuación en nuestro país.

Había un sistema fundamentalmente sacado de la práctica y de la imitación, todo lo mimético en relación con las buenas actuaciones que uno podía ver, o que uno consideraba que fueran buenos en el cine. Era un poco suplementar todo el conocimiento a través de imitar las buenas actuaciones de los actores que a uno le interesaban intuitivamente en el cine... porque en el teatro no había prácticamente una posibilidad a seguir como ejemplo.²⁸

²⁷ Robert Ramos: Entrevista realizada por autor. 2011.

²⁸ Vicente Revuelta: «De la expresión a la vivencia. La trayectoria pedagógica de Vicente revuelta», Trabajo de Diploma Roberto Salas, Instituto Superior de Arte, 1985.

El actor formado en las Academias poseía una base sólida de conocimientos técnicos y culturales. Comenzó a existir un aval en el pensamiento actoral que respondía a principios de modernidad. El análisis psicológico se convirtió en el elemento más importante para el actor de la época, quien ya tenía nociones de las cuales valerse para comenzar a despojar la actuación de los añejos modelos. El actor era capaz de estudiar su cuerpo y su voz, y ponerlas en función de su personaje, solo que no existía un método que indujera a provocar los sentimientos, solo se contaba con el sentido de la intuición.

Capítulo Tercero

De la travesía de los conquistadores

Desde finales de los años cuarenta comenzaron a regresar a nuestro país, luego de un importante periodo de formación en el exterior, las figuras de Adolfo de Luis, Adela Escartín, Andrés Castro e Irma de la Vega, quienes traían asimilados los principios técnicos del método de Stanislavski y se proponían difundirlo entre todos los creadores de nuestro país. Lo cierto es que aquella primera metodología que se insertaba en nuestro acontecer teatral devendría esencia de la renovación del año 1958, suceso que me gusta ver concatenado, tanto a la creación de las academias teatrales, como a la encomiable labor de estos expedicionarios y al trabajo del mejor director de los años cincuenta, Francisco Morín.

Eran creadores interesados en lograr un arte fiel a la verdad de la vida y que mantuviera una legítima comunicación con los espectadores. Intensificaron esfuerzos para infundir a sus espectáculos las búsquedas y experimentos actorales revelados por Stanislavski. Esta novedad que se proponía fue un punto de partida, una base necesaria sobre la cual sostenerse para revelar el verdadero talento. Para los actores establecidos y de mayor experiencia significó un recurso muy valioso que asimilaban dentro del estilo que ya tenían incorporado. Adecuaron su experiencia a los nuevos moldes que se empezaban a plantear.

Una de las grandes contrariedades presentes a la hora de difundir las enseñanzas de Stanislavski por el teatro cubano, radicaba en la no existencia de una bibliografía física que sirviera como guía para impartir estas nociones y principios técnicos. Las primeras publicaciones acerca de

Stanislavski en Cuba acaecen en el seno de la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo, la cual reorganiza su sección de Teatro y deja a su cargo a Nora Badía y Vicente Revuelta, quienes crean un círculo de estudios y editan los Cuadernos de Cultura Teatral. Estos materiales constituyen un impulso a la profundización teórica de los principios teatrales del llamado Sistema de Stanislavski. Dentro de estos folletos son publicados, en español, los tres primeros capítulos del libro *Mi experiencia dramática*, de Roger Vaillant, donde su autor expone los aspectos fundamentales para adentrarse en el estudio del método. Aparecen, además, importantes artículos acerca de las problemáticas que lastran el desarrollo de la modernidad teatral.

En el tercer volumen de los Cuadernos de Cultura Teatral se da a conocer el artículo del propio Stanislavski «Cómo representar a Hamlet» y de A. Povoledo su estudio «Algunos términos del sistema». En junio de 1957 llevan a cabo la discusión del número cuatro de los cuadernos donde habían sido publicados otros dos meritorios trabajos de Roger Vaillant: «Método de actuación de Stanislavski» y «Del espectáculo como drama». El papel de Vicente Revuelta dentro esta sección resultó de incalculable valía. Bajo su auspicio salen a la luz estos importantes artículos que ayudan a difundir los principios de Stanislavski en un medio teatral que no contaba con ningún apoyo teórico que sustentara el desarrollo de estos conocimientos.

Como se puede apreciar eran solo insipientes esfuerzos por sustentar teóricamente aquella novedosa técnica que comenzaba a merodear por nuestros teatros, aunque la falta de bibliografía fue suplida por el caudal de conocimientos, el talento y los deseos de este grupo de conquistadores quienes emprenden el viaje más importante de todos, el de regreso. Dispuestos a experimentar con el

novedoso método que habían conocido, cada uno cargaba con su visión y aplicación personal en correspondencia con sus necesidades creativas. Fueron ellos quienes introdujeron e iniciaron el bregar stanislavskiano por nuestra escena y quienes posibilitaron la modernización, la transición. Maestros que llevaron al actor hacia otro estadio durante la década de los años cincuenta.

La mayor dificultad desde los inicios radicaba en que no podían permitirse que Stanislavski se convirtiera en una fórmula vacía para el buen actuar cuajado de recetas teóricas. La gran virtud, que eran grandes artistas y traían bien asimilada la esencia del llamado sistema, donde Stanislavski era, más que todo, una nueva concepción en cuanto a la ética de trabajo, de disciplina, a la visión de búsqueda constante, la conciencia de que siempre se está aprendiendo.

Adolfo de Luis, Adela Escartín, Andrés Castro, Irma de la Vega, Francisco Morín y más tarde Vicente Revuelta fueron sencillamente quienes enseñaron en nuestras tablas a moldear el talento, a crear desde sus propios recursos, a no fingir ni demostrar, a encontrar la propia verdad de la vida desde todos sus puntos de vista, tanto social como filosófico o psicológico. Siempre lo afirmo, el gran mérito de Konstantín Stanislavski y que tuvieron como premisa nuestros conquistadores fue el hecho de convertir la actuación en una profesión creativa, más que todo, en arte.

Adolfo de Luis, la devoción suprema

Siempre que en el devenir histórico-social del teatro cubano se mencionen los grandes maestros de la formación actoral, así como la inserción y divulgación del método de Stanislavski, se debe comenzar por la figura de Adolfo

de Luis. Un gran apasionado de esta práctica que se dedicó, como nadie, a inculcar las enseñanzas del teatrasta ruso entre los creadores cubanos.

En el año 1941, faltándole solo un curso para culminar sus estudios de música, Adolfo decide estudiar actuación y se somete a las pruebas de aptitudes de ADADEL. Por la calidad de sus exámenes, obtiene la posibilidad de cursar estudios gratuitamente, posibilidad que ofrecía la academia a los aspirantes que mejores aptitudes mostraran. Le es imposible culminar su aprendizaje debido al cierre de la institución en el año 1943. El elemento más significativo dentro de su etapa como estudiante resulta el hecho de asimilar los conocimientos básicos acerca del oficio del actor. La disciplina y el rigor imperante en la academia le muestran la actuación como un oficio de gran complejidad y que su práctica no era un juego superficial, sino que cobraba un rango artístico superior. Fue precisamente allí donde Adolfo tuvo su primer acercamiento a Stanislavski, a través de las clases de Martínez Allende, aunque él mismo confiesa no haber experimentado buenos resultados, debido a la poca experiencia de su profesor con esta práctica.

Entre 1945 y 1947 continúa colaborando con ADAD (asociación) e inicia sus estudios en Pro-Arte Musical, institución que impartía clases de baile y expresión corporal. Allí tuvo el privilegio de ser alumno de Alberto Alonso, quien le proporcionó una visión más integral del suceso teatral, mostrándole la necesidad de integrar el trabajo vocal y corporal como una célula única dentro del gran todo que es el actor y sus recursos. Esta gama de disímiles estudios le resultan de gran utilidad práctica, incorporando habilidades que luego aplicaría en su desempeño como director de escena.

En septiembre de 1947 emprende viaje hacia los Estados Unidos para reiniciar sus estudios de actuación. Una vez en Norteamérica se vincula al Dramatic Workshop of the New School for Social Research, de Erwin Piscator. Una academia comercial muy importante para nuestro país, pues en ella cursaron estudios algunos de los más importantes teatristas de los años cincuenta como Francisco Morín, Andrés Castro y Adela Escartín. En el Dramatic Workshop primaba la recurrencia al mundialmente conocido Método de Stanislavski, el cual cautivó a Adolfo desde que realizara su primera lectura del libro *Un actor se prepara*.

Durante el primer año su profesor fue el armenio Reiken Ben Arí, un eminente maestro ex miembro del Teatro de Arte de Moscú que laboró aproximadamente diez años junto a Stanislavski. Arí fue uno de los principales exponentes en cuanto a la aplicación del llamado Sistema dentro del teatro norteamericano. Asumía sus clases desde procedimientos pedagógicos muy dinámicos. Engranaba a las nociones teóricas la aplicación de ejercicios que complementaban la correcta aprehensión del alumno. Recurría fundamentalmente al trabajo con la concentración, el desarrollo de la imaginación y la memoria. Luego de vencida esta primera etapa del programa de estudios, proseguía con las improvisaciones y culminaba con la realización de montajes escénicos de diversas piezas de la dramaturgia norteamericana y universal.

Este contacto de Adolfo con la exploración introspectiva del actor, la creación desde la propia naturaleza orgánica y su exteriorización a través de acciones físicas, se convirtieron en una rotunda negación al estereotipo de actuación mimética y mecánica que durante tantos años vio practicar en nuestra escena. Al respecto Adolfo de Luis comenta: «El tratar de partir de mí mismo era difícil, pero daba un sentido

de individualidad extraordinario». ²⁹ Las nociones de objetivo, superobjetivo y justificación, dieron un vuelco rotundo a la manera en que Adolfo concebía la representación escénica.

En el segundo curso, la norteamericana Muriel Boudin fue su profesora de actuación. A ella agradece Adolfo, más que las enseñanzas técnicas, el contacto con una parte del sector artístico de izquierda en Estados Unidos. Creadores con un espíritu bohemio que se reunían a altas horas de la noche luego de sus funciones teatrales para gestar protestas contra el gobierno. Junto a ellos, participa en el acto de fundación del Movimiento Mundial por la Paz, celebrado en el Yankee Stadium de New York. Posteriormente se vincula al Greenwich Meuis Theatre, un grupo de filiación izquierdista dedicado a la realización del teatro experimental, que ofrecía sus funciones en una iglesia protestante. Junto a este colectivo incursionó en la pieza *Thunder Rock*, de Robert Andrey.

En Adolfo y su estética influyó sobremanera el hecho de presenciar las puestas de Elia Kazan y la experiencia de palpar cómo en estas cada actor, con sus recursos expresivos, puede transformar todo el entramado de la puesta. Capacitado para incorporar elementos novedosos desde su potencial creador, del encuentro con Stanislavski no solo absorbió las más lúcidas ideas acerca del trabajo del actor, sino también los principios básicos que rigen la más estrecha relación entre los actores y el director de la puesta en escena.

Luego de dos años en Estados Unidos sentía que estaba en condiciones de regresar a Cuba. Sabía que para

²⁹ Adolfo de Luis: «Adolfo de Luis: Promoción y renovación del teatro cubano». Trabajo de Diploma de María Cecilia Hernández Díaz, Instituto Superior de Arte, 1985.

transformar nuestro panorama teatral tendría primero que instruir a muchos de sus practicantes, luego engranar el binomio actor y director como un conjunto armónico dispuesto a la creación.

Sin duda alguna, Roberto Gacio es uno de los mayores admiradores y seguidores del legado escénico de Adolfo de Luis. Al respecto de su profesor y amigo Gacio comentó:

Para Adolfo, el director escénico no se formaba, sino que emergía del propio actor, pero solo de un actor experimentado y sagaz que, dominando todos los resquicios y complejidades de su profesión, podía emprender la hazaña de guiar un elenco y componer un montaje escénico.³⁰

Cargado de inquietudes y anhelos, a Adolfo no le interesó continuar su formación en New York. La escena cubana reclamaba conquistadores, por lo que en el año 1950 regresa a Cuba cargado de experiencias y dispuesto a transmitir las a todos los interesados. Al reinsertarse en el movimiento cubano chocó con la falsedad de aquellos años. Tras su ausencia, en el medio teatral de la isla, no se avizoraba ninguna transformación positiva. Aún no había sido erradicada la barrera de la imitación y la artificialidad con la que se concebía la actuación. Paulatinamente Adolfo comienza a adaptar el método a las peculiaridades de nuestra identidad a fin de crear un actor, que partiendo del habla, la gestualidad y las recurrencias expresivas autóctonas, se convirtiera en un exponente de nuestra realidad.

Introduce nuevas ideas y perspectivas para la actuación y, como resultante, para la concepción general del espectáculo. Comienza sus incesantes labores de promoción y

³⁰ Roberto Gacio: Entrevista realizada por el autor. 2010.

difusión del método de Stanislavski entre los actores. Se vincula a la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo, la cual desde su fundación manifestó la necesidad de fomentar y estimular el arte teatral cultivado por jóvenes. Participa en la creación de una nueva agrupación auspiciada por esta institución, Teatro, presidida por Marcos Behmaras, asesorada por Paco Alfonso y compuesta por varios artistas de vanguardia dentro de la época como Eduardo Manet, Enrique Medina, Julio Matas, Vicente Revuelta y otros. Inician sus actividades artísticas el 24 de febrero de 1951 intentando una experiencia similar a la de Teatro Popular.

De las actividades de esta agrupación surgieron puestas en escena como *Punto Lejano* de A. Afinoguenov y *Esperando al Zurdo* de Clifford Odets, pieza que se estrena en 1951 con versión y dirección de Marcos Behmaras, quien estuvo asistido por el destacado teatrista mexicano José Gelada, quien se encontraba en Cuba invitado precisamente por el grupo Teatro para impartir un cursillo sobre Stanislavski.

La presencia de José Gelada en nuestro país significa un suceso trascendental, ya que junto a su maestro Seki Sanu, tuvo una gran responsabilidad en la práctica de la técnica de Stanislavski en el país azteca. Adolfo había tenido oportunidad de conocerlo e intercambiar experiencias durante su estancia en México en 1950 y le invitó a ofrecer en el verano de 1951, en los locales de Nuestro Tiempo, el primer curso realizado en La Habana sobre los conceptos generales del método. El cursillo, aunque muy breve, sirvió para incentivar entre los asistentes la práctica del incipiente método. «Con este esfuerzo, Teatro realizaba uno de los más caros anhelos de los jóvenes del momento, dar a conocer un método científico y eficaz sobre la actuación dramática, que solamente los cubanos que habían estudiado en

academias neoyorkinas habían podido aprender». ³¹ La semilla había quedado sembrada, era función de Adolfo y otros cultores dar continuidad a la práctica del método de Stanislavski en nuestro país.

En el propio año 1951, Adolfo comienza su labor como pedagogo, la cual lo acompañó durante toda su carrera. Imparte un taller en la Academia de Ballet Alicia Alonso, donde existía un Departamento de Drama dirigido por Violeta Casal que tenía entre sus profesores además de a Adolfo, a Francisco Morín, Lorna de Sosa y Ramiro Guerra, y que incorporaba a la práctica de la danza la aprehensión de nociones interpretativas. Esta novedosa experiencia de aplicar a Stanislavski en el ballet constituyó una renovación y un aporte que distinguió desde los primeros años la labor de la Escuela Cubana de Ballet, la cual promulgaba la necesidad de enriquecer la expresión corporal del bailarín a través de la recreación dramática del mundo interior del personaje.

En colaboración con Nuestro Tiempo, Adolfo realiza su primer trabajo de dirección escénica. Esta institución imparte un taller y auspicia la representación de *Días felices*, de A. Puget, escogida para el examen de graduación del grupo de Los Comediantes de la Academia Municipal. Dentro del elenco se encontraban Julia Astoviza y Fela Jar. Sobre este primer trabajo de dirección, Adolfo considera que fue una labor ardua e intensa, ya que los integrantes del grupo no tenían experiencias prácticas con el método. «Hacer que partieran de sí mismos, fue un logro como lo fue conseguir que un elenco completo actuara con una misma

³¹ María Cecilia Hernández Díaz: «Adolfo de Luis: Promoción y Renovación del Teatro Cubano», Trabajo de Diploma, Instituto Superior de Arte, 1985.

línea interpretativa, y sobre todo que la actuación alcanzara un nivel de calidad bastante parejo.»³²

Inmerso en la búsqueda del desarrollo de una expresión actoral basada en los principios de la técnica stanislavskiana, a finales del año 1952, Adolfo inicia la experimentación con la modalidad del teatro arena. Este estilo de representación escénica, que el propio Adolfo reconociera como el medio ideal de su expresión artística, posibilitaba centrar la atención en el trabajo del actor y lo situaba en una atmósfera de mayor intimidad, debido a la proximidad con el espectador. Estos elementos conllevan a reducir la proyección, las intenciones y las acciones físicas a una dimensión mucho más convencional, en aras de conformar un resultado más convincente para el espectador.

Cada movimiento o texto del actor debía realizarse exento de artificios para producir una impresión de realidad y promover así la identificación y credibilidad del público con su trabajo. Los vicios y clichés, las acciones superfluas o vaciadas adquirirían mayores dimensiones. Se entabla una nueva relación entre el intérprete y su personaje. Comienzan a explorarse herramientas técnicas para encausar esta nueva expresión y Stanislavski se divisaba como el recurso idóneo para complementar las nuevas exigencias expresivas.

Calígula: La práctica como criterio de la verdad

Si fuese necesario concebir la década de los años cincuenta como una línea ascendente hacia la transición que sitúo

³² Adolfo de Luis: en «Adolfo de Luis: Promoción y Renovación del Teatro Cubano». Trabajo de Diploma de María Cecilia Hernández Díaz, Instituto Superior de Arte, 1985.

en 1958, es importante señalar que tres años antes se produce un momento significativo en cuanto a modernización actoral con el estreno de *Calígula*, de Albert Camus. Muchos de los especialistas de la época definen esta puesta, dirigida por Francisco Morín y protagonizada por Adolfo de Luis, como una zona de modernidad en cuanto a poética de puesta en escena y estilo de interpretación, dentro del naciente periodo de las salitas.

Adolfo de Luis construyó su personaje de Calígula siguiendo los principios básicos del método de Stanislavski. Partió de vivencias propias para lograr que la emoción fluyera con vitalidad y organicidad, elementos perfectamente palpables en el auténtico dolor que profesaba su personaje, el cual asumió sin gestos estereotipados ni matices engolados. Dentro del elenco tuvo el apoyo, interpretando el personaje de Cesonia, de la gran actriz española Adela Escartín, quien ha sido una de las figuras más brillantes que conociera nuestra escena. Una actriz formada también bajo el amparo de la técnica stanislavskiana. Helmo Hernández fue otro de los puntos fuertes de la nómina en su trabajo con el personaje de Casio.

