

GRUPO TEATRO ESCAMBRAY

¡ SIN EMBARCO LO ESTÁN
PORQUE ALEJANSE VAN
DE SU MEJOR TRADICION



A MODO DE PRESENTACION:

Desde su fundación en octubre de 1968, han aparecido en la prensa y en otras publicaciones, tanto nacionales como internacionales, diferentes artículos acerca del trabajo y la vida del **Grupo Teatro Escambray**. El presente folleto es una recopilación de algunos de esos materiales, aquellos que, por una u otra razón, nos han parecido más significativos. Incluimos además unos pocos de los trabajos teóricos elaborados por el propio grupo, los cuales ven aquí la luz por vez primera.

Siempre en una selección de materiales de este tipo sobré un mismo hecho o fenómeno existen, inevitablemente, reiteraciones. Sin embargo, creemos que el interés de cada uno de estos trabajos justifica plenamente su publicación, y que el conjunto de todos ellos ofrece una amplia perspectiva acerca de nuestro grupo, tanto de su vida interna como del trabajo y su proyección sobre la zona.

Esperamos de esta manera llenar un vacío informativo general sobre nuestra actividad, útil para todos los que crean que nuestro arte puede y debe servir militantemente al desarrollo de nuestra revolución.

GRUPO TEATRO ESCAMBRAY

EN LA BUSQUEDA DE UN TEATRO NACIONAL REVOLUCIONARIO: EL GRUPO TEATRO ESCAMBRAY ACTUA EN LA MONTAÑA.

Aldo Isidró del Valle

(Tomado de *Vanguardia*, 10 de setiembre de 1969.)

"... Contamos también en nuestra región con una formidable avanzada revolucionaria de la cultura: el Grupo Teatro Escambray.

"... Ellos nos acompañarán años en todas nuestras tareas; ellos abandonaron comodidades que La Habana proporcionaba y dejaron un arte frío, alejado del pueblo y de la gente que más trabaja y que más lucha; abandonaron las comodidades del teatro capitalino para venir a nuestras montañas a crear el verdadero teatro que entiende nuestro pueblo, que es el teatro de la revolución..."

(Nicolás/Chaos Piedra, primer secretario del Partido, Regional Escambray, en el Activo celebrado en La Herradura.)

Esta es la semblanza de un grupo teatral distinto (nueve hombres y seis mujeres, en su gran mayoría artistas profesionales con añeja experiencia en el oficio), que abandonó salas de actuación en La Habana y levantó casas de campaña en el Escambray tras realizar investigaciones en sus municipios durante cinco semanas y conocer inquietudes del hombre serrano, sus luchas y triunfos, conflictos y problemas, nivel cultural, político y económico.

A pie, en lomo de mulo, en carretas y camiones, el grupo peinó el lomerío; juntó criterios, ideas que conforman hoy el temario para los primeros pasos "hacia un teatro nacional, vital, directo, que exprese, recree y refleje toda nuestra época. Porque el teatro es parte de la realidad misma, es centro de gravedad, está dentro de la sociedad."

2. EL GRUPO ENSAYA. Satura el mundo vegetal que nos circunda un profundo olor a tierra húmeda y arbustos cortados; el cielo despejado, azul clarísimo, exalta el paisaje de perfiles cromáticos intactos; los vientos del sur agitan faldas en las palmas y el valle suda un verano áspero; la garganta montañosa expande ecos de voces humanas; gente del pueblo en trabajos artísticos, el aire libre, sobre escenario verde. En Jibacoa, sierra adentro, el Grupo Teatro Escambray ensaya.

3. ¿POR QUE EL ESCAMBRAY? Sergio Corrieri, director del grupo, explica: a nosotros nos interesaba una zona rural virgen de experiencia cultural, con una población permanente, aunque tuviera núcleos un tanto cambiantes pero que su base fuera la del territorio.

EL TEATRO EN LA BATALLA DEL ESCAMBRAY

Octavio Getino

(Tomado del semanario *Marcha*, Montevideo, Uruguay, 14 de mayo de 1971.)

Octavio Getino, el coautor de *La hora de los hornos* estuvo a principios de año en Cuba, invitado como miembro del jurado del Concurso Casa de las Américas. Allí recogió este reportaje a Sergio Corrieri, gran actor que los uruguayos algún día tendrán oportunidad de ver en *Memorias del subdesarrollo*, filme de Tomás Gutiérrez Alea. No es casual que Getino se interesara por las actividades del Grupo Teatro Escambray, que encabeza Corrieri.

El grupo cumple una intensa labor teatral en zonas rurales, donde su público a menudo recibe el teatro como una experiencia inédita.

¿Podemos empezar haciendo la historia del Grupo Teatro Escambray?

Nosotros veníamos de diversas experiencias en otros grupos. Algunos tenían encima hasta quince años de vida teatral. Nos animaba una inquietud común por encontrar nuevas formas de comunicación teatral que hicieran del teatro un hecho más vivo más abierto a la realidad, al hacer transformador y acelerado de la revolución. Al triunfar la revolución heredamos todo lo que nos dejó la burguesía: los mismos teatros, en los mismos barrios, equipados de la misma manera, etc. ¿Qué queríamos cuando llegó la revolución? Pues hacer el teatro que nos habían enseñado: Shakespeare, Chejov, Ibsen, todo eso. Durante diez años probamos que podíamos hacerlos, Shakespeare, Ibsen, lo que fuera. Pero la mis-

ma revolución te va enfrentando a otras necesidades. En 1966, en un seminario que se hizo en La Habana, lanzamos un manifiesto con las primeras inquietudes. Y, francamente, en el año 68, cuando se origina esto del Grupo Teatro Escambray, veíamos que estábamos en una gran contradicción entre nuestra práctica y lo que habíamos suscrito en ese manifiesto. Es decir, el teatro como un núcleo vivo de la realidad, que está dentro de ella, que se nutre de ella, que la modifica. Entonces elaboramos una experiencia radicalmente distinta. El primer análisis surgió de la pregunta: ¿dónde hacer teatro y para quién?.

Y bien: ¿dónde hacer teatro?

No había dudas. Tenía que ser fuera de La Habana. Los mayores cambios que provocó la revolución se han experimentado en el interior, tanto en el aspecto económico como en el aspecto sociológico. ¿A qué público dirigirnos, entonces? Al que estaba haciendo la revolución: campesinos, obreros. Esto tampoco admitía dudas: a este público había que ir a buscarlo. No podíamos hacer un teatro para que la gente viniese, ni tampoco podíamos ir a ese intermediario que viene a ser el Consejo Nacional de Cultura a solicitarle ayuda porque es él el que se coloca entre el artista y el público para organizar los espectáculos, hacer la propaganda y demás.

¿Por qué eligieron el Escambray?

Es una zona virgen, montañosa, con una tradición muy problemática. Allí estuvo el Segundo Frente, que trajo una serie de problemas tremendos, como los originados por los que Fidel llamó "Los Comevacas". La mayoría de los dirigentes del Segundo Frente traicionaron a la revolución y habían confundido mucho al campesino. Les decían que los revolucionarios les comían la plata, que no les pagaban, que les quitaban los animales. Además, la zona fue donde, desde el 61 al 65, operaron bandas de contrarrevolucionarios. Una guerra larga, "silenciosa", como se le decía aquí; fue bastante dura. Las bandas estaban integradas por exlatifundistas, exlumpen, exmilitares, e incluso algunos campesinos confundidos.

Es decir: el Escambray es una zona muy rica en problemas. Además, decidimos ir allí porque no queríamos depender de ninguna organización de la ciudad, fundamentalmente, en cuanto a los suministros. Queríamos adaptarnos íntegramente a la zona, a las posibilidades que nos ofreciera. Buscábamos que el campesino sintiera al grupo como algo propio, ya fuera para criticar, o sugerir, o ayudar es decir, suministrarlos todo lo que necesitábamos. El ochenta por ciento de las cosas, aparte de los aparatos como grabadoras, luces, etc., nos lo proporcionó la gente del Escambray: la subsistencia cotidiana, el combustible, la madera, los hierros, las herramientas (cuando recurrimos a la escenografía).

La integración con la zona se trasluce incluso en el nombre.

La gente siente que el Grupo Teatro Escambray es también su propio grupo.

¿Qué hicieron antes de partir?

Primero una especie de investigación agraria de toda la zona. Entonces éramos doce nada más. Coordinamos toda esta investigación con el partido. En el partido contamos todo lo que queríamos hacer, por qué lo hacíamos.

Nuestra relación siempre fue muy estrecha; solos, no hubiéramos podido. Hicimos un temario muy amplio de investigación: qué era la zona, cómo estaba dividida, qué potencial económico tenía, cómo

era la población, cómo estaba organizado el trabajo, el tiempo libre de la gente, las experiencias culturales previas, y al final nos sabíamos la zona de memoria. El informe contaba con más de cincuenta cuartillas y de él salió el plan inicial de trabajo y el primer repertorio. La búsqueda se orientaba hacia un repertorio que respondiera a una problemática real, que mereciera ser debatida, elaborada y expuesta. No nos interesaba el repertorio porque las obras fueran universalmente muy hermosas. No buscábamos esa "culturización". Queríamos llegar a la gente con elementos de juicio para que pudiesen entender su realidad y capaces entonces de operar sobre ella. No obstante, el primer repertorio resultó demasiado híbrido. Teníamos aún mucho de lo que a priori nosotros pensábamos: una mezcla de liberalismo y de idealismo, soluciones escénicas pensadas para un escenario en La Habana. Las verdaderas soluciones fueron surgiendo en representaciones al aire libre, en medio de la calle de un pueblo, o en las casas de los campesinos.

El espectáculo fue cambiando a través del trabajo, y nosotros fuimos cambiando.

¿Cómo resuelven el problema del repertorio?

Nosotros buscamos un teatro que sea instrumento al servicio de las necesidades de desarrollo de la revolución. Yo creo que la calidad siempre se mide por la eficacia. Después de algunas experiencias no del todo convincentes, resolvimos encarar nosotros mismos la realización del repertorio. La primera obra nuestra la hizo una compañera sobre la participación del Escambray en la guerra de independencia.

Queríamos mostrar a los campesinos sus raíces históricas. ¿Cómo era entonces esta zona, cómo se portó, qué hizo? La obra terminaba con alusiones al presente, pero tampoco anduvo como deseábamos. Después hicimos una obra sobre la lucha contra bandidos, es decir, los contrarrevolucionarios. Era una obra cubana, que nos pareció esquemática, imperfecta; pero que tenía valores en un diálogo estupendo y sobre todo que era el único texto que alude a la lucha contra los bandidos. Pese a sus limitaciones es muy útil, nos da pie para discutir y para conversar y a menudo es la propia gente la que aporta mucho más que la obra al conocimiento de ese período.

¿Qué consecuencia tiene esa confrontación con el público?

La relación activa público-obra me parece fundamental. Nosotros no tomamos las obras como productos acabados. Para nosotros son susceptibles de modificación: el público tiene derecho a transformarlas. Me importa un teatro que ayude a encontrar soluciones y que lo haga polémicamente, que tienda a que todo el mundo opine, participe y discuta. En setiembre del 70, después de un largo seminario, nos pusimos a analizar todo lo que habíamos hecho, y desde entonces hasta ahora fuimos definiendo el repertorio con que nos lanzamos ahora, en la misma zona. Muchos ensayos del nuevo repertorio lo hemos hecho con el público, aun sin estar la obra terminada. Hemos llegado a campamentos de obreros que estaban moliendo café, a pueblos de campesinos, y a todos ellos los hemos hecho opinar sobre la obra todavía sin definir. Y esto nos ayudó sustancialmente a terminarla mucho mejor.

¿Cuál va a ser esa obra?

La obra se mete con el problema del Plan Lechero. Te explico un poco: en el norte de la zona, allí donde no es tan montañoso, hay muchos pequeños propietarios. Algunos tienen la propiedad desde antes de la revolución, la mayoría la consiguió después, con la reforma agraria. Esta zona, y aquí viene el problema, es una de las mejores de toda la isla para la ganadería. Y el gobierno, que por sobre todo considera los problemas de conjuntos, decide hacer en el Escambray un plan ganadero. Un plan enorme, que abarca diez mil caballerías. Va a construir fábricas procesadoras de queso, mantequilla, deshidratadoras. En fin, fabuloso, tal vez el plan ganadero más grande de Cuba. El plan necesita tierras de pequeños propietarios, campesinos que han obtenido su tierra de la ley de reforma agraria. Nadie discute, ni el campesino, la necesidad de arrendarlas, porque sería imposible hacer una planificación en gran escala para satisfacer las necesidades del conjunto de la provincia y aplicar la siembra más dura, y la fertilidad masiva, etc., porque toda la zona está distribuida en pequeñas parcelas en que los campesinos siembran lo que más les conviene. Los problemas son muchos y variados. El gobierno le ofrece al campesino arrendarle la tierra mientras viva él (y

empleo en el plan, y así tendría incluso dos entradas: una como trabajador del Plan y otra por el a su muerte todo eso le queda a su mujer), le ofrece arriendo; y además no se mueve de la casa hasta que se le ofrezcan las construcciones que se están levantando en los pueblos, totalmente equipadas. Pero detrás de esto está la cosa histórica, ancestral del campesino. Con esto deja de ser campesino: ya no es más propietario y ya no ve su futuro en sus propias manos, en lo que él pueda individualmente sembrar; se somete al desarrollo de la hacienda, al desarrollo de un plan que controla, y la leche le llega de un lado que no controla, como la carne, y todo lo demás. Aquí empiezan a salir cosas tremendas.

¿Cómo se fue elaborando el espectáculo?

El grupo pasó veinte días en esa zona haciendo una investigación previa. Hicimos alrededor de ciento setenta entrevistas con campesinos. Algunas duraban quince minutos y otras el día completo. Nos acompañaba gente de la zona, de las cooperativas o del Partido. Con ese material en las manos, nos reunimos y nos pusimos a determinar los puntos principales del conflicto, además de dejar establecidas una serie de hipótesis. Con todo esto fuimos construyendo un espectáculo, que sobre todo busca la polémica con los propios campesinos.

Una de las experiencias más interesantes que yo he visto aquí ha sido la teatralización de cuentos en la Sierra.

Eso es muy importante. Tomamos un escritor campesino, por temática y por sensibilidad, como Onelio Jorge Cardoso, muy bueno además. Tomamos siete cuentos de él, y antes de teatralizarlos, los hemos dicho. Los cuentos están enlazados por canciones alusivas a la temática que se toca, y se pueden hacer todos de una vez, o en partes, según las condiciones. Los hacemos en una casa, en un portal, en un descampado, donde sea. No necesitan escenografía, ni vestuario, ni luz. Los hemos hecho a la luz de tres faroles colgados de unas ramas, donde sea. Esa escenografía natural, con sus luces, sus ruidos, sus cosas, exime de cualquier otra escenografía artificiosa.

A tu parecer ¿el teatro debe pasar a ser un instrumento directo de transformación de la realidad?

Para algunos sigue vigente aquello de que el teatro es apenas un medio indirecto para transformar la realidad. Y yo te diría que el trabajo del grupo en este año y medio ha ido mucho más allá. Fue medio indirecto, pero también fue medio directo. La presencia del grupo en la zona, la influencia que emana sólo a partir del hecho de estar nosotros ahí, no sólo como actores, sino como hombres del pueblo participando, opinando, viviendo todos los procesos de la revolución, convirtieron al grupo en un agente directo de transformación de la realidad: planes de estudio, de construcciones, cosas que incluso a nosotros nos sorprenden ahora. A mediados del año pasado se reunió un activo regional del Partido.

Allí se reúnen todos los militantes de la región para analizar las cosas hechas y no hechas, los aciertos y los errores, en fin. De nuestro grupo, la absoluta mayoría no milita en el Partido. Apenas uno o dos compañeros, el resto, no. Sin embargo, a nosotros nos invitaron a participar. Fue una prueba de que lo que estábamos haciendo servía.

Con otros instrumentos de trabajo, estábamos actuando por los mismos objetivos que ellos. Esa participación en el activo fue fundamental para nosotros, no sólo por el reconocimiento de lo que hacíamos, sino porque nos ayudó a tomar mucho más conocimiento de la problemática de la zona, del pasado, del presente y de su futuro. Y nuestro trabajo se afirma en las perspectivas de esta zona, y en las de la revolución. No sé si es claro.

DISCURSO PRONUNCIADO POR EL COMPAÑERO SERGIO CORRIERI, A NOMBRE DEL GRUPO TEATRO ESCAMBRAY, CON MOTIVO DE LA INAUGURACION DEL CAMPAMENTO "LA MACAGUA"

30 de diciembre de 1972.

A nombre del Grupo Teatro Escambray, les damos la bienvenida a nuestro campamento de La Macagua. En este mes de diciembre de 1972 se cumplen precisamente cuatro años de nuestra primera visita al Escambray. Hace cuatro años, once compañeros llegamos al Escambray llenos de ideas y de propósitos, sin nada material que nos acompañara, a no ser una mochila con lo indispensable para pasar cuatro o cinco semanas recorriendo el regional en nuestro primer intento para conocer la zona: sus habitantes, su pasado, los problemas que el desarrollo revolucionario encontraba o suscitaba.

Hace cuatro años comenzó para nosotros nuestra revolución particular, nuestra revolución como artistas. Y decimos esto no porque antes no nos consideráramos revolucionarios. No. Eramos todos milicianos, cumplíamos con nuestros deberes ciudadanos y hasta teníamos la mejor intención de contribuir con nuestro arte a la causa de la revolución.

Pero algo no marchaba. La revolución es demasiado impetuosa, demasiado urgente. La realidad del país se transforma diariamente y las necesidades crecen en todos los terrenos. El desarrollo cultural de nuestro pueblo no es de las menos importantes de esas necesidades. Sentíamos que la revolución marchaba a un ritmo y en una dirección que solo

encontraba un pálido reflejo y una pobre interpretación en las obras y en la práctica teatral acostumbrada.

Y rompimos. Nos alzamos. No, por supuesto, como se alzó nuestro ejército rebelde. Nos alzamos en el sentido literal de la frase: ascendimos. Nos alzamos hacia el pueblo: vinimos en su búsqueda para hacerlo el protagonista de nuestro teatro, precisamente aquí, en esta región difícil, geográficamente complicada, rica en tradiciones libertarias, escogida una vez por el imperialismo como foco principal de la reacción y que, como ya es frase común, es hoy día un baluarte invencible de la revolución.

De esa primera visita, hace cuatro años, surgieron los primeros esbozos de una metodología de trabajo; las convicciones y principios que en lo fundamental y desde entonces han regido la vida de nuestro grupo, enriquecidos, naturalmente, con la comprobación de la práctica diaria:

Primero: resulta imposible crear arte para el pueblo y representar al pueblo si no se conoce al pueblo. Y para conocer al pueblo hay que vivir con él y sentir como propias sus alegrías y sus dificultades. Esto para nosotros, artistas, formados por lo general y sin nuestra culpa en un

medio burgués, significa inevitablemente un período de autotransformación y aprendizaje.

Segundo: llevarle el teatro al pueblo es algo que debe hacerse cuando ese teatro es expresión noble y profunda de los otros pueblos. Pero no basta. Se debe y se puede hacer teatro con y desde el pueblo ahora: en este presente extraordinario, complejo y rico en conflictos de todo país pobre y subdesarrollado que se libere del colonialismo. Ese es en realidad, nuestro principal deber histórico. Esas obras serán fuente de estudio y vivo testimonio para el futuro, para las generaciones venideras.

Tercero: el teatro puede ser un arma eficaz al servicio de las necesidades del desarrollo de la revolución. Lo hemos comprobado, lo sabemos; hemos gustado, aunque sea poco, de ese sentimiento incomparable de sentirnos útiles, de sabernos haciendo revolución con nuestro arte. Y eso no ha significado una concesión en la calidad o el rigor artístico, muy por el contrario, nos ha exigido el máximo rigor y la máxima calidad artística; ha sido y es un reto a nuestra imaginación creadora. Decir como decimos que calidad artística es igual a eficacia revolucionaria no nos asusta, nos enorgullece.