Francisco Morín supo guiar acertadamente este elenco ofreciendo muchas libertades creativas, como era característico de su poética como director. Los diseños realizados por Andrés García denotaban una imagen escénica concentrada en el accionar de los personajes, y desde esa perspectiva el mejor director de la época guió el trabajo de los actores, insistiendo en su gestualidad y entonación. Morín, quien se caracterizaba por ser muy riguroso como director, luchó afanosamente por la credibilidad en cuando a las impetuosas acciones y emociones que presentan los personajes, elemento inusitado dentro de la escena cubana de la época. A partir de todas estas búsquedas el diálogo de los actores dentro de la puesta adquirió un especial

impacto en el auditorio debido a la majestuosidad del tono conversacional, fluido y orgánico. Resultaron significativos también la veracidad de la proyección, la espontaneidad en los movimientos y la gestualidad que diferían de aquellas interpretaciones de estilo engolado y externo que convivía en nuestros escenarios.

La puesta en escena de *Calígula* representó para Adolfo de Luis no solo el éxito de haberse coronado el mejor actor dramático cubano de 1955, sino el de haber alcanzado la materialización de todos sus esfuerzos personales en cuanto a la experimentación y comprensión del método de Stanislavski. Adolfo confesó «haber trabajado el personaje de adentro hacia afuera. Investigó las causas verdaderas del angustiado pesimismo y de su crueldad, para poder transmitir de una manera coherente y significativa, para un público contemporáneo, las motivaciones más profundas de Calígula, la raíz del dolor y la amargura existencial del emperador».³³

La crítica de la época tuvo palabras encomiables hacia la puesta, pero en especial para el desempeño de Adolfo de Luis. Señalaban que el actor había utilizado un recurso efectivo para mantener la palabra en sus labios por un espacio elástico de tiempo y luego hacerla brotar como si le encontrase un sabor desagradable. Otros reseñaban el triunfo del tono conversacional y corpóreo en oposición a la falsedad y la declamación que tanto lastraba el desarrollo de nuestro teatro y la aplicación del llamado sistema de Stanislavski desde un sentido dialéctico y creador como recurso idóneo para modernizar la expresión actoral y de esta forma el teatro en general.

El propio Adolfo de Luis supo denotar que dentro de aquella puesta en escena ocurrió un punto de giro dentro

³³ *Ibidem*

de la expresión actoral en nuestro país, al respecto dijo: «Con la interpretación de Calígula nos convencimos de cómo partiendo de nosotros mismos podíamos apresar la esencia del personaje y darle cause libremente a través de nuestros medios expresivos».³⁴

La nueva orientación de la técnica actoral manifestada en *Calígula* fue para muchos la necesaria negación a los viejos patrones de interpretación. Se vislumbró a Stanislavski como la valiosa posibilidad de asumir la actuación como una profesión de consagrada creación artística. Se planteaba así una nueva línea de trabajo para el actor, reto que implicaba un culto por el estudio y la dedicación; por la necesidad de crear y entrenar en el actor sus propios recursos expresivos y movilizar sus fuentes de inspiración.

Nace Atelier

El 28 de octubre de 1955, con cincuenta y cuatro lunetas y un escenario de cinco metros por cuatro, quedaba inaugurada la sala Atelier. La utilización de recintos teatrales de pequeñas dimensiones se convertía en un modismo para la estética de la época. Suceso que adoptara el nombre de «época de las salitas». Su existencia representa un escalón importante dentro de las búsquedas actorales de la nueva generación. Las salitas transformaban el estilo y la concepción del actor sobre la escena. Eliminaban la grandilocuencia y los tonos engolados. Ante la proximidad del público había que asumir tonalidades moderadas, trabajadas ya en la televisión y en el teatro arena. Los tonos realistas, comunes al desempeño habitual del ser humano, debían ser

³⁴ *Ibíd.*

encontrados y puestos en función de la nueva teatralidad que comenzaba a imponerse.

Vicente Revuelta fue uno de los directores invitados por Atelier. A su cargo estuvo el montaje de *Mundo de cristal*, de Tennessee Williams. Estrenada en julio de 1956, esta pieza significaba un éxito rotundo de más de cien representaciones, incluidas giras a provincias del interior del país. En esta puesta Vicente tuvo la responsabilidad de dirigir al mismísimo Adolfo, elemento que me induce a creer que de esta colaboración Vicente adquirió valiosas experiencias dentro del oficio de director, además de estar en contacto con uno de los principales exponentes de la práctica de Stanislavski en la isla.

En la pieza *Doble juego*, de Fermín Borges, se unieron nuevamente Vicente y Adolfo, esta vez como intérpretes. Ambos asumieron caracterizaciones bien moldeadas en cuanto a emociones internas, las cuales según refiere la crítica especializada «brotaban desde la más inquietante organicidad». El propio Adolfo confesó que ambos enfatizaron en el conflicto y los motivos que condicionaban el comportamiento de sus personajes, así como en la contradictoria relación con el contexto que circundaba a ambos caracteres.

Para cincelar la formación de actores bajo el amparo de la técnica de Stanislavski, Adolfo crea el Atelier de los actores con la intención de formar jóvenes que ingresaran al elenco de su agrupación. Este taller comienza oficialmente su labor en febrero de 1958. Contó con aproximadamente veinte alumnos, entre los que figuraban Bertha Martínez, Ángel Toraño, Adolfo Llauradó, Eugenio Domínguez, Consuelo Elba, Julia Aztoviza, Eloina Maceira, Anaís Callado, entre otros. La duración de este curso fue muy breve, ya que fracasó debido a la crisis gestada a finales de 1958. En términos de resultados sí fue muy valioso para cada uno de

los alumnos, quienes tuvieron, desde la apasionada visión de Adolfo, una importante aproximación a Stanislavski. Motivo indispensable para que muchos de ellos continuaran indagando y formándose dentro de los principios de esta metodología, la cual invadía con mucha fuerza a cada uno de los actores de nuestra isla.

Stanislavski en las prodigiosas manos de Adolfo

Para Adolfo de Luis, como para ningún otro en nuestro país, la aplicación del llamado Sistema de Stanislavski devino poética inquebrantable. Especie de práctica de vida que nunca abandonó, convirtiéndose, por derecho propio, en el más importante promotor del método dentro del país.

En la metodología de Adolfo era una constante el sentido de la verdad en el actor, de la organicidad, su búsqueda a la hora de crear un personaje. Las meditaciones y procesos internos de un personaje y exteriorizarlos de forma orgánica. Hasta en la cadena de acciones más elemental él siempre estaba en esa lucha, el qué, el por qué y el cómo. Era una gente muy exigente en ese aspecto. En ocasiones hasta un poco duro cuando veía que un actor era obvio en su forma de actuar o que se iba por la búsqueda del sentimiento externo.³⁵

Estas palabras de la actriz, directora, profesora y teatróloga Verónica Lynn denotan la preocupación de su maestro Adolfo de Luis por elementos medulares de la práctica de Stanislavski como la interiorización de las acciones, la justificación y la tarea escénica que el actor debía cumplir,

³⁵ Verónica Lynn. Entrevista realizada por el autor. 2011.

elementos en los cuales era exquisito. Creaba en sus alumnos la consciencia de la actuación stanislavskiana desde una tríada inviolable: primero el pensamiento, luego el gesto y por último la palabra. Ante cada acción, por mínima que fuere, insistía en la línea interna de pensamiento que conducía a la realización de la misma y su respectiva justificación. Era incisivo en los tres elementos de la tarea escénica: acción, voluntad y ajuste. Exigiéndoles que respondieran en cada momento las preguntas para complementar la tarea escénica, qué hago, por qué hago y cómo hago determinada acción escénica.

Dentro de la pedagogía de Adolfo, el trabajo con los ejercicios básicos para asimilar el método se convertía en una constante diaria. Para él la asimilación de estos ejercicios debía asumirse con similar rigor al de un bailarín que se ocupa de los entrenamientos en la barra. Luego de varios años de experiencia en la aplicación del método, Adolfo crea una síntesis muy valiosa de sus principios técnicos y sus correspondientes ejercicios. Argumentaba que en esa simplificación residía la base fundamental para aprehender a Stanislavski. La mayor dificultad que afrontaría el actor era su aparente simpleza. Los recursos en los cuales Adolfo sintetizaba el llamado Sistema eran: Concentración, Memoria de los Sentidos, Memoria Emotiva, Imaginación, Justificación y Tarea Escénica.

Uno de los ejercicios stanislavskianos básicos en los que Adolfo insistía para asimilar la concentración de la atención y la memoria de los sentidos era el de la taza de café. Adolfo era exquisito en el trabajo de la manipulación con la taza imaginaria, el plato, la cuchara y el azúcar. Un ejercicio sin dudas integral porque obliga a disponer de todos los sentidos en función de la acción dramática. Adolfo pedía insertar en esta práctica el trabajo con las dinámicas de la acción desde sus tres dimensiones principales: lenta, acelerada y

natural; luego mezclarlas y encontrar diversos matices dentro de una misma cadena de acciones.

Roberto Gacio insiste, cada vez que le preguntan por su maestro, que Adolfo aplicaba una serie de ejercicios que resumían la esencia de las lecciones de Stanislavski:

Adolfo hacía mucho hincapié en la imaginación del actor. Pedía que crearan historias a partir de alguna pauta específica, o realizaba el conocido ejercicio del cuento en colectivo. Para trabajar la concentración y continuar con la imaginación utilizaba ejercicios con láminas de imágenes, las cuales mostraba durante un tiempo determinado y el actor debía describir todos los detalles que había visto para luego crear su propia historia. También para la concentración recurría al juego con las palabras: cada alumno proponía una y el siguiente repetía las anteriores y agregaba otra, y así consecutivamente. También intentar leer un párrafo, mientras los demás alumnos hacían ruidos. Para la memoria emotiva sentaba al actor y le pedía visualizar un hecho agradable o no de su existencia y expresar a los demás, y sin palabras, el suceso recordado.³⁶

Luego de vencida esta primera etapa de lúdicos ejercicios, era que se adentraba en las improvisaciones. Brindaba objetivos distintos a los actores, sin que uno supiera el de su contraparte. No les permitía acordar nada previamente, de modo que todo se gestaba sobre la escena, ninguno sabía qué haría su compañero. La esencia de su pedagogía, sin dudas, eran las improvisaciones. Antes de comenzar el proceso de trabajo, Adolfo daba muchas clases y en ellas utilizaba este tipo de ejercicio. Reclamaba mucho la

³⁶ Roberto Gacio: Entrevista realizada por el autor. 2010.

imaginación individual para crear la situación y el lugar escogido dentro de la improvisación. En la utilización y dominio del espacio era muy enfático, saber qué significado tenía el sitio por donde el actor se movía. Trabajaba la relación con los elementos y los personajes que componían la escena, alegando que una representación teatral no era más que una urdimbre de relaciones.

Adolfo estaba siendo uno de los protagonistas de la transformación que atravesaba la expresión actoral en el teatro cubano con la entrada y aplicación de la técnica de Stanislavski. Expresiones como creencia y verdad se incorporaban a manera de axioma a esta nueva esencia de actor que nacía. Adolfo de Luis significaba la avanzada de este arduo proceso de revolución interpretativa. Su pasión y vocación pedagógica estaban gestando un nuevo modelo dentro de la expresión actoral.

Acerca de lo que representó el método de Stanislavski para el teatro cubano Verónica Lynn sentenció:

Stanislavski fue para la época una gran revelación. Cuando un actor no tiene un sistema de trabajo casi siempre se va por la búsqueda del sentimiento. Términos como unidades y objetivo, relación consciente-subconsciente, fe y sentido de la verdad, sí mágico, justificación... te educan la consciencia que el sentimiento no se busca, que no puede ser preconcebido, y se convierten en las herramientas para llegar a la verdad escénica.³⁷

Estas palabras evidencian que el actor cubano de los años cincuenta comenzaba a dejar atrás los moldes esquemáticos del buen decir y la matización artificial, para comenzar a hablar, observar, tocar, caminar de verdad. Antes

³⁷ Verónica Lynn. Entrevista realizada por el autor. 2011.

de la inserción del método de Stanislavski nuestros actores caracterizaban a partir de la primera lectura, ahora conocían una herramienta para aprender a desmenuzar su personaje en acciones, tanto internas como externas. Escrutaban las circunstancias dadas para situar el contexto, buscar datos de la época, de la cultura del personaje. Se incorporaba la necesidad de encontrar pequeños objetivos por escena, saber qué persigue el personaje durante la obra, hasta llegar a su gran objetivo. Estas novedades, en correspondencia con el viejo estilo regido por la intuición, significaban un impacto que renovaba y removía ostensiblemente la práctica actoral de la época.

Andrés Castro. Lo nuevo y lo viejo en maravillosa fusión

Tres años en la prestigiosa academia de Piscator, en New York, avalan una sólida formación en el teatrista cubano Andrés Castro, quien durante sus años de estudiante estuvo muy ligado al movimiento teatral norteamericano, justo en pleno proceso de gestación del célebre Actors Studio. Allí fue un fiel devoto de Stella Adler quien, según su criterio, era la persona que mayores conocimientos poseía dentro de aquella escuela. La efervescencia creativa que se vivía por aquellos años en los Estados Unidos, con la presencia de creadores enfrascados en una nueva interpretación de Stanislavski, proporcionan a Andrés un valioso cúmulo de experiencias y conocimientos henchidos de un gran sentido de modernidad, los cuales trae a Cuba junto a la española Adela Escartín, quien también realiza el bienaventurado trayecto de conquista de nuestra escena acaecido durante los años cincuenta.

Desde su llegada en 1949 Andrés se opone al carácter semiprivado de las representaciones en La Habana. Estas solo eran destinadas a los socios de cada una de las instituciones. En oposición al carácter efímero de las agrupaciones y la fragilidad del repertorio, ayudado por su acomodada posición económica, Andrés Castro acomete la empresa de fundar la primera compañía de teatro en nuestro país. La fecha de fundación de Las Máscaras es el año 1950 y se organiza a partir del mismo elenco que un año antes había integrado el Grupo Escénico Libre (GEL).

El carácter de compañía estaba dado por su elenco fijo, Andrés como director artístico principal, la supresión del sistema de socios, las funciones por temporadas y la taquilla abierta al precio de cincuenta centavos. Desde sus primeras apariciones, en el Palacio de los Yesistas, Las Máscaras significaba, indudablemente, una de las mayores evidencias del tránsito hacia la nueva época que afrontaba el teatro cubano. Su primer éxito fue *Yerma*, de Federico García Lorca, protagonizada por Adela Escartín y Vicente Revuelta, y que contaba con las coreografías de Ramiro Guerra. Lograron mantenerse en cartelera durante treinta y dos funciones consecutivas y se estuvo reponiendo en reiteradas ocasiones durante varios años. Las Máscaras fue una institución capaz de aglutinar excelentes intérpretes, quienes gozaban de mucho prestigio dentro del mundillo teatral de la época, como fueron Matilde Muñoz, Clara Ronay, María Antonia Rey, Violeta Casal, Raquel y Vicente Revuelta, Augusto Borges, Armando Soler, Leonor Borrero, Hilda Soto, entre muchos otros de incuestionable calidad.

Si se analiza el repertorio de la compañía se encuentra que en los inicios la poética de Andrés se encontraba volcada hacia el teatro de Federico García Lorca. Sus primeros estrenos, a excepción del *Don Juan tenorio*, de Zorrilla, son piezas pertenecientes al repertorio del gran dramaturgo y

poeta español. Además de su mayor éxito, *Yerma*, subieron a escena, de Lorca, *Bodas de sangre* (1951) y *La casa de Bernarda Alba* (1952).

El inicio en 1954 de la Época de las Salitas, tan provechosa para la expansión de la técnica de Stanislavski, marcó también una transición en la estética de Las Máscaras. Cuatro estrenos durante ese año, todos de diversa procedencia y estilo, reafirmaban la nueva búsqueda en la que se encontraba la agrupación: *Cándida*, de Bernard Shaw, *El tío Vania*, de Antón Chéjov, *Espectros*, de Ibsen y *Lila la mariposa* de Rolando Ferrer. Piezas en las cuales algunos de los presentes reconocieron la aparición de una estética muy peculiar donde se mantenían principios de la llamada vieja escuela, como el decir impecable, el trabajo con las inflexiones y la colocación de la voz; preceptos que eran muy difíciles de eliminar en actores que lo traían asimilados de una práctica de años. Pero como sus protagonistas recuerdan, por esta época comenzaba a ocurrir en ellos una valiosa transformación en cuanto a estilo: el viejo esquema se fusionaba a la más moderna técnica, y apareció una asombrosa dualidad estética entre lo nuevo y lo viejo. Sentían que la fuerza y la emoción, elementos que siempre estuvieron presentes en ellos, comenzaban a ser trabajados a través de la introspección, desde la verdad stanislavskiana que Andrés había sabido inculcar en cada uno de ellos.

A propósito del empeño de Las Máscaras por estar presentes contantemente en la cartelera teatral y el éxito de sus propuestas, en el Diario de la Marina el crítico Auxiliar reseñó:

Después del éxito enorme de *Cándida*, que fue muy aplaudida después de cada acto y que le valió una enorme ovación a cada uno de los intérpretes al final de las representaciones, Las Máscaras anuncia el estreno

absoluto en Cuba de *El Tío Vania* con funciones a las 9:15 y el domingo matiné a las 3:30 además de la función nocturna habitual. Para los fines de semanas sucesivos ensayan tres títulos del gran cartel. Uno, *Espectros* de Ibsen, *A puertas cerradas* de Jean Paul Sarte y *Lila la Mariposa* de Rolando Ferrer.³⁸

El ímpetu de Las Máscaras no cesaba, aparecían en las carteleras con mucha frecuencia y con estrenos de excelente calidad que convocaban a una gran cantidad de público a las representaciones. Me atrevería a afirmar que Las Máscaras fue la agrupación más popular de los años cincuenta, además de ser bien favorecidos, con toda justicia, por la exigente crítica especializada de la época. Cada uno de los rotativos de la época, en especial Diario de la Marina, cubrían las apariciones de esta compañía como una verdadera noticia de interés, antes, durante y después del estreno.

A propósito del incesante trabajo de esta compañía una de sus integrantes, la actriz Georgina Almanza expresó, con una sonrisa entre labios:

La labor de Las Máscaras fue incansable. Trabajábamos casi todos los días de la semana, casi siempre a partir de las ocho de la noche. Cuando teníamos presentación ensayábamos en la tarde y luego realizábamos la función. En ocasiones teníamos una obra en escena y otra en proceso de montaje, tanto en el Palacio de los Yesistas como después en La Bombonera. El incansable Andrés programaba varias funciones a la semana y en el repertorio figuraban algunos estrenos caracterizados por el sentido comercial, que eran precisamente los espectáculos que sustentaban económicamente el colectivo

³⁸ *Diario de la Marina*: viernes 5 de febrero de 1954.

y sus ganancias nos permitían realizar piezas más comprometidas con el buen Teatro de Arte.³⁹

El momento de madurez en el cual se validan las transformaciones en los actores de Las Máscaras ocurre con los estrenos de *Picnic*, de William Inge (1956), y como punto climático del proceso *Mesas Separadas*, de Terence Rattigan, pieza que fuera un enorme éxito para el teatro de la época y con la cual inauguraron en 1957 la maravillosa salita de 1ra y B, conocida como la Bombonera.

La fusión de estilos, de estéticas actorales, y hasta de escuelas, caracteriza gran parte de la actuación de los años cincuenta en nuestro país, fenómeno que me seduce homologar al de una conquista, un proceso de transculturación varias veces repetido dentro de la cultura cubana y del cual la actuación no escapa. La invasión de Stanislavski no fue un fogonazo, sino un proceso escalonado de asimilaciones y desprendimientos, en una suerte de largo viaje para que la verdad stanislavskiana deviniera transición y se apoderara para siempre de nuestros escenarios.

Stanislavski desde la libertad interior

Teníamos bastante desarrollada la intuición, y nos daba buenos resultados, no sé por qué, pero de todas formas el método nos ayudó mucho, porque una cosa es la intuición y otra cosa es el conocimiento. Nos enseñó a moldear el talento, teníamos asimilada la proyección, la fuerza, la pasión; Stanislavski nos enseñó a dosificarlo, a jugar con la profesión.⁴⁰

³⁹ Gerogina Almanza: Entrevista realizada por el autor. 2010.

⁴⁰ *Ibidem*

El nuevo periodo de Las Salitas convertía la práctica de Stanislavski en una necesidad. Tener que repetir todos los días la misma función dejaba atrás el riesgoso sentido de la intuición para comenzar a demandar una metodología que los condujera a llegar al estado emocional necesario en cada una de las representaciones. Los actores comienzan a ver en esta primera técnica que se asomaba ante ellos el mecanismo idóneo para poder reproducir diariamente los estados anímicos que le exigía su personaje. Andrés Castro, desde su sólida formación en tierras norteamericanas, interiorizó que Stanislavski era la técnica primaria para el actor y lo aplicaba, supo, primero deslumbrarlos y luego incorporar en ellos la técnica pero sobre todo desde el sentido ético, grupal, de interrelación entre los actores. Durante los ensayos observaba qué elemento no salía bien en el actor y sus causas, para erradicar estos defectos era muy riguroso con los ejercicios. Sabía exacerbar las sensaciones y las emociones internas hasta encontrar en cada actor el móvil que lo condujera hacia el sentimiento verdadero. “Con Andrés Castro, sin embargo, era diferente. El dirigía al actor de un modo distinto. Había un principio stanislavskiano ahí”.⁴¹

El sí mágico era para Andrés una guía imprescindible que nunca debía perder el actor: «si yo fuera tal personaje, si yo estuviera en esta circunstancia... qué haría». Andrés contaba con valiosos recursos para despertar en el actor emociones sinceras. Por aquellos años no existía una bibliografía propia del método, la guía eran sus propios conocimientos y los ejercicios que traía asimilado de su formación precedente, como el trabajo con las improvisaciones, de las cuales era un febril apasionado. Enfatizaba en que el actor, primeramente,

⁴¹ Suarez Durán Esther: *El juego de mi vida. Vicente Revuelta en escena*, p. 51, Centro de Investigación de la Cultura Cubana Juan Marinello, - CNIAE, La Habana, 2001.

debía tener bien claro de dónde venía y hacia dónde iba. Aunque a estas interrogantes Andrés particularmente agregaba el para qué voy. Para una actuación acertada, el practicante debía dominar las circunstancias antes de salir a escena. También realizaba ejercicios de imaginación y recreación de sensaciones corporales. Desde pautas análogas, como el frío y el calor, se debían explorar impresiones psicofísicas, matices o emociones. Según su poética, lo esencial en el actor era la imaginación y esta era quien daba paso a la emoción espontánea y sincera, noción esta que Andrés heredara directamente de Stella Adler.

Tanto en Adela Escartín como en Andrés, la esencia de su pedagogía consistía en el trabajo con las incorporaciones. El alumno debía asumir desde la imitación un animal o un objeto y luego despojarlo gradualmente de sus condiciones artificiales y dejar solo las características, movimientos, ademanes o cadencia que tuvieran puntos comunes con la naturaleza humana y que sirvieran para la caracterización física del personaje.

Para Verónica Lynn, por ejemplo, las incorporaciones le fueron provechosas en algunas ocasiones. «Son muy útiles para el tempo-ritmo del personaje, la dinámica de la escena y la gestualidad».⁴² Pero, como ella misma ha relatado en varias ocasiones, una vez tuvo que incorporar un ánfora y se opuso; «el actor debe interpretar sobre la escena seres vivos, pensantes y este objeto es inanimado. ¿Cómo piensa un ánfora? Para caracterizar a la señorita Julia un pájaro dentro de una jaula sí puede ser provechoso en los estados anímicos, pero no debe malinterpretarse e imitar estrictamente al animal porque se corre el riesgo de ser externo».⁴³ Existieron

⁴² Verónica Lynn: Entrevista realizada por el autor. 2011.

⁴³ *Ibidem*

algunos creadores, entre ellos Adolfo de Luis, que nunca estuvieron en concordancia con este recurso de las incorporaciones. Creían que era esta una interpretación errónea de un alumno en alguna clase de Stanislavski.

Su escalonada metodología a la usanza stanislavskiana culminaba con el trabajo de las acciones físicas y su justificación. Pedía al actor crear sobre la escena desde la base de la libertad, teniendo presente nociones como objetivo y superobjetivo del personaje. También enfatizaba en la interrelación como un elemento esencial dentro de la actuación; no desdeñar nunca el sentido de escuchar a los demás actores que componen la escena.

La vocación pedagógica de Andrés Castro era irrefragable desde la evidencia de su propia esposa Antonia Rey, quien a decir de muchos llegó a manos de Andrés con carencias técnicas y a su lado se convirtió en una primerísima figura de nuestras tablas. La calidad de esta actriz y su prestigio en la escena cubana llega hasta tal punto que se ha tejido una leyenda teatral. Se dice que en *Orfeo desciende* hay un monólogo donde su personaje tiene una higuera, y el día que le sale una frutita, el personaje le viste como si fuera un árbol de navidad. Cuentan muchos que aquel momento interpretado por Antonia era impresionante, tanto así que cuando fue llevada la obra al cine, y encarnado el personaje por la gran Ana Magnani, el público teatral de la época solía decir que no podía compararse con lo realizado por Antonia Rey. Sobran comentarios.

Para Andrés la actuación debía asumirse desde tres bases fundamentales: Primero la Relajación, luego la Concentración, y la conjunción de ambas daría paso a la Emoción. La técnica es quien enseña las herramientas para controlar y dosificar estos recursos, a comprometer el cerebro y la razón ante cada acción, y de ahí emprender el difícil trayecto de llevarla al corazón. Un parlamento en el

teatro puede ser muy lindo pero si no sale de adentro no emociona y sobre esa premisa guiaba a sus actores. Les inculcaba a Stanislavski como una herramienta para desarrollar la creatividad. Un recurso para apoyar la intuición que ya tenían, desarrollar el talento y asegurarlo. Andrés conocía muy bien a sus actores y la técnica imperante en el teatro cubano, y desde esa óptica supo moldearlos hasta lograr resultados realmente significativos.

Sus espectáculos eran muy integrales, Andrés se nutría del talento de muchas personas, entre ellas Ramiro Guerra quien se encargó por un tiempo del trabajo corporal de los actores, y María Elena Molinet quien diseñó muchas de las obras de la compañía. Aunque la mayor virtud de Las Máscaras residía en las propias interpretaciones y en la atmósfera que lograban desde la emotividad de sus espectáculos. Sus piezas llevaban grandes llantos y derroches pasionales. Andrés era un vehemente admirador del teatro norteamericano, el cual realizó hasta la saciedad impregnando en los actores la profundidad psicológica de los personajes y su fuerza emotiva.

El estilo actoral que Andrés pretendía tenía su evidencia tácita en el desempeño escénico de la cantante La Lupe. Andrés exigía siempre de sus actores la fuerza, energía y emotividad de esta singular cantante. Entre ellos existía una importante colaboración, La Lupe asistía a sus clases y Andrés incitaba a sus actores a que aprendieran de las presentaciones de la cantante. Alegaba que si sus discípulos pretendían palpar la organicidad en escena fueran a donde ella cantara, que para muchos ella podía parecer exagerada pero todo lo hacía de verdad y así debía ser un actor en la escena, justo como ella.

Andrés se caracterizó por ser un hombre de gran sensibilidad, que sabía, como pocos, dirigir al actor desde su interior, estimulando sus resortes individuales. Gustaba

que en sus montajes se crearan los personajes con una historia antecedente lógica y poderosa que fuera capaz de estimular la sensibilidad personal del intérprete. Poseía la virtud de ser muy sutil para dar indicaciones, aunque su mayor acierto, como director, radicaba en conocer muy bien a cada individuo con el cual trabajaba. Les incitaba a apreciar el hecho de actuar como un acto sagrado al cual debían entregarse en cada momento. Andrés traía muy incorporados los principios del método al estilo Stella Adler pero jamás los impuso de golpe en sus actores, sino que los fue conjugando a las virtudes de aquel viejo estilo hasta conformar una simbiosis muy valiosa dentro de la técnica de sus actores. Fue uno de los directores que más incidió en la conformación de la estética actoral de los años cincuenta, en la cual se mezclaron de manera armónica los fundamentos de Stanislavski con principios del buen decir, y en este proceso de mixtura, Andrés fue un gran precursor.

Lastimosamente para el teatro cubano Andrés y su esposa Antonia Rey deciden marcharse hacia los Estados Unidos, con un contrato para Andrés de la Universidad de Columbia en Nueva York. En una ocasión que el Teatro de Arte de Moscú visitara esa ciudad le fue conferida la medalla Stanislavski por su encomiable labor como exponente y divulgador del llamado Sistema, convirtiéndose en el único cubano acreedor de tal condecoración.⁴⁴ Con este gesto se premió la consagración de Andrés Castro en nuestra escena y se reconoció su afanoso trabajo en la inserción de Stanislavski en nuestra identidad teatral.

⁴⁴ Esa importante distinción también la posee en nuestro país la agrupación Teatro Estudio. Pero como creador solo la posee Andrés Castro.

La gran dama del teatro cubano

El teatro cubano tuvo la suerte de conocer una actriz esotérica y mística, con un halo mágico que le rodeaba en cada momento. Una mujer que se concentraba casi una hora antes de salir a escena, con la cual no se podía hablar en el camerino porque se corrompía la energía que era capaz de crear. Era sumamente misteriosa, se dedicaba al manejo de la ouija y se cuenta que era capaz de encender un bombillo con solo frotarlo entre sus manos. Lo que sí no es parte de la superstición es que la española Adela Escartín es una de las más grandes actrices que ha conocido nuestra escena, apodada por muchos como *La gran dama del teatro cubano*.

Nace en tierras ibéricas y allí reside los primeros años de su vida. Debuta como actriz profesional en el Teatro Lara y a partir de ese momento combina su trabajo en el teatro con algunas breves apariciones en el cine. En 1947 se gradúa en el Real Conservatorio de Música y Declamación. Un año más tarde parte hacia los Estados Unidos en busca de solidificar su formación académica. Una vez en Nueva York cursa estudios en el Dramatic Workshop, de Erwing Piscator, sitio en el cual conoce a Andrés Castro. En ese prestigioso recinto estuvo bajo el amparo de excelentes profesores y su acomodada posición le permitió acogerse a una formación muy completa dentro de aquel costoso establecimiento. Kurt Cerf y el armenio Ben Arí le impartieron actuación, Piscator y Lee Strasberg la asignatura de dirección, las lecciones de movimiento Gertrud Shur y la gran Martha Graham. Al mismo tiempo complementa su formación interpretativa asistiendo a clases de la excelentísima pedagoga Stella Adler.

Los maestros norteamericanos auguraron un gran futuro en aquella talentosa actriz, aunque le aconsejaron

que con su marcado acento ibérico no tendría muchas posibilidades para triunfar en la escena o el cine estadounidenses, por lo cual, y para fortuna del arte en Cuba, decide aceptar la propuesta de su compañero Andrés Castro para probar fortuna en nuestro país. A partir de ese momento comienza a tejerse la leyenda de Adela Escartín para el teatro cubano.

El Método y su exquisita aplicación

Adela Escartín era una mujer con un gran temperamento, y en ocasiones era muy estricta. Fue una gran escuela para los actores cubanos. En su montaje de *Casa de muñecas*, Ramón Ramos, que interpretaba Torbaldó, tenía un bocado que a ella no le gustaba y llegó al punto de mandar a apagar todas las luces de la sala para crear en él la sensación de desespero, de incertidumbre, y logró un resultado realmente convincente. Poseía muchos recursos para hacer exteriorizar al actor emociones sinceras, para moverlo por la escena y explicarle las situaciones.

La pedagogía de Adela, como en otros creadores, consistía en trabajar el Método legado en Estados Unidos como herencia de la técnica stanislavskiana, plataforma en la cual se formaron muchos de nuestros intérpretes. Comenzaba sus cursos con ejercicios de soledad escénica, (actualmente en la inmensa mayoría de las academias que se rigen por el llamado Sistema de Stanislavski inician la formación con este tipo de ejercicios, en los cuales el actor debe interactuar orgánicamente con el entorno y los objetos que le rodean, realizando acciones consecuentes al ambiente en el que se encuentra y aplicando, por supuesto, la noción de sí mágico). Luego de vencida esta primera etapa Adela proseguía con ejercicios de memoria emotiva y recopilación de actos físicos (lo que en la técnica contemporánea se

denomina memoria de los sentidos). En estos ejercicios Adela pedía al actor ser realista y exacto en las acciones imaginarias que realizaba, intentando que todos los recursos del actor se entretujeran formando una unidad. En la segunda parte de los cursos dedicaba gran cantidad de horas clases a las improvisaciones con objetivos contrarios.

Tanto en sus cursos de actuación y en su poética como directora su esencia recaía en el trabajo con las incorporaciones. De todos los pedagogos que adecuaron estos ejercicios a su metodología, Adela fue la que más insistió en la valía de este recurso para formar actores y construir personajes. Uno de sus montajes más importantes como directora fue la antes mencionada puesta de *Casa de muñecas* realizada junto al Conjunto Dramático Nacional. En aquella ocasión todo elenco se sometió a la búsqueda de su personaje a partir de incorporar objetos y animales. En el caso del animal, había que estudiar pormenorizadamente como se movían, como miraban, los sonidos que emitían, algún ademán específico y luego esas observaciones asumir las dentro del personaje. Los montajes de Adela se caracterizaban por ser un gran taller de actuación.

A Eduardo Moure y a Ramón Ramos, en *Casa de muñecas*, les pidió que incorporaran una rata. Una mañana los citó para el Teatro Mella y colocó un documental sobre las ratas. Mientras analizaban el material insistía en que fijaran la atención en las características del animal, que extrajeran la cualidad de las ratas que cuando pelean unas con otras, no cejan hasta que alguna muere. Al llegar al salón de ensayos propuso la reproducción mimética del animal y luego irlo humanizando, conservando solo algunas de sus principales características en correspondencia con la psicología del personaje.

Este montaje fue el resultado de todas las investigaciones y experiencias de Adela con las incorporaciones. A las

actrices que interpretaban a Nora les pidió asumir una ardimilla para recrear el universo infantil que profesa el personaje, similar al de una muñeca. Aquella puesta fue un gran éxito para nuestro teatro, sobre todo desde el aspecto interpretativo, al parecer este recurso propuesto por Adela fue muy bien asimilado y expresado por aquel elenco.

De Adela Escartín se decía que era tan preciosista que contaba los pasos en la escena. Creaba una especie de danza con las acciones y los objetos. Otro elemento que le caracterizaba era la insistencia en el tempo-ritmo del actor. A propósito de la recurrencia de Adela sobre este aspecto de la técnica Roberto Gacio expresó:

Llegaba a sus clases con un tamborcito y hacía que los alumnos se movieran por la escena y manipularan los objetos al ritmo que emitía el instrumento, desde una dinámica acelerada hasta una bien lenta, explorando los diversos matices y transiciones de cada acción. En aquella época los montajes solían ser planos, rara vez presentaban cambios de dinámicas. El tempo-ritmo fue algo que ella trabajó incansablemente con sus actores y le fue muy provechoso porque los movilizaba internamente.⁴⁵

Adela llegó a convertirse, para muchos actores, en la gran evidencia de la eficacia práctica del Método. En ella se fusionaron de manera inigualable la expresión del buen decir español que traía incorporado desde la cuna, con la nueva técnica que la academia norteamericana había puesto en sus manos. Era una actriz con una personalidad impactante, con solo aparecer en escena emanaba una energía tan poderosa que seducía al público.

⁴⁵ Roberto Gacio: Entrevista realizada por el autor. 2010

Si algún elemento caracterizaba la manera de interpretar de Adela era su trabajo a partir de los silencios; poseía un sentido del tiempo muy especial, se podía pensar que nunca pronunciaría el parlamento, realizaba pausas enormes que aplastaban al espectador debido a que estaban permeadas de motivaciones internas orgánicas y su cadena de acciones era impresionante en cuanto a lógica, justificación y dominio del tempo-ritmo. Sus acciones poseían matices propios, siempre eran diversas y ella dominaba recursos para recrearlas a su antojo. «Era impresionante su peso en la escena, verla actuar era de por sí una clase».⁴⁶

En cada ocasión que Adela Escartín encarnaba un nuevo personaje, era común que todos los actores, especialmente los jóvenes, acudieran a su encuentro como quien presencia una clase magistral. Aunque el ejemplo más poderoso emerge con el estreno de *Vassa Yelievnova*, la cual varios entendidos citan como una de sus interpretaciones trascendentales para nuestro teatro. Cuentan que la muerte de su personaje nunca la mostró hasta el día del ensayo general y una vez estrenada solía durar desde cinco hasta ocho minutos, recreada con impactantes cadenas de acciones. Era capaz de enaltecer ese instante con tanta fuerza que se convirtió en un modismo entre los actores de la época culminar sus funciones o interrumpir reuniones festivas para acudir a la salita de Las Máscaras y presenciar la impresionante muerte que proponía la gran dama del teatro cubano. En esta escena las acciones físicas, las pausas y las transiciones cobraban matices semidivinos, mostrando a todos la efectividad de la nueva técnica que se incorporaba a nuestra expresión actoral.