Cuatro años tan intensos como estos que hemos pasado no se resumen brevemente. La experiencia del grupo ha echado por tierra algunos mitos y falsas opiniones que aún se barajan por ignorancia o conveniencia. El teatro pudiera llegar a todos los rincones de nuestro país, haya o no haya teatros, haya o no haya grandes recursos materiales. Todo depende de la inteligencia, de la voluntad y de la decisión de quienes emprendan el camino. Y depende, sobre todo, de que la práctica artística responda de verdad a los intereses del pueblo.

La relación artistas-dirigentes políticos no es necesariamente antagónica, ni siquiera difícil. La historia del grupo y de su desarrollo están indisolublemente ligadas a la consideración, la confianza y el apoyo que hemos tenido por parte de los hombres del Partido del Escambray. No queremos mayor respeto ni consideración que los que encontramos en los dirigentes del Escambray. Ellos han corrido nuestros riesgos y aun los suyos propios, porque toda

idea nueva comporta sus riesgos; todo lo que se aparta de lo tradicional y que al principio parece extraño, conlleva su porcentaje de riesgo y requiere su porcentaje de audacia. Y esa audacia intelectual era necesaria para una experiencia no tradicional como la nuestra. Y esa audacia intelectual la hemos encontrado de sobra en los dirigentes del Escambray. No podemos olvidar que hace cuatro años llegamos aquí, prácticamente como desconocidos, ahora, y cada vez más, hemos gozado de ese respeto, de esa libertad, de ese apoyo.

Y no solo de los dirigentes del partido. La contribución del Escambray, de sus talleres, de sus fábricas, de sus organizaciones, de sus obreros y campesinos ha sido y es decisiva para la existencia y desarrollo del grupo.

Así lo concebimos. El teatro debe ser un bien del pueblo y el pueblo debe considerarlo como suyo. Y tener el derecho de pedir, exigir, criticar y enseñar a sus artistas. Y el deber de ayudarlos, francamente, en esta relación dialéctica que hemos establecido con esta región. Sin duda hemos sido los más beneficiados, sin duda hemos recibido y aprendido mucho más de lo que hayamos dado o enseñado.

Durante los años 1969, 1970, 1971 y principios de 1972, el grupo, salvo algunas estancias prolongadas en Topes de Collantes, ha vivido errante. Se ha trasladado con sus bártulos a aquellas comunidades que, conjuntamente con el partido, se ha considerado más necesitadas del mensaje de nuestros espectáculos. Hemos vivido en tiendas de campaña, en albergues buenos, regulares y malos, en círculos sociales, en casas de tabaco, en establos y carpinterías abandonadas, en escuelas, donde quiera que ha sido necesario para cumplimentar una condición indispensable a nuestro trabajo: convivir con aquellos a quienes nos dirigimos.

Al igual que toda la región, el grupo ha ido creciendo y desarrollándose. El número actual de sus componentes triplica el inicial. La efectividad del trabajo se ha ido comprobando. Poco a poco, aquellas ideas iniciales se van cumpliendo, se materializan y dan lugar a nuevas ideas, a nuevos propósitos y nuevas ambiciones. El grupo ha tenido la distinción de ser visitado por el Comandante en Jefe

Fidel Castro, y por su conducto ha recibido transportes y recursos indispensables para la instalación rápida de un campamento ambulante. A este crecimiento de recursos materiales y humanos debemos responder con más y mejor trabajo. A las nuevas necesidades que provoca el desarrollo impetuoso de la región, debemos responder con más y mejor trabajo. Pero para ello se necesitaba ya un mínimo de aparato organizativo, un mínimo de control administrativo, un lugar estable de donde partir para nuestras giras y al cual regresar para el estudio y la preparación del trabajo.

Surge entonces el campamento de La Macagua, como respuesta a estas necesidades. La idea, concebida por el partido y el grupo, empieza a materializarse el 14 de febrero de 1972. Una vez más, la práctica y la necesidad llevan al grupo a dar un paso decisivo en su fortalecimiento interno, en su crecimiento revolucionario. Si antes, por no tener técnicos de luces y sonido, tuvimos que aprender lo elemental para seguir adelante; si por no contar con investigadores ni conocimientos previos de investigación hemos tenido que aprender sobre la marcha; si por no tener escritores profesionales hemos tenido que escribir nuestros propios espectáculos; si a lo largo de los años, y siempre por necesidad, hemos tenido que improvisarnos como cargadores, carpinteros, choferes, agitadores culturales, titiriteros y todo cuanto ha sido necesario, ahora tenemos que convertirnos en constructores de nuestro propio campamento.

Casi ocho meses de labor, de veinte mil horas de trabajo físico en la construcción han hecho posible lo que hoy ustedes ven. La pedagogía revolucionaria es contundente como un mazazo; hoy sabemos lo que cuesta construir; hoy podemos apreciar mucho más el esfuerzo de los constructores y la deuda que tenemos para con ellos. Fue una tarea larga y dificultosa. Jornadas de diez y doce horas, compartidas igualmente por hombres y muje-

res. No hay pared, techo, columna, fosa o jardín en que no hayamos intervenido físicamente. Sabíamos que estábamos haciendo una tarea insólita, que por primera vez en nuestro país un grupo de artistas se construía su centro de trabajo, sus albergues e instalaciones. Fracamente, estamos orgullosos de nuestro campamento. Mucho sudor nos ha costado y no debiera haber en el mundo campamento más cuidado que éste. Por supuesto que no lo hicimos solos. Muchos obreros brindaron su aporte a esta construcción y la responsabilidad técnica corrió por parte de ellos. Juntos sudamos y juntos pasamos ratos inolvidables. ¿Hubiera sido posible contando solo con nuestras propias fuerzas y los recursos materiales que pudieran correspondernos como unidad del Consejo Nacional de Cultura? Ciertamente que no. Y aunque hubiera podido ser, no sería entonces el hermoso ejemplo de solidaridad que este campamento constituye. Porque nada hubiera sido posible sin esta solidaridad de la región, de sus dirigentes y obreros, del plan Escambray, de la brigada constructora de pueblos, del DESA, de maquinaria, de la escuela de Topes de Collantes y muchos otros a los que estamos profundamente agradecidos. Creemos que nunca se han movilizado recursos de tan distinta fuente para la creación de un centro cultural. Esta experiencia tiene muchos significados.

Compañeros: Este campamento que hoy inauguramos complacidos en compañía de ustedes, es el símbolo de nuestro enraizamiento en el Escambray, en el pueblo, que lo ha hecho posible; es el símbolo de la solidaridad de la región para con nosotros, y la presencia material de nuestro compromiso ineludible para con la revolución. Este campamento no es para nosotros un final, no es un punto de llegada. Todo queda por hacer. Es un punto de partida, una nueva exigencia a la que responderemos con más trabajo, con más calidad, con más arte revolucionario.

OCHO DIAS EN EL NUEVO TEATRO DE LA REVOLUCION

Dahd Sfeir

(Tomado de la revista *Crisis*, Argentina, octubre de 1973.)

Domingo

"Ya tú verás que no te puedes perder. Por cualquier cosa te diriges al partido, pero no te hará falta. Los campesinos nos conocen", me había dicho el director cubano Sergio Corrieri, al darme instrucciones para llegar al campamento donde vive el Grupo Teatro Escambray.

Llegué a Cumanayagua y empecé a preguntar. Todo el mundo me ayudaba. Un campesino me acompañó hasta la ventanilla. ¿Vas a ver a los artistas? No precisas esperar la guagua que va a El Salto. Esta que va a Manicaragua también te sirve. A los pocos minutos ya eran tres acompañándome a hablar con el chofer del ómnibus. "Sí. Sube, te dejo allí. Yo no debo parar, pero lo mismo te llevo. Yo sé bien donde es". Una vez instalada en el asiento, surgen nuevos amigos. "Mira. Ella va donde los artistas". "¿De dónde eres?" "De Uruguay". "Camagüey" — pregunta una de atrás. "No, no. Uruguay. ¡Uruguay!" "¡Pero eso está muy lejos!" "¿Y vienes desde allí para ver a los artistas?" Cada vez me miran más curiosos. "Uruguay está cerca de Chile" — acota un entendido. "¿Y por tu país cómo están las cosas?" "Mal. Bastante mal." "Ay, chica, ¿cuándo nos dirán que cambió todo eso?" "Cuando sepan que ya se puede hacer teatro para gente como ustedes."

Todo el mundo conocía a los artistas. No había duda. Hablaban de ellos con mucha familiaridad, co-

mo algo que les pertenecía. Me bajé en La Macagua. No me esperaban tan pronto. Saludos, Abrazos. Presentaciones. Había gente que no conocía. Incorporada después de enero de 1961, cuando los encontré en Topes de Collantes. Allí había sido mi primer contacto con Corrieri, director del grupo. Cuando llegué, Sergio estaba transcribiendo una discusión grabada en *cassette*, instalada en su pequeña casa que comparte con su compañera y otro matrimonio. Uno de los tantos que componen el campamento construido por ellos en 1972. Me llevaron a mi cuarto en un bloque grande de varias habitaciones para los solitarios, los que dejaron a sus compañeros y compañeras y los ven sólo en los días de descanso. Trabajan cuarenta y ocho días en el Escambray; descansan diez en La Habana o en Cienfuegos o donde tengan su familia. El campamento fue construido en diez meses. "Diez meses viniendo aquí a las seis de la mañana y trabajando hasta media tarde al rayo del sol." Juro que el rayo del sol cubano es un señor rayo de sol. "Los muchachos no querían que las chicas participáramos, pero nosotras vencimos." Lo decían con alegría. Desde fines de 1968 habían estado viviendo en distintas casas y pueblos según necesidades y responsabilidades. Ahora, como corresponde a la gente que realmente construye, habían hecho su propia casa.

Lunes

Una especie de concierto desafinado de despertadores desde las seis de la mañana. La gente hace

en esas condiciones, que implicaba el arrendamiento de sus tierras; pero se intentaba oírlos, escuchar sus razones, para intentar que comprendieran hasta qué punto su negativa entorpecía el desarrollo del plan. También, para ellos, oír hablar del ordeño electrónico resultaba estrafalario. El tema de la obra es un campesino muy enfermo, moribundo, que recibe la visita de la comisión de arriendos y aunque ésta no viene a arrendarle la tierra, su muerte del susto. Empiezan a llegar cantidad de campesinos y allí exponen sus contradicciones con el plan, sus propias contradicciones. Eso da pie para una polémica con el público."

La campana suena. Hay que ir a comer. Hoy le toca servir a Gilda. Son las seis de la tarde. Miro a mi alrededor. Las casitas rodeadas de plantas y flores que a diario se encarga cada uno de regar y cuidar. Caminitos de pedregullo cuidadosamente delineados. Del otro lado una enorme carpa donde se guardan sillas que ocasionalmente se usan para alguna función especial en La Macagua, entre los árboles que rodean al sagrado espacio de la escena. Nadie diría que esta placidez esconde miles de personas. Recuerdo una frase que leí en un diario de Londres, hace algunos años: "El teatro está muerto." ¿Muerto?

Miércoles

Despertadores, desayuno, gran actividad, gente que va y viene febrilmente. En el salón grande hay reunión: se da a conocer una especie de reglamento para la gira. Sin orden y rigurosa disciplina es imposible emprender semejante tarea. "¡Y con un matrimonio de treinta!", como decía Cari. Se puede llevar sólo lo indispensable. Todo el mundo pide por algo más. "¡Imposible!" No hay lugar. Cada uno puede llevar sólo su ropa, un banquito, un cubo y un jarrito para bañarse y nada más. "¿Quiénes tienen linterna?" Eran muy pocos los privilegiados. Se empiezan a cargar los camiones. Salimos a la una y media de la tarde. A las tres, ya estábamos instalándonos en un albergue de Mabujina que está a ocho kilómetros del pueblo. Hay un río cerca. Empezamos a ordenar las cosas. Mientras ayudo a descargar un camión, siento algo como un alfiler en el estómago. Miro al descuido y me encuentro una cucaracha prendida al cuerpo cual hermoso bro-

che. "Sí, chica. Tienes que acostumbrarte a saber tratar a los bichos y a distinguir los buenos de los malos".

A poco de llegar Pedro y Sergio se entrevistan con la gente del partido, y salen en un yipi a buscar locaciones adecuadas para las próximas funciones. Esta noche no se trabaja. Me dijeron: "Te toca a ti hacernos una función." Empecé a cantar tangos. Cantamos todos y todos los tangos. Sabían más que yo: Gardel, Charlo. En el albergue apagaron el motor de la luz a la una. Seguimos cantando igual a la luz menguante de la luna.

Jueves

A las siete nos despierta Jiboro, el perro de Albio que nos acompaña en la gira. Como no hay puertas, entra plácidamente a dar sus buenos días. Empieza a sonar el machete de Cabaiguán (el chofer-actor) rompiendo cocos. Desayunamos con agua de coco. Hay que mirar la tablilla de trabajo para ver en qué grupo debe marchar cada uno. Los de teatro infantil deben salir a las 8 y 30 hacia el Círculo Social de Mabujina. El grupo que debe preparar la función de la noche sale a las ocho. Los plásticos salen a las diez, para aprontar el lugar para el próximo cuadro-debate. De camino a la función infantil nos vamos encontrando con una cantidad de niños que van a pie al Círculo. Todos los que caben suben al camión. En la función infantil se cuentan cuentos. Los niños intervienen en coro, a veces individualmente, encarnan personajes. Se hacen pantomimas, títeres, obras escritas especialmente para ellos y obras tomadas de sus libros de lectura. Todas las funciones terminan con canciones que ellos aprenden y entonan. Es una verdadera fiesta. Belinda promete volver (y vuelve) a las escuelas a practicar las canciones, cuando terminen los horarios de clases. Almorzamos en el nuevo albergue. A la hora de la siesta algunos descansan, otros juegan al ajedrez. Helmo (el médico que dejó sin dar su último examen para que su familia no se opusiera definitivamente a su carrera teatral) está dando una inyección a Francisco, que se siente mal. Cari da su clase diaria de matemáticas a Cabaiguán. Benjamín practica con la guitarra de Julio, mirando una hoja que Belinda le dejó escrita con algunas instrucciones. Conchita y Elio lavan su ropa. Carlos canturrea: "Le-

gabas por el sendero, delantal y trenza suelta..." Se acerca un grupo de mujeres de la Federación para ofrecerse a ayudar en el lavado. Oigo a Conchita, furiosa: "Pero compañera, ¿qué es esto? ¿Por qué van a estar ustedes haciendo el trabajo de nosotros?" "Es que ustedes tienen poco tiempo..." "¿A nadie le falta media hora por día para lavarse su ropa!" Y por ahí se alejaron las mujeres un poco extrañadas de estos "artistas". Pensé un momento en nuestro mundo: los maquillajes, la televisión, cierta sociabilidad, el cartel, el artificio.

Después de la cena, salimos para la función. Vamos en el camión cantando. Me enseñan muchas viejas canciones cubanas:

... Después el amanecer,
que entre tus brazos me encuentra,
y yo sin saber qué hacer
de aquel olor a mujer...

Llegamos al lugar indicado. Ya hay mucha gente. A otros los hemos ido encontrando por el camino. Venían con niños en brazos. Algunos traían banquitos. El lugar se va poblando cada vez más. Los actores están desconformes. "Con mucha gente los debates no son tan buenos". Es inevitable. Al poco rato ya hay más de ochocientas personas. La gente viene desde lejos. El interés es enorme. Nunca han visto un espectáculo. Las autoridades de la zona son las encargadas de avisar dónde se hará la función. A las 8 y 30 se empieza. Albio se encarga de explicar al público: Nosotros somos el Grupo Teatro Escambray. Hace cuatro años que vivimos en esta zona. Lo que les vamos a ofrecer es algo que normalmente se hace en un teatro cerrado, con escenario y luces que concentran la acción en un lugar y cómodas butacas para el público. Aquí no hay nada de eso y no podemos esperar a que la revolución pueda llegar a construir esos locales en pueblos como éste. Podrían pasar más de diez o quince años, porque primero hay que construir las carreteras, los hospitales, las escuelas. Nosotros decidimos hacerlo ya, con la colaboración de ustedes, que no podrán caminar ni hablar fuerte. Lo que sí deberán hacer, es participar en los debates, porque lo que digan será lo más importante para nosotros. Sin sus opiniones, no podremos hacer nuevas obras. Ahora, para comenzar, necesitamos ocho jueces que ustedes

deben nombrar para juzgar un caso que se va a plantear aquí. Por favor, les pedimos que nombren compañeros serios y responsables. "Propongo al compañero Julio Fuentes." "El compañero Julio Fuentes ¿se encuentra aquí?" "¡Presente!" Se nombran cinco hombres y tres mujeres. Empiezan a declarar los testigos, que son actores que van surgiendo entre el público. La obra es *El juicio*. Fue escrita por Gilda. A través de las declaraciones se va conociendo el caso de Leandro, un habitante de la zona que colaboró con los bandidos, los contrarrevolucionarios que se alzaron en el Escambray. Cumplía una condena de treinta años, y fue indultado a los nueve por buena conducta. Su reintegro a la zona es difícil. La gente no lo quiere. "Yo no podría tenerle nunca más confianza", me dijo una niña de nueve años que estaba parada a mi lado. El público interrumpe. Pregunta a los testigos sobre detalles e intenciones en la conducta de Leandro. Los actores se ven obligados a improvisar. Se produce una extraña mezcla de ficción y realidad que asombraría al mismo Pirandello. Los campesinos saben que se trata de una representación. Dicen por ejemplo: "en esa escena..." pero al mismo tiempo hablan a los actores como si fueran los personajes. Cuando los testigos terminan de declarar, empieza el debate. Casi están de acuerdo en que se le debe trasladar a una zona donde nadie lo conozca. Intervienen muchos. Pienso en lo extrovertido que es el cubano y en lo que ha luchado por conseguir lo que hoy tiene. Eso le da seguridad y una forma de tomar la palabra bastante inusual. El debate lo dirige Sergio. Resume cada intervención y repite para estar seguro de que todos oyeron bien. La gente se acalora en sus exposiciones. Parece que les fuera la vida en lo que están diciendo. Los temas les preocupan y quieren aportar las mejores soluciones. Están muy claros en cuanto a qué quieren decir pero a veces les falta vocabulario. No es mayor problema. Inventan deliciosamente: "Yo no tengo mucha cultividad para expresarme y me van a perdonar..." Otro acota: "Yo creo que la revolución ha sido muy mansiva con esa gente, porque en realidad hicieron mucho mal y hoy están disfrutando de los mismos beneficios que nosotros."

En base a lo expuesto en los debates que duran entre una y dos horas, los jueces se reúnen y dic-

tan un fallo. No salgo de mi asombro: ahí están los ocho campesinos reunidos, sacando conclusiones sobre todo lo que se dijo y escribiendo prácticamente el final de la obra. Están solos, pero el implacable micrófono de Marcos está registrando la conversación. A ellos ese micrófono no les perturba en lo más mínimo. Una vez decidido el fallo, nombran a uno de los ocho para lo que trasmittía al público y lo ponga a consideración. Ese compañero se para en la tarima donde habían estado declarando los testigos, con la mayor naturalidad y sin que nadie se lo indique. Allí se refiere a la conducta del "ciudadano" Leandro (cuando hay dudas sobre la cualidad revolucionaria, no se les da el lujo de llamarlos "compañeros") Si el público hace alguna observación ya es cuestión de los jueces y los espectadores. Los actores han desaparecido de la escena. El espectáculo ya no les pertenece.

Grotowski, el Living, Ronconi, todo me suena a experimento hueco, frente a esta avasallante realidad.

Viernes

Hora 10:00/ Teatro Infantil/ Potrero/ Salida: 8:30.

Hora 3:00/ Cuadro-debate/ Círculo Mabujina /Salida: 2:00.

Hora 8:30/ *Las provisiones de Jehová*/ Güinía /Salida: 7:00.