⁴⁶ Ramón Ramos: Entrevista realizada por el autor, 2011.

Aquella muerte estaba llena de pausas interminables, yo mismo la vi más de veinte veces, era algo impactante, ella le ponía cada día que pasaba, pero todo muy orgánico, nunca falso. A veces se decía que exageraba en los silencios, pero los llenaba con acciones internas y externas, era lo que permitía que no te aburrieras y quedaras impactado. Era como un ejercicio de virtuosismo escénico [...] Lo más importante de Adela como actriz era que dominaba todas las mañas de la vieja escuela y a ello le incorporó la técnica moderna, es decir, a Stanislavski. Se convertía en un suceso único. Para mí una de las mejores actrices que ha conocido este país, y la persona que más me enseñó dentro de la actuación.⁴⁷

Dentro de los personajes más importantes que complementan la exitosa trayectoria interpretativa de Adela Escartín se encuentran la ya mencionada *Yerma*, pieza que fue por años su personaje antológico; su interpretación en la obra *Los endemoniados (El luto le sienta bien a Electra)* de Eugene O'Neill, dirigida por Francisco Morín, el monólogo *La voz humana* de Jean Cocteau que le dirigiera Vicente Revuelta o la Blanche Dubois de *Un tranvía llamado deseo* que fuera dirigida por Modesto Centeno.

En el año 1970 regresó a su natal Madrid para acompañar a su madre que se encontraba enferma de gravedad. Una vez en esa nación reanuda su carrera con el mismo ímpetu juvenil con el cual llegó a nuestro país. Se desempeña tanto en el teatro como en la televisión y el cine. Continúa sus labores como maestra de interpretación en la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid. En el 2003 recibió la importante medalla de la Asociación de Directores de Escena de España (ADE).

⁴⁷ *Ibidem*

Su gran virtud, tanto como actriz, directora o pedagoga, estribó en que nunca llegó a negar la vieja escuela sino que la actualizó con la práctica de Stanislavski. Como actriz tenía un sello muy especial, visible en cada uno de los personajes que encarnaba. Sabía que la tradición estaba muy enraizada y que no podía desterrarla de golpe, sino que se dedicó, como otros durante ese periodo, a modernizarla, ampliarla con la nueva técnica imperante. Enseñaba tanto recopilación de actos físicos y tareas escénicas como las polémicas reglas de oro del teatro; la izquierda, la derecha, los giros, que un actor no puede tapar al otro, la espalda, que no se puede mirar al suelo. Era un compendio inigualable y productivo de lo nuevo y lo viejo en maravillosa unidad, estilo este que orgánicamente se iba enraizando en varios de los actores de los años cincuenta.

Irma de la Vega. La herencia de Seki Sanu

A través del decursar de los cincuenta, el método de Stanislavski y sus visibles resultados sumaban cada vez más adeptos. Se comenzaba a concientizar que la esencia del método residía en conformar una imagen escénica veraz, a través de una armónica cohesión entre las circunstancias propuestas por la obra, las emociones y sensaciones internas, las cuales conllevan a exteriorizar acciones «lógicas, coherentes y reales». El sentido de la verdad se apoderaba de la noción de expresión actoral en nuestro país a partir de la práctica y difusión del método de Stanislavski.

Se fundaron varias academias particulares, las que también difundían la práctica del Método. Además, llegaron a Cuba varios artistas que radicaban en el exterior y que ofrecieron conversatorios informales acerca de los resultados

de esa novedosa técnica que se expandía a través de todo el universo teatral.

Entre los principales difusores de la técnica de Stanislavski en academias particulares se encontró una señora maravillosa, de tez indiada, nombrada Irma Pedroso Rivero de la Vega, que había recibido clases en México con el japonés Seki Sano, discípulo de Stanislavski y uno de los más importantes promotores del método en América. Una vez de regreso a Cuba, Irma imparte un seminario sobre Stanislavski auspiciado por la comisión juvenil de la Asociación Cubana de las Naciones Unidas. Como cierre del curso se realizó en la Escuela Normal una función de *La fuerza bruta* de Jonh Steinbeck en octubre de 1953. La representación significó una sorpresa para muchos de los asistentes, debido a la interpretación acabada que ofrecieron los alumnos, quienes dieron muestras de la efectividad del método de Stanislavski para la formación de jóvenes actores.

Irma partía netamente del llamado Sistema de Stanislavski y lo enriquecía con sus propias experiencias pedagógicas. Era este el único método, de los que conocía, que le convenía realmente para preparar actores, y aún más cuando llegaban vírgenes a sus manos, sin lacras ni vicios. En su academia podía entrar quien lo deseara. Las clases tenían dos frecuencias semanales siempre en horarios vespertinos y nocturnos. Los grupos, por lo general, no excedían la cantidad de quince personas, para mantener los encuentros ágiles, interesantes y renovados. Pretendía que cada alumno realizara el volumen de ejercicios necesarios para propiciar el desarrollando de sus aptitudes. Trabajaba detalladamente con cada alumno en correspondencia con sus características individuales y estimulaba el debate entre los propios estudiantes; aunque sus criterios tuvieran bases erróneas le gustaba confrontar opiniones.

Para Irma, pensamiento, imaginación, sensaciones y percepciones son elementos que se ensanchan con el trabajo diario. En sus clases formaba hábitos en el educando, hacía crecer su voluntad, propiciaba la confianza en ellos mismos y depuraba su gusto artístico.

Luego del triunfo de la Revolución se traslada al Teatro de la Universidad Central Marta Abreu, de Las Villas. Su afanosa labor constituyó el despertar del teatro en la región central de Cuba. Ofrecía clases para los alumnos del recinto universitario y con los más avezados montaba piezas para presentar en público. La primera obra que presentó fue *Esperando al Zurdo* de Cliford Odetts (1961).

A partir de las experiencias en sus clases publica valiosos folletos como *Ética profesional*, *Voz y dicción* y *Apreciación artística sobre Teatro*, en los cuales aborda los estados del proceso creador en el actor y sus herramientas. Dentro de los manuales que Irma editó aparece uno titulado *Técnica de actuación según Konstantín Stanislavski, interpretación y experiencias*, material que contiene una valiosísima recopilación de los ejercicios que ella aplicaba para inculcar en sus discípulos el método de Stanislavski. En una conversación con Humberto García Espinosa, uno de los discípulos de Irma, coincidíamos en la necesidad de publicar este folleto y que llegue así a manos de cada uno de los estudiantes de actuación de nuestro país, tal y como fuera el anhelo de su autora.

El principal aporte de Irma de la Vega consiste en que realiza, con este material, la única aproximación pedagógica de Stanislavski que existe en nuestro país. Se vale de un estilo similar al de *Un actor se prepara*, para ofrecer sus explicaciones teóricas a los principios del llamado Sistema para la formación de actores. Incorpora además algunos de los ejercicios propuestos por seguidores de Stanislavski como Michael Chéjov o Rapoport. Es una excelente síntesis

práctica de los ejercicios y sus propósitos esenciales, especie de guía, lamentablemente desconocida por profesores y alumnos en nuestro país y que proporciona un magnífico acercamiento básico para quienes deseen adentrarse en una profesión tan compleja como es la actuación.

El mito Francisco Morín

Rescatar un artista del absurdo ostracismo puede resultar un reto conmovedor, y más cuando se trata de uno de los verdaderos modernizadores de la escena cubana en toda su historia. Francisco Morín Vidán es, sin lugar a dudas, uno de los padres de la dirección escénica en esta pequeña ínsula caribeña. Hombre de carácter controversial que encarnó, desde su personalidad, la esencia misma de la paradoja. Furibundo amante del arte escénico que antepone a cualquier posibilidad de lucro la pasión por realizar teatro. Muchos fueron testigos de aquellos impresionantes espectáculos de Prometeo con solo cuatro o cinco asistentes, o las veces que algún crítico emitió un criterio negativo hacia alguna de sus piezas y él jamás se inmutó, repetía una y mil veces que su respuesta a los críticos la ofrecía desde la escena. «Es como si el teatro hubiera sido en él una febrilidad innata, una suerte de éxtasis maldito»,⁴⁸ un arrebato que constituyera su alimento, su esencia y su vida.

En junio de 1940 inicia sus estudios en ADADEL, teniendo como principales compañeros a Modesto Centeno y Adolfo de Luis. Luego del cierre de la academia se desempeña como asistente de dirección de Francisco Martínez Allende en el Patronato del Teatro y en 1943 hace su debut como

⁴⁸ Norge Espinosa: «Para otra estancia habanera de Prometeo», *Tablas*, (2): 10, abril-junio, 2004, La Habana.

director artístico en la pieza *La llama sagrada*. En 1947 culmina sus estudios en la carrera de Filosofía y Letras en la Universidad de La Habana. Al año siguiente emprende viaje hacia los Estados Unidos para cursar estudios en el Dramatic Workshop, en el cual se reencontrará con Adolfo de Luis. En este sitio se abonaban trescientos cincuenta dólares por cada curso de seis semanas. Morín participó en dos con el armenio Ben Arí, en los cuales recibió sus primeras nociones acerca del Método de Stanislavski. Posteriormente abandona la institución, pues además de los elevados honorarios, sentía que no estaba realizando un buen proceso de aprendizaje.

De la revista *Prometeo* al grupo teatral. Como el fuego a los mortales

En una reunión en su residencia de la calle 12, Morín junto a un grupo de amigos, entre los que figuraban Nora Badía, Rodolfo Díaz, Adolfo de Luis y Rodolfo Martínez comentaron acerca de la necesidad para el movimiento teatral cubano de crear una revista teatral. Aceptada la idea por todos decidieron nombrarla *Prometeo* en honor a un anhelo que tuviera alguna vez Rubia Barcia. De esta forma pretendían homenajear al fundador de la academia donde cursaron sus estudios y de la cual se sentían deudores. Decidieron que la revista tendría dieciseis páginas, se imprimiera en los talleres Lex y se incluyera a Carlos Felipe, Adolfo de Luis, Berta Maig, Jorge Alexander, Andrés García y Manolo Casal en el Consejo de Redacción.

En *Prometeo* se publicaron importantes artículos sobre el Teatro de Stanislavski; algunos escritos por el propio maestro ruso y otros de algunos de sus continuadores como el caso de Ben Arí. También vieron la luz artículos significativos para el contexto teatral de la época, como los de Luis Jovet, Max Reinhardt, Edward Gordon Craig, Sara

Bernhardt y Javier Villafañe. Dentro del cuerpo de la revista puede destacarse la sección «El teatro en el mundo», que estuvo a cargo de Adolfo de Luis y que informaba acerca de las más recientes actividades teatrales por todo el orbe.

La revista comenzó a afrontar serias dificultades económicas, por lo que Morín toma la decisión de montar una pieza teatral que brindara alguna ayuda económica para sufragar los gastos de la publicación. El 28 de agosto de 1948 se estrena, en la escuela Valdés Rodríguez, la obra *Ligados*, de Eugene O'Neill, bajo la dirección del propio Morín. De esta manera nacía la agrupación teatral Prometeo, el colectivo de mayor relevancia de toda la década de los años cincuenta, donde se gestaron importantes transformaciones para la escena cubana.

La función de *Ligados* contaba en el elenco con Violeta Casal, Gaspar de Santelices, María Suárez y Alberto Machado. La escenografía había sido creada por Luis Marques, quien tuvo la gentileza de donarla a la institución. Este primer estreno de Prometeo constituyó un éxito notable, suceso que les motivó a celebrar el Primer Aniversario de la publicación de la revista con el estreno mundial de *Electra Garrigó*, de Virgilio Piñera, con un reparto integrado por figuras como Violeta Casal interpretando a Electra, Gaspar de Santelices en Orestes y Clitemnestra Pla estaba encarnado por la gran dama de los años cuarenta, María Isabel Sáenz.

El destacado escritor y director teatral Humberto Arenal fue un gran admirador de la obra de Francisco Morín y sobre el montaje de esta pieza de Virgilio Piñera expresó, visiblemente emocionado:

En Estados Unidos me hablaban tanto de Morín que yo quería conocerlo. Vine a Cuba y él estaba presentando *Electra Garrigó*. Vi la puesta y quedé impresionado.

Me dije en aquel momento, este hombre de verdad que es talentoso. Recuerdo que era un escenario muy pequeño con muy poco decorado y lo que sucedía allá arriba era genial, sin precedentes en el teatro cubano.⁴⁹

El 11 de junio de 1949, Morín y Nora Badía solicitan, a través de una especie de manifiesto, la aprobación de Los fundamentos de la asociación Prometeo. En el documento asomaban sus intenciones por engrandecer y desarrollar artística y culturalmente a los actores a través de las representaciones y la realización de conferencias de educación teatral. Publicar las mejores obras teatrales cubanas, y además, ofrecer funciones periódicas presentando las más destacadas piezas del teatro universal. Entre finales de 1949 y mediados de 1950, Prometeo realiza, bajo los auspicios de la dirección de Cultura, al frente de la cual se encontraba Raúl Roa, una temporada de teatro popular en el Parque Central, donde se representaron más de una veintena de piezas breves, entre las que figuraban títulos del repertorio popular español, francés y cubano.

Durante esta etapa comienza su peculiar preferencia por trabajar con personas comunes, extraídas de la calle, y colocarlas como actores dentro de sus piezas. Se lo proponía sin ningún tipo de temor, como algo muy natural. Se dice que por aquellos lares transitaba una mujer de aspecto pobrísimo a quien llamaban Coca-Cola, y que a esta señora Morín le daba algunos personajes y hasta la hizo famosa en ese mismo repertorio de obras populares. Para él, los actores egresados de las escuelas llegaban a sus manos viciados, contaminados y le era muy difícil despojarles del estilo manido con el cual salían de las academias.

⁴⁹ Humberto Arenal: Entrevista realizada por el autor, 2010.

Estos primeros años para Prometeo fueron realmente azarosos. No tenían una sede fija donde trabajar y deambulaban por toda La Habana. Ni siquiera esas continuas andanzas frenaron el ímpetu pasional de Morín. En 1951 estrena en el Auditorium *El difunto Señor Pic*, de Charles Peyret Chappius y al año siguiente *Los inocentes* de William Archivald. Con el tiempo lograron instalar, en 21 y M, una paupérrima carpa de circo en la cual el público veía las funciones con mucha incomodidad. En ocasiones hasta se mojaba cuando llovía, debido a las malas condiciones del improvisado techo, motivo que hacía que el público se marchara indignado de las funciones.

Entre 1948 y 1952 además de O' Neill y Virgilio, Prometeo montó piezas de los más disímiles autores contemporáneos como Stringberg, Shaw, Maeterlink, Chéjov, Kaiser, Tennessee Williams, Sartre, Marcelo Pogolotti, Carlos Felipe, Jean Cocteau y Montes Huidobro. Se evidenciaba en Morín un especial interés por llevar a escena un repertorio de vanguardia. Esta primera etapa de su trabajo como director puede considerarse como de sedimentación de una poética teatral. El sentido marcadamente trágico que caracterizó su estética se comenzaba a manifestar, así como la tendencia por insertar procedimientos simbólicos en la realización de la puesta.

En Prometeo no existía otro estandarte que no fuere el de trabajar incansablemente y montar el teatro que cumplimentara las necesidades creativas de Morín. Su principal deficiencia en estos primeros años consistía en su divorcio con la figura del actor. Trabajaba muy aislado, no hablaba mucho a sus intérpretes acerca de la obra a representar, ni de sus intenciones estéticas para con esta. En pocas ocasiones realizaba junto a ellos el análisis dramático de los personajes, ni siquiera exponía sus criterios y conceptos, elementos que limitaban ostensiblemente las posibilidades

creativas del intérprete y la elemental cohesión director-elenco. Era muy sarcástico en las indicaciones, defecto que siempre le señalaba su compañero Modesto Centeno, falla que supo corregir, hasta convertirse en un director con un gran sentido de la comunicación con su elenco. Aunque exigente y estricto, Morín era capaz de contaminar a sus compañeros de su fascinante amor por el arte teatral.

Siendo un hombre sumamente enfermizo que padecía de sinusitis y que muchos alimentos le hacían daño, utilizaba para el teatro el poco dinero que ganaba trabajando en las oficinas de la terminal de ferrocarriles de La Habana Vieja. En vez de mantener una buena alimentación, disponía de cuanto caudal tenía para el teatro, al cual se entregaba con el desprendimiento y furor de un enamorado. «Ni entonces ni ahora ha existido en Cuba un caso de entusiasmo teatral semejante al de Morín», dijo al respecto Mario Parajón en octubre de 1954 en la revista *Prometeo*.

Segunda etapa: La plasticidad de lo dramático

En el año 1954 se inicia una etapa de consagración en la carrera teatral de Francisco Morín, con el éxito de *Las Criadas*, de Jean Genet, pieza con la que ofreció funciones diarias en la Asociación de Reporteros de la Calle Zulueta y que constituye uno de los impulsos que marca el inicio de la época de Las Salitas en nuestro acontecer teatral. Las interpretaciones de Ernestina Linares y Miriam Acevedo fueron muy elogiadas. Muchos de mis entrevistados refieren que en esas dos actrices se apreciaba algo inusitado respecto a la manera en que se actuaba durante aquel periodo. La estética de Morín siempre marcó un énfasis deleitante por el intenso dramatismo en la acción escénica y la recreación del ambiente matizado por la intimidad, elementos que asignaron a las producciones de *Prometeo*,

durante esta segunda etapa, el carácter de Teatro de Arte más elevado que se conociera en La Habana teatral de la época.

Al decir de Verónica Lynn «el sello de Morín era especial. El único director teatral de la época que se podía llegar a su salita sin saber de quién se trataba, ver los primeros instantes de la puesta y saber que era Prometeo».⁵⁰ La disposición de los actores sobre la escena en cada uno de sus montajes parecían combinaciones bordadas por un coreógrafo. El juego con el ritmo para conformar la atmósfera exacta de cada escena adquiría un elevado protagonismo. La manera de concebir la teatralidad en Francisco Morín respondía estrictamente a sus propias necesidades creativas, su poética no ofrecía concesiones al espectador, conformaba sus puestas con elevada factura artística, promoviendo la exaltación del más elevado placer estilístico y el culto por el verdadero Teatro de Arte. La sala Prometeo adquiría tonalidades especiales por la modernidad de sus espectáculos, aunque en ocasiones no asistieran muchos espectadores. Su poética se caracterizaba por una notable visión intelectual enfocada hacia una minoría culta y que trascendía las fronteras epocales por el sentido de modernidad y la encomiable acción de oponerse a la práctica de un teatro comercial.