En el cuadro-debate hay doscientas personas. El pueblo entero. Habían colocado sus sillas y se sentaron después de observar los cuadros, como si fuese una función. Esperaban que alguien se parara delante y les explicara. Miló y Carol se turnaron para conversar con ellos. Pero no explicaban. Más bien pedían explicaciones. Los cuadros eran series de tres o de seis. Secuencias con un tema, como por ejemplo la infiltración del imperialismo a través de los testigos de Jehová. Después de un rato de salpicar el tema se oían frases como éstas: "Los testigos dicen que no se meten en política. Pero no hacen trabajo voluntario los domingos. ¡Ni van a nuestras asambleas!" "¡No dejan a sus hijos cantar el himno! ¡No los dejan jurar la bandera!" "¿Y eso es o no hacer política?" A través de los cuadros surgen

las discusiones con un fervor inusitado. Cada vez ven más cosas. Descubren nuevas formas entre los colores, nuevos significados. "Es que uno viene aquí con la cabeza tupida y poco a poco se va destupiendo... ", dijo uno rascándose por debajo de su gran sombrero.

Sábado

Asisto por primera vez a la representación de *Las provisiones de Jehová*. Fue escrita por Sergio González, también actor del grupo. A una madre se le muere su hijo.

Pues la muerte lo acechaba escondiéndose en el río donde una tarde de frío el niño alegre jugaba...

Canta la bunga las décimas guajiras a lo largo de la obra. La forma musical, los siete estilos de décimas que se entonan, esas acotaciones casi brechtianas de la situación, conforman un tipo de obra totalmente distinto al que había visto ahora. En todas, sí, sorprende al alto nivel de la representación, la calidad y fuerza de convicción de las interpretaciones. Esa madre se integra a la secta de los testigos de Jehová, convencida de que sí verá a su hijo volver del Más Allá. Y lo espera. Se lo va a anunciar un eclipse de luna. Hay un clima muy poético cuando, después del eclipse, aparece un jinete y la madre, perdida ya la razón, cree que se trata de su hijo. Por más atrayente que resulte el clima y aunque la interpretación de esa madre es arrebatadora, los campesinos dicen siempre la palabra justa. No tienen ninguna duda en expresar cómo debe ser una verdadera conducta revolucionaria, y dónde pueden conducir ciertas debilidades.

Domingo

Hoy se representan varios cuentos de Onelio Jorge Cardoso. Tengo curiosidad por ver cómo serán las intervenciones. Ahora no se trata de teatro político, donde el calor del tema los hace entrar fácilmente en materia. Parecería que es más difícil opinar. Para los cuentos se arman las torres de luces. Se utilizan los faroles chinos, que dan un clima mucho más íntimo y cálido. Se colocan en forma semicircular y alguien empieza a narrar un cuento.

Los personajes surgen de aquí y de allá. Se entremezclan con el narrador. Hay diálogo, pantomima, canciones. Un mundo de fantasía. Una envolvente magia nos abraza y encanta. Un cangrejo está haciendo un pozo para construir su casita. Una paloma trata de convencerlo para que la haga cerca del cielo donde hay más luz y alegría, en lo alto de una rama. "¡No puedo, soy cangrejo!" "¡Pero un cangrejo con voluntad puede hacer cualquier cosa!" Confundido por la insistencia de la paloma, consulta a su abuelo. "¡Estás loco! Naciste cangrejo y morirás cangrejo! ¡Siempre han estado nuestras casas debajo de la tierra!" Vuelve a marearlo la paloma con su revoloteo. A escondidas del abuelo decide trepar un árbol. Va llevando poco a poco los elementos necesarios para hacer su nido en lo alto. Un día le vino sueño a "la misma hora que sienten sueño los pá-

jaros" y se quedó dormido. Al despertar sintió algo que se le movía del lado izquierdo. Luego del derecho. No podía creer, pero le habían salido alas y estaba durmiendo en su casita cerca del cielo. "¿Qué ustedes piensan del cuento?" Los campesinos se ríen. Les cuesta hablar. "Con la voluntad se pueden hacer muchas cosas... Miren lo que terminó aprendiendo el cangrejo de la paloma", dijo uno rompiendo el hielo. "Para mí el que más aprendió fue el abuelo. Y lo digo yo que tengo 64 años y que sé que somos duros para aceptar todo lo que nos viene de los jóvenes. Y las cosas cambian..., no tienen por qué ser siempre iguales. Sí señor. El que más aprendió para mí fue el abuelo." "Para mí...", dijo un tímido que había estado esperando su oportunidad, "para mí que ese cangrejo es Fidel".

**FRAGMENTOS DE LAS PALABRAS DE LA COMPAÑERA
GILDA HERNANDEZ, SUBDIRECTORA DEL GRUPO
TEATRO ESCAMBRAY, EN UNA ACTIVIDAD POLITICA
EFECTUADA EN LA MACAGUA.**

12 de abril de 1974.

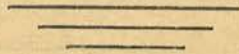
Se ha discutido mucho sobre la función del arte y del artista en la sociedad. Nuestro país tiene características muy particulares que nos fueron condicionando a hacer el teatro que hoy hacemos. Somos un país subdesarrollado, sin una tradición teatral; nuestro teatro no ha contado con un público entre la masa obrera y campesina; no tenemos una sólida dramaturgia nacional, y hemos sido víctimas de una gran penetración cultural imperialista. Por otra parte tenemos una revolución en el poder. De la conjunción de todos estos factores, es que fue surgiendo en nosotros la urgencia de conocer a fondo las necesidades espirituales y las apetencias culturales de un pueblo al que queríamos dirigirnos. ¿Qué teatro se le debía llevar a un pueblo que no conocía el teatro? ¿El que nos gustaba a nosotros que hemos tenido el privilegio de vivir en la capital y de tener acceso a las manifestaciones artísticas existentes durante muchos años casi exclusivamente en esa parte del país?

Decididamente, no. Eso había que descubrirlo aquí, día a día, conociendo a la gente, conviviendo con ella, estudiando cómo sienten, cómo piensan, cómo influyen en ellos los cambios que necesariamente se operan en un proceso tan impetuoso como el de nuestra revolución.

Nuestro camino no ha sido fácil. No ha sido la menor de las dificultades la separación prolongada de muchos miembros de nuestro grupo de familiares y seres queridos. Pero estas dificultades que hemos afrontado ha constituido un reto y un acicate a la creación artística. Se puede, por este camino, hacer un teatro nuevo y rico en posibilidades creadoras. Se pueden encontrar nuevas formas de comunicación, participación y estructura dramática, acordes con los nuevos objetivos planteados. Es posible abrir una brecha para el encuentro de una dramaturgia nacional. Esto no quiere decir que todo esté logrado. Falta mucho camino por recorrer; pero sabemos ya que estamos pisando terreno firme, y que con esfuer-

zo y constancia se van a producir frutos en el futuro.

Nuestro lema implica la realización de una tarea muy ambiciosa: "Hacer del teatro un arma eficaz al servicio de las necesidades concretas del desarrollo de la revolución". Hoy sabemos que esto es posible de lograr. Que el teatro puede ser un arma de combate en la batalla ideológica que aún por muchos años habrá de librar nuestro país, y que debe enclavarse y enraizarse allí donde los cambios económicos y sociales produzcan los cambios éticos en nuestra población.



Por otra parte, sabíamos al teatro como magnífica arma ideológica. Intuíamos que un espectáculo teatral podría obtener mejores resultados que muchos discursos políticos. ¿Por qué, pues, si nos creíamos revolucionarios, no utilizar esa arma como un pequeño aporte a las enormes tareas de desarrollo que se le plantea a la revolución? El artista es un ser político. El arte y la política pueden constituir un todo armónico sin contradicciones ni desgarraduras. Partimos del convencimiento de que las líneas generales de la revolución se traducen y se informan en la práctica concreta del partido en la base. Es esta práctica la que suscita las necesidades más urgentes para el desarrollo social. Es ahí donde hay que vincular el teatro y el arte, produciendo la satisfacción de necesidades artísticas al nivel de complejidad en que sean comprendidas por el público. Lo elaborado de la respuesta artística estará condicionado por: primero, el desarrollo alcanzado por los creadores en su compromiso con la práctica revolucionaria y, segundo, el desarrollo del consumidor (también protagonista), sometido por el conjunto de factores sociales y por la propia gestión artística a exigencias y necesidades cada vez más complejas.

Días de primavera es la primera obra infantil del grupo, escrita por Roberto Orihuela, el más joven de sus miembros. Parte de un tema de actualidad en las comunidades rurales: el cuidado de los equipos, para discutir sobre la responsabilidad individual y el estudio y señalar dentro de los espectadores aquellos que tiran piedras a los tractores, dañan las matas o los pupitres. Plantea una sorprendente practicidad del retablo "ya que generalmente —dice Roberto— el teatro tradicional de muñecos ocasiona muchos problemas de transporte."

El montaje emplea retablos móviles —lienzos pintados—, actores que hacen de retablos y un hermoso rejuco entre actor, retablo y títeres de guante. Su director, Carlos Pérez, piensa que esto es posible en la medida que el niño "borra" al muñeco, o al actor según la trayectoria dramática.

La lechuga ambiciosa de Onelio Jorge Cardoso es una obra de colorido, en un medio donde la violencia de los contrastes, la máscara o los trajes son un vehículo de entretenimiento y belleza que irrumpe en la monotonía del paisaje.

En la representación de la escuela República de Cuba, en Trinidad, durante la gira del grupo por los festejos de la fundación de la ciudad (once funciones en cinco días), cerca de doscientos niños participaron de la escena final de *La cucarachita Martina*, un juego colectivo.

"Estábamos buscando un cuento tradicional —explica Carlos Pérez. El único que con diferentes variantes se repetía era el de la cucarachita. Parte de una motivación, ya que los niños campesinos no conocen juegos de grupo y donde los conocen los varones juegan separados de las hembras. La estructura de la obra permite que los niños participen. Es producto de las improvisaciones que hacemos con los niños de La Yaya.

Solos algunos elementos de vestuario y máscaras, lo demás es el trabajo corporal de los actores, la sencillez del lenguaje, la cubanía del ambiente. Al final, el juego irrumpe y son los niños los que salvan al ratoncito de la olla, el ratoncito poético de José R. Marcos, que es goloso, canta, trabaja en una fábrica de queso y conquista a las vivaces cucarachitas de Estrella Guerra y Cary Chao. Se destacan los sapos de Orihuela y Candelaria, el gallo de Julio Medina, el gato de Carlos Pérez y el chivo de Roberto Jiménez, un licenciado en literatura hispánica que no solo actúa, sino que enamora con trucos y magia.

A continuación una descripción de la boda: "En la función de La Campana todos querían ser algo. La casa del ratoncito Pérez y la cucarachita Martina tuvo diez o doce sillas, cinco butacones, diez mesas, cuatro televisores, dos refrigeradores y cuando ya no se podía ser nada más, uno de los niños se acercó al ratoncito y le dijo: Yo soy el cable del refrigerador."

Entre los proyectos del frente infantil está una obra de José R. Marcos sobre las constelaciones, un cuento sobre Orión, Las Pléyades y Tauro, una sencilla historia de amor y un motivo de juego.

"*Las estrellas* —dice Marcos— nos permitirá tener un repertorio todo el año puesto que las constelaciones varían con las estaciones y llamará la atención a los niños sobre un fenómeno que están acostumbrados a ver, pero en el que nunca se han puesto a pensar. El montaje será bien sencillo, será nocturno, las luces tendrán una función informativa, se apagarán para que los niños busquen las constelaciones. No tendrá escenografía o, mejor dicho, serán las montañas y el cielo. ¿Hay alguna otra mejor?"

SOCIALIZACION DEL TEATRO

Rosa Ileana Boudet

(Tomado de la revista *Revolución y cultura*, no. 33, mayo de 1975.)

ESCAMBRAY: EXCEPCION O VANGUARDIA

Desde hace cinco años radica en la región del Escambray un grupo teatral que ha logrado convertirse en "un arma eficaz al servicio de la revolución". En 1968, un grupo de actores iniciaron el contacto con la zona; primero, mediante entrevistas y una investigación sociológica, luego, con la convivencia. El grupo trabaja en un campamento sede, La Macagua, y de allí parte a realizar sus giras por las comunidades con un repertorio propio, integrado por obras que se insertan dentro de la problemática del regional, sus demandas y conflictos: *Unos hombres y otros*, de Jesús Díaz; *Los cuentos*, de Onelio Jorge Cardoso; *Y si fuera así*, adaptación de Sergio Corrieri de *Los fusiles de la madre Carrar*; *La Vitrina*, *El paraíso recobrado* y *El ventista*, de Albio Paz; *Las Provisiones de Jehová*, de Sergio González y *El juicio*, de Gilda Hernández. Estas notas no pretenden hacer una historia del grupo (el recuento de su actividad desde los primeros contactos en Topes de Collantes hasta la actualidad sería objeto de otro análisis), tampoco un estudio de su método de trabajo, sino señalar aspectos relevantes de sus resultados desde el punto de vista de la comunicación.

El solo hecho de contar con un repertorio que incide directamente sobre los problemas de la zona, y que aborda entre otros, los temas de la Lucha Contra Bandidos; los arriendos de tierra realizados en 1970 para el Plan Genético del Escambray; el

desenmascaramiento de la secta religiosa de los Testigos de Jehová, la lucha contra los rezagos individualistas y egoístas en la mentalidad del campesino, expresa con claridad que el Grupo Teatro Escambray no refleja esta problemática a manera de un espejo, sino que se inserta vivamente en su transformación. A propósito de la puesta en escena de *La Vitrina*, dice un documento del grupo:

El espectáculo no ofrece soluciones, propone análisis y debe conducir a la argumentación y la polémica. En este sentido es que se propone incidir sobre el espectador: haciéndolo repensar su propia realidad. Desde el punto de vista de la metodología del trabajo es un paso hacia lo que buscamos, sin dejar de ser una obra de autor; es producto de un trabajo colectivo, de un estudio realizado en común. Compromete la opinión de todo el grupo ante el fenómeno a que se refiere.

Los mecanismos de comunicación y participación presentes en las obras son productos del conocimiento vital y cercano del hombre y la zona. El público ve reflejado sus problemas, hábitos, costumbres y defectos y busca soluciones a fin de "aceptar y corregir esa imagen". El mensaje, una vez emitido, es devuelto al grupo, enriquecido mediante la confrontación pública, en un ciclo cuya circularidad demuestra que se ha logrado la comunicación. El mensaje como señala una ponencia de Gilda Hernández "no apela a una asimilación posterior sino inmediata".

El espectador está comprometido a opinar, asimilar o rectificar con sus intervenciones la versión que el grupo le ofrece, y en ocasiones, a desenmascarar sus propios defectos y rezagos.

A partir de *La Virrina* se emplea un paréntesis en la estructura de la obra donde tiene lugar el debate, dirigido con habilidad y sentido teatral; pero que adquiere categoría estética al integrarse, de tal manera, que sin su presencia, la obra no podría progresar. ¿Estamos ante lo que se ha calificado como una "obra abierta"?

Más que preocuparnos por encasillar o clasificar el trabajo del grupo, nos toca valorar su experiencia, estudiar los resultados y analizar los componentes de su lenguaje, el empleo de las décimas, la improvisación, la tradición oral y el folclor campesino. Porque no se trata de calcar sus fórmulas (la experiencia es a mi juicio irreplicable), ni de copiar sus métodos de investigación, sino de comprender cómo el teatro puede ser un vehículo de transformación revolucionaria, de superación del hombre, un colaborador en la toma de decisiones colectivas por medios específicamente teatrales. Se lanzaron con agresividad y partiendo de cero a buscar el público en una zona virgen y expresar la compleja problemática de una región rica en violencias, contrastes y transformaciones, que protagoniza un desarrollo económico y educacional acelerado. Después de cinco años la experiencia es válida no sólo porque el testimonio grabado o escrito es un documento inapreciable para el historiador o investigador social sino desde el punto de vista del lenguaje teatral.

El Teatro Escambray lleva a la práctica eso que Armand Mattelart señaló como propuesta para los medios masivos de comunicación. El mensaje, una vez lanzado por el emisor (grupo teatral), llega a los receptores (espectadores del Escambray), los que después de decodificarlo envían una respuesta inmediata. Esta comunicación de retorno (o *feed back*) es un estímulo para el avance de la acción, la garantía permanente de que los espectáculos son disfrutados por un espectador que puede hacer incluso modificaciones a la obra.

La lectura del mensaje es el desarrollo mismo de la pieza con su paréntesis estructural y debates.

El material elaborado cumple el requisito de la circularidad, expresión de un circuito de comunicación según una acepción no mitificadora (Mattelart), es decir, una vez emitido, retorna desalienado y enriquecido por los resultados de su contacto con el pueblo. El Teatro Escambray abre la posibilidad de que la escena sea enjuiciada y sometida a una eventual reformulación.

Desde luego, estas notas intentan situar al Escambray en medio del contexto teatral cubano, como el hecho más profundo en la búsqueda de una comunicación teatral eficiente y útil. Se impone la tarea de realizar su balance y su crítica, misión que el propio grupo ha emprendido mediante seminarios y debates internos.

Ya va siendo necesario el estudio de las estructuras dramáticas presentes en su repertorio, el hecho teatral (soluciones, recursos, aprovechamiento de las condiciones naturales, música y accesorios); características de los debates, psicología y reacciones del público; exigencias que este teatro hace al actor y todo ello por lo que tiene de experiencia valiosa incluso para un colectivo que no siga sus líneas de trabajo ni se plantee los mismos objetivos. ¿El Teatro Escambray es una excepción o vanguardia del teatro cubano? ¿Sus caminos son válidos para el surgimiento de experiencias similares en otras zonas del país? ¿Tiene universalidad o es un producto exclusivamente regional?

Cada una de estas preguntas requiere meditación y análisis profundos. Sus cinco años de trabajo constituyen suficiente expediente aclaratorio. Por eso, la tarea de divulgar este trabajo es apremiante. No valen la exégesis ni la nota laudatoria, sino un riguroso análisis de sus resultados y proyecciones artísticas. Su sola presencia en el Escambray, cada día y en cada una de las representaciones, es una demostración de que es posible el goce del teatro, cuando como pedía Brecht, un colectivo aprende a encontrar "lo que necesitan" (temática y planteamiento de las obras) y "como lo necesitan (mecanismos que promueven su disfrute y asimilación).

PARA NIÑOS DEL ESCAMBRAY

Alejandro G. Alonso

(Tomado de *Juventud Rebelde*, 2 de junio de 1975.)

Un viernes, escuela primaria República de Cuba frente al Parque de los Recuerdos, en Trinidad. El patio, los alumnos en pleno, el Grupo Teatro Escambray que llega...

Para los niños, una de las actividades colaterales que en el curso de la Semana de la Cultura en Trinidad se ofrecieron en centros estudiantiles y de trabajo.

Y, realmente, en la sencilla manera de hacer de este colectivo, en su segura mano a la hora de manejar los elementos de teatro contemporáneo, en la eficaz comunicación que establecen con su auditorio, en las posibilidades excelentemente aprovechadas de interrelación, descansa la eficacia de un espectáculo que debemos situar entre lo mejor de la jornada que acaba de finalizar.

Hubo canciones, la primera mano tendida, porque ya se sabe que en Cuba la música es siempre un bien compartido: composiciones originales y otras de esas que todos los niños cantan; que cantaron mientras que bien guiados y, un poco sin saberlo, iban sumándose a una manera actual de hacer teatro con la participación activa, con la quiebra de la tajante división entre los actores y público.

Guiñol, elementos de teatro conceptual y la semilla sembrada de que esta manifestación artística es de todos y que todos pueden desarrollarla. Claro, siempre que haya quienes dirijan con inteligencia, como ellos hicieron y pongan la imaginación en jue-

go para estimular la siempre alerta de los pequeños.

A lo mejor se piensa que estamos un poco exagerando, que de una actividad tan sencilla inferir tantas cuestiones que son importantes —por no decir decisivas— para la vigencia y la dinamización del teatro en nuestro país.

Pero no, lo que sucede es que todo ocurre de manera orgánica, muy apretada en cálido contacto con la realidad, pero sin caer en infantilismo conceptual o en mal elaboradas formas artísticas. El Grupo Teatro Escambray continúa y desarrolla en esta otra línea de trabajo, la que asumieron cuando para ellos se hizo necesidad el contacto más directo con los que viven en las alturas de la provincia central, cuando fueron a hundir raíces para obtener experiencias.

Así lograron estas formas abiertas que no esperan quietamente en las salas convencionales la afluencia de público que todavía no caja.

Ellos se apoyan en aquello que rodea y es sustancial a la vida de todos los días del conglomerado humano al cual se dirigen. Igual con los niños. Y podemos sonreír cuando alguien hable sobre las dificultades de comunicación de las fórmulas del teatro contemporáneo.

Allí, es tarde, ante los ojos y las mentes siempre lúcidos de una escuela primaria volcada en pleno al patio central, se producía la revitalización asumi-

da creadoramente, y en un plano superior, de la espontánea manera de hacer de la comedia del arte italiana que siglos hace probó su verdad. Ellos acuñaron tipos populares; con música y acrobacia iban a ferias, de cualquier plaza hacían un escenario.

Los nuestros, estos nuevos vehículos del juglarismo, han tomado de aquellos su vitalidad, ese insertarse en la vida; pero meditan, saben que actúan hoy en medio de un proceso raigalmente transformador y obran en consecuencia.

Casi sin aparato teatral, con sumarios elementos de vestuario que incorporan a la vista de los pequeños, con un cilindro de tela roja para ocultar a los actores que manipulan los títeres y que, al momento

siguiente, se mostraban en un honesto afán de verdad interpretativa, lograron una vez más verter el encanto y la poesía.

Una lechuza se hizo reina sobre la ignorancia de los demás animales del monte. Ellos plantean y los niños, activamente, descubren para los explotados el fraude. Aquí la clave de esta pieza o de la del muñeco saltarín que sumó entusiastas intérpretes espontáneos.

Todo a la vista, estructura al aire y cariñosa mano tendida, quedó la tarde con la convicción de que las posibilidades creativas son para todos. Actores y público uno solo; ficción y realidad existencial la misma cosa.

GRUPO TEATRO ESCAMBRAY: LA CALIDAD ESTETICA Y LA VIGENCIA IDEOLOGICA

Carlos Espinosa

(Tomado de *Juventud Rebelde*, 10 de marzo de 1976.)

"¿Ha de ser el teatro obra estéril? Esto sería si la obra escénica fuese el desarrollo ameno de una acción escénica inútil." Así escribió José Martí en 1875, en la *Revista Universal*. Hoy, a los cien años, puede decirse que la interrogante propuesta por Martí sigue teniendo plena y total vigencia.

Precisamente para que la actividad teatral dejara de ser obra estéril, y aprovechando su hermoso privilegio de hacer amena y agradable la enseñanza, varios artistas revolucionarios, empeñados en convertir el teatro en un hecho vivo, en un medio de discusión y confrontación colectivas, dieron una respuesta concreta a la interrogante martiana: el Grupo Teatro Escambray, la experiencia más seria e importante de la práctica teatral cubana contemporánea.

Un día nos dimos cuenta de que para nosotros, la calidad artística consistía en adquirir condiciones parecidas a las de los grandes actores y directores extranjeros. Nuestro patrón era siempre algo o alguien de otra sociedad, otra forma de vida, otro nivel estético, otras necesidades. Además, con excepción de algunos esfuerzos, existía una falta de agresividad para llegar a conquistar a los sectores mayoritarios de la población. Entonces comprendimos que había que buscar un patrón interno, nuestro. Y quisimos dar un paso más audaz. (Sergio Corrieri, director del GTE.)

Eso fue a finales de 1968, cuando un grupo de actores y directores profesionales que trabajaban en diferentes conjuntos de la capital decidieron reunirse, por iniciativa espontánea, en un grupo y trasladarse para el Escambray.

Al principio se manejaron varios lugares: Isla de Pinos, la Columna Juvenil del Centenario; pero la rica tradición de lucha que desde nuestras primeras guerras independentistas hasta la Lucha Contra Bandidos, posee el Escambray; los importantes cambios económicos y sociales que allí se desarrollan, y la existencia de un público estable y de sensibilidad nueva y diferente, decidieron al grupo por esa región montañosa de Las Villas.

El inicio, como se comprenderá, resultó difícil. Lleno de limitaciones e inconvenientes. Ante el colectivo se planteaban varias interrogantes: cómo resolver la poca información que tenían acerca del lugar y de sus habitantes, cómo introducirse en la zona, cómo iniciar este trabajo que carecía de algún antecedente que les sirviera de guía.

La colaboración brindada por el partido regional fue muy entusiasta y representó un punto fundamental para la labor que iniciaban. Ellos, por su parte, tuvieron que hacerlo todo, desde improvisarse como albañiles, choferes y carpinteros y construir en diez meses su propio campamento en La Macagua, hasta

crearse su método de trabajo, que dado lo que habían propuesto, debía surgir de la experiencia misma.

Comenzaron con adaptaciones de obras del repertorio universal: las farsas francesas, algunos cuentos, Brecht, y con *Unos hombres y otros*, de Jesús Díaz, que tenía una temática muy cercana a los campesinos; la ICB. Exceptuando esta última, que actualmente forma parte del repertorio del GTE, fueron obras que permitieron al conjunto investigar y conocer la zona. Y aunque corresponden a una etapa de transición sirvieron para profundizar en el trabajo y marcar nuevas pautas a seguir.

Nunca actuamos recién llegados a una comunidad, sino que primero nos proponemos obtener un conocimiento global de la zona. Solo después de un conocimiento mutuo de los campesinos y el grupo es que ofrecemos nuestros espectáculos. El resto del tiempo hacemos lo mismo que la gente: trabajar en las vaquerías, en los talleres, en las labores agrícolas, como una maneta orgánica de crear un ambiente de estrecha relación. (Concha Azes, actriz del GTE.)

El GTE basa sus actividades partiendo de un aspecto fundamental: el teatro debe ser un bien del pueblo, "una creación colectiva para una comunicación colectiva", ya que los problemas de la comunidad demandan soluciones que tome la propia comunidad. Por eso sus espectáculos exigen la participación activa del público que es, en definitiva, quien las propone, completa y modifica.

Nosotros somos el Grupo Teatro Escambray. Hace varios años que vivimos en esta zona. Lo que les vamos a ofrecer es algo que normalmente se hace en un teatro cerrado, con escenario, luces y cómodas butacas para el público. Aquí no hay nada de eso, y no podemos esperar a que la revolución pueda llegar a construir esos locales en lugares como éste. Podrían pasar más de diez o quince años; porque primero hay que construir las carreteras, los hospitales, las escuelas. Pero nosotros decidimos hacerlo de todos modos, con la colaboración de ustedes.

(Gilda Hernández, subdirectora del GTE, durante la presentación de una obra.)

Para garantizar el conocimiento más profundo de la zona y de sus habitantes, el GTE decidió con-

vivir con el público para el cual trabajaría. En el Escambray se mueve, trasladándose de comunidad en comunidad. Incluso colaboran en trabajos convocados por las organizaciones políticas y de masas. Por ejemplo, los actores del grupo ayudaron en las primeras mudadas para el nuevo poblado de La Yaya. De ahí que los campesinos hablen de ellos con cariño y familiaridad, como de algo que consideran suyo.

Con los materiales que recogemos, escribimos las obras. Nadie era escritor, pero fuimos probando. Lo que sí es indudable es que este trabajo solo puede hacerlo quien conozca muy de cerca a la gente para la cual trabaja, quien domine su lenguaje, entienda su idiosincrasia y sienta amor por lo que hace. (Pedro Rentería, dramaturgo y actor.)

Las giras que se efectúan por el Escambray permiten a los miembros del conjunto cumplir sus objetivos de experimentación e investigación. Infinidad de entrevistas son grabadas entre la gente del lugar. Ese material, junto con la grabación de los debates, les servirá para elaborar las obras, después de haber seleccionado los temas más importantes, en discusiones colectivas que celebra el grupo y donde se van armando las futuras piezas. Los compañeros que se encargan de la dramaturgia, organizan los materiales recogidos y van debatiéndolos con el resto de los integrantes, que los critica, aprueba o entiece.

Ese es el caso de *La Virgina* de Albio Paz. Es el resultado de más de 170 entrevistas grabadas a campesinos del pian genético del mismo nombre, y el grupo la fue corrigiendo, ampliando y elaborando, sin que deje de representar el trabajo de un excelente dramaturgo.

La medida de lo que hay que hacer la dará el público, a través de los debates. Por eso siempre pedimos a los espectadores que participen, porque lo que digan ellos será lo más importante para el grupo. Sin sus opiniones no podemos hacer nuevas obras. (Sergio González, actor y dramaturgo.)

Luego vendrá la confrontación con el público, es decir, los debates, no como un detalle secundario que se ha añadido, sino como parte integrante

de la obra que le da su valor más exacto y verdadero. Que los asistentes tengan una mayor o menor participación, es lo que en definitiva, dará validez al espectáculo, sin que esto signifique que exista despreocupación por la calidad estética.

Esos cuentos recibían gran importancia. Yo creo que hasta despiertan ruidos. Es el mismo del cangrejo y la paloma... Yo pienso que en esa representación nosotros éramos los cangrejos; y con el esfuerzo y la voluntad, ya somos la paloma libre. Porque se vuelva también hasta con el pensamiento, y el ala es la libertad que conseguimos. (Un campesino del Escambray, durante el debate de una función de los cuentos de Onelio Jorge Cardoso.)

Esa comunicación y participación tan francas y espontáneas se logran, entre otras cosas, a través del empleo de los valores culturales de la zona, como las décimas y el disfrute de la narración oral; del aprovechamiento de los elementos y escenarios naturales en las representaciones; de la utilización de un lenguaje que capta con gran riqueza y frescura el habla típica de los campesinos del Escambray; y por el planteamiento de temas actuales y trascendentales para los espectadores.

Precisamente por no existir obras cubanas de temática y estructura capaces de reunir esas características, el grupo se lanzó a crear sus propios textos. Entre los autores que ha dado el GTE, Albio Paz es el de obra más sólida y original; con *La Virgina*, *El sentirista* y *El paraíso recobrado*. Albio ha dado su visión del problema del arrendamiento de las tierras y de los testigos de Jehová, rechazando el tratamiento panfletario y simplista, demostrando su habilidad e imaginación. Si tuviéramos que señalar el nombre del dramaturgo más importante surgido en los últimos años, sin vacilar nombraríamos a Albio Paz.

Con *Las provisiones de Jehová*, premio 26 de Julio 1975, Sergio González vuelve a tratar el problema de los testigos de Jehová, aunque dentro de una estructura que acentúa la nota dramática para promover la reflexión y el debate.

De factura sumamente original y novedosa es *El juicio* de Gilda Hernández. La obra rompe con las estructuras dramáticas convencionales, y compro-

mete al espectador de tal forma que sin su participación no se podría escenificar (los asistentes deben elegir a ocho habitantes del lugar que actúen como jueces). Y se logra crear una mezcla entre realidad y ficción que en las funciones es imposible determinar hasta dónde llega cada una.

Las últimas reacciones del GTE son *El patio de maquinaria* de Roberto Orihuela y Pedro Rentería; *Los servicios públicos* de Orihuela, y *El ladrillo sin mezcla* de Sergio González, y con un prólogo de Gilda Hernández, espectáculos cortos que abordan una nueva problemática del campesino convertido en obrero asalariado; *Remona* de Orihuela, sobre la mujer y su papel en la nueva sociedad; y *De cómo San Pedro le vendió a San Pedro* de Julio Medina, producto de la última gira del grupo y que aún no se ha estrenado.

Un conjunto de textos dramáticos de indiscutibles valores literarios, que con una estructura abierta promueve a una participación del espectador que va desde incitarlo a reflexionar y discutir (*Las provisiones*, *El paraíso*) hasta exigir su intervención como un personaje más, responsabilizándolo con el desarrollo de la acción dramática (*El juicio*).

En San Pedro estuvimos cerca de dos meses. Esa ha sido la última actividad del Frente Infantil, y allí, a partir de los niños, que fuimos conociendo en el periodo de convivencia, se nos ocurrió hacer con ellos un espectáculo para el 28 de enero. Y nuestra idea original, que era muy simple, derivó en una representación que se efectuó por la noche y en la cual trabajaron exclusivamente los niños. Los textos eran de José Martí, así como *El mambisito era de ley*; el resto eran improvisaciones de ellos mismos. Aquello no parecía una escenificación, porque la forma en que ellos se desenvolvieron le dio una autenticidad y una belleza irreveribles. (Carlos Pérez Peña, actor y director del Frente Infantil.)

Dirigido por Carlos Pérez Peña, el Frente Infantil surge en el grupo como una necesidad, cuando el conjunto llegaba a algún sitio eran los niños los que primero salían a recibirlos. Con adaptaciones y versiones de cuentos conocidos: *La encantada Martina*, *La lechuga ambiciosa*, y con otras creadas por ellos mismos, como *Días de primavera* estimu-

lan la participación de los pequeños espectadores, dándoles un papel más activo. Lo mismo usan títeres que actores, y trabajan con gran libertad e imaginación, aunque con vestuario y elementos escenográficos mínimos, para adaptarse a cualquier escenario.

La verdad que estos pintores dieron en el clavo, esas láminas dicen mucho. (Un espectador de uno de los cuadros debates.)

Junto a las actividades teatrales, el GTE desarrolla otras que tienen que ver con artes plásticas, música y cine. Caryl y Miló, los pintores del grupo, organizan exposiciones de artes plásticas y luego discuten con los campesinos las obras expuestas, dándoles así "una significación nueva, diferente de la que había tenido hasta entonces. Algo similar se hace con canciones y películas".

El ejemplo del Grupo Teatro Escambray demuestra que no están en contradicción, sino por el con-

trario estrechamente vinculadas, la calidad y la vigencia ideológica en el trabajo de creación cultural. (Oswaldo Dortchós, en la Asamblea de Balance del partido en Las Villas.)

Abarcar en unos cuantos párrafos todo lo que representa el GTE para la cultura revolucionaria, es algo que no nos propusimos siquiera. Así que queda solo una invitación: si usted quiere conocer otro teatro, el que devuelve al arte su esencia de fenómeno popular y colectivo, que convierte pueblo y artista en una sola cosa, que encuentra concepciones verdaderamente revolucionarias y formas nuevas que las expresan, entonces, cuando vaya al Escambray, busque al grupo. En alguna cañada, en un caserío o en pleno campo lo hallará, confrontándose con el público y dando un nuevo sentido al trabajo escénico.

HACER DEL ESPECTADOR UN PRODUCTOR (Notas sobre el juicio)

Rosa Ileana Boudet

(Aparecido en la revista *Revolución y Cultura*, no. 45, mayo de 1975.)

La llegada del camión a San Pedro para la función de *El juicio* estuvo precedida de murmullos y exclamaciones. Cuando el Zil se detuvo a un costado de la locación los vecinos empezaron a llegar a pie y en tractores, aglomerándose alrededor del área destinada al público. No es la primera vez que el Grupo Teatro Escambray trabaja en San Pedro, municipio de Caracusey, cercano a Trinidad. Esta es la representación número sesenta y dos de la obra de Gilda Hernández. La "locación" fue seleccionada por la mañana: una pequeña elevación —donde el público se coloca como en un anfiteatro natural— y un limpio donde transcurre parte de la acción. El director la escogió y junto con los actores chaparon el terreno, colocaron estacas, cortaron matas para "aforar" el fondo con vegetación. El resultado es una escenografía natural y un espacio alrededor del cual los espectadores se colocan en forma de herradura. Horas antes, los actores colocaron las dos torres de luces, la planta eléctrica y Gilda destinó una guardia entre los pioneros para cuidar el taburete, la mesa y el equipo técnico.

Alrededor de mil quinientas personas rodeaban el área escénica cuando se encendió la planta. Estaban por todas partes, desordenados y ansiosos. En la primera fila, muchos niños. El murmullo y las exclamaciones fueron cesando a medida que la obra comenzó.

El juicio, según me dijo Sergio Corrieri, mientras cortaba ramas de árboles, "es quizá la obra más importante del grupo como estructura". Anteriormente (y esto lo había comprobado en la práctica por el resto del repertorio), la permanente búsqueda de mecanismos de participación, los había conducido a un debate como categoría teatral, como un paréntesis en la estructura de la obra. En *El juicio* la obra no existe sin público; comienza cuando los moderadores (Sergio Corrieri y Daniel Mena) piden que los espectadores elijan a sus jueces. La comunidad propone y selecciona a los que considera más aptos, en los que tiene más confianza.

El juicio es en cuanto a estructura, un resumen de lo anteriormente logrado en otras obras, aunque cualitativamente diferente. Un juicio por sí solo es un evento de participación. *El juicio* utiliza al público como personaje (...). Puede decirse que el público escribe la primera parte de la obra. Durante toda ella esos representantes forman parte de la acción dramática. Los actores que declaran como testigos pueden ser interrogados tanto por estos jueces como por el público en general.¹

Los personajes de *El juicio* son los actores-testigos y los espectadores-jueces. La participación es no sólo necesaria sino insustituible. En cualquier momento

los jueces pueden interrumpir, opinar, impugnar a un actor e indagar sobre su propia vida, reclamando datos que no están expresados en el texto. Para ello el actor necesita "un perfecto conocimiento de la problemática que se está tratando y un dominio superior de la capacidad para la improvisación".² En la representación que presencié (noviembre 28 de 1975), se produjo un elocuente diálogo entre el presidente de la cooperativa (Elio Martín) y un hombre del público. Las respuestas de Elio Martín eran tan convincentes y orgánicas como el resto de los parlamentos fijos.

De esta forma no solo el actor testigo ha tenido que crear la historia de su personaje, sino lograr una completa identificación con todas las fases del análisis del tema, pues más que su vida interior, el público demanda definiciones y elementos de juicio. Ello no resta posibilidades para que la actuación logre personajes de fuerza, riqueza psicológica y proyección dramática.

Antes de dar comienzo al "juicio" quiero describir que generalmente un miembro del grupo pregunta si se conoce al Teatro Escambray (en ocasiones las manos levantadas expresan mejor que nadie que ya están creando una tradición). Esta vez Corrieri explica que "aunque el teatro se hace habitualmente en lugares cerrados, con aire acondicionado y sés-tica, el Teatro Escambray se propone trabajar aquí, para los vecinos de San Pedro y otros lugares de la región". Adara que deben hacer silencio y colaborar con los actores, se dirige a los niños "—porque la obra no es para niños—", se refiere a las malas palabras "que se usan porque son necesarias" y a los tiros que no ofrecen riesgos de accidente. Hechas estas aclaraciones que no limitan para nada el poder de creencia y el sentido de veracidad teatral, se produce la votación abierta de los jueces (duración: 20 minutos). Los electos (entre ellos dos mujeres) se abren paso entre el público que aplaude y se sientan frente al espacio escénico (que es un término contradictorio pues abarca el área de las retrospectivas y lo que sería el lunetario).

El tema se refiere a la lucha de clases en la época más reciente de nuestra historia y al caso de un campesino (Leandro Pérez González) que colaboró

con las bandas contrarrevolucionarias del Escambray, fue sancionado por la justicia revolucionaria y posteriormente rehabilitado. La obra comienza con el testimonio del rehabilitador Alejandro Crespo Herrera, de la granja donde Leandro pasó los últimos días como preso político contrarrevolucionario en vías de rehabilitación. El resto de los testigos son Dolores, la exesposa, el presidente de la cooperativa donde trabajaba; la madre de un mártir asesinado por la banda con la que el personaje colaboró; el esposo actual de Dolores; la esposa del tío de Leandro y la presidenta del CDR donde vive en la actualidad. "En *El juicio* las escenas (hechos que cuentan los testigos, por separado) son de corte tradicional: exposición, nudo y desenlace; pero incluidas dentro de un todo no tradicional adquieren una nueva dimensión."³

Esta "nueva dimensión" es la sólida manera en que están imbricados las retrospectivas y los interrogatorios. Ocho testigos hablan sobre el pasado y el presente del personaje, sin sucesión cronológica, con saltos en el tiempo y el espacio, lo cual es una complejidad que demanda una actividad en el espectador (precisamente la que se busca) y lo lleva a analizar los móviles de su actitud. Leandro no es un personaje "bueno" ni "malo"; Leandro es un enemigo de clase. La obra muestra al campesino apegado a la tierra, egoísta, bajo la influencia del terrateniente Casariego (dueño de la tierra para el que trabajó toda la vida él y su familia), hasta que llega a colaborar con la banda del mismo Casariego y se convierte en un enemigo de clase. Mientras en el seno de su propia familia, su hermano se va a la Sierra y después del triunfo permanece fiel a nuestra ideología muriendo en su defensa, Leandro vacila primero al subir a las lomas y después se une a los bandidos. Las retrospectivas muestran esencialmente los momentos en que a Leandro le toca decidir. Al final, cuando los moderadores hacen el recuento de la obra (con el marcado interés de aclarar dudas) y se enciende la luz al público, interviene el testigo presidente de la cooperativa: ¿Por qué Leandro escogió siempre mal? ¿Por ambición, por ignorancia, por egoísmo? Yo les pido que mediten sobre esto, dice. El tema se debate públicamente. Se abre la discusión.