Ejemplo vivo de los aspectos antes expuestos resulta el estreno, el viernes 17 de junio de 1955, de la pieza *Calígula* de Albert Camus. Vuelvo sobre esta puesta porque además del aspecto interpretativo, liderado por Adolfo de Luis y Adela Escartín fue una puesta realmente significativa y que provocó, junto con *Las criadas* un punto de giro importante para el teatro de la época. En el Diario de la Marina apareció reseñado en la columna teatral de viernes que tenía a su

⁵⁰ Verónica Lynn. Entrevista realizada por el autor. 2010.

cargo el crítico que firmaba como Auxiliar: «Es uno de los más serios esfuerzos teatrales del momento y consagra una vez más al director Francisco Morín, capaz de obtener admirables resultados con el empleo de limitados recursos».⁵¹

En esta pieza Morín se apoya de la música incidental creada por Harold Gramatges para en conjunto con la labor actoral, crear una atmósfera de intensidad dramática. La escenografía estaba concebida a partir de tonalidades en blanco y negro, apoyada por luces de antorchas lo cual le daba un matiz especial a la visualidad de la puesta. En la reseña, Auxiliar, también resalta la presencia de veinticuatro figurantes moviéndose exquisitamente por la escena:

Pero es la dirección el gran mérito de Calígula. Morín mueve plásticamente a sus personajes, utiliza 24 figurantes y ninguno desentona... Con cada situación compone un cuadro de indiscutible belleza visual. El juego escénico de los actores convoca a una profunda emoción. La muerte de Cesonia (interpretado por Adela Escartín) es uno de esos instantes.⁵²

La propia experiencia le fue convirtiendo en un excelente director de actores. Se le reveló la necesidad de comunicarse con el intérprete, expresar con claridad sus ideas y pretensiones. A pesar de ser un hombre con evidentes contradicciones en su carácter y que durante sus primeros años fue muy irónico con los actores, supo corregir este lamentable defecto y convertirse en una persona muy respetuosa con cada uno de los intérpretes. Les exigía que fueran exactos, precisos en las acciones. Sabía aprovechar

⁵¹ *Diario de la Marina*: junio 24 de 1955.

⁵² *Ibidem*

el temperamento de cada individuo en función de exteriorizar en él sus emociones. Pedía al actor utilizar la fuerza, la energía y la emotividad en función de la situación. A su lado se trabajaba intensamente, para él un actor se formaba trabajando encima del escenario. En tiempos de montaje casi siempre ensayaba de tres a cuatro horas y cercano a la fecha del estreno, el trabajo se extendía hasta altas horas de la noche.

Francisco Morín, sin ser actor (cosa que él jamás admitiría) sabía cómo enfrentar cualquier problema durante los ensayos. Mejor aún, nos forzaba a resolverlo [...] cuando mejor se explicaba era a través de expresiones, de ruidos que resultaban fácil de sentir pero no de entender. Morín dirigía como un expedicionario y nos empujaba hasta que se revelase el más escondido de los tesoros [...] Creo que más bien nos enseñó a bucear.⁵³

A Morín le gustaba escenificar él los personajes, y aunque no lo hacía bien, sus representaciones tenían el objetivo de que el actor viera la intención exacta que él pretendía y de ahí que fuera capaz de trasladarlo a su individualidad. Decía constantemente: «No me copien, miren lo que quiero que hagan y pónganle lo suyo».

¿Stanislavski en el teatro de Morín?

Cuando llegaba el momento de descifrar si Francisco Morín era o no stanislavskiano, todos mis entrevistados hacían la misma pausa, pensaban detenidamente y casi siempre

⁵³ Teresa María Rojas. Entrevista realizada por Esther Suárez Durán. 2011. (inédita).

acudían a alguna referencia anecdótica. Una de sus principales alumnas, Asenneth Rodríguez, convertida en una gran actriz en las milagrosas manos de Francisco Morín, me comentó «Morín no aceptaba que le dijeran stanislavskiano, llegó al punto de burlarse de sus propuestas. Años después, cuando empecé a trabajar Stanislavski, entre otros con Seki Sanu, me di cuenta de que era lo mismo que nos pedía Morín, solo que ahora les decían sus nombres técnicos».⁵⁴

La relación de Morín con Stanislavski fue muy paradójica, como casi todo en su vida. Lo negaba rotundamente y sin embargo le pedía al actor que justificara cada una de las acciones que realizaba sobre la escena. En su teatro había que tener bien claro de dónde se venía y hacia dónde se iba, las intenciones y la interrelación con los demás integrantes del elenco.

En muy pocas ocasiones Morín recurría al lenguaje tecnicista, ofrecía personalísimas pautas para guiar al actor, las cuales solían ser totalmente sensoriales. Siempre tenía una idea muy clara del espectáculo, nada en su teatro era fruto de la intuición. Estudiaba previamente todo lo que iba a realizar sobre la escena. Pedía a los actores que tuvieran muy en cuenta la verdad, que pensaran cada paso, cada gesto y creyeran que en realidad les ocurría a ellos, que se vieran primero ellos en esa situación y luego al personaje. Morín sí conocía a Stanislavski y sin embargo solía decir a los actores: «léanlo si quieren y luego, viólenlo».⁵⁵ Tal vez no quería que el actor se enclaustrara, quería dejarlo libre, sin la realización pura o esquemática de alguna metodología. Insistía siempre en que el intérprete debía sentirse cómodo

⁵⁴ Asenneth Rodríguez: Entrevista realizada por el autor, 2010.

⁵⁵ *Ibidem*

en la escena, sin ataduras que lastraran su propia creación. Más que al actor, Francisco Morín sabía llegar a la persona.

Julio Martínez Aparicio decía que Morín, pese a ser autodidacta, conocía muy bien a Stanislavski, aunque le gustara exponer sus ideas de forma liberal. Adolfo de Luis señalaba que estaba muy influido por alumnos de Stanislavski como Vajtangov y Meyerhold; y que era stanislavskiano al asumir el teatro como una especie de monasterio al que dedicó toda su vida. Según el criterio de Teresa María Rojas, actriz que trabajara en varios montajes junto a Morín, «Stanislavski sí influyó en su manera de trabajar a los actores y de hurgar dentro de las circunstancias. Durante los ensayos era un director exigente [...] él insistía en que alcanzáramos lo inalcanzable».⁵⁶

Alrededor del año 1957 se traslada hacia Santiago de Cuba, donde imparte un seminario de verano. Durante un buen tiempo permanece en aquella oriental región. Trabaja en la galería de Artes Plásticas y monta algunos espectáculos como *La más fuerte* de Stringberg, *Los pasos*, de Lope de Rueda, entre otras. Era un teatro muy reducido, *spot light*, luces con cuchilla y el vestuario era hecho a mano. A Morín se le agradece haber inculcado las primeras nociones de técnicas en figuras como Martha Farré y Raúl Pomares, entre otros; y más que todo, haber adentrado a Santiago en la modernidad teatral. Ya lo dijo Norge Espinosa «Creador de cosas sin las cuales el teatro cubano no sería hoy el mismo».⁵⁷

Como títulos antológicos en la historia de Prometeo aparecen, en primera instancia, las ya citadas *Electra Garrigó* y

⁵⁶ Teresa María Rojas: Entrevista realizada por Esther Suárez Durán. 2011. (inédita).

⁵⁷ Norge Espinosa: Ob. cit., p. 15.

Las criadas. También representa un punto significativo *Ca-lígula*, montaje que constituye la evidencia tácita de que el método de Stanislavski estaba conduciendo al actor, y al teatro cubano en general, hacia un nuevo estadio de modernidad. También puede resaltarse su labor en *Los endemoniados*, de Eugene O' Neill, *La llama viva*, de Steinbeck, *Sangre verde*, de Silvio Giovanninetti y *Réquiem para una monja*, de William Faulkner. Aunque uno de los momentos más significativos de toda su carrera, se produce en el año 1960, con el estreno de *Medea en el espejo*, de José Triana, magistralmente interpretada por Asseneth Rodríguez.

Francisco Morín es uno de los grandes dentro de la dirección escénica de nuestro país. Un hombre de un talento excepcional, con un sentido de rigor y dedicación impresionante. Al punto de estar padeciendo una situación económica deplorable y ser capaz de rechazar propuestas de la radio y la televisión porque creía que le frenarían su creatividad, además de corromper su integridad artística. Su pasión no ha tenido precedentes en el devenir histórico teatral de nuestro país. Formó intérpretes de la categoría de Ernestina Linares, Sergio Corrieri, Lilliam Llerena, Teresa María Rojas, Helmo Hernández, Elena Huerta, Asseneth Rodríguez, Eduardo Moure, Verónica Lynn, y ayudó además a fomentar las carreras tanto actorales como de directores escénicos en figuras imprescindibles de nuestro teatro como Bertha Martínez y Vicente Revuelta.

Su decisión de abandonar el país, por no compartir ideas con el nuevo proceso sociopolítico que comenzaba a imperar, no debe incidir en su imagen como creador, y más en una personalidad tan controvertida que renegaba de todo cuanto le rodeaba, ya fuera social, teatral o político. Su herencia es innegable, de ella han bebido muchos artistas dentro del teatro cubano. Morín es uno de nuestros padres, uno de los grandes que integró el teatro cubano a la modernidad y debe

tener su sitio de honor en nuestro Olimpo, junto a Prometeo, la obra de su vida, que esta vez no enseñó el fuego a los mortales pero sí legó momentos importantes e inolvidables a la historia del teatro cubano.

Modernización en la expresión actoral. Como en una escalera

La encomiable labor personal realizada por Adolfo de Luis, Adela Escartín, Andrés Castro y Francisco Morín tuvo un peso decisivo en la formación de una generación de actores, la cual revolucionó los presupuestos técnicos de la expresión actoral en los años cincuenta. Los primeros tiempos fueron fatigosos y muy comprometidos. Tuvieron que vencer una lógica resistencia de algunos que no comprendían la trascendencia y los aires renovadores que provenían de este derrotero creativo, sustentado sobre bases científicas y que abría un nuevo sendero hacia la investigación en el actor. Le conducía hacia su autoconocimiento pleno y la disposición de su propia naturaleza y vivencias en función de la actuación, algo realmente sin precedentes en la práctica actoral cubana. Solo el tiempo, la eficacia práctica y los significativos avances en la expresión actoral fueron consolidando el prestigio del Método, nombre con el cual se popularizaron las nociones de Stanislavski en los años cincuenta del teatro cubano.

En la difusión de la técnica de Stanislavski entre nuestros actores, influyó sobremanera el surgimiento y desarrollo de la televisión, que fue decisiva en la modernización de la expresión actoral. Gran parte de las figuras de aquella época hacían incursiones en este medio, por lo que comenzaron a concientizar que aquel estilo declamatorio e impostado no era útil ante la cámara y no tuvieron otra alternativa que

girar su desempeño hacia una mayor naturalidad. Dedicarse a probar otras maneras y una de ellas era la verosimilitud que ofrecía Stanislavski.

El hecho de que por muy disímiles razones, una inmensa cantidad de actores se sintieran motivados o seducidos por esta técnica resultaba un paso importante que hacía prever un tránsito hacia un nuevo periodo en la expresión actoral. Con el tiempo quedaban atrás los hábitos caducos y los vicios decimonónicos en el actor cubano. Comenzó a ser un punto común la necesidad de alcanzar una imagen escénica que partiera de la verdad de la propia vida, desde el estudio minucioso del personaje y sus circunstancias, aplicando mecanismos como justificación, sí mágico, entre otros, que propician un acercamiento a la expresión actoral orgánica, inherente a la propia naturaleza del ser humano. Con Stanislavski comenzó a variar el concepto de colectividad dentro de la escena, a partir de nociones como interrelación y unidad como centros gestores y organizadores de la creación escénica.

La esencia de Stanislavski también es la libertad de creación del intérprete. Esta novedosa metodología provocó una visión más artística al oficio del actor, abriendo un importante espacio a la creatividad en función del entramado total de la obra, buscando la veracidad sobre la escena, una verdad que respondiera al principio con el cual se comenzó a enfocar la expresión actoral: «como la vida misma».

Los actores cubanos con alguna experiencia no renunciaron al sentido de la actuación regida por el buen decir sino que supieron aplicarle estos nuevos conceptos al estilo que ya traían asimilados durante varios años, creándose en muchos una curiosa y muy positiva simbiosis entre la vieja y la nueva escuela. Argamasa de técnicas, principios y conceptos que caracterizaron la expresión actoral de los cincuenta. Si tuviera que definir la mayor valía de la

renovación histriónica de los años cincuenta no hablaría solamente de Stanislavski, sino de cómo esta técnica fue capaz de ensamblarse con la existente y crear un resultado en extremo valioso. Bajo el amparo de estas insólitas mezclas Stanislavski - buen decir, verdad - excelente impostación y articulación de la voz, aparecieron muchas de las grandes figuras de la actuación durante esta época prodigiosa para el devenir del actor. Una dualidad que se confirmaba como nueva expresión actoral para el teatro cubano.

Adolfo, Adela, Andrés, Morín y cada uno de sus discípulos condujeron el teatro cubano hacia un nuevo periodo de desarrollo. Gracias a su trabajo y talento la década de los cincuenta constituye una espiral de constantes evoluciones en el plano interpretativo, hasta la definitiva transición de 1958. Muchos de los aires renovadores provienen de las prodigiosas manos de estas cuatro figuras, quienes labraron un trascendental impulso dentro de la concepción de puesta en escena. Otorgándole un nuevo sentido de vida a nuestro teatro desde la figura del actor, y de ese trascendental impulso fueron emergiendo, sucesivamente, el resto de las transformaciones. El llamado sistema de Stanislavski y su correspondiente práctica fue introducido, trabajado y perfeccionado por estos maestros, quienes legaban a la escena cubana el culto por la verdad, una luz que proporcionó un nuevo sentido al oficio del actor, el impulso necesario para que este, desde su propio desarrollo, incidiera en la gran revolución teatral de los años cincuenta, la cual tuviera su punto de máximo esplendor en 1958 con la creación de Teatro Estudio y el estreno de *Viaje de un largo día hacia la noche*, sin dudas, el momento de definitiva transición.

Capítulo Cuarto

Vicente Revuelta y Teatro Estudio. El viaje a la consagración

Prácticamente todo lo nuevo y renovador del teatro mundial de este siglo ha sido introducido en Cuba por Vicente Revuelta: el trabajo con el Método de Stanislavski, la obra de Brecht, las experiencias de Grotowski; y de entonces acá ha realizado numerosas puestas emblemáticas.⁵⁸

En diciembre de 1946 Vicente Revuelta realiza su debut como actor, interpretando el personaje del amante imaginario en la obra *Prohibido suicidarse en primavera*, de Alejandro Casona, dirigida por Julio Martínez Aparicio. Aunque no es hasta 1947 que comienza a estudiar actuación en la Academia Municipal, sitio donde recibió la única formación académica de su carrera. Faltándole muy poco tiempo para culminar, abandona los estudios. Actitud de aburrimientos y renunciaciones que caracterizaba a Vicente y que le acompañó durante toda su vida. Esta premura tiene su explicación en la insatisfacción que tenía con el plan de estudios aplicado en aquel espacio docente. Cada día Vicente encontraba menos sentido a las clases, al no ser estas un instrumento didáctico capaz de estimular todas sus inquietudes.

Durante sus primeras apariciones como intérprete, Vicente asumía sus personajes con mucha osadía, perpetuando el sentido de la intuición para conformar sus personajes. No se apreciaban en él, por aquellos años, un

⁵⁸ Freddy Artiles: «El desconocido Vicente», *La Jiribilla*. junio de 2009, La Habana.

caudal técnico que le definiera como actor. Antes del año 1952 Vicente había renegado en varias ocasiones de la importancia de Stanislavski para su formación. Alegaba no interesarle otro tipo de profundidad que la correcta actuación, se limitaba a perfilar el temperamento y la fina sensibilidad. Émulo perfecto de las costumbres y tradiciones de su época, su mejor desempeño actoral lo tiene en *Juana de Lorena*, dirigida por Eduardo Casado, para el Patronato del Teatro. En esta pieza encarnó tres personajes, los que le valieron el Premio Talía de interpretación.

Estudiando aún en la academia comienza a trabajar con Andrés Castro y Adela Escartín, quienes se convirtieron en sus primeras influencias escénicas. Le deslumbraron, desde un inicio, la inteligencia y la preparación técnica de Andrés, además de sus cualidades para moldear al actor; y de Adela, le seducían sus enormes facultades como actriz, además de su mística personalidad. Andrés dirigía de otra manera y era un hombre más culto. Con él hice *Petición de mano*, de Chéjov, con Violeta Casals, y así rompí definitivamente con la Academia...⁵⁹

El 10 de febrero de 1950 se produce el debut de Vicente Revuelta como director con la pieza *Recuerdos de Bertha*, de Tennessee Williams, estrenada en el palacio de los Yessistas junto al Grupo Escénico Libre (GEL). Al desaparecer esta agrupación Vicente continúa junto a Andrés y Adela, integrando el elenco de la compañía Las Máscaras.

Durante aquel lapso Vicente conformó una excelente relación personal con Adela Escartín, etapa sumamente prolífica para su acervo personal e intelectual. Junto a «la dama del teatro cubano» conoció el ajedrez y la ouija,

⁵⁹ Esther Suarez Durán: *El juego de mi vida. Vicente Revuelta en escena*, p. 47, Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura. Juan Marinello. La Habana. 2001.

practicó la fotografía, aprendió a apreciar la pintura y consolidó sus conocimientos cinematográficos. De esta relación emerge la idea de dirigir para Adela el unipersonal de Jean Cocteau, *La voz humana*. Posibilidad de lujo, realizar su segunda aparición en una profesión de tanta complejidad, como es la de director y hacerlo junto a una de las más grandes actrices de nuestra escena, poseedora de exquisitos conocimientos teatrales.

Fue esta una experiencia provechosa ya que pudo palpar que en Adela Escartín había un hacer escénico muy superior al resto de sus contemporáneos, el cual se basaba en las vivencias personales y ese elemento le hacía más creíble, aunque siente que en este proceso no cumplimentó a cabalidad sus expectativas. Adela tenía muy apertrechada la práctica con el Método. El propio Vicente confiesa haberle sugerido algunas cosas de movimiento pero no cree haberse desempeñado plenamente como director en aquel unipersonal.

En busca de una formación más integral, o sencillamente con la intención de asimilar las vivencias que dentro del país no encontraba, Vicente decide emprender trayecto hacia el viejo continente. Una vez en Francia llega, casi de manera fortuita, a presenciar una función de Jean Vilar con el Teatro Nacional Popular (TNP), donde estaba anunciada la actuación de Gerard Phillippe, a quien conocía del cine. Aquella puesta pareció cautivar al intrépido Vicente, quien luego asiste también a la representación de *La nueva mandrágora*, actuada y dirigida por Phillippe. Desde ese instante Vicente comienza una especie de curso independiente de formación teatral. Compraba los textos, los leía durante el día y en la noche asistía a las representaciones. *El Príncipe de Hamburgo*, de Kleist, fue otra de las piezas que dieron un vuelco definitivo a sus concepciones teatrales, las cuales desde este contacto con el TNP quedarían profundamente

marcadas. Vicente había encontrado como referente a esta agrupación de vanguardia que intentaba conectar con un público nuevo, llegar a todos los segmentos sociales sin dar margen al mal gusto, partiendo del acercamiento a modernas formulas artísticas. El contacto con esta compañía define su visión como creador, principalmente en el énfasis hacia el valor social del teatro, además de la interacción entre el texto dramático y las condiciones sociales que condicionan la recepción del espectador. Era pura seducción la impresión ante el encuentro con aquellos creadores. Pudo ver varias obras y estaba encantado, sentía que estaba en contacto con un arte muy vivo en toda su esencia.

Vicente logró que Phillippe le concediera una audición. Comienza a preparar uno de los monólogos de *Le terre e ronde (La tierra es redonda)* de Armand Salacoux. Asiste también a un curso que se ofrecía en la escuela anexa al teatro de Jean Louis Barrault, donde recibió clases de Jaques Lecog. Pero tal y como sucedió en reiteradas ocasiones durante su vida, Vicente Revuelta abandona todas las ilusiones de formarse junto a Gerard Phillippe y emprende un viaje hacia Roma junto a su amigo Tomás Gutiérrez Alea.

Una vez en Italia enfrenta una nueva etapa de sedimentación de su acervo intelectual, en la cual consume mucho cine producido en esa nación y estudia Marxismo en compañía de Titón y de un amigo peruano. El estudio y asimilación de las teorías marxistas se convierten en una suerte de despertar en su conciencia, un cambio a su condición existencial, en la cual comienza a encontrar un sentido dialéctico y una nueva relación hacia el contexto que le rodeaba. Luego de este breve tiempo de ejercitación intelectual y espiritual decide volver a probar fortuna en tierras galas.

Nuevamente en Francia encuentra otro de los estímulos que removieron sus concepciones teatrales: la interpretación

de Tania Balachova en *A puertas cerradas*, de Jean Paul Sartre. En esta puesta se encontró con una actriz poseedora de una depurada y exquisita técnica actoral. Como él mismo confesara, «por primera vez sentía real lo que acontecía sobre el escenario», y Tania Balachova, no realizaba más que la aplicación metódica de los mismos principios stanislavskianos que Vicente había negado años antes. Lo cierto es que luego de aquella puesta, el llamado Sistema de Stanislavski, había modificado diametralmente su perspectiva, tanto del trabajo del actor, como del teatro como suceso global. A propósito de esta experiencia Vicente confesó: «Me dio como un vértigo, porque me parecía que era real, que era verdad lo que esa mujer hacía. De inmediato entré en un Taller que ella daba, donde aprendí muchísimo acerca de Stanislavski, porque esta actriz había integrado el elenco del Teatro de Arte de Moscú».⁶⁰

En aquellas clases participaba en calidad de oyente. «Ella explicaba la importancia de tener precisos los objetivos del personaje, su contradicción y la necesidad de justificar las acciones».⁶¹ A partir de aquellas clases, donde fundamentalmente los análisis estaban orientados hacia el aspecto psicológico de la actuación, es que Vicente comienza a sentir a Stanislavski como un derrotero para investigar. La auténtica posibilidad de adaptarlo a sus necesidades expresivas y crear un sendero a través del cual encaminarse en busca de una nueva dimensión creativa.

En abril de 1954 regresa a La Habana. Su llegada coincide con el proceso de reorganización de Nuestro Tiempo. Esta Sociedad Cultural se estaba convirtiendo en uno de los frentes más importantes para el trabajo intelectual del

⁶⁰ *Ibidem*, p. 76.

⁶¹ *Ibid.*

Partido Socialista Popular. Tenía como finalidad renovar en el pueblo sus inquietudes culturales. Junto a Nora Badía, Vicente reorganiza la sección de teatro, instaura seminarios, conferencias, lecturas de textos dramáticos y realiza, además, publicaciones de materiales acerca de la técnica de Stanislavski. Con este vasto caudal de referentes y experiencias asimiladas comienza, junto a Julio García Espinosa, a realizar una versión de la pieza de Maxwell Anderson, *Juana de Lorena*, en una osada adaptación que encaraba las problemáticas de contexto social habanero de mediados de los años cincuenta. En esta pieza, su hermana Raquel Revuelta fue la protagonista. Era una puesta muy apegada a la experiencia del TNP en la cual Vicente confiesa haber comenzado a dirigir con un poco más de concepto. Aunque no fue un éxito de público, sí lo fue para la crítica. La Asociación de Reporteros de Teatro y Cine (ARTYC) le concedió tres premios, entre ellos de dirección para Vicente e interpretación a Raquel.

Con motivo del viaje de Morín a Europa queda a cargo del grupo Prometeo y allí lleva a escena *El doctor Knock*, de Jules Romain. Con ese montaje Vicente da sus primeras clarinadas de ser un verdadero maestro de la dirección de actores. Comienza a sedimentar sus experiencias en la práctica de Stanislavski. Por primera vez se somete al estudio riguroso de las acciones físicas y percibe que los actores adquirirían una nueva cualidad expresiva, mucho más creíble. Como actor fue más consciente en el sentido de la recopilación de acciones y sensaciones. Se detenía, por ejemplo, en la intención de lavarse las manos, la manipulación del jabón, las sensaciones producidas por el agua. Tal vez pueda ser este, su primer trabajo amparado realmente por patrones stanislavskianos.

Durante estos primeros montajes, aun siendo de formación empírica, su condición de actor le ofrecía muchas

facilidades para comunicarse con el elenco. Dirigía fundamentalmente a través de asociaciones psicológicas que él mismo solía fabular. Una vez que el intérprete asimilaba la lógica de su personaje y sus circunstancias, provocaba los estados de ánimos e intentaba construirles cadenas de acciones físicas que mantuvieran una unidad coherente con el contexto de la representación. Desde esta primera etapa ya evitaba Vicente cualquier indicio de mecanicidad durante el proceso de creación, elemento que aborreciera durante toda su carrera como director escénico.

El proyecto pedagógico

Como estrategia de sobrevivencia económica Vicente acude, en octubre de 1957, a la pedagogía teatral. En la azotea de un edificio ubicado en la barriada del Vedado, forma un *atelier* donde imparte clases de actuación. El costo inicial de la matrícula era de cinco pesos mensuales. A este seminario acudieron jóvenes actores como Pedro Álvarez, Rigoberto Águila, Antonio Jorge, Ernestina Linares y Sergio Corrieri; también se sumaría ocasionalmente a la aventura su hermana Raquel. Como eterno conquistador de cuanto misterio lo sedujera, Vicente se dispuso a experimentar con el método más novedoso en el mundillo teatral y que tanto le cautivara por esos instantes; el llamado Sistema de Stanislavski. Deslumbrado, por primera de tantas ocasiones, ante un enigma por descifrar y confiando en la valía de este método para formar a jóvenes actores, Vicente propone realizar, dentro de sus clases, un curso especial acerca la técnica de Stanislavski.

El seminario estuvo orientado por el estudio de *El manual del actor*, un folleto escrito por I. Rapoport, quien había sido uno de los discípulos directos de Stanislavski. Este material

es una valiosa síntesis práctica de los postulados escritos por el maestro ruso, muy útil para introducir el método en jóvenes actores aunque tiene el riesgo de convertirse en simples recetas para el buen actuar, pero ante la falta de una bibliografía física, este material, que le facilitara Adolfo de Luis, sería de gran utilidad para Vicente a la hora de impartir sus clases. Sobre aquello cuenta Vicente «Estábamos deslumbrados con aquel sistema. Siempre me acuerdo del día que llegamos a las improvisaciones, donde está la conocida improvisación del relojero, que Ernestina muy emocionada me dijo: Ay, pero nosotros vamos a ser unos actores maravillosos».⁶²

Siempre me causó gran asombro tal expresión de una de las más grandes actrices del momento al conocer a Stanislavski. Y es que esa era, justamente, la sensación de todo cuanto experimentaban dentro del seminario. Veían en Stanislavski un alumbramiento, un método científico del cual podían sustentarse y buscar nuevos derroteros dentro de sus incipientes experiencias como actores. Parecían llegar a otra dimensión, además de las clases realizaban largos conversatorios acerca de teatro, literatura, cine, filosofía y temas de actualidad. Era intención de Vicente, no solo formar actores sino creadores con sensibilidad, inteligentes, prestos a cualquier tipo de empresa teatral. Se reunían en las tardes, durante tres o cuatro horas, por lo general en días alternos. Rigoberto Águila, uno de sus protagonistas, confiesa que el seminario iba más allá de los encuentros pactados, comenzaba a ser una experiencia de vida. En cada puesta o película que veían, en cada libro, vivencia o sentimiento aplicaban o relacionaban a Stanislavski; fue una pasión que cautivó a todos y a la vez les creaba un nuevo actor.

⁶² Esther Suarez Durán: Ob. cit., p. 90.

En el seminario los actores asimilaban los presupuestos básicos a través de los conceptos teóricos que se ofrecen en el material de Rapoport, además de las prácticas que allí se proponen. Aunque los análisis, experiencias y charlas de Vicente acerca de cada uno de los tópicos que abordaban, era lo más provechoso para los alumnos, aún más que la propia bibliografía. Vicente sabía encontrar resortes para motivarlos intelectualmente, hacerlos buscar e investigar, que no quedaran en el conocimiento pedagógico y fueran más allá, en la búsqueda de su dimensión social y filosófica.

Estaban enfrentándose a un método muy amplio, científico, que les develaba otra manera de actuar, «*de adentro hacia fuera*». Comenzar a trabajar en sus interiores, sacar lo que tenían como seres y disponerlo a la escena, revivirlo hacia un personaje. Realizaban ejercicios que les ofrecían mucha seguridad, soltura y naturalidad en la manera de actuar. «Estábamos adquiriendo un nuevo sentido de la actuación, un nuevo sentido de la creación».⁶³ Los actores que resuelven externamente las situaciones de sus personajes, lo que hacen es imitar o exagerar mecánicamente. A través de la aplicación del método querían buscar una interpretación pura, más humana. «Aquí había buenos actores con el viejo método de la recitación y lo hacían muy bien, porque sabían hablar, mover las manos, caminar en escena, pero eso no es creativo, lo verdaderamente creativo comienza con Stanislavski».⁶⁴

En algunas ocasiones también realizaban ejercicios de Michael Chéjov extraídos de su libro *Al actor*. Más que entrenamientos corporales, los participantes pasaban casi toda la jornada realizando prácticas que tenían una orientación

⁶³ Rigoberto Águila: Entrevista realizada por el autor, 2011.

⁶⁴ *Ibíd.*

básicamente psicologista. Vicente cumplía estrictamente con los ejercicios del manual de Rapoport y en su realización pedía a los actores, fundamentalmente, relajación, concentración e interrelación, y que aprendieran, como axioma de la expresión actoral, a entrenar la justificación interna en la realización de tareas escénicas, que tuvieran bien claros sus motivaciones, objetivos y circunstancias para su exteriorización en acciones físicas coherentes y reales. Aspiraba, en fin, a que los asistentes al seminario se ejercitaran en el sentido realista y psicológico propio de la técnica de Stanislavski.

Fue imponiéndose, paulatinamente, la necesidad de acercarse a una nueva dimensión mientras actuaban, y para ello comenzaron a entrenar con minuciosidad elementos como libertad muscular e imaginación; principios que, desarrollados conscientemente, les permitirían el control de sus sensaciones y sentimientos. El camino sugerido para que afloraran los estados emotivos deseados, comenzaba, según Stanislavski, «en la realización de una cadena de acciones precisa, que estuviera en concordancia lógica con las circunstancias escénicas apropiadas... sentir que todo lo que sucedía sobre la escena muy bien podía pasar en la vida real». Sobre esa concepción de veracidad encaminaban hasta el más mínimo instante encima de aquel improvisado escenario.

El término verdad, en la actualidad, es común escucharlo mencionar por cualquier actor o director, pero en aquellos momentos resultaba un descubrimiento para estos actores. La noción de verdad había tenido sus apariciones, pero aún no era una constante dentro de la expresión actoral en nuestro teatro. Por lo cual, términos como sí mágico, memoria emotiva, memoria de los sentidos, tarea escénica, justificación, circunstancias, objetivos, fe y sentido de la verdad, entre otros, se convertían en los recursos de los

cuales se sostenían estos jóvenes para ofrecer una mayor veracidad a cada parlamento, gesto o acción que realizaran.

Más que todo, aplicar a Stanislavski también fue provechoso porque confería una nueva concepción a la ética de trabajo, a la disciplina. La visión de que nunca se sabe todo, que siempre se está aprendiendo. Para asimilar sus recursos técnicos el actor debe entrenar, pero hacerlo desde el sentido de limpieza espiritual, partir de una posición ante la vida, trabajar todos los días como si fuera la primera vez. Nociones que durante el seminario confirieron a estos creadores el carácter de colectivo que posteriormente enunciarían como uno de sus principales propósitos en los renglones del manifiesto fundacional de Teatro Estudio.

Además de las herramientas técnicas, el estudio de Stanislavski les incorporó la seguridad y la libertad para enfrentar la creación escénica. La posibilidad de buscar recursos para mostrar lo que llevaban por dentro, esencia misma de cualquier trabajo de creación. Encontraron la fórmula para entrenar el cuerpo, tanto física como psíquicamente. Vicente pedía que siempre fueran ellos interpretando su papel, que incorporaran una nueva forma de decir y de hacer, pero sin dejar de ser ellos mismos, punto capital para lograr un desempeño escénico veraz.

Del seminario a Teatro Estudio. Cumplimiento de sueños, seducciones y anhelos

Luego de cuatro meses, el *atelier* creado por Vicente, quedaba pequeño entre tantas búsquedas, conocimientos y anhelos. Se hacía necesario subir otro peldaño en esta suerte de escalera que llevaría a un punto de definitiva renovación. Por lo cual en febrero de 1958 sus ocho integrantes publican, en la revista *Nuestro Tiempo*, un manifiesto

que hace público el nacimiento de Teatro Estudio, una nueva agrupación teatral. En este texto se exponen los presupuestos éticos del colectivo que se gestaba, y las líneas sobre las cuales encaminarían su creación.

Vicente necesitaba su propia comuna, en la cual respondieran todos a un mismo lenguaje, a un mismo concepto del teatro, y desde esa óptica encaminar la creación. Por lo general en el teatro cubano se trabajaba un día con un actor, luego con otro. Estos creadores necesitaban un grupo estable donde todos supieran lo mismo, que se trabajara por igual, con un solo estilo.

Todo el desarrollo teatral de los años cincuenta llegaba a un punto máximo de ebullición a finales de la década, pero siempre me ha parecido que era necesaria una agrupación que se apropiara de todos los avances acaecidos durante ese periodo. De ahí la trascendencia de Teatro Estudio y sus ocho fundadores, que supieron asimilar la tradición y renovarla desde su propia esencia, desde la figura del actor. En el manifiesto fundacional de la agrupación, firmado en febrero de 1958, destacan dos perspectivas fundamentales hacia las cuales se encaminaba este colectivo: la creación de un verdadero teatro de grupo, en el cual todos compartieran las mismas preocupaciones éticas y estéticas y con una línea única de creación. Aunque el objetivo fundamental que se proponían sus fundadores, y a mi parecer, donde encuentran su punto renovador, es en la necesidad de «perfeccionar la técnica de actuación, hasta lograr una definitiva unidad de conjunto, de acabada calidad artística según los cánones modernos». El segundo punto a destacar dentro del manifiesto es la intención popular de la agrupación, ofrecer un arte que dialogara con las necesidades e intereses de los más diversos segmentos poblacionales.

Eugene O' Neill y la vida como un gran espectáculo trágico

Habíamos cambiado como de la noche a la mañana, la relación entre nosotros, la justificación. El método en sí era bastante revolucionario, sentíamos que comenzábamos a tener las herramientas, que estábamos haciendo la verdadera actuación. Nos volvimos más creativos, dejamos de ser repetidores para volvernos actores pensantes, creativos, que justificaban. Ya llevábamos cuatro meses trabajando, y teníamos que montar algo, se hacía necesario aplicar los conocimientos que estábamos adquiriendo en una obra en concreto y *Viaje de un largo día hacia la noche* se presta mucho porque es una obra realista, con muy buenos personajes, conflictos, situaciones. Empezamos a ensayar esa obra, que es muy difícil además.⁶⁵

Fueron justamente las empresarias que administraban la Sala Hubert de Blanck quienes le recomendaron a Vicente que subiera a escena *Viaje de un largo día hacia la noche*, del norteamericano Eugene O' Neill, escrita en 1940. La obra le pareció adecuada para llevar a la práctica todos los conocimientos que estaban adquiriendo durante el seminario. Los personajes y sus conflictos, disímiles situaciones evocadas desde un mundo de contradicciones internas y rencores del pasado, parecían idóneos para aplicar en escena los principios actorales estudiados.

El receptáculo natural para llevar a términos prácticos la primera parte del método de Stanislavski es el teatro norteamericano. La introspección de los personajes, sus constantes contradicciones y angustias existenciales que

⁶⁵ Rigoberto Águila: Entrevista realizada por el autor, 2010.

generalmente emergen del pasado y atraviesa todas sus vidas. Elementos que ayudan mucho para dejar fluir las vivencias y las emociones. La dramaturgia norteamericana del siglo xx, específicamente la de Eugene O' Neill, resume profundas contradicciones dentro de una misma persona. Para O' Neill la vida no es más que un espectáculo trágico. En sus piezas sondea en lo más interno de sus caracteres, abordando conflictos existenciales con una visión que en ocasiones puede resultar hasta poética, en una especie de lírica del patetismo psicológico.

Viaje de un largo día... se ha legado como una suerte de patética autobiografía, que obliga a los actores a hurgar en su propia psiquis para sacar a flote emociones convincentes que describan el desgarramiento que padece cada integrante de esta familia. Su intenso realismo es otro de los aspectos que se adecuan a la práctica escénica de Stanislavski. La familia Tyrone está agónicamente llevada a un punto catártico en sus contradicciones morales, pretenden un ideal burgués de perfección que no logran sustentar. Su tragedia reside en que no han podido mantener, ante la sociedad y ante sí mismos, ni los verdaderos valores morales que les impone su clase social, ni la ficción que ellos se inventan. Sus cuatro integrantes se muestran impotentes ante la posibilidad de sustituir sus frustraciones y recelos por valores humanos justos, en los cuales la familia devenga centro gestor de sus vidas.

El viejo Tyrone aparece cegado por la avaricia. Hijo de inmigrantes, desde niño fue víctima de la más despiadada explotación, lo que explica que haya sacrificado el aspecto artístico de su carrera por el aspecto comercial. Por su parte Mary, la madre, ha cometido el sacrilegio, al casarse con un actor, de violar los ideales de un hogar puritano y burgués. La morfina es solo el paliativo, un sentido de culpa que la asedia y sin la cual su desesperación sería terrible.