He aquí una síntesis de las opiniones que escuché aquella noche:

Hombre: Por ignorancia y cobardía.

Hombre: Es tímido y no se decide. Cree que los demás lo critican.

Hombre: Por ignorancia.

Hombre: Por la presión de Casariego que lo dominaba.

Juez: Leandro está vivo por la generosidad de la revolución. Es egoísta, cobarde y falso de principios. Es tímido porque no tiene confianza en sí mismo. Nunca se puede tener confianza en él porque no tiene confianza en sí mismo.

Hombre: Por egoísmo, ambición de la tierra, por dinero.

Hombre: Por egoísmo.

Mujer: Por ignorancia.

Corrieri introduce algunas preguntas: ¿Si la ignorancia fue la causa, cuál era la ignorancia de los batallones de lucha contra bandidos que lucharon contra ellos? ¿Es solo la influencia de Casariego? Muchos campesinos trabajaban para terratenientes sin embargo no fueron bandidos. ¿Es responsable directamente? Después vuelven a intervenir los actores reafirmando sus posiciones.

Ya con anterioridad la actriz testigo que habla sobre el presente de Leandro, la presidenta del CDR, aporta nuevos elementos sobre su actitud. En la actualidad es un hombre retraído, trabajador, pero que no manifiesta sus opiniones. ¿Es posible que un hombre así conviva entre nosotros, en el mismo lugar donde los bandidos asesinaron y "quisieron echar patris esto"? cuestiona otro testigo actor. Un hombre del público pregunta a Estrella Guerra la opinión que tiene el resto de la cuadra y si ella cree que la revolución ha sido generosa con Leandro. Ella contesta (texto improvisado): "Yo creo que sí, compañero, las organizaciones han trabajado con Leandro; pero él no habla, y yo sé lo que la gente hace no lo que la gente piensa."

Entre los méritos de *El juicio* está el de que: Logra perfectamente el objetivo que persigue:

la apropiación colectiva y coiciente de una medida tomada y aplicada por la revolución, y que eleva a un plano racional el impulso intuitivo del odio de clase. Esto se logra dando al público los elementos necesarios para que los organice, analice y reflexione colectivamente como piezas de un rompecabezas cuya solución es una más amplia comprensión del porqué de la medida.⁴

La rubricación de muchos de estos hombres en otras zonas y comunidades del país exigía que la obra permitiera al público evacuar las dudas y confusiones que pudiera tener sobre la medida tomada.

Esta obra, en cierta manera compendio de las búsquedas del grupo, inaugura formas de interacción entre autor y destinatario que hacen del público algo más que un receptor o consumidor del mensaje. Sin embargo, no estamos frente al "modelo" de creación colectiva, ni siquiera como método de trabajo, aunque valdría la pena detenerse en otro momento en los aspectos comunes, sus diferencias y aproximaciones. La estructura contiene un debate y tantos "momentos abiertos" como preguntas e inquietudes surgen en el espectador. Y la obra es colectiva porque la comunidad se apropia de ella, la hace suya en la medida en que la cuestiona e interroga.

El método de trabajo parte del autor, aunque el colectivo participa en las fases de la investigación; las improvisaciones no tienen un papel esencial y la jerarquización de las funciones de trabajo dentro del equipo artístico se mantiene en las condiciones de un teatro móvil y a veces son rotativas (instalación de la planta, luces, grabación, vestuario, dirección escénica).

En este sentido, me parece útil comentar algunas objeciones que según el crítico R. Schekner son inherentes a la participación del público. Desde luego los peligros que él señala se refieren a la participación del público en el teatro que, a partir de la década del 60, se enfrenta la escena comercial establecida, mediante formas superficiales y anárquicas. Lo que llama participación es más bien el acto físico del cuerpo, la introducción en la escena de los espectadores para realizar una acción concreta.

1. El ritmo de la representación puede ser lesionado.
2. Toda la participación es manipulada porque los representantes saben cosas que el público no.
3. El público viene a ver una obra de teatro y tiene derecho a ser satisfecho. No puede haber mezcla de estructuras dramáticas y de participación sin confusión.
4. Ni el actor ni los espectadores han sido entrenados para la participación.⁵

En estas representaciones el ritmo no se destruye. A la estructura simétrica (antecedente-nudo-desenlace) sucede una más ágil y abierta. El moderador en ese caso de *El juicio* está en todo momento pendiente del público, de sus intereses y apetencias. Toda la participación es controlada por éste, ya que tiene propósitos de clase muy definidos y una ideología marxista-leninista. El público carece de tradición teatral. Asiste a ver una representación a la que puede llamar "acto", "comedia" o "película hablada" y es satisfecho, no tiene antecedentes de lo que es una obra teatral. La obra contiene sus formas de consumo. Las estructuras tradicionales y de participación se mezclan y ello no produce caos ni dispersión. Los actores tienen un entrenamiento (conocen al público porque conviven con él) y han realizado decenas de debates y entrevistas a lo largo de seis años de labor.

La conversión del consumidor en productor es el aspecto que me parece esencial de esta experiencia teatral cubana. Como anota García Canclini:

Desde esta perspectiva de socialización del arte, podemos comenzar a extraer los primeros criterios para valorar las obras:

- 1) la amplitud de consumidores a que llega;
- 2) la posibilidad que les ofrece de convertirse en productores de arte, superar la función de consumo —en su sentido pasivo— y participar activamente en la creación de aquello que gozan;
- 3) la capacidad de promover, junto con el goce de la recreación, que los espectadores amplíen el conocimiento de su realidad, desarrollen su identidad como clase y como pueblo, la con-

ciencia de las posibilidades de su propia cultura y la transforman por ellos mismos...⁶

Estos tres aspectos se manifiestan en la práctica del Grupo Teatro Escambray y es posible situarlas en otras experiencias. La relación sujeto-objeto aparece como una creación para otros. El objeto, el producto artístico (obra teatral) es un puente por el que el espectador transita.

Si el arte es por esencia, diálogo, comunicación, mar abierto en el tiempo y el espacio, el consumo adecuado a esta producción que, por su propia naturaleza, reclama el derrumbe de todas aquellas murallas que quieren limitar su capacidad de comunicación es un consumo abierto, social, un consumo que, lejos de agotar una obra de arte, la convierte en fuente constante de contemplación, de crítica, entendimiento o valoración...⁷

Aquí estamos en presencia de un teatro socializado, donde el consumo es fuente de creación y participación. Las imágenes lo explican por sí solas. ¿Qué es si no que después de la representación de *Los cuentos* el público continúe sus propios "cuentos" y "cuenteros" como fiesta e improvisado guateque campesino? ¿qué es si no el debate de *La Viririna* o la presencia de los espectadores en *El juicio*?

El debate, la intervención de los jueces, el veredicto final y el contacto con cada público hacen de cada representación de *El juicio* única e irrepetible. Sin embargo, no hay margen para el espontaneísmo. La participación es controlada por el punto de vista del autor, la clara formulación de sus propósitos, la corriente de comunicación, el circuito que se establece entre el colectivo de representantes y las respuestas del público. El ritmo no resulta lesionado (habría que hablar de otro concepto del ritmo y el tempo teatral) y la representación no corre el riesgo de diluirse o alejarse de sus objetivos. La armazón, la arquitectura está en el excelente texto de Gilda Hernández, cuya penetración con el material extraído en gran parte de entrevistas le ha permitido acercarse al tema mediante un hecho vivo, latente y a su vez con rigurosa historicidad. El Escambray ha producido una obra resumen, cuyos mecanismos pueden aplicarse a otra realidad y temá-

tica. Una obra de gran fuerza dramática que habla de hombres y mujeres concretos, del odio de clases y de la fuerza de las ideas de la revolución. Confía en la capacidad intelectual del pueblo y en su profunda formación política, y a él se dirige con respeto, con una forma teatral que también reclama de su expresión, que lo invita a tomar la palabra. Aparece la emoción (el testimonio de la madre del mártir Lito es un ejemplo) y las contradicciones de un presente del combate.

Al final, una vez definidas las responsabilidades en el juicio —que es en todo momento un debate moral— pues Leandro está rehabilitado, los jueces

deliberan y el compañero Rogelao comunica a los espectadores el veredicto:

"Hemos decidido por unanimidad que Leandro sea abicado fuera del Escambray. Todavía están frescas la sangre y las trépetas. Está cobijado, cree que nadie confía en él; en otra zona va a comenzar una vida nueva que sirva de ejemplo a las nuevas generaciones."

(Las manos se levantan. Unanimitad. Aplausos.)

Hemos visto uno de los momentos más hermosos del teatro revolucionario.

Notas:

- 1 Gilda Hernández: "Participación, comunicación y estructura dramática" en *Revolución y Cultura*, no. 32, 1975.
- 2 *Ibid.*
- 3 *Ibid.*
- 4 *Ibid.*
- 5 Richard Schechner: "Audience participation" en *The Drama Review*, no. 15.
- 6 Héctor García Canclini: "Para una teoría de la socialización del arte latinoamericano" en *Caja de las Américas*, no. 89, 1975.
- 7 Adolfo Sánchez Vázquez: *Las ideas estéticas de Marx*, Edición Revolucionaria, 1966.

DIARIO DEL ESCAMBRAY

Rine Leal

(Tomado de la revista *Conjunto*, no. 28, abril-junio de 1976.)

Miércoles 19 de noviembre. Llegada a La Macagua sobre las diez de la noche, después de unas cinco horas en automóvil. El campamento del Grupo Teatro Escambray está situado a doce kilómetros de Camanayagua, casi en el centro de la isla, en medio de las montañas. Lo forman tres casitas de doble vivienda, un grupo de habitaciones para dos personas, salón de ensayo y biblioteca, cuarto de sonido, comedor-cocina, almacén y vestuario, y áreas de esparcimiento. Las puertas de las casas están siempre abiertas y la madera y mampostería brillan con relucientes colores. Aquí viven y trabajan durante 25 días al mes una treintena de personas, entre actores, empleados de administración y de servicio, cuatro choferes, dos jardineros, dos pintores y cinco niños. La temperatura es fresca, y por todas partes flores y silencio... excepto en el salón de ensayos. El grupo se reúne y determina las condiciones de la gira en San Pedro, a donde debemos llegar dentro de tres días.

Sábado 22. Levantada general a las siete a.m. El desayuno apresurado pues se deben cargar los camiones con el equipo, recursos técnicos, equipajes y objetos individuales, cocina y comida, nevera, utensilios, y a falta de carga subimos a Yaaka, la perra pastora, una de las dos del campamento. (Creo que este es el único grupo del mundo que viaja con una perra.) A pesar de la hora el trabajo no hace sudar. Arrancamos poco después de las nueve: dos camiones, la planta eléctrica, un yipi y un automóvil que recorren trabajosamente los 140 kilómetros a San

Pedro por carreteras estrechas y paisajes amplios. Pronto nos deslizamos junto al Caribe; la llegada al nuevo pueblo es construcción, casi pegado al viejo San Pedro, nos estimula. Falta aún el agua y se terminan los bloques de edificios que se entregarán en unos días. Por todas partes trabajo y polvo. Nos alojamos al fondo de la comunidad, entre casas contiguas de cuatro habitaciones cada una. La última es la destinada a críticos y visitantes, pero me quedo entre los actores. Poco a poco todo va cobrando imagen de hogar, de lugar familiar y al mismo tiempo personal.

Cada quien trae, como el caracol, su casa a cuestas y unas pocas horas de trabajo transforman las dos casas en algo confortable. Benjamín, mientras tanto, monta la cocina y el comedor, y yo me las arreglo para instalar una modesta "oficina" para escribir y leer en el cuarto abandonado de la casa de visitas, junto al equipo técnico. La noche se va en medio de bromas, viejas anécdotas y una comida ligera. Nos acostamos ya dormidos.

Domingo 23. A las diez de la mañana comienzan los ensayos. Estoy ansioso por ver el grupo en acción resolviendo el viejo y único problema del teatro en todas partes: la comunicación con el público. Los he visto en ensayos, ante espectadores especializados o extranjeros, pero presiento que no es lo mismo. También he leído sobre ellos, pero este teatro es praxis antes que teoría y surgió en la confrontación directa con el campesinado a partir del 5 de noviembre de 1968 en que llegó al Escambray,

Sergio Corrieri con otros once actores, sin saber a ciencia cierta qué es lo que iban a hacer. Eso sí, sabían lo que no querían hacer.

Por la tarde limpiamos las casas y terminamos de instalarnos. A la noche reunida para planificar el trabajo, quedo en la comisión de montajes de luces y con días señalados para la limpieza.

Martes 25. A las dos de la tarde reunión con las organizaciones de masas en el puesto de mando de la agricultura de San Pedro. Están presentes el partido, el responsable del plan o base genética ganadera, el poder local, el jefe de producción, sindicato, Comité de Defensa de la Revolución, Federación de Mujeres Cubanas, Ministerio de Educación, Jóvenes Comunistas, plan de comunidades, etcétera; unas cincuenta personas apiñadas en torno a un micrófono. Gilda Hernández, subdirectora, explica que no son un grupo como los conocidos sino que trabajan sobre los problemas concretos de la zona a fin de acelerar el desarrollo de la revolución. No se desean panegíricos sino la realidad, las dificultades más apremiantes. Poco a poco la reunión se anima y críticamente surge la realidad de San Pedro que alguien encierra en una frase tajante: "San Pedro no tuvo origen, ni campesino ni obrero." Es un pueblo que quedó marginado del desarrollo del país, un asentamiento nómada de los cortadores de caña que antes del 19 tenían que pagar seis pesos por el "derecho a cortar caña", ¡el trabajo más duro que existe en Cuba! Y luego, en la larga noche del tiempo muerto, durante ocho o nueve meses, dedicarse a la pesca o recoger pita de corajo, una planta de la que extraían manteca y sobre todo fibra para trenzar sogas, en una economía artesanal, basada en el trabajo familiar. Y sin embargo, la disposición de las mujeres para la construcción del nuevo San Pedro o las vaquerías típicas parece superar a la de los hombres. No existen sectas religiosas, ni pequeños agricultores, ni tradición proletaria, ni industrias. Es un lugar que encaja oblicuamente en el repertorio del grupo, y advino en la mente de todos la idea de una obra sobre San Pedro y sus 2 126 habitantes, de los cuales la tercera parte es infantil. Regresamos al campamento llenos de proyectos, con asombros e interrogantes.

He sido testigo del método de trabajo inicial del grupo, pero apenas tengo tiempo de descansar pues a las siete y media salimos hacia Palmarito a representar *El paraíso roto*, de Albio Paz (estrenada el 23 de febrero de 1973), dirigida ahora por Elio Martí. Monto luces y espero impaciente entre el público que aguarda de pie frente a una bellísima casa en ruinas, un escenario ideal que parece una escenografía.

La obra permite comprender el mecanismo de comunicación del Escambray, su semiótica teatral. Se trata de una controversia entre improvisadores en torno a las sectas religiosas. En tres escenas intercaladas entre las décimas se muestran tres captaciones de campesinos, cada una señalando una táctica diferente: 1) el "buen vecino" que conquista con una mezcla de falsa bondad y palabras bonitas; 2) la utilización de momentos trágicos, como la muerte de un hijo; y 3) el estímulo de los rezagos individualistas de algunos pequeños agricultores, a quienes prometen un paraíso de libre empresa, con exceso de tierra, regadío, tractores y sin acopiar para el estado. Es una crítica a la "reforma agraria" con que esta secta (que predica no salvar los emblemas patrios ni defender la nación frente al invasor) trata de ganar adeptos entre los campesinos más atrasados. Con una técnica venida de Brecht, entre escena y escena, en un libre juego teatral frente a los espectadores, los improvisadores *distancian* la acción con sus décimas, en las que discuten con acritud y gracia en medio de las risas y aplausos del público que interviene continuamente.

El tono de la pieza es de *farsa*, mordaz, imaginativo, hiriente, un verdadero *vaudeville* o *fiesta guajira* que dura unos cuarenta minutos, y que lejos de resolverse dramáticamente traslada el desenlace al público a través del debate tras la representación. Comprendo que el debate es parte esencial del Escambray, lo que define su estética, porque la obra es un detonante social que provoca intervenciones y actitudes colectivas, compromete públicamente, mientras los campesinos narran experiencias propias y rechazan la presencia de las sectas como elemento contrarrevolucionario. La pieza va encaminada a desenmascarar a estos "buenos vecinos", serviciales y ajenos, que se valen de distintas tácticas para conseguir seguidores.

Esta es la segunda versión de la obra de Paz, quien se introdujo en los templos y registró las enseñanzas de los "hermanos" quienes narraban y "representaban" sus captaciones, como enseñanza y método a los feligreses. Tomando tres ejemplos, Albio creó en breve tiempo esta nueva versión enderezada a provocar el debate y crear un espectáculo de farsa utilizando la décima como elemento de comunicación y al mismo tiempo distanciador y conflictivo, la que refina con una puesta en escena *cinética* donde la voz, el gesto, el juego escénico y el excelente diálogo campesino junto a la intención suplen la ausencia de escenografía, maquillaje o mobiliario. El actor abandonado a sus propios medios expresivos. Una simple plataforma (Lope hablaba de un tablado y dos pasiones) y dos torres de luces transforman cualquier espacio en un teatro, con el público de pie, o sentado en el suelo o en sillas que traen de sus casas. Y no abandonan el lugar tras la función sino que esperan el debate y lo siguen con sus opiniones y aplausos como si fuesen una parte más de su trabajo, de su vida, de la comunidad en que residen. El teatro de nuevo en su sitio, rescatado de una burguesía que durante tres siglos lo separó del pueblo.

Miércoles 26. A las nueve de la mañana de nuevo en el camión a montar en El Maíz, lo que representa un duro camino entre el polvo infinito. Las torres son una solución práctica que el grupo halló a sus problemas técnicos. Con barras de aluminio, tomillos e imaginación, en pocos minutos se alzan las luces unos tres metros y quedan sólidamente sujetas, mientras se controlan con una pizarra eléctrica, de confección casera, y su planta de alimentación. La torre plegable pesa unas pocas libras, y los bombillos van en un cajón aparte ocupando poco espacio. El Escambray ha desarrollado sus propios técnicos que trabajan en función de las necesidades específicas de cada representación y locación... y además actúan, cantan, investigan, realizan la ropa, hacen de utileros y escriben obras. Algo más que el actor total a la europea. Por la noche verá *El rentista*, también de Albio Paz, estrenada el 3 de julio de 1974, dirigida por Gilda Hernández.

Si alguien me hubiera dicho en La Habana que nuestros guajiro son capaces de aceptar el realismo

épico, el absurdo, el simbolismo y la farsa como un hecho real, me hubiera reído en su cara. Y sin embargo, ahora los veo reaccionar frente a este "rentista" que muere y resucita continuamente, se viste y desviste de campesino según tu historial de trabajador, cuya vida se narra y comenta con décimas que interrumpen la acción y la *enfrian*, y cuya divertida moraleja está expuesta en una cuarteta que escrita en un tablado permanece siempre en escena, a la vista de todos.

Hay muertos que no lo son
y sin embargo lo están
porque alejándose van
de su mejor tradición.

Creo necesario explicar los antecedentes de esta pieza. La segunda ley de Reforma Agraria (octubre 3, 1953) redujo la tenencia máxima a 67 hectáreas; pero el desarrollo agrario y ganadero chocó con estos minifundios que impiden una agricultura tecnificada. Entonces se determinó que cada núcleo campesino que entregara voluntariamente su tierra (y la voluntariedad es el principal factor de este plan) recibiría una renta vitalicia además de un espacio de poca extensión para su autoconsumo (o *abocornano* como ellos dicen) así como el derecho a residir en las nuevas comunidades a base de trabajar en las vaquerías. El plan comenzó en el poblado La Vitrina (de donde Albio creó su obra de igual título) pero ya se ramificó por toda la región. Ahora bien, la generosidad económica de la renta es de tal naturaleza (unos ochenta pesos mensuales por caballería o 13,4 hectáreas) que muchos campesinos viven de esa renta en mejores condiciones que trabajando antes de la revolución. Así surge "el rentista", que niega al plan la totalidad de su fuerza de trabajo, que lo hace en forma esporádica: es el guajiro que tuvo historia de campesino pero la olvidó, ha muerto como clase al negarse a proletarianizarse, aunque como individuo "coja el sol en las piedras como las jufías".

Por eso "el rentista" muere y resucita, adopta los atributos del trabajo (sombrero, machete, espuelas, polainas) o los pierde según convenga, en escenas que me recuerdan insistentemente la investidura del Papa en *Galileo*, y finalmente es "enterado" como clase. Y todo en un ambiente de farsa, de jol-

gorio, de velorio criticado, con diálogos cantados entre los personajes y un actor metido en el público quien interviene constantemente y hace avanzar la obra un poco a lo Pirandello, despojando al hecho teatral de su retórica escénica.

El debate final es sabroso, activo, con tomas de posición revolucionaria, una verdadera asamblea sobre el plan con críticas a "los rentistas", que viven del trabajo de los demás. Es en este aspecto donde la obra alcanza una dimensión mayor pues un "rentista" puede ser lo mismo un campesino adinerado que cualquier otro trabajador que viva recostado sobre el esfuerzo ajeno en una forma sutil de explotación.

La obra es redonda, directa, con riqueza imaginativa y escénica que devuelve de golpe a nuestra escena su frescura a veces olvidada. Nada de psicologismos, problemas familiares de la pequeña burguesía, mundo cerrado y agonizante, sino todo lo contrario, una apertura social que al mismo tiempo representa una apertura teatral, donde las mejores tendencias de la escena mundial están presentes y cubanizadas hasta devolver un espectáculo que a ratos es farsa absurda, controversia popular o escena burla. ¿No habrá algo de nuestras buscadas raíces? Y pienso que Albio Paz es uno de nuestros mejores dramaturgos, con un oído abierto al habla popular, y sin embargo, está prácticamente desconocido a pesar de que *La Virsina*, representada por el grupo La Yaya, dirigida por Flora Laeten y actuada por los propios campesinos, fue la agradable sorpresa del Panorama de Teatro y Danza 1973, ganando el premio especial al mejor texto cubano.

Al regreso el camión se rompe y recorremos extenuados, pero felices, tres kilómetros hasta el nuevo pueblo en construcción en medio de anecdóticos donde abundan accidentes peores, huesos rotos y sustos en la madrugada.

Viernes 28. Se celebra el Día del Constructor y vamos hasta Iguineo a trabajar ante una brigada que presenta a sus nuevos militantes y mejores obreros. Al llegar, sobre las doce del día, nos aguarda una sorpresa: los trabajadores levantaron un pequeño escenario donde un cartel nos saluda: "Bienvenidos compañeros artistas." El hecho me golpea, me sumerge de pronto en la realidad de este tra-

bajo, en esa unidad artista-pueblo que pocas veces he visto con tanta generosidad. Ayudamos a clavar los últimos listones, formamos parte de la asamblea y en medio de un ambiente de regocijo y fervor se trabaja. Esta vez se trata de *El ladrillo sin mezcla* de Sergio González, dirigida por su autor.

Sergio es un producto típico del Escambray. Comenzó como actor en el Centro Dramático de Las Villas, pero añadió luego su entusiasmo técnico al grupo y es responsable del equipo eléctrico, para transformarse finalmente en dramaturgo y director ante las necesidades del Escambray. El año pasado ganó el premio 26 de Julio del Ministerio de las Fuerzas Armadas con *Las provisiones*, viajó a la URSS y a su regreso se incorporó a la gira de San Pedro como actor y director, técnico, utilero, investigador, y lo que sea necesario.

El ladrillo... representa una nueva fase del Escambray, los comienzos de un repertorio sobre la proletarianización del campesino que se incorpora a los planes de construcción y ganadería. La pieza me recuerda un retablo de nuestra *commedia dell'arte*, los pasos de Lope de Rueda y el teatro chico, con versos pareados y sílvas, y las necesarias décimas de Gilda, en una especie de moralidad revolucionaria, donde los personajes son tipos populares y fácilmente identificables. La obra fue creada el 3 de diciembre de 1974 en el Trimestre de la Victoria, con el que la región aceleró las obras industriales. Así surgieron *El ladrillo...*, *La croqueta*, *El burro y su carreón*, *La bodega*, *La complacencia* de Roberto Orihuela, *El brujo de Bulabú* de Julio Medina, y *El patio de maquinaria* de Orihuela y Pedro Rentería. Son verdaderos pasos sobre los problemas de la construcción y los servicios al pueblo, con una crítica abierta a los malos obreros y sus administradores y jefes, con una media hora de duración, pues se presentan generalmente en el horario de almuerzo. A juzgar por *El ladrillo* y *El patio...* sus personajes son intercambiables pues representan actitudes antisociales que se repiten en distintas situaciones: Pancho desgracia, El bueno, El desorganizador, El ausentista, Simplicio, El metero (que piensa sólo en las meas y descuida la calidad), El guille (que esconde el cuerpo al trabajo), El retranca (que frena a los demás), El trapichero (que trafica ilegalmente). Los personajes son presentados

en un prólogo de Gilda, mientras adoptan sus gestos habituales y se identifican por medio de letreros colgados al cuello. Una vez terminado el prólogo, que es el mismo para ambas piezas, comienzan los breves episodios llenos de un delicioso humor, donde se ofrecen los conflictos entre los trabajadores honestos y los vagos, ausentistas, jefes consentidores, etcétera. Los papeles repiten a los personajes, ahora en acción, y el público ríe regocijado y se familiariza con la obra cuando los actores improvisan con los elementos a mano de la construcción. Al final el debate provoca su habitual participación y las críticas alcanzan a todos, hasta convertir el espectáculo en una reunión de producción.

El patio de maquinaria (estrenada el 17 de diciembre de 1974) fue representada dos semanas más tarde en la presa Iguaçu, dirigida por Sergio Corrieri, junto con *El ladillo sin mezcla*, única oportunidad en que se ofreció el doble programa (que en realidad es una unidad en sí mismo) en horas de la noche en medio de un frío increíble, lo que no impidió la presencia de casi doscientos trabajadores desafiando el viento corriente de las montañas, después de celebrar una asamblea de obreros ejemplares por cerca de cinco horas.

El patio... posee el mismo prólogo que *El ladillo...*, idénticos personajes, actitudes y gestos semejantes; pero los episodios están adaptados al mundo de la maquinaria, especialmente el mal uso y negligencia en su cuidado. El público se divierte cuando los actores incorporan tractores o camiones y les hablan directamente en medio de la función, porque en el Escambray el actor es el centro de la escena, es su propio vestuario y escenografía, aunque bien lejano a la concepción grotowskiiana del teatro pobre, pues se enmarca no como ceremonia o exorcismo para unos pocos iniciados, sino como texto y contexto de una problemática social, no individual. Más que estética para, una ética revolucionaria.

Pienso en la posibilidad que este retablo abre al crear una *commedia dell'arte* actual, un bufo social, mostrando los tipos simpáticos y populares pero que frenan el desarrollo de la colectividad. Son probablemente las piezas más críticas del repertorio, con gran libertad y audacia, pero se trata de una

crítica surgida desde adentro, que los obreros aceptan y amplían pues va dirigida a superar errores y debilidades reales. Un debate de estas dos piezas se transforma en una colección de fallos y desaciertos que a veces golpea bien arriba. Las obras no poseen soluciones ni esquemas, sino que se ofrecen abiertas para que el debate sirva de tón, de desenlace, de solución correcta al problema planteado.

Sábado 29. A las nueve de la mañana se chapean malezas, se limpian escombros, se colocan estacas, se montan luces, se carga el equipo hacia las afueras de San Pedro para preparar la locación de *El juicio*, la obra maestra del Escambray, el punto máximo de su teatro de participación, una pieza que me obliga a replantearme el concepto del teatro. Estrenada el 13 de febrero de 1973 y dirigida por Corrieri, la obra es la primera de Gilda Hernández.

Y sin embargo, esta mujer llegó tarde al teatro y debutó influida por su hijo Corrieri. Comenzó como actriz, luego fue directora, funcionaria, y finalmente abandonó todo para marchar al Escambray. Subdirectora del grupo, su presencia vital se contagia bien pronto. No la vi nunca tranquila y sus actividades iban desde las estrictamente administrativas hasta las artísticas, pasando por el transporte, la cocina y hasta las preocupaciones personales de los actores. En el colectivo actúa, dirige y además compone la mayor parte de las décimas que acompañan las obras, pues Gilda ha devenido una decimista popular que haría las delicias de un Samuel Feijoo. Y de repente la descubro autora de *El juicio*, que resume lo que denomino segunda etapa del trabajo del Escambray.

Vayamos por parte para entendernos. El grupo se estrenó en julio de 1969 con una adaptación de farsas por Gilda. Luego siguieron *Unos hombres y otros* de Jesús Díaz, *Escambray Manabí* de Herminia Sánchez, pantomimas y obras infantiles. Más tarde cuentos de Cardoso y la adaptación de *Los juicios de la madre Carras* transformada por Corrieri en *Y si fuera así...* trasladando la acción a Cuba enfrentada a una agresión imperialista. Pero el debate, ese elemento que define el Escambray, se ofreció al final de la representación, no era parte integral del espectáculo, aún no se había abierto a la participación. El 27 de febrero de 1971 se estrenaba

La Víctima y su debate se prolongó tanto que por decisión del público se determinó que la obra se montase de nuevo al día siguiente para continuar después el debate.

Más tarde la obra va en gira por la zona de Mataguá, donde residía la gente que se trasladaba al nuevo pueblo en construcción. Repentinamente, en medio de una función, el debate se transformó en participación cuando los espectadores increparon a los actores, detuvieron la representación y pasaron a discutir en medio de la obra, espontáneamente. Los actores, asombrados, descubrieron así el poder dramático del debate como elemento de unificación, de creación inespiciada, de fuerza teatral. Luego en *Las provisiones* de González (febrero 6, 1973) el debate o asamblea fue ya parte integral de la obra, en su escena IX, y la pieza no puede continuar hasta que los espectadores no llegaran a un acuerdo sobre el problema consultado, lo que da entrada a la escena siguiente que es retomada por el autor. Esto dificulta enormemente la descripción o publicación de estas piezas pues las mismas carecen de sentido total sin el debate que, por supuesto, nunca es igual sino que convierte cada representación en un hecho irrepetible. Teatro teatral y no literatura dramática. Si *La Víctima* abre la segunda etapa del Escambray (el debate como *paténesis*) *El juicio* culmina, y las obras del Trimestre de la Victoria abren la tercera etapa en la que el grupo trabaja actualmente.

El juicio es puro evento de participación, y como tal ha sido definido por su autora. No puede representarse sin la colaboración del público que la "recribe" en cada función. Se ofrece sobre una plataforma de unos dos metros cuadrados, una segunda zona para las escenas retrospectivas, y las sillas para los testigos, el jurado y los interrogadores, lo que plantea diversos planos de luces. La obra surge como resultado de la reubicación de los bandidos y sus colaboradores en el Escambray que cumplieron su condena y vuelven a la región de sus fechorías. Lo que se discute es un juicio moral: estos hombres están rehabilitados pero su presencia en la zona es dañina tanto para ellos como para la colectividad. ¿No es mejor reubicarlos lejos, donde su pasado no pese como una condena moral?

Corrieri explica al público, sentado en una especie de anfiteatro natural, que no va a presenciar una obra como las otras, que se necesita que los espectadores elijan seis jueces de entre ellos que serán los encargados de juzgar a Leandro Pérez González. La representación que observé llevó veinte minutos en la elección de estos jueces populares (cuatro hombres y dos mujeres) que pasaron a sentarse en el escenario convirtiéndose, sin advertirlo nadie, de público en actores. Entonces comienza *El juicio* propiamente dicho con el desfile de los testigos (actores) y las escenas retrospectivas que aclaran la conducta de Leandro, inquiriendo los motivos que tuvo para alzarse contra la revolución y colaborar con los explotadores de su clase. Y contemplé el fenómeno de la participación cuando un espectador detuvo la obra y se enfocó en una discusión abierta con Elio Martín, que representa al jefe de un plan agrícola en que trabaja Leandro tras su rehabilitación, así como en varias intervenciones de los jueces que interrogaban a los testigos (actores) en el momento que lo creían conveniente, y que sabían respetar las escenas retrospectivas. La obra crece, se activa con las preguntas del público y los jueces y va mostrando las facetas de este Leandro, hombre poco comunicativo, campesino que siempre eligió mal, trabajador sin conciencia clasista a quien la ambición y el egoísmo, unido al dominio que Casariego, antiguo terrateniente, ejercía sobre él, convirtieron casi en un asesino.

Pero Leandro ya no es un arquetipo como en otras obras del Escambray, no necesita de letreros que lo definan, no asume gestos típicos: es un personaje, un ser de carne y hueso con sus ambigüedades y misterios, con su mundo interior que se niega a revelarnos. La pieza termina y pasamos al debate final, mientras el público es iluminado pues ya forma parte del evento. Los espectadores opinan que Leandro, ambicioso y personalista, actuó por egoísmo, por cobardía e ignorancia, por el dominio moral que Casariego posee sobre su persona, por su falta de principios clasistas, por su ausencia de confianza en sí mismo, lo que impide que se pueda tener confianza en él, hasta que se decide que los seis jueces (espectadores) decidan su suerte. El jurado se reúne en secreto al fondo del escenario, el público aguarda sin moverse, en un silencio conmovedor, y

tras cinco minutos de deliberación su presidente anuncia el fallo: Leandro Pérez González debe ser reubicado fuera del Escambray. Razones: 1) se muestra colibido, cree que nadie confía en él por sus antecedentes como bandido; 2) los familiares de los muertos no olvidan a los alzados; 3) en otra región puede comenzar una nueva vida que ayude a su verdadera rehabilitación social. Pienso en el Derecho proletario aplastando al Derecho burgués. Corrieri somete el fallo del jurado al público, éste vota afirmativamente... y la representación concluye exactamente dos horas y dos minutos después de haber comenzado.

El juicio escapa a toda narración pues solo en contacto con el público logra su plenitud dramática, y creo que es una de las obras cubanas más importantes desde 1966 a la fecha. Me hace pensar que el teatro puede ser un organismo vivo, total, y que ese público activo y participante existe en todas partes y espera solo su detonante social. Las fronteras entre el teatro y la realidad estallan aquí por completo y se produce un fenómeno colectivo que tiene mucho que ver con los orígenes mismos de la escena, no como "imitación de una acción" sino como una acción compartida por todos. Corrieri me declara que "El juicio, entre otras cosas, ayuda a elevar a un plano racional el impulso instintivo del odio a una clase explotadora".

El regreso al campamento se hace en medio de comentarios, de recuerdos de otras representaciones, de opiniones y discusiones, pues El juicio es tan rico en matices y sugerencias que una sola puesta en escena no lo agota. Esa noche nos acostamos un poco más tarde que de costumbre.

Domingo 30. Mañana tranquila. A las tres salimos para la Comunidad 23 (una antigua sociedad de cooperativistas) donde un conjunto de aficionados trabajarán para el grupo. Montan, en una esquina del círculo social, con una sábana de cortina tras la cual aparecen y desaparecen los actores, montan Justicia y revolución de Conrado Núñez, un negro con una sonrisa de luna llena. La representación es ingenua pero con una carga de sinceridad y fuerza emotiva que me convence. Luego una "comedia cómica" titulada Hotel brías del pasado que probablemente sea el refrito de nuestro peor teatro

venáculo dejado por una de las viejas compañías bufas que recorrían el país. Siento lo útil que sería un buen instructor de aficionados en esta zona. Desde el teatro parece un fruto espontáneo y virgen. Tras la comedia le llega el turno al Escambray, en medio de una polvareda que me hace temer por la garganta de los actores. ¿Cómo soportan estas actuaciones al aire libre, los cambios súbitos de temperatura, el eterno polvo, la ausencia de micrófonos, el movimiento de los camiones? Solo cuando se contempla este público activo y agradecido se olvidan estos inconvenientes.

Esta vez el montaje es simple: una sola torre de luz y faroles chinos en torno a un espacio abierto que el público convierte en semicírculo, un tanto como los antiguos corrales. Se representa uno de los espectáculos más bellos y sencillos del grupo, Los cuentos, dirigido por Elio Marín, e integrado por cuatro narraciones de Onelio Jorge Cardoso. Mi curiosidad ahora es doble: teatral y literaria. Hace meses, cuando hablé con Cardoso y le propuse publicar este espectáculo en la colección de teatro, me respondió: "Imposible, ellos no han cambiado nada, ni adaptado nada, dicen los cuentos tal como están escritos, sin quitarles una coma." Y García Márquez hablaba con entusiasmo del salto que representa pasar de la narración al diálogo, y la correcta solución que el Escambray daba a este nudo gordiano literario. De los nueve cuentos de Cardoso que el grupo ha montado representa El campero volador, El hambre, Francisca y La muerte y El cuervo.

Las décimas de Gilda entre cuento y cuento muestran la moraleja y establecen el derecho del hombre a la imaginación y el arte. Escénicamente no hay intentos de recrear las narraciones, sino contarlas directamente mientras solo los diálogos son ofrecidos por los intérpretes, que a través del gesto y la actitud complementan la narración. Y sin embargo es teatro puro, donde veo realizarse una de las recomendaciones de Brecht en su Pequeño órgano: actuar como doble figura, emplear la tercera persona al describir las acciones mientras el personaje las mima, y pasar sin transición de narrador a personaje. No existe deseo alguno de identificación, y la complicidad escénica que se logra entre el personaje y su narrador es absoluta y distanciadora. El am-

biente de comunicación crece progresivamente, y en el último cuento (El cuervo) Sergio Corrieri demuestra con facilidad que es uno de nuestros mejores intérpretes: su Juan Candela es convincente, seduce y al mismo tiempo ilustra esas "dos hambres" que es un leit-motiv en Cardoso. Al final se repite el ambiente de gusque, se rasgan guitarras y se pide al público que diga también sus cuentos, siguiendo la tradición oral de nuestros campos. Surge un cuervo espontáneo y continúa la representación en una unidad escénica que logra la intimidad de una reunión familiar.

Lunes 1 de diciembre. La tarde la dedicamos a trabajo voluntario pues la inauguración del pueblo se acerca. Damos pico y pala, carretilleamos, preparamos el terreno para las áreas verdes y el césped, y aprovechamos para intercalar frases y momentos de El ladrillo... cuando alguien descanse en el trabajo de los demás. Por la noche visita a Trinidad. La única noche libre hasta ahora.

Martes 2. A las tres y media, al regresar de una función, reunión para comenzar la esperada labor de investigación. Debemos obtener datos sobre la composición de los núcleos familiares, historia laboral antes y después de la revolución, trabajos colaterales, salario, problemas del viejo San Pedro con sus causas y posibles soluciones, opinión sobre el pueblo nuevo, sobre las vaquerías, si hay o no indiferencia ante la mudanza, actitudes ante las nuevas responsabilidades sociales, supersticiones, anécdotas de la lucha contra bandidos, leyendas, curanderismo, giros verbales, folclore, situación de los niños, respeto a la propiedad social, y todo cuanto pueda ayudar a la comprensión de la temática local. Tomamos como base un cuestionario adaptado a las necesidades de esta investigación. Por la noche viajamos a San Pedro, que está a oscuras pues la planta eléctrica sufre desperfectos. Nos movemos entre sombras, a través de calles desiertas y casas cerradas. Entrevistamos a un anciano: 81 años, 14 hijos, más de 40 nietos, alcalde de barrio por casi veinte años. Pienso en un patriarca genitor, un fundador de ciudades. Al regreso redactamos con entusiasmo el resultado de la entrevista. Al día siguiente reparto carnés de identidad en el círculo social, mientras otros actores trabajan en tiendas, bares y policlinico.