Jimmy, el hijo mayor, es una apología de mezquindad y alcoholismo pero al mismo tiempo ha carecido de fuerzas para impedir su frustración, en un contexto absolutamente despiadado con los frustrados. Llega al punto de confesar a su hermano que le odia, solo porque le envidia su éxito. Por su parte Edmund, desesperado y tuberculoso, sufre la pesada carga de su propio agnosticismo en el medio menos propicio.

La madeja dramática de esta pieza es impresionante. Los procesos de desintegración de la familia Tyrone nos conducen a ver el reflejo, aunque en menor escala, de la desintegración de todo un mundo, de un ideal burgués. Los Tyrone se destruyen los unos a los otros. Entre sus cuatro protagonistas tiene lugar una lucha pertinaz, apenas interrumpida por una fugaz reconciliación de antagonismos, cuyo propósito parece ser el de motivar a los contendientes para reanudar la lucha con mayor encono. En diversas formas y situaciones, con diferentes énfasis y soluciones, el tema de la frustración preside esta excelente tragedia.

Los rostros de la Renovación

Vicente, con este montaje, se muestra muy cuidadoso en cada uno de sus análisis y en el trabajo con los actores. Agrupa el elenco con Ernestina Linares interpretando la madre, Rigoberto Águila y Pedro Álvarez doblaban el personaje del padre, Sergio Corrieri interpretaba a Edmund, Helmo Hernández encarnaba a Jimmy Tyrone y Gladys Soto era el personaje de la criada. Gladys no formaba parte del seminario, pero carecían de otra actriz para esta breve aparición. En medio del proceso de trabajo Rigoberto Águila tiene que abandonar el elenco. Se encontraba

perseguido por sus actividades clandestinas y consideraba que su presencia junto a Vicente, de filiación izquierdista y varias veces perseguido, podía representar para todos un peligro, por lo cual decide no asistir por un tiempo a los ensayos.

Los cuatro actores que estrenaron los roles protagónicos de esta pieza venían, en su mayoría, con una formación académica anterior. Ernestina Linares se había instruido en la Academia Municipal. Allí debutó interpretando la Bernarda de *La casa de Bernarda Alba*. En AMAD, Ernestina había recibido las nociones básicas pero el grueso de su formación lo complementa en Prometeo, junto a Francisco Morín. Allí participó en los montajes de *Las máscaras apasionadas*, *El difunto Señor Pic* y *Las Criadas*. En esta última ofrece, junto a Miriam Acevedo, una de las interpretaciones más logradas de la época. Posteriormente Ernestina viaja a Londres y cursa estudios dramáticos en el Morley College. A su regreso participa en algunos montajes en el Patronato del Teatro. Junto a Morín estrena *Medea la encantadora* y *El fuego mal avivado*. Aunque joven, Ernestina Linares ya estaba considerada una actriz extraordinaria, con una enorme capacidad para interiorizar y expresar sentimientos.

Pedro Álvarez era el único del elenco que no había cursado estudios académicos. Comenzó como modelo de los cigarros regalías El Cuño. Luego se convierte en uno de los galanes más celebrados de la televisión. Su debut en el teatro fue en 1955 con el protagónico de *La muchacha de la vía Flaminia*, desempeño que le valió para la obtención de los premios Talía y Prometeo, además de un Diploma de Honor por *Con la manga al codo*. Pedro Álvarez en un inicio parecía el menos dotado técnicamente de los cuatro y, sin embargo, Vicente le dio el papel del padre, uno

de los más complejos por la caracterización tan violenta que se necesitaba para encarar este personaje. Según el criterio del actor, crítico e investigador Roberto Gacio:

Pedro Álvarez en su madurez como actor, los personajes que afrontó con mayor destreza fueron los de caracterización. Vicente fue capaz de ver esa cualidad. Él escogía sus repartos por el mundo interior y no por la apariencia física del actor. El proceso de trabajo y sus resultados demostraron que la osada selección de Vicente había sido satisfactoria.⁶⁶

Sergio Corrieri, otro de los grandes aciertos de este reparto, cursó estudios en el Seminario de Teatro Universitario. En 1955 debuta en las piezas *Tierra y Muertos sin sepultura*. Ese propio año hace el protagónico de *El inmoralista* en el grupo TEDA y posteriormente trabaja para la sala El Sótano. A Sergio muchos le recuerdan como un actor muy inteligente y dedicado, ayudado sobremanera por su excelente presencia física y encanto natural.

El elenco seleccionado por Vicente para esta aventura fue Helmo Hernández, quien también se había formado en el Seminario del Teatro Universitario, y era, de todos los actores de *El viaje de un largo día...*, el actor de mayor experiencia sobre la escena. Había participado en la antológica puesta del grupo TEDA, *La ramera respetuosa*, dirigida por Erick Santamaría, pieza que sobrepasó las cien representaciones y con la cual se marca el inicio del periodo de Las Salitas. Al igual que la mayoría de sus compañeros, Helmo estuvo al amparo del gran Francisco Morín. Junto a él trabajó en *La dama del trébol*, *Sur*, *Los fanáticos*, *Electra Garrigó*, *Rencor al pasado* y *Beatriz Cenci*. A este actor,

⁶⁶ Roerto Gacio: Entrevista realizada por el autor. 2010.

Carlos Pérez Peña lo recuerda como el más técnico que conociera jamás. Poseedor de una voz impresionante, la cual sabía utilizar muy bien. Quizás Helmo no fuera el histrión stanislavskiano por excelencia, pero Vicente, durante el proceso, lo supo trabajar muy bien y adecuarlo a sus intereses y al estilo de la puesta.

Desde una fecha tan temprana como el trabajo de mesa, Vicente acotó la imperiosa necesidad de encontrar la uniformidad estética en cuanto a las interpretaciones. Conformer una verdadera labor de conjunto. Entre los actores cubanos solía existir mucha disparidad técnica y de formación, era necesario llegar a un punto en el cual todas las interpretaciones se ensamblaran en una misma unidad. La cohesión en una misma estética actoral fue la primera pauta para iniciar el proceso de montaje.

La aventura de la verdad

Vicente se mostraba inquieto, inconforme con todo, llegaba cada día con nuevas ideas, probaba diversas variantes, transformaba el ritmo de las escenas, siempre en busca de lo renovador, y no por esnobismo, creo yo, sino por una necesidad intrínseca producida por este *sui géneris* proceso de búsqueda. Pedía que exploraran todo su arsenal de recursos y posibilidades, pero, una vez que encontraran la partitura de movimientos adecuada, fueran exquisitos en su precisión y limpieza. Esa obra representó para él un hito. Trabajó incansablemente. Sentía que entendía y que dominaba su complejidad dramática y eso se transpolaba al montaje y al trabajo con los actores.

Fue un trabajo mucho más delicado porque ya se trataba de la aplicación del método de Stanislavski. Yo me

estudiaba los objetivos de todos los personajes, sus historias. Recuerdo que pasó algo muy importante para mí, y fue que ya tenía montado todo el primer acto y estaba montando el segundo y, en ese momento, me di cuenta de que estaba mal el primer acto, es decir que había un error, que la cosa no iba por ahí, y tuve que hacer el replanteo. Eso era casi un sacrilegio según los conceptos de dirección en los que yo me había educado puesto que atentaba contra la confianza del actor en su director. El director era un ser infalible. Pero yo fui contra aquello, corrí ese riesgo, y eso cambió mi idea del teatro y me lo confirmó como un acto de búsqueda.⁶⁷

Desde el inicio del trabajo Vicente insistía en la relación con los demás personajes. En la visión de enfrentar sus caracterizaciones con objetivos bien claros. Qué se propone el personaje, por qué realiza esta o aquella acción, su historia personal. La capacidad analítica de Vicente deslumbraba, esclarecía y más que todo, motivaba intelectualmente a cada actor. Daba riendas sueltas a la imaginación y dentro de esa libertad les fue moldeando hasta llevarlos al lugar que él, como director, pretendía.

Sobre la experiencia de Vicente al frente de su comuna recién creada el actor, director e investigador Roberto Salas acotó:

Durante el montaje de *Viaje de un largo día*. . . se hicieron evidentes dos aspectos que me parecen significativos. Primero, el líder no se reconocía como poseedor de un conocimiento que deseaba transmitir a los demás miembros

⁶⁷ Esther Suarez Durán: Ob. cit., pp. 91-92.

del grupo, sino que con ellos estaba integrado a un orgánico descubrimiento de leyes y principios que le eran completamente desconocidos. Segundo, a pesar del profundo trasfondo pedagógico de esta experiencia creativa, las consecuencias de la labor que como pedagogo ejerció Vicente, no pueden concebirse como elementos divorciados de la finalidad misma del proceso: la creación de un espectáculo. Es clara la fusión en una misma persona del director y el pedagogo.⁶⁸

Fue un proceso muy arduo, de mucha preparación y repeticiones. Los protagonistas decían que Vicente nunca quedaba conforme con las escenas. También debemos tener en cuenta que durante el proceso de montaje reinaba un ambiente de experimentación. Era la primera vez que en Cuba se dirigía una obra de esa manera, aplicando estrictamente alguna técnica actoral. El proceso mismo era como un gran taller, se respiraba un ambiente de búsqueda constante y justo ahí residía su mayor encanto. Este estilo de trabajo, absolutamente novedoso para el teatro cubano —partir desde un seminario regido por la técnica de Stanislavski y sobre esas exploraciones encaminar la creación— parecía dar muy buenos resultados. Vicente invitaba en ocasiones al doctor Ángel Bustamante, quien, en calidad de psicólogo, contaminó con sus experiencias el mundo interno de cada uno de los personajes, elemento al cual los actores supieron sacar un buen provecho para bordar un poco más sus caracterizaciones.

⁶⁸ Roberto Salas San Juan: «De la expresión a la vivencia. La trayectoria pedagógica de Vicente Revuelta». Trabajo de Diploma, Instituto Superior de Arte, 1998.

Los propios actores estaban impresionados. Vicente sabía muy bien lo que quería de cada uno de ellos y se encaminaba hacia su objetivo, como siempre, con la pasión de un infante. Según cuenta Rigoberto Águila, previo al estreno:

Sergio estaba excelente en su caracterización de Edmund, Pedro irreconocible, Helmo expresaba muy bien la frustración y el dolor de su personaje, aunque Ernestina Linares era la dueña de la escena, la más stanislavskiana de todo el elenco. Su interpretación era muy profunda, convincente, lanzaba cada texto con una verdad impresionante y que emocionaba.⁶⁹

Durante el proceso se trabajaron exhaustivamente tres elementos esenciales para el estilo de la puesta: Uno: Las cadenas de acciones y su respectiva justificación, que fueran limpias y respondieran a la psicología y las circunstancias del personaje. Dos: El tempo–ritmo de las escenas. Encontrarle matices, transiciones que no permitieran que las escenas fueran monocordes. Tres: El trabajo con la atmósfera adecuada a una pieza tan violenta emocionalmente, exteriorizada a través de la intensidad que el actor fuera capaz de lograr con sus propias emociones.

Otro de los elementos fundamentales que defendió Vicente como estilo interpretativo en esta búsqueda residía en el control de las emociones. Según su concepción «controlar el desbordamiento emocional incrementaba la tragicidad del personaje y el sufrimiento en el espectador». El intérprete contenido, en el cual la emoción brota sincera

⁶⁹ Rigoberto Águila: Entrevista realizada por el autor, 2010.

y a cuentagotas, fue una de las principales búsquedas de Vicente en este camino de investigación stanislavskiana. Elemento que se oponía a la grandilocuencia del estilo actoral de nuestro país. Siguiendo esta perspectiva Vicente encaminó el trabajo de los actores y logró excelentes resultados en ese sentido. Muchos de los asistentes a la puesta refieren, como uno de los mayores aciertos del elenco, la agonía que podía causar la contención de los actores.

Octubre de 1958. El estreno, la transición

Desde el estreno el 9 de octubre de 1958, tanto el público como la crítica supieron que con esta pieza sucedía algo muy importante para nuestro teatro. Las expectativas previas al estreno eran elevadas, para algunos por el hecho de ser la agrupación creada por uno de los jóvenes valores de la dirección escénica en Cuba; para otros, por el rigor y la extensión del proceso de trabajo, y para la mayoría, por la complejidad de la pieza escogida para bautizar esta naciente agrupación. Las funciones se realizaban de jueves a domingo a las nueve de la noche en la sala Hubert de Blanck. El precio de las lunetas era de un peso con veinte centavos.

Las palabras de Vicente Revuelta resumen por sí solas la emoción de todo el conjunto durante aquellos días de 1958:

A mí me parece que *Viaje de un largo día...* fue algo importante. Sería extraordinario si uno tuviera un video de esa época, para poder verlo ahora, pero yo recuerdo que en aquel momento era algo que impresionaba. Supongo que era por toda la interrelación que había entre

los actores, que estaban disfrutando la experiencia de hacer el Stanislavski que conocíamos. La gente estaba muy orgánica. Había mucho trabajo de emoción, de sentimiento.⁷⁰

La pieza obtiene el favor de la crítica especializada de la época, tanto fue así que le concedieron cuatro premios. En la mayoría de los diarios solían aparecer cintillos promocionales para que el público asistiera a las funciones teatrales. Para esta pieza, las palabras publicadas fueron realmente majestuosas, mostraban a las claras que algo significativo estaba aconteciendo dentro del Teatro Cubano. Ejemplo de ello es *El Diario de la Marina* donde se reseña en letras bien llamativas «magistral representación», o en el periódico *El Avance* donde se reseña: «Se está respirando, afortunadamente, una nueva atmósfera teatral en Cuba». En otro de los rotativos, que no aparece identificado, se menciona que «presentando esta clase de teatro es como indudablemente se puede llevar al nuevo público al teatro, después de tanto tiempo alejado de él».

La disposición escénica realizada por Vicente respetaba las premisas de O' Neill. La puesta tenía casi cuatro horas de duración y la atención del espectador no decaía debido a la intensidad dramática que se lograba. Vicente puso mucho énfasis en la atmósfera específica de cada uno de los conflictos entre los personajes y colocó los recursos expresivos en función del elenco, sus relaciones y la energía que fueran capaces de desplegar. La escenografía fue realizada por María Julia Casanova, quien era la diseñadora oficial de la Sala Hubert de Blanck y había tenido valiosas

⁷⁰ Esther Suárez Duran: Ob. cit., p. 92.

experiencias en la ópera y la televisión. Era una mujer bien instruida, que dirigía programas de Radio y había hecho sus incursiones como directora teatral.

Su concepción escénica para esta pieza se conformó respetando las didascalias de la pieza. Los recursos escenográficos estaban tal cual O' Neill describe la casa de los Tyrone. El aporte estaba en la síntesis de los elementos que aparecían sobre la escena, los cuales se engranaban dentro de una misma unidad estética que facilitaba el balance plástico de la composición. Aparecía la puerta, un butacón, varias sillas, una mesa, una ventana y la escalera, que fundamentalmente se utilizaba para recrear los ataques de histeria narcótica de la madre. Los asistentes coinciden en referir que no era una puesta abigarrada, todo estaba bien enlazado. La escenografía, aun siendo una puesta naturalista, en su utilización, adquiría dimensiones novedosas.

La sala Hubert de Blanck solía realizar un teatro comercial y estaba muy bien equipada técnicamente. Este elemento posibilitó a Vicente recrear la intensidad de la pieza y los ambientes a través de la concepción de las luces. Por momentos se recurría a un estilo de iluminación tenue para recrear el hábitat de esta desangrada familia. El final acaecía entre penumbras, momento que siempre será recordado por cada uno de los asistentes como de derroche de sensibilidad, poesía e intensidad emocional.

Cada vez que preguntaba a los asistentes acerca de los recursos de la puesta ninguno conserva recuerdos de la música utilizada en la representación, siquiera si había o no presencia de una banda sonora. Una breve reseña de Renee Potts acerca del estreno de la pieza refiere que la música fue conformada por Jaime González y realizada por Carlos Font.

En cada uno de mis cuestionarios dedicaba un momento a conversar de la puesta del *Viaje de un largo día hacia la noche*, aunque mi entrevistado no hubiese sido partícipe de este proceso. Necesitaba las impresiones de espectadores especializados en materia teatral que pudieran corroborar mi interrogante de si estuvimos o no en presencia de un momento de evolución para la escena cubana. Siempre les preguntaba acerca de las características de la puesta, de lo sucedido sobre el escenario de Hubert de Blanck, del legado para los actores y teatristas de la época. Las respuestas daban muestras de relevancia, aunque hubo tres elementos sencillamente reveladores. El primero fue el lenguaje extra verbal que manifestaban, dejando entrever que en aquel octubre de 1958 acaeció algo grande para la memoria teatral cubana. Siempre que preguntaba por la obra, a todos se les dibujaba similar expresión facial, mitad sonrisa, mitad nostalgia. Por lo general se tomaban un instante para pensar la respuesta y comenzaban a hablar durante un lapso valiosamente extenso, como si el tiempo no hubiese transcurrido y fuera un estreno reciente. Otro indicio significativo aparecía cuando interrogaba a alguien que no había presenciado la puesta y que por no desairarme respondía lo que alguna vez oyó comentar. Resulta increíble cómo las respuestas, casi idénticas a las ofrecidas por los asistentes, referían datos similares en cuanto a la majestuosidad de la puesta y la calidad interpretativa. Y para culminar este segmento de asombrosas revelaciones, resulta que pude corroborar en Carlos Pérez Peña y en Joaquín Domínguez que una notable cantidad de actores llegaron al teatro inspirados por aquella puesta, que el público era capaz de repetir una y otra vez una realización compleja, de aproximadamente cuatro horas de duración, y que no ofrecía concesiones comerciales al espectador.

Consolidación del proceso de modernización en el arte del actor

Nadie que aprecie la cultura y ame el teatro como elevada actividad del espíritu debe dejar de ver esta representación del drama de O' Neill. Es lo más riguroso, lo más digno, lo más profesional, lo más meritorio que se ha presentado en un escenario habanero en años.⁷¹

La interrelación y el trabajo en colectivo eran los principales aciertos, en cuanto a interpretación, que podían apreciarse en la puesta. Contrario a las características de la actuación de los años cincuenta, todos los actores mantenían una misma línea estética de trabajo. La emotividad y su contención, además de la intensidad que lograban en los instantes dramáticos, eran aspectos que distanciaban la actuación del contexto de la época. El principal golpe renovador estaba en la veracidad de lo que acaecía sobre la escena. Todos modelaron caracterizaciones muy orgánicas, se entendía a la perfección cada parlamento y había además mucha verdad. Los momentos climáticos de la pieza se convertían en un torrente inolvidable de pasiones sobre el escenario.

Ernestina Linares ofreció a su personaje un trabajo vocal muy admirado por todos. Fue esta la actriz que, al parecer, más aprehendió los presupuestos stanislavskianos durante los meses del seminario. La fuerza provenía de su interior. «Ver su personaje en escena era sentir un animal herido, lastimado».⁷² Cuentan los que le vieron sobre la escena que

⁷¹ Ángel del Cerro: «Esta obra escrita con lágrimas y sangre», *Prensa Libre*, octubre de 1958.

⁷² Roberto Gacio: Entrevista realizada por el autor. 2010

su Mary Tyrone poseía una fuerza interior admirable, como si el cuerpo entero le vibrara. Supo bordar con sus dotes semidivinas el trabajo con la adicción y la paranoia de su personaje. «Hay una gran vida interior en Ernestina Linares y en esa vida habitan todas las sombras de Mary.»⁷³

La crítica de la época menciona la fuerza telúrica y la intensidad emotiva de su personaje, sobre todo en el momento en el que desciende por las escaleras con una crisis producida por la sobredosis de morfina. Varios especialistas, los cuales estaban muy bien instruidos en materia actoral, coincidieron en que su desempeño debía incluirse en la cúspide de la lista de interpretaciones a lo largo del teatro cubano, en valioso contraste con toda la falsedad existente en los escenarios capitalinos, y le sitúan, en un acto bastante audaz, como una de las mejores actrices de todo el mundo hispanoparlante. «Sergio Corrieri se lleva las palmas entre las figuras masculinas. Se coloca a la misma altura de Ernestina Linares, descubriéndose como el mejor actor joven de nuestro medio artístico. Más que un actor se diría un artista».⁷⁴

Sergio logró en Edmund el que para muchos fuera su mejor desempeño durante toda su carrera teatral. Asimiló muy bien el sentido de la contención de su personaje y supo conjugar el padecimiento en su caracterización, tanto física como interna, y logró una imagen desmadejada, un ser vencido ante su enfermedad. Estos aspectos le otorgaban a su labor matices conmovedores; sin dudas su esmerado

⁷³ Ángel del Cerro: Ob. cit.

⁷⁴ En los archivos del Centro Nacional de Investigación de las Artes Escénicas, los recortes de prensa que aun conservan no identifican el nombre de la publicación, ni el autor de la reseña.

estudio y dedicación constante conformaron un gran salto dentro de su carrera.

Helmo Hernández, por su parte, trabajó su personaje de Jimmy Tyrone a través de la exteriorización de una imagen muy dura, como de acero. Su potente voz contaminaba el auditorio, quien llegaba a aborrecer a este personaje por el sarcasmo y la frustración que colocaba a su caracterización. En el cuarto acto, la escena con Sergio Corrieri llegaba a ser uno de los momentos cumbres de la representación. En ese instante afloran muchas verdades y rencores de los personajes, momento en el cual los actores depositaban una fuerza y una verdad que le ofrecía al entramado escénico tonalidades agónicas. En una de las funciones presenciadas por Mario Rodríguez Alemán, Vicente Revuelta sustituyó a Helmo y, según cuenta el cronista, en la pieza se apreciaba un avance ostensible, ya que Vicente, como gran actor que es, realizó un magistral desempeño con los instantes en los que el personaje aparece en estado de embriaguez.

Con su interpretación del padre, Pedro Álvarez deslumbró a muchos que no le creían apto para este empeño, por la fuerza interna que confirió al personaje. Aunque no lograra borrar de su caracterización física sus treinta años, consigue una interpretación digna. Su mejor momento se suscita en el tercer acto cuando logra con mucha credibilidad las pautas que O' Neill acota para el personaje: «Tyrone es ahora un viejo triste, perplejo, quebrantado». Quienes habían apreciado desempeños anteriores de Pedro Álvarez corroboraron que nunca había demostrado tal sentido de humanidad sobre la escena, ni destellos de sentimiento expresados con tanta profundidad.

Rigoberto Águila, uno de los participantes de aquella experiencia fundacional y la única fuente viva con la cual conté durante mi investigación acerca del seminario y el

montaje del *Viaje de un lago día*... recordó visiblemente emocionado:

Aquella puesta fue algo excelente. A mí me maravillaba lo real, lo creíble de cada escena, de cada personaje. Revolucionó el teatro en La Habana, rompió con todos los esquemas. La crítica y los teatristas enseguida se dieron cuenta de que aquello era algo inusitado. Al teatro iba gente muy culta, acostumbrada a ver teatro, por supuesto no iban las grandes masas, era gente muy culta, incluso los que habían visto teatro en el extranjero quedaron fascinados con la puesta, la gente se componetraba con las escenas de una manera increíble.⁷⁵

Luego del indudable éxito de su primera puesta, Teatro Estudio evidenció que, tras un año de preparación siguiendo las premisas interpretativas del llamado sistema de Stanislavski, habían logrado un indudable salto en la calidad técnica de sus actores. Con el entusiasmo propio del éxito inauguraron una Academia de Arte Dramático, con el interés de profundizar en el estudio del método de Stanislavski y transmitir las experiencias profesionales que habían acumulado en los últimos doce meses de trabajo. Al respecto Vicente Revuelta manifiesta: «Creemos que es necesaria una actitud de búsqueda esmerada que más que resultados persiga raíces. Y nos planteamos este problema: ¿Cuáles son los elementos, las vías que han de ser investigadas para lograr la creación del teatro cubano en el futuro? A su respuesta entregamos diariamente nuestra labor».⁷⁶

⁷⁵ Rigoberto Águila: Entrevista realizada por el autor, 2010.

⁷⁶ Vicente Revuelta: «A propósito del Sistema Stanislavski», *Nuestro Tiempo*, (26), noviembre-diciembre, 1958, La Habana.

La agrupación más importante de toda nuestra tradición teatral estaba en marcha y su bautizo estaba definiendo un nuevo estadio para el teatro cubano y específicamente para el arte del actor; y sus transformaciones emergían a partir del estudio y aplicación del método de Stanislavski. El camino iniciado por Adolfo de Luis, Adela Escartín, Andrés Castro, Irma de la Vega y Francisco Morín llegaba a su punto culminante con el estreno de *Viaje de un largo día hacia la noche* y el proceso de trabajo realizado por Vicente Revuelta, quien fue capaz, desde las experiencias de sus antecesores, de concluir el proceso de renovación en la expresión actoral ocurrido durante toda la década de los años cincuenta, y definir, además, una etapa de transición en el arte del actor de nuestro país. Afirmaba concretamente que el principio básico para encaminar el sentido de la actuación no era otro que el de la verdad.

Roberto Gacio, en sus palabras, devela que la verdadera esencia de la transición, del salto a la contemporaneidad, radica en que Vicente Revuelta y sus actores fueron capaces de renovar pero partiendo desde la herencia que ya traían asimilada:

Muchas veces se repite que Vicente es el gran innovador del teatro cubano, pero una cosa hay que dejar bien claro, Vicente se forma en la tradición y tenía muy bien asimilados sus principios y desde ella es que renueva, nunca obvió el camino que teníamos labrado en materia de actuación y de dirección. Supo inculcar en sus actores tanto el buen decir como el novedoso método de Stanislavski, y eso es, precisamente, lo que le hace grande, auténtico, renovador.⁷⁷

⁷⁷ Roberto Gacio: Entrevista realizada por el autor. 2011.

El sentido ético, grupal y de interrelación fueron las nuevas bases para encaminar la actuación. La verdad era el resultado hacia el cual encaminaban sus esfuerzos tanto directores como actores. Quienes tenían algún bregar por las tablas y una sólida formación, que era la inmensa mayoría, no renunciaron a la experiencia que traían asimilada durante muchísimos años. Supieron imbricar a su estilo los nuevos conceptos legados por la práctica del método, para cimentar lo que particularmente me interesa comenzar a denominar como la poética actoral de los años cincuenta: La perfecta simbiosis entre Stanislavski y el buen decir, la vieja y la nueva escuela. Cuando digo buen decir, resumo en ese término todos los aportes en cuanto a cultura vocal establecidos por este estilo como proyección, articulación, inflexiones, entonación, colocación, matización... La esencia de la renovación histriónica que situó durante los años cincuenta, no radica solamente en el trabajo con Stanislavski, sino en esta compenetración de estilos, de escuelas, la cual testaba un nuevo camino estético para el actor cubano. «*Viaje de un largo día hacia la noche* tardó largamente en llegar a nuestro teatro pero permanecerá en el recuerdo mientras en Cuba se abra un telón y haya un espectador que pague su entrada».⁷⁸

Como en todo proceso histórico, existe un momento en el cual se fija la transición, y este ocurre con el estreno de *Viaje de un largo día hacia la noche*, primera puesta en escena de Teatro Estudio. La preparación previa al estreno, el ensamble entre los actores, y la conformación de una misma línea estética para las interpretaciones conllevaron a este salto.

⁷⁸ Rine Leal: *En Primera Persona. (1954- 1966)*, Instituto del Libro, La Habana, 1967.

Se logró un *team work* increíble. Todos los actores estaban en la misma frecuencia interna e intelectual. Vicente aplicó con los actores a Stanislavski y llegaron definitivamente a la verdad. La profundización de los personajes, la vivencia de los actores, era muy distinto a lo que se hacía en esa época. Eran muy contenidos y emotivos, tenían una fuerza y una energía que impactaba. Algo nunca visto para el teatro cubano... Vicente fue capaz de renovar la tradición y mantenerla a la vez.⁷⁹

Muchos investigadores y especialistas sostienen el criterio de que la práctica del llamado sistema de Stanislavski fue la esencia de la renovación dentro de la expresión actoral en nuestro país durante los años cincuenta. Este repaso a la herencia teatral de aquellos años nos lega con creces la verdadera respuesta: La cohesión dentro de una misma expresión unitaria del método de Stanislavski con aspectos de la llamada vieja escuela, como el buen decir, es lo que realmente origina la etapa de transición para el arte del actor de nuestro país durante los años cincuenta. El actor cubano asimilaba la verdad gestada por la implantación de principios como sí mágico, justificación, memoria emotiva, acciones físicas, entre otros, pero también mantuvo un decir impecable, una exquisita impostación de la voz, una excelente proyección, y se logró así una valiosa asociación expresiva que definió con creces el estilo interpretativo que durante aproximadamente una década se venía gestando y luego de este estreno se convertía, de por sí, en el nuevo camino para el actor cubano.

Bahía. 2010-2011

⁷⁹ Roberto Gacio. Entrevista realizada por el autor, 2011.

- ALVAREZ, LAILÍ: «Vicente Revuelta: El teatro, la búsqueda, el sentido de la vida». Trabajo de Diploma. Facultad de Periodismo. Universidad de La Habana.
- ARTILES, FREDDY: «El desconocido Vicente», *La Jiribilla*, junio de 2009, La Habana.
- BARBA, EUGENIO: «Abuelos y huérfanos», *Obras Escogidas*. Vol II. Ediciones Alarcos. La Habana, 2007.
- _____ Y SAVARESE NICOLA: *El arte secreto del actor*, Ediciones Alarcos, La Habana, 2007.
- BOIADZIEV G, N. DZVELEGOV, A: *Historia del Teatro europeo*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1976.
- BOLELAVSKY, RICHARD: *La formación del actor*. Editorial Alameda, México 1954.
- CANO CASTILLO, OSVALDO: «Cuarenta y un años de Teatro Universitario», Trabajo de Diploma, Instituto Superior de Arte, La Habana, 1982.
- CUADRIELLO, JORGE DOMINGO: «Los exiliados españoles y el Movimiento Teatral Cubano». Artículo Inédito.
- D' AMICO, SILVIO: *Historia del teatro dramático*. Instituto Cubano del Libro, La Habana 1982.
- DE LA VEGA, IRMA: *Técnica de Actuación según Constantin Stanislavski. Interpretación y Experiencias*, Universidad Central de Las Villas, 1967.
- DE LA PORTILLA, DALCOURT: «Significación del Teatro Prometeo». Trabajo de Diploma, Instituto Superior de Arte, 1983.

- ESPINOSA, NORGE: «Para otra estancia habanera de Prometeo», *Tablas*, (2): 9-15, abril-junio, 2004, La Habana.
- GACIO, ROBERTO: «Teatro ADAD (1945-1950)», Trabajo de Diploma, Instituto Superior de Arte, 1982.
- GONZÁLEZ, JORGE ANTONIO: *Cronología del Teatro Dramático Habanero (1936-1960)*, Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello, CNIAE, Ciudad Habana, 2003.
- GONZÁLEZ FREIRE, NATIVIDAD: *Teatro Cubano (1927-1961)*, Ministerio de Relaciones Exteriores, La Habana, 1961.
- GORCHAKOV, NICOLAI M.: *Las lecciones de regisseur de Stanislavski*, Editorial Pueblo y Educación, La Habana, 1988.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, MARÍA CECILIA: «Adolfo de Luis: Promoción y renovación del teatro cubano». Trabajo de Diploma, Instituto Superior de Arte, 1985.
- HERNÁNDEZ-LORENZO, MAITÉ Y OMAR VALIÑO: *Vicente Revuelta: Monólogo*, Ediciones Mecenaz, Cienfuegos, 2001.
- LEAL, RINE: *En Primera Persona. (1954- 1966)*, Instituto del Libro, La Habana, 1967.
- _____ : *Breve historia del Teatro Cubano*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1980.
- MASSIP, JOSÉ: «Viaje de un largo día hacia la noche», Revista *Nuestro Tiempo*, (26), noviembre-diciembre, 1958, La Habana.
- MAÑACH, JORGE: «Agonía del teatro en Cuba», *Bohemia*, Año XLII, (49), 3 de diciembre de 1950, La Habana.
- MORÍN, FRANCISCO: *Por amor al arte. Memorias de un teatrante cubano. (1940-1970)*, Ed. Universal, Miami, 1998.
- MUGUERCIA, MAGALY: *El Teatro Cubano en vísperas de la Revolución*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1988.
- RAPOPORT, I.: *El manual del actor*. Folleto Inédito.

- PELAES, ROBERTO: «¿Qué cree usted del teatro arena?», *El Mundo*, diciembre de 1952.
- PIÑEIRO MARTÍNEZ, CARLOS: *Dirección escénica*, Consejo Nacional de Casas de Cultura, Ciudad de La Habana 2002.
- REVUELTA, VICENTE: «A propósito del Sistema Stanislavsky», revista *Nuestro tiempo*, (26), noviembre–diciembre, 1958, La Habana.
- REYOS PEÑA, CARIDAD: «Recuento histórico de la Academia de Artes Dramáticas del Municipio de La Habana. (1947-1965)», Trabajo de Diploma, Instituto Superior de Arte, La Habana.
- RIVERO, BÁRBARA: «La renovación teatral», en *Historia de la Literatura Cubana* Tomo II, Ed. Letras Cubanas, 2003.
- RODRÍGUEZ ALEMÁN, MARIO: «Actividades en Atelier». En *Mañana*, 1956.
- RUIZ LUGO, MARCELA Y CONTRERAS ARIEL: *Glosario de términos del arte teatral*, Editorial Pueblo y Educación, Ciudad de La Habana, 1984.
- SALAS SAN JUAN, ROBERTO: «De la expresión a la vivencia. La trayectoria pedagógica de Vicente Revuelta», Trabajo de Diploma, Instituto Superior de Arte, 1985.
- SALAS SANTOS, HAYDÉE: «Una mirada a la organización del Teatro en Cuba en la primera mitad del siglo xx», revista *Indagaciones*. CNIAE No. 10-11. Diciembre 2004-Junio 2005
- SICILIA, RUBÉN: *Teatro ontológico. Un viaje hacia el origen*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2001.
- STANISLAVSKI, KONSTANTÍN S.: *Cómo se prepara un actor*, Editorial Arte y Literatura, Ciudad de La Habana, 1982.
- _____ : *Mi vida en el arte*, Editorial Arte y Literatura, Ciudad de La Habana, 1985.

- _____ : *La construcción del personaje*, Editorial Arte y Literatura, Ciudad de La Habana, 1986.
- _____ : *El método de las acciones físicas*, Editorial Pueblo y Educación, Ciudad de La Habana 1983.
- STRASBERG, LEE: *Un Sueño de pasión. La elaboración del Método*, Ediciones Emecé, Buenos Aires, Argentina, 2008.
- STRASBERG, JOHN: *Accidentalmente a propósito*. Ediciones La Avispa, Madrid, España. 1998.
- SUÁREZ DURÁN, ESTHER: *El juego de mi vida. Vicente Revuelta en escena*, Centro de Investigación y desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello, La Habana, 2001.
- _____ : *El maderamen de la herejía*, *La gaceta de Cuba*, (4), julio-agosto, 2004, La Habana.
- TOVSTONOGOV, GUEORGUI: *La profesión de Director de Escena*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1980.

¿Cuál pudiera ser mi herencia? ¿De qué maestros pudiera nutrir mi álbum familiar? Son las preguntas que acerca de las distintas estéticas actorales se hace Carlos Sarmiento en esta búsqueda de la verdad.

De este modo se adentra y nos adentra en ese que llama largo viaje. Nos acerca a la raíz histórica del teatro en Cuba, a su génesis, a las contradicciones y respuestas a las que se somete el vínculo con figuras necesarias en la formación actoral. Nos cuenta de toda la influencia o negación que se permitieron los cubanos ante el llamado método de Stanislavski. Acude a desempolvar las distintas escuelas y posturas ante las cuales tuvo que esgrimir su escogencia el género teatral en Cuba. Y nos aguja la vista ante el fenómeno del crecimiento, desarrollo y maduración de un arte que también se ha preocupado mucho por su interlocutor, ese público que enaltece o derrumba cuanto llega o no a su fibra desde la mirada.

Con un múltiple inventario de fuentes refuerza el autor su visión y criterio. Asegura así una historiografía seria y minuciosa que le valió recibir el premio de Investigación La selva oscura, de la Asociación Hermanos Saíz. Carlos Sarmiento se acerca a la verdad que como creador también necesita para renovarse dentro de su propia expresión y nos presta el camino, incluso el mapa, para emprender este viaje.

CARLOS SARMIENTO (La Habana, 1986). Egresado de la Escuela Nacional de Arte en la especialidad de Actuación (2005) y del Instituto Superior de Arte en el perfil de Teatrología (2011). Se ha desempeñado como actor en los grupos Punto Azul y Pequeño Teatro de La Habana. Dirigió las puestas en escena de *Cierra la boca* y *A puerta cerrada*. Obtuvo el premio de Investigación de las Artes Escénicas La selva oscura en 2011 y la Beca de Creación El reino de este mundo en 2014. Es miembro de la AHS y de la Uneac y en la actualidad cursa la maestría en Dirección Escénica del ISA y es el Jefe de Sección de Artes Escénicas de la AHS en La Habana.