Jueves 4. En el puesto de mando de la agricultura función infantil, un frente importantísimo bajo la responsabilidad de Carlos Pérez Peña. Nos acompaña Modesto, de once años, que cursa el quinto grado y que desde nuestra llegada comenzó a rondar el campamento hasta compartir con nosotros el trabajo. No sé si el grupo lo adoptó o si es Modesto quien hizo suyo al grupo. Nos ayuda, carga un poco y permanece en el público con esa mirada orgullosa de quien forma parte de los actores.

Las obras infantiles tienen también su introducción musical, y se persigue la incorporación de los niños al juego teatral mediante canciones o haciéndoles mirar la naturaleza o los animales. Nada de magia o seducción, sino por el contrario participación. Se representa El mambito, La lechura ambiciosa, más elaborada, con mezcla de títeres de guante y máscaras en un retablo circular hecho con un aro y tela; pero también se trabaja con el títere a la vista del niño, en una forma aproximada al Bunraku, y que parece ser una fórmula ya nacional para el trabajo títere. También La encachibita mariana y breves historias y adivinanzas sacadas de los libros escolares de modo que sean familiares y los espectadores puedan intervenir. De pronto una sorpresa. Los niños han preparado su versión de El mambito y la representan para el grupo, que pasa ahora a ser público, en esa trasmutación que observé muchas veces durante la gira.

Por la noche sesión de chequeo de la investigación. Durante más de tres horas confrontamos entre vistas, datos, limamos hipótesis. Surge poco a poco la imagen del viejo San Pedro con su economía artesanal, su construcción que recuerda el paleolítico de casas de barro, su aislamiento, la historia apócrifa del santo que naufragó en las costas y que quedó en el pueblo, los decimistas populares, una adolescente que escribe comics en típica actitud colonialista, con sus personajes rubios con nombres norteamericanos y que viajan a París o Nueva York, pero que posee un "algo" que no alcanzo aún a definir (¿dónde vería los comics tan a la moda, que ella misma ilustra en cuadernos colegiales?), un curandero que "vence" el asma por medio de clavos en un árbol ajojo, la extraña ausencia de sincretismo religioso en una población de alto mestizaje, las familias que guardan aún las máquinas

rudimentarias con las que se confeccionaba la soga para el trueque, como si San Pedro no hubiese llegado aún al capitalismo. ¡Qué mundo para un antropólogo social! Queda decidido acelerar la investigación y ver si la zona se transforma en una obra. Comienzan los proyectos: Onihuela, Reatería, Medina, entre bromas y serio, trabajan en guiones. Se lanza la idea de una pieza "ambulatoria", una especie de Corpus Christi pagano, con el santo en andas y el pueblo detrás caminando con la procesión. En una forma distinta de participación, tanto ideológica como física.

Sábado 6. Día inolvidable. Comienzan las mudadas al nuevo pueblo. Hoy se entregan las primeras cincuenta viviendas. Son dos edificios de cuatro pisos del sistema llamado Gran panel 4, de 24 apartamentos cada uno, y otro biplanta (duplex) de sistema Nvoa, de 16 apartamentos. En lo que falta de año deben concluirse 131 viviendas más, pues la base genética cuenta con 36 lecherías construidas, la mitad de las cuales están ya en producción. Las casas se entregan amuebladas, con refrigerador, televisor, agua y luz, todo gratuito, con la sola obligación de trabajar en el plan. Habla Nicolás Chaos, secretario del Partido Comunista en el Escambray. Por decisión de los nuevos vecinos, el pueblo se llamará Alberto Delgado, mártir de la lucha contra bandidos, personaje que incorporó Cottieri en el filme *El hombre de Maiinitich*. De nuevo la realidad y el arte confluyen. Hay rodeo, boxeo, quioscos, música, baile, comida. Contemplo las primeras mudadas, la emoción, el llanto, las familias que dejan las casas de barro para trasladarse con sus pocos enseres a las primeras viviendas. Un salto de siglos. Me acuesto sin poder dormir.

Hoy he visto el nacimiento de un pueblo, el parto de una nueva sociedad.

Viernes 12. A las nueve de la mañana comenzamos la reunión que determinará si el grupo regresa a San Pedro. El volumen de funciones (23 en 21 días) ha dificultado el trabajo de la investigación propiamente dicha; pero la necesidad de teatro en la zona ha primado en esta gira. Se hicieron solo 30 entrevistas en apenas diez días sin perder el ritmo de las representaciones, que en estas últimas jornadas ha sido agotador, a veces tres en

un día. Pero en Mataguá se realizaron alrededor de 150 entrevistas antes de que el grupo se decidiera a montar *La Virivina*.

Terminamos a las cuatro y media, en que se decide volver en enero, continuar la investigación y el trabajo de la nueva obra. Es necesario incidir más en la problemática de la zona, sensibilizar a favor de la nueva comunidad, ayudar a las mudadas y la integración a los planes lecheros. La reunión final ha sido muy autocrítica, y a pesar de lo realizado nadie se siente satisfecho. Se conversa sobre el proyecto dramático, esa procesión en cada estación del santo es una escena donde la imagen, personificada por un actor, va perdiendo sus ornamentos sagrados y transformándose progresivamente en un vaquero, con microdebates en que el público manifiesta si San Pedro (o Pedro, ya a secas) está en disposición de pasar a una nueva etapa o estación al vencer sus antiguos vicios. Al final, ya a la entrada del nuevo pueblo, el santo ha devenido obrero agrícola y ya en el debate último el público decide si puede o no mudarse, bajo qué nombre debe hacerlo, y finalmente se le llena el contrato, lo firma... y penetra en Alberto Delgado, símbolo de la desaparición del viejo San Pedro. Se partirá de improvisaciones por equipos, datos recogidos en la investigación, experiencias escénicas anteriores, y lo que vaya surgiendo en los ensayos.

Mientras, los choferes preparan el regreso. Cabaiguán, Merengue, Martínez y Yolando luchan con los equipos, desamas, buscan piezas y nos mantienen en un perpetuo movimiento. Sin ellos el Escambray no existiría tampoco, y ellos se sienten tan "actores" como los del grupo, sin coetear con que, en *El juicio*, Cabaiguán incorpora a uno de los bandidos.

Sábado 13 de diciembre. Se inicia el regreso. Vaciamos dos casas y concentramos todo en una sola, que debe esperar la vuelta en enero. El resto a los camiones. Sale el primer grupo y quedamos unos pocos, que deambulamos entre el silencio y la soledad. Modesto está más triste que nosotros. Comienzo el viaje a Trinidad para continuar solo, pues el Escambray se dirige a su sede en La Macagua.

Reposo estos 25 días viviendo una enriquecedora experiencia teatral y humana. ¿Pero y lo universal? ¿Interesará el Escambray fuera de esta zona, ante públicos urbanos o extranjeros? Me viene de repente el recuerdo de Nazim Hikmet cuando en 1963, en la Unión de Escritores y Artistas, alguien le preguntó ¿qué es lo universal? Nos miró con sus ojos que habían visto mucho mundo y con una sonrisa de viejo zorro respondió con voz serena: "¿Lo universal?... Lo universal es lo local."

✱ Aquí, en este lomerío y obras en construcción, frente a trabajadores y campesinos que tal vez se expresen con dificultad pero que saben la verdad de una revolución para ellos, he hallado respuestas a viejas interrogantes teatrales, he visto la solución práctica y nacional a cuestiones que preocupan

a la escena mundial: la comunicación, las formas nuevas, la estructura abierta, el distanciamiento, la crítica no contestaria sino de apoyo y recificación, la participación, el evento por encima del drama literario, la utilidad del arte, su necesidad para las masas, el uso de elementos populares para lograr la identidad, la dramaturgia socialista, la unidad del creador y el trabajador, la aparición de un actor capaz de realizar todas las faenas artísticas y también escribir, el teatro como ética al mismo tiempo que estética, el tratamiento del espacio escénico de acuerdo con su realidad física. Y por encima de todo el público que acepta las más modernas convenciones teatrales; pero que exige ver sus problemas en la escena y discutirlos valientemente. Pienso que la apertura del teatro Escambray es la apertura del teatro cubano a los nuevos públicos, y que es vigoroso un teatro que posee su público.

ANGOLA: UNA EXPERIENCIA RICA E INOLVIDABLE

Roberto G. Quesada
Aldo Isidón del Valle

(Tomado de *Vanguardia*, 15 de junio de 1976.)

"Actualmente en Angola —afirma Sergio Corrieri— ser cubano constituye un motivo inmenso de satisfacción. Siente uno que la población le tributa un enorme respeto, un cariño, una camaradería que se manifiesta en todos los niveles, de dirección y populares, de una manera espontánea, libre, muy fraternal.

"En contraste con los que invadieron con la ideología del *Apartheid* y la actitud colonialista, los cubanos solamente tenían que mostrarse como son para demostrar su solidaridad internacionalista. El hecho mismo de ser blancos, mulatos y negros exentos de discriminaciones, genuinamente fraternales, es de por sí un ejemplo de nuestra ideología.

"Nosotros como artistas —agrega— recibimos esa invaluable sensación. En nuestro caso, los primeros artistas que iban al suelo hermano en el período de la gesta liberadora, se agregaba hasta una sorpresa para el público: la de ir con un mensaje de nuestra cultura, de nuestras realidades, con obras que plantean problemas concretos confrontados en Cuba para la construcción del socialismo. Y he aquí lo interesante, una sorpresa igualmente para nosotros: ellos, los angolanos, las comprendían bien y sabían apreciarlas, incluso tomaban de nuestras obras y de los problemas que éstas trataban hasta los ejemplos de lo que allí tendrían que afrontar en etapa próxima para la gestación de su

nueva sociedad. Además de recreación, hallaban una especie de enseñanza en el mejor sentido de la palabra: la de que el arte es un arma de combate y juega un papel utilísimo en la edificación social. La tesis de nuestro grupo, confirmada aquí, fue válida también allá."

Este grupo teatral había viajado al hermano país, por iniciativa propia, para actuar ante las tropas cubanas y del MPLA que combaten juntas, pero lo hicieron, además, para el pueblo angolano en general.

Estrella Guerra parece estar contemplando una viva reproducción del testimonio: "Todo cuanto hemos hecho aquí en el Escambray lo pudimos hacer allá. Llevamos el mismo repertorio y vimos que tuvo una aceptación tremenda en el público. Como se sabe nuestro grupo no trabaja en el teatro, sino al aire libre, sin escenario, en cualquier coadición con un mínimo de elementos, pues no utilizamos escenografía. Y de esa forma actuamos en Angola y vimos que el trabajo resultó efectivo, tuvimos un éxito notable. Eso para mí como actriz fue de infinita satisfacción.

"Hubo muchas cosas impresionantes; pero lo más impresionante para nosotros ocurrió en las ciudades de Lobito y Beaguela. Nosotros estamos acostumbrados a trabajar para docientos o tres-

cientos espectadores. Y tuvimos como seis mil espectadores. Tremenda acogida. La actuación les gustó mucho. Nos entendieron admirablemente.

"No era difícil la comunicación entre ellos y nosotros. Hay puntos comunes, y uno de ellos; es la música.

"Captaban muy rápidamente las canciones nuestras. *La Guantanamera* era cantada a coro con nosotros. Y *Cuba que linda es Cuba*, igual. Las pedían con frecuencia."

"Nosotros llevamos todo el repertorio de nuestras obras —apunta José R. Marcos. Algunas se concibieron para realidades muy concretas del Escambray y no se adaptaban muy bien. Hebo otras que resultaron una verdadera sorpresa. La mayor fue la obra dedicada al Che. Escrita por Elio Martín, se representó en Cabalfe de Casas, Escambray, en la conmemoración de un aniversario más de la caída del Guerrillero Heroico, en 1974. Por la importancia que tenía el internacionalismo proletario en la guerra de Angola la obra funcionó perfectamente. Parecía que había sido ideada para la circunstancia especial internacionalista existente en tierra angolana. Fueron muy conmovedoras las funciones, dejaban un altísimo nivel de patriotismo, y eso resultó muy estimulante en nuestro trabajo.

"Gustó mucho *El ladrillo sin mezcla*, que trata sobre los obreros de la construcción, pero cuya temática aborda aspectos relativos a cualquier tipo de actividad laboral. Logró una gran acogida. Otras representaciones que resultaron atractivas fueron los cuentos de Onelio Jorge Cardoso: *El cuento*, *El hambre*, *Francisca* y *la muerte* y *El cangrejo volador*. Muestran situaciones criollas con un alto vuelo imaginativo que se captan muy bien. El público los disfrutaba admirablemente."

Entre las obras representadas figuraron: *El paraíso recobrado*, de Albio Paz, que en forma humorística narra la acción proselitista de los Testigos de Jehová en áreas rurales; *El renista* y *El patio de maquinaria*.

"Para mí será inborrable —Carlos Pérez Peña revela ahora sus impresiones— una función que tuvimos en Haambo. En el público había una gran

representación de compañeros combatientes de Las Villas y muchos angolanos. Representamos *El paraíso recobrado*. Es una farsa con la cual los espectadores se divierten mucho. Cuando terminamos empezamos a subir gente al escenario para agradecer la actividad o para hablar de la obra, de la visita de nosotros y de las circunstancias que propiciaban tan caluroso y fraternal contacto.

"Va con ellos una comandante angolana que habla bien el español. Esta mujer dirigió pocas palabras, refiriéndose al contenido de la representación y a lo que era el teatro como factor ideológico al servicio de un movimiento revolucionario. Al concluir recordó la frase martiana: "La ignorancia mata a los pueblos y es preciso matar a la ignorancia." Esos nos estremeció a todos. Para nosotros resultaba impresionante aquella cita del Apóstol en un lugar tan distante donde nos imaginábamos era totalmente desconocido."

Interviene Sergio Corrieri para puntualizar otro tópico interesante: "Hay funciones que recuerdo particularmente. Fuimos, por ejemplo, a una unidad y decidimos con los compañeros militares no realizar la actuación en el lugar programado, bajo techo, sino sacarla al parque de un pequeño poblado cercano. Y mientras realizábamos los preparativos comenzaron a llegar campesinos de los alrededores con sus trajes y armas típicos.

"El público que se formó no podía ser más heterogéneo, desde militares, gente vestida al estilo occidental, hasta una multitud de aldeanos vestidos a la manera tradicional. Y uno pensaba: ¡Es increíble que una obra cubana esté aquí, en África, en medio de esta situación y sea contemplada por espectadores tan diversos.

"Enseguida uno se respondía: la heterogeneidad es meramente formal. De verdad, a nosotros y a ese público nos unía una razón profunda que hacía que todos estuviéramos allí, nosotros actuando y ellos mirando: era la revolución."

Giida Hensádeze, subdirectora del grupo y secretaria general del núcleo del Partido, suma a su experiencia teatral un perspicaz sentido de la observación. En el viaje por el país africano le impactó la

combatividad de los niños y las claras concepciones de la juventud revolucionaria angolana.

"Es increíble —manifiesta— ver muchachitos que, como se dice vulgarmente, no levantan dos cuartas del suelo, con un rifle al hombro y con una actitud madura y decidida, resueltos a pelear.

En ciudades como Huanbo (nombrada Nova Lisboa por los portugueses), esos niños hacen guardias delante de los edificios y mantienen una vigilancia seria. Allí se está ahora como en Cuba a principios de la revolución, combatiendo los intentos contrarrevolucionarios.

"Uno conversa con ellos y le causa admiración ese proceder tan responsable. Están perfectamente claros de cuál es su papel, de que hay que acabar con la gente de la UNITA, combatir a todo el que sirve al enemigo."

El grupo tuvo contacto con miembros de la Juventud del MPLA de la provincia de Huanbo. Cuando llegaron a la antigua Nova Lisboa les esperaba una comisión. Era un grupo de once jóvenes. Pidieron que les dejaran ir con los artistas cubanos a las representaciones, y varios, entre los cuales se hallaba una mujer, los acompañaron en el recorrido por el territorio huanboense.

"Esos muchachos —relata Gilda— casi se aprendieron las obras nuestras con mucha facilidad. Habían bien el portugués, y este idioma tiene bastante similitud con el español, por lo que no les resultaba difícil entenderlas. Pero, aparte de eso, son muy inteligentes. Captaban el contenido de las obras y más o menos el argumento. En las representaciones se lo explicaban al público, les narraban una síntesis de lo que iban a ver, lo que constituía una valiosa ayuda para nosotros."

Lo más importante, sin embargo, no era esto. En el estilo de teatro que practica el Grupo Teatro Escambray, muchas veces tras la representación, se debate con los asistentes y se extraen conclusiones. "Pues bien, a nosotros, por la cuestión del idioma, nos resultaba difícil establecer el diálogo, y entonces estos muchachos retomaban la discusión y aprovechaban el contenido revolucionario de nuestras obras, para hacer su labor política dirigida, tin-

to a los nativos que hablaban portugués como a miembros de tribus cercanas quienes se expresan en "umbundo", uno de los tantos dialectos existentes en el país.

"Se apoyaban en los argumentos de las obras para explicar lo que habían sido la UNITA, el FNLA, Holden Roberto, Savimbi; aludir a formas de actuar de la contrarrevolución y de cómo enfrentadas; en fin, a problemas específicos de allá. Es decir, de nuestra representación, muy ingeniosamente, ellos derivaban un acto político de la juventud. Estos jóvenes del MPLA son gente muy preparada."

Partiendo de la anécdota del Che de cuando repartió una lata de leche condensada entre todos los miembros de la tropa. Flota Lauten, directora del Grupo de Aficionados de La Yaya, creó una obra surgida de las vicisitudes de los propios combatientes. Se basaba en cinco cartas imaginarias: de la madre, la esposa, los hijos, el amigo, el compañero del centro de trabajo, las cuales reflejaban el orgullo general de todos por el cumplimiento de la misión internacionalista del combatiente cubano en Angola.

La lectura de las cartas se armonizaba con canciones inspiradas por la lucha en suelo angolano, algunas creadas por el joven trovador villareño Lázaro García, que se unió al grupo, y en ciertos momentos con un ritmo angolano muy parecido a la rumba que nuestros soldados se habían aprendido e interpretaban perfectamente.

"Al final los actores pedían a los combatientes que leyeran las misivas que habían recibido. Estas cartas reales, transidas de calor humano, de cariño y expresiones patrióticas extraordinarias devaban al clímax la emoción y constituían un aliciente inmenso para los que no habían tenido correspondencia", afirma Flota y remarca: "Por eso digo que esa obra, de 25 a 30 minutos, fue creación no solo mía sino de todos, en especial de los combatientes."

Como resumen de todas sus impresiones, Sergio Corrieri concluye: "Nosotros pensamos que el viaje a Angola se revertirá en nuestro trabajo de muchas maneras. Primero, en el orden personal he-

mos conocido realidades de lo que es y deja el colonialismo. Y en segundo lugar, realizamos una indagación de los acontecimientos históricos a partir de la invasión mercenaria y de las tropas de Sudafrica, y recogimos un rico material que puede ser muy útil, lo mismo para un libro de testimonios que para una obra teatral o guión cinematográfico.

"Aspiramos a devolver hecha creación artística

esta experiencia de Angola, que es y será para nosotros inolvidable."

El Grupo Teatro Escambray ofreció 61 representaciones teatrales y quince actividades del conjunto musical organizado en el seno del grupo. Además, Roberto Jiménez, actor y aficionado a la magia, realizó treinta funciones de prestidigitación que fueron también gratamente acogidas.

**DE UN INFORME PRESENTADO POR EL GRUPO
TEATRO ESCAMBRAY EN EL CONGRESO DE TEATRO
DE LOS PAISES SOCIALISTAS, CELEBRADO EN MOSCU,
EN DICIEMBRE DE 1975**

Sergio Corrieri
Gilda Hernández
Elio Marín

Cuba es un país joven, pobre, que sufrió hasta hace poco el dominio económico de una nación poderosa y la penetración cultural que tal dominio conlleva. País sin una rica tradición de teatro que antes de la revolución tenía una vida teatral estreñida a la capital, alimentada y disfrutada por sectores minoritarios de la población, cuyos gustos y necesidades correspondían en su mayoría a patrones culturales extranjerizantes. Los artistas no fuimos ajenos a la extranjerización que nos hizo rechazar e ignorar lo propio para tener fijos los ojos y aspiraciones en moldes norteamericanos y europeos.

Hoy Cuba es un país en revolución que ha liberado al arte y la literatura de los mecanismos de la oferta y la demanda mercantilista y propugna un arte que, al mismo tiempo que vinculado a las raíces de nuestra nacionalidad, sea también internacionalista.

En la provincia de Las Villas radica el Grupo Teatro Escambray, a nuestro juicio la más importante de las experiencias teatrales cubanas; pero para comprender mejor esta experiencia se hace necesario referirnos, aunque sea brevemente, al territorio donde el grupo desarrolla su labor y del cual toma su nombre: la región Escambray.

El Escambray es una región montañosa y se encuentra situada en el centro y sur de la isla. Su población es, fundamentalmente, campesina o de origen campesino y se concentra en varias pequeñas ciudades y pueblos de la periferia montañosa. En las estribaciones de las montañas los centros de población son más pequeños y escasos, siendo la dispersión de las viviendas una característica de estos lugares. Antes de la revolución, la miseria, el atraso, el analfabetismo y la explotación más despiadada marcaron la vida de sus habitantes. A esto se unía un pobre y desordenado desarrollo económico que respondía exclusivamente a los intereses de las clases dominantes, en su mayoría propietarios de tierras dedicadas al cultivo del café, el tabaco, la caña de azúcar y la cría de ganado. Muchas de las más antiguas familias del Escambray buscaron en las montañas un refugio contra los desalojos de que eran objeto en el llano, pensando que quizás estas tierras altas y difíciles de explotar no suscitarían la voraz ambición de los latifundistas. La falta de caminos y lo agreste de la naturaleza, hacían de muchas zonas del Escambray lugares remotos, aislados y de difícil acceso.

El Escambray posee una rica tradición de lucha desde nuestras primeras guerras de independencia,

en el siglo pasado, hasta nuestros días. En nuestra reciente guerra de liberación, operaron en sus montañas varios frentes guerrilleros. Con excepción de la Sierra Maestra, fue aquí donde se celebraron los combates más decisivos y arduos. Durante la lucha, muchos campesinos del Escambray se sumaron a las guerrillas revolucionarias, que encontraron en la población una base segura de protección y sostenimiento.

Después del triunfo de la revolución y durante algunos años, tuvo lugar en el Escambray lo que se conoce en nuestro país como la lucha contra bandidos. Por sus características especiales, la zona fue escogida por el imperialismo como base para las bandas contrarrevolucionarias que debían, desde adentro, brindarles apoyo armado a la fracasada invasión de Playa Girón. Destruída la invasión en pocas horas por el ejército y las milicias populares, las bandas quedaron en las zonas más intrincadas de las montañas, sembrando en el campesino el miedo, la muerte y la confusión. Estas bandas fueron liquidadas paulatinamente, gracias al esfuerzo combinado del ejército y las milicias integradas por los propios campesinos de la región.

Resumiendo, podríamos decir que la lucha de clases, que se agudiza con el triunfo de la revolución, encuentra en el Escambray su expresión más crítica: la confrontación armada entre las fuerzas del pueblo y los sostenedores de la antigua dominación.

Por todo lo anterior, la región del Escambray vio limitado su desarrollo durante algún tiempo. Hoy en día está sometida a un intenso plan de desarrollo económico y social que está cambiando la topografía, la organización social y los patrones y valores culturales de la región. Este plan ha requerido la rápida construcción de escuelas de todo tipo, carreteras, presas, hospitales, industrias, vaquerías y multitud de pueblos nuevos, donde toda esa población dispersa comienza a agruparse y a vivir y a trabajar colectivamente para su futuro.

Esta es la región escogida por los integrantes del Grupo Teatro Escambray para iniciar su experiencia.

El grupo se forma a finales de 1968. Su primer núcleo está integrado por actores y directores, algu-

nos con varios años de experiencia, que venían desempeñando sus labores en distintos grupos de la capital. Son teatristas profesionales, contratados por el Consejo Nacional de Cultura. Dejar la capital y reunirse en un grupo para trasladarse al Escambray, surge como iniciativa espontánea de los integrantes del mismo.

Los fundamentos, y consideraciones que dieron origen a esta iniciativa son, entre otros, los siguientes: la explotación del hombre por el desarrollo y la división del trabajo indispensable al desarrollo capitalista de la sociedad, inciden de manera directa en los ámbitos de la creación artística. Al teatro le despojaron desde hace mucho tiempo de su sentido esencial: ser una creación colectiva para una comunicación colectiva. En los países capitalistas —excepto algunos y muy valiosas experiencias— el pueblo ha sido sacado de la escena y, por supuesto, también de los teatros. A los llamados países del tercer mundo se nos pretende imponer, a título de tradición universal, el elitismo burgués con toda su escuela de supuesta vanguardia, acuñada y exportada por Estados Unidos y Europa occidental. En cuanto a teatro se refiere, América Latina, incluyendo a Cuba hasta hace unos años, ha sido receptora de este fenómeno. ¿Qué aporta a nuestros pueblos todo esto? Francamente, nada en su beneficio. Economías dependientes y políticas comprometidas con los intereses de unos pocos, o lo que es peor, con los intereses de los monopolios extranjeros, difícilmente ayudan al florecimiento de culturas nacionales y promueven un arte del pueblo y para el pueblo. Los heroicos intentos que han existido y existen en el plano teatral de nuestra América en pro de los intereses del pueblo, no contradicen esta afirmación, al contrario: la represión, la censura y la falta de ayuda oficial han entorpecido o hecho fracasar valiosas tentativas de comunicación entre pueblo y artistas.

En Cuba, con una revolución en el poder, con el pueblo como centro y conductor de su propia vida, sumergido el país en una ferviente construcción socialista, el teatro tiene la posibilidad por primera vez en la historia de nuestra patria de reanotar su esencia como fenómeno de comunicación, con estas indispensables condiciones: el pueblo como fuente de creación; los intereses y el desarrollo del

pueblo como propósito; el pueblo como creador de su propio teatro.

El grupo decidió ir a buscar un nuevo público y, con él, un lenguaje teatral que expresara de forma efectiva la problemática de ese público. El grupo insistió en que el teatro debe ser un hecho vivo, un instrumento de discusión y confrontación colectivos de los problemas del público a quien va dirigido. El teatro no debe ser un fin en sí mismo, ni siquiera el productor temporal de un goce estético. Por eso nuestra primera tarea fue el conocimiento de la zona donde íbamos a trabajar, de los problemas de sus habitantes, de su presente, de su pasado.

Para la obtención de estos fines fuimos definiendo una política y una metodología de trabajo. Primero la convivencia en la zona, sin la cual era imposible la recepción directa y vivenciada de los conflictos sociales y humanos que la conforman: participación, por tanto, en la vida social y política que tiene lugar tanto en la región como en las comunidades donde el grupo convive temporalmente. La necesidad de abordar seriamente el estudio de la problemática de estos lugares nos obliga a apoyarnos en otras disciplinas que comúnmente no forman parte del currículo de directores y actores teatrales. Elementos de sociología y técnica de investigación hemos tenido que aprenderlos sobre la marcha y aplicarlos, con las necesarias adaptaciones, a esta experiencia particular de la cual no existen precedentes conocidos ni referencias teóricas en que apoyarse. Investigaciones generales, estudios de comunidades y encuestas para verificar hipótesis sobre problemas específicos, han ido ayudando a profundizar el conocimiento de la zona a lo largo de estos años.

La primera investigación, efectuada en diciembre de 1968, sirvió de base al primer repertorio del grupo, seleccionado sobre la premisa de que incidiera, lo más directamente posible, sobre problemas generales que en dicha investigación se habían detectado. Como el conocimiento de la zona era aún muy precario y las obras idóneas no existían, se acudió a adaptaciones del teatro universal: Brecht, algunas farsas francesas medievales, cuentos. Estas adaptaciones, más o menos eficaces, cumplieron un papel

fundamental, ya que gracias a la actitud experimental e investigativa que anima al grupo, se convirtieron a su vez en instrumentos de investigación sobre los problemas que trataban. Los debates posteriores a las obras y las visitas que se hacían casi por casi los días siguientes a la representación, fueron arrojando datos valiosos en dos aspectos de interés: comprobación de la eficacia artística del lenguaje empleado y la profundización en el conocimiento de los problemas que las obras trataban, es decir, nuevos datos, anécdotas e interpretaciones sobre lo visto. Como la temática de las obras tiene que ver directamente con la vida del espectador, éste, al referirse a la misma, necesariamente habla de sí mismo, de su origen, de sus aspiraciones, de su visión de la vida, y da así la posibilidad de conocer sus necesidades culturales y vislumbrar el sentido en que éstas se van transformando a impulsos del cambio revolucionario.

Decenas de debates y cientos de entrevistas que se estudian y conservan, grabadas o escritas, son la fuente de la cual surgen posteriormente los nuevos espectáculos. Los temas se priorizan según su importancia, y en discusiones colectivas internas se configuran hipótesis que serán los nervios centrales de las futuras obras, las cuales vuelven a recorrer el mismo ciclo de confrontación e investigación. La obra, en ocasiones, es una hipótesis que se confirma o se modifica en el contacto con el público. Desde su inicio, el grupo ha estrenado diecinueve espectáculos, quince de los cuales han sido extraídos de la problemática de la región.

El grupo trabaja únicamente en el Escambray. Reduce su área de acción para obtener la indispensable profundidad y lograr la identidad necesaria con todos los problemas de la región.

El repertorio ha ido evolucionando y afinándose con el tiempo. No solo en cuanto a temática se refiere, sino en cuanto a lenguaje teatral. El debate, en los últimos espectáculos, ya no es un agregado de la obra, que puede tener lugar o no sin que ésta se afecte; el debate adquiere categoría estética, es decir, está íntimamente ligado a la estructura de la obra; por tanto el hecho teatral no puede suceder sin la participación del público. Estas obras adquieren su verdadera dimensión ante el público

para el que fueron escritas y se desarrollan mejor a peor según el grado de participación del mismo. Esta se produce, generalmente, de manera considerable y espontánea. En ocasiones, el público se convierte, sin advertirlo, en personaje de la acción teatral.

Esta estructura, este lenguaje teatral se ha ido encontrando a partir de las características del público con quien se trabaja. No debe olvidarse que este público, en su mayoría, no tiene antecedentes teatrales; conserva una óptica y sensibilidad vírgenes aún, y desconoce por completo las convenciones teatrales al uso. Ello hace que se proyecte hacia espectáculos que tratan sus problemas con una frescura y espontaneidad imposibles de encontrar en un público acostumbrado.

Al grupo, más que cristalizar un estilo, le interesa dar una respuesta artística coherente con la situación económica, política y social del país. En la medida que estas condiciones evolucionen, y en el sentido en que lo hagan así marchará el grupo. Considera que sus espectáculos son, en definitiva, pruebas que requieren de medida y comprobación, y deben estar abiertos a correcciones y enmiendas tanto por parte del público a quien van dirigidos como por el grupo mismo.

Esta forma "abierto" de trabajar y concebir el teatro garantiza al público su derecho a vetar la imagen que de él se le ofrece, a criticarla o aceptarla, discutir y corregirla. Y no como un acto que el espectador realiza posteriormente, sino allí, públicamente, ante su comunidad. El hecho teatral, y las discusiones que son parte del mismo, posibilitan que el autorreconocimiento no se convierta solamente en un acto de introspección, sino en la objetivación pública de los problemas que lo sitúan, en un socioanálisis a través de la crítica y la reflexión colectivas.

En el plano estético, el grupo dota de nuevos contenidos a categorías como la calidad artística. Para éste, la calidad está referida a la medida en que el lenguaje teatral responde y actúe sobre los valores y moldes receptivos de la comunidad, aunque este lenguaje no sea la repetición de moldes establecidos y considerados como universales. Si la calidad de una obra está siempre determinada por su

eficacia, para el grupo tendrá calidad aquello que responda eficazmente a estos fines: hacer del teatro un hecho de esclarecimiento público, de comunicación colectiva, un arma eficaz al servicio de las necesidades del desarrollo de la revolución.

Este propósito del grupo de convertirse en un arma eficaz al servicio de las necesidades del desarrollo de la revolución, y en consecuencia, el dedicar su trabajo a incidir lo más directamente posible en la transformación del hombre, a dado a su teatro nuevos contenidos que, obligatoriamente, se convierten en nuevas formas de comunicación y participación del público a quien se dirigen. Las estructuras dramáticas de las obras actuales del grupo son producto de su evolución y crecimiento, y son provocadas por las mismas causas que han determinado ese crecimiento en todos los demás aspectos: conocimiento de la problemática real del hombre del Escambray y todo lo que se deriva de de nuestro traslado a la región y de la implementación de nuestros objetivos centrales.

Por supuesto, que estamos en un proceso de creación artística —campo en el que inscribimos toda nuestra actividad— y como todo proceso tiene una trayectoria que no ha terminado aún y que en el futuro deberá desarrollarse mucho más con el encuentro de nuevas formas estructurales así como nuevos modos de comunicación y participación.

En el grupo coexisten en la actualidad distintos niveles de estructura dramática, a saber: estructuras tradicionales usadas en forma tradicional, estructuras tradicionales usadas en forma no tradicional, nuevas formas estructurales y la mezcla de estas con las anteriores. En consecuencia, las formas de comunicación y participación no necesariamente se producen a la vez y coexisten en nuestros espectáculos de distintas maneras y en diferentes grados. El mecanismo de comunicación ha sido común a casi todos nuestros espectáculos; pero en algunos la participación es escasa o casi no existe. En otras ocasiones se producen ambas, pues la comunicación provoca la participación, y ya en nuestras últimas obras de no existir la participación no se cumplimentaría el objetivo del espectáculo.

En un breve resumen de este proceso podríamos decir que, en principio, las obras con estructuras tra-

dicionales eran seguidas de un debate en el que solo pretendíamos conocer si nuestros espectáculos eran entendidos y gustados por el público, y si nuestros mensajes le llegaban en la forma que habíamos previsto con el inconveniente de que esto facilitaba a ese público la posibilidad de evitar la participación y el compromiso de definirse públicamente sobre un tema. Pero como las obras servían además de pretexto para visitas e investigaciones posteriores, a medida que íbamos profundizando en el conocimiento de la realidad encontramos formas de participación que poco a poco fueron transformando las estructuras dramáticas.

Los mecanismos encontrados hasta el momento, provocadores de una comunicación y una participación activa y orgánica, son:

—El contacto con la realidad, a través de la convivencia, los debates, las entrevistas personales y colectivas, y todos los mecanismos de investigación utilizados por el grupo, producen un conocimiento cada vez más exhaustivo y manifiesto de las necesidades sociales y culturales del hombre para el que trabajamos, y se hace materia práctica y viva que se transforma en el material artístico indispensable para provocar la comunicación y participación en relación con las realidades y necesidades de este hombre.

—El contacto directo de los actores con la vida, hábitos y costumbres de los hombres del Escambray provoca la utilización de los valores culturales de los mismos: música, formas poéticas, tradición oral como disfrute de la palabra bien empleada y utilizada como vehículo de identificación, tradición de violencia, producto de las circunstancias geográficas e históricas en que ha vivido el hombre del Escambray.

—La adecuación de la formación profesional de actores y directores a las exigencias de esta comunicación y participación.

—La correcta relación establecida con los habitantes de la región. Saben que somos artistas y que nuestro trabajo está relacionado con sus problemas, vidas y necesidades.

—Aprovechamiento de las características del terreno en las representaciones y de los recursos naturales que ésta brinda. Ubicación adecuada del público, aire libre, utilización de elementos simbólicos relacionados con su realidad, historia, etcétera.

—El hecho de ser un público sin contacto anterior con el arte teatral, sin reglas preestablecidas. Un público que no hay que reformar sino formar; un público que acepta las reglas del juego impuestas por los actores, modificándolas y enriqueciéndolas.

—La colaboración del público en hechos directamente ligados a la representación como, por ejemplo, la ayuda en el arreglo de las locaciones.

—Las modificaciones que van sufriendo las obras y que permiten incorporar los nuevos elementos que se van produciendo en la problemática tratada.

—La actualidad e importancia de los problemas tratados por las obras, el dominio por parte del grupo de esos mismos problemas, la circunstancia de vivir dentro de ellos y la ayuda militante que presta a su solución con el teatro, proporcionan la fuerza moral necesaria para discutirlos con el público.

—El hecho de que el mensaje no solo apela a una asimilación posterior sino inmediata de los problemas que están directamente a ese público.

En cuanto al trabajo de los actores, no se trata de ignorar las técnicas acostumbradas en la formación de un profesional; se trata, por una parte, de adecuarlas a nuestras circunstancias; y por otra, un enriquecimiento de las mismas en razón de nuevas exigencias que se desprenden del carácter peculiar de nuestras representaciones.

Esta adecuación corresponde, por una parte, a las condiciones de aire libre, cantidad de espectadores, irregularidad de los terrenos, espacios siempre diferentes, obstáculos físicos que deben ser aprovechados artísticamente. En fin, a soluciones de ajustes expresivos y de montajes que necesariamente deben

tomar en cuenta estas y otras circunstancias. Un actor del grupo debe estar alerta y ser muy flexible en cuanto a la utilización de accidentes o estímulos inesperados para saber incorporarles artísticamente sobre la marcha de una función.

Por otra parte, nuevas exigencias técnicas se desprenden como consecuencia de lo nuevo, en cuanto a estructura dramática, que aparecen cada vez en mayor medida en nuestras obras. La comunicación con el público llega a una participación directa en la que el actor tiene que improvisar a partir del personaje que representa, dialogando con el público que se convierte a su vez en personaje de la acción dramática. Público y actores son una unidad creadora en la que el actor, además de responsable de conducir la acción dramática dentro de las características de su personaje, es responsable de que esa misma acción avance y demuestre los objetivos generales de la obra. Si Brecht proponía a sus actores *actuar y mirar a actuar junto con él*. El desarrollo de la capacidad del actor para cumplir esta nueva exigencia estará en primera instancia condicionado por la estructura de las obras que así lo requieren. Además, es evidente que resulta indispensable el conocimiento profundo de la problemática general de la región donde convivimos y, en particular, aquella a que la obra se refiere. Asimismo es necesario un entrenamiento que desarrolle la capacidad de improvisar de manera convincente y natural siguiendo las características propias del personaje.

Otra característica que distingue a nuestro teatro es que el objeto del mensaje de las obras no es la reflexión sobre la conducta humana en relación con

algo exterior que lo daña o se le opone: un orden social, una relación familiar, un poder opresor, el destino, etcétera; las obras apelan, invitan y, a veces, casi exigen del espectador *la meditación sobre su propia conducta*.

Resumiendo: partimos del criterio de que los grandes problemas del desarrollo revolucionario exigen discusiones colectivas, soluciones colectivas. Al mostrar una imagen de la realidad del Escambray, del hombre del Escambray, le damos a ese hombre el derecho, que tiene, de aceptar, corregir o rechazar esa imagen, en la seguridad de que las obras se irán modificando o refaciendo en razón de la verdad comprobada de sus planteamientos, o saldrán obras nuevas de la modificación efectiva de su conducta social.

El riesgo de un acercamiento paternalista a un público no informado artísticamente, acercamiento que casi siempre conduce al populismo, está evitado por el profundo respeto que nuestro público nos merece: por la conciencia que tenemos de que es él el protagonista principal de la revolución; por el estímulo y respeto que ha brindado a nuestro teatro. El criticismo a ultranza y desinformado no tiene cabida entre nosotros que, sin embargo, hacemos un teatro eminentemente crítico. No buscamos el movernos en verdades generales sobre el hombre y su conducta. Tratamos de plasmar la conducta de hombres concretos en un tiempo y un medio también muy concretos; no aspiramos a la inmutabilidad de nuestras obras, tratamos de que sean útiles a ese hombre concreto y lo ayuden a hacer su conducta cada vez más humana, más profunda, generosa y revolucionaria.

IMPRESO EN LA
EDITORIA POLITICA
EMP — VILLA CLARA