

LA RECUPERACIÓN DEL ASOMERO.

(EL PAPEL EL TRABAJO DE CREACIÓN EN LA CONFORMACIÓN
DE UN GRUPO TEATRAL: TEATRO 2 DE SANTA CLARA).

Autor: FERNANDO SÁEZ CARVAJAL.

TEATROLOGÍA-DRAMATURGIA

Tutor: HELMO HERNÁNDEZ TREJO.

Instituto Superior de Arte.

Mayo de 1988.

"Verdaderamente, amigos, a quien el suelo
no le queme en los pies hasta el punto de
desear gustosamente cambiarse de sitio,
nada tengo que decirle."

Bertolt Brecht.

CAPÍTULO I

En 1963, después de abandonar los estudios de mecánica automotriz Diesel y haberse graduado del **Curso Nacional para Instructores de Arte del Habana Libre**, Fernando Sáez asume la dirección del grupo Pequeño Teatro La Edad de Oro y estrena en Santa Clara el 19 de abril de 1964 La bella durmiente. Veintitrés años más tarde la toma de conciencia sobre el sentido del concepto: **grupo teatral**; que a través del tiempo había sido usado en tanto que agrupación, hizo posible el nacimiento del Teatro 2 de Santa Clara.

Aunque esta afirmación es injusta si enmascara la complejidad de la historia del colectivo teatral, los múltiples caminos que siguió, las contradicciones y profundas relaciones surgidas del trabajo cotidiano. Resulta, además, doblemente injusta si se tira por la borda como lastre inútil más de dos décadas de existencia.

Por tanto, no se puede prescindir del análisis de las características esenciales de ésta, la primera etapa de la historia del Teatro 2; la más extensa y lejana en el tiempo.

La actividad teatral profesional, en los primeros años de la década del sesenta, era inexistente en la provincia de Las Villas. En esos años la actividad profesional se circunscribe a la capital del país; sin embargo, en Santa Clara existían plazas tradicionales donde por años se hacía teatro de aficionados.

En la universidad de Las Villas, Irma de la Vega trabajó de manera continua en montajes de espectáculos y en la difusión de importantes teorías teatrales. De ese foco salieron actores que

se insertaron en la práctica profesional.

Con las primeras graduaciones de las escuelas de Instructores de Arte, abiertas por la Revolución como parte de una política de extensión cultural, se afianza el movimiento de aficionados en la provincia. De regreso a Las Villas a Fernando Sáez se le asigna la dirección de dos agrupaciones de teatro de aficionados; una en Camajuaní y otra en Remedios, pueblos ubicados al norte de Santa Clara. Con ellos monta dos espectáculos que participan en festivales de su categoría; la puesta en escena El Comentario de Roberto Anaya, representada por los aficionados remedianos, es premiada en el Festival Nacional celebrado en la Habana en 1963.

Algunos de estos actores aficionados se presentan ese mismo año a una convocatoria por oposición, organizada con el propósito de formar el primer teatro profesional de la provincia. Margarita Carvajal y Angel Víctor Míguez pasaron las pruebas; Carmen Pallas, que se había licenciado en Filosofía y Letras en la Universidad Central donde laboraba como profesora, integra también La Edad de Oro.

Desde el montaje y presentación del primer espectáculo, La bella durmiente; aparece incipiente, atenuado por el entusiasmo y la inexperiencia el germen del conflicto que marcó el desarrollo del colectivo: una contradicción entre el ideal y la necesidad. Estos jóvenes teatristas asumieron la responsabilidad del conjunto de elementos que conformaron sus primeros espectáculos, desde la confección de la escenografía y el vestuario hasta ma-

quillarse unos a los otros antes de cada función. Pero estas distintas tareas, establecidas en las difíciles condiciones en que trabajaban como algo necesario que se hacía con amor y donde potencialmente existía una estructura de organización de grupo, comenzaron a chocar contra el ideal del colectivo: formar una compañía teatral.

En 1967 durante una gira a un central azucarero, se acordó por unanimidad cambiar el nombre de la agrupación; este cambio se hizo por una necesidad concreta. Llegó el momento en que montar sólo obras infantiles no satisfacía las expectativas de los miembros de La Edad de Oro, nombre asociado tanto oficial como públicamente al teatro para niños y a un determinado modo de afrontar esa actividad.

Centro Experimental de Teatro de Las Villas (infantil y juvenil) fue el nuevo nombre, que no respondió a una necesidad de oposición a una determinada práctica teatral, implicaba la intención de explorar en cada montaje géneros distintos. Aunque paradójico, cuando parte del grupo conscientemente se dirige hacia una experiencia de búsqueda verdadera, adopta un nombre que no pretende delatar la esencia de su trabajo.

Ya en los años setenta, en el CET se toman acuerdos encaminados a conformar una compañía teatral. Estas medidas son el reflejo de la repercusión que tuvo en el movimiento teatral para niños en Cuba, la imposición de infraestructuras (personal colateral técnico y administrativo) a los colectivos de teatro para adultos; como expresión de una política oficial normativa que se a-

gudizó a partir del año 1965, muestra de la desconfianza hacia los creadores y su capacidad de dirigir el destino de sus propias elecciones. El afán de ganar un espacio para el teatro infantil, un movimiento sin historia, hizo que el espíritu normativo contrario a los principios de creación, llegara a puntos límites. Como fue la selección de un repertorio de obras por parte de la directiva nacional; los montajes de los distintos colectivos serían las obras que se escogieran dentro de la elección ya realizada. Nora Badía, a quien mucho deben el teatro y la literatura para niños en el país, se personó en Santa Clara para analizar la presencia de la muerte en un espectáculo. La muerte se consideraba inadecuada, nociva en la formación de los niños.

Pero el problema se complica en el teatro para niños, en él la adopción de dicha infraestructura tiene un doble origen: de una parte la subestimación oficial hacia esta actividad, que aparece desde el momento mismo en que a principio de los sesenta, se establece la diferenciación entre los llamados Grandes Teatros La Edad de Oro, productores de "espectáculos para verdaderos teatros" y los Pequeños Teatros La Edad de Oro para ofrecer funciones en calles, parques, hospitales, etc. De 1963 en adelante hasta 1975 el teatro infantil deja de atribuirle a la Dirección de Teatro y Danza y deviene sección dentro del Departamento de Orientación Cultural de la Juventud. Segregación tanto más profunda cuando se suma a la subestimación que muchos teatristas infantiles sentían por su propia condición; lo que los lleva a

imitar a los colectivos profesionales para adultos reclamando para sí los mismos derechos, incluido el modo de organización. Por otra parte, estos teatristas se formaron mayoritariamente de acuerdo a los esquemas de las compañías europeas y norteamericanas y reciben, además, su influjo estético. Esta perspectiva del teatro se acentúa por los cursos que personalidades extranjeras, identificadas con esos mismos patrones, impartían en Cuba.

La extrapolación irresponsable de modelos ajenos a la problemática de nuestra realidad, desarticuló el potencial existente. Por eso es ridículo que al reducido número de actores del CET, siempre fueron aproximadamente diez, sin local fijo de trabajo y en condiciones materiales precarias; se le adicionara un personal técnico y administrativo destinado a desligar a los actores de las funciones organizativas para que se dedicaran a funciones "puramente artísticas". De este modo quedaron delimitados dos polos excluyentes, de aquí se deduce el establecimiento de determinadas relaciones de poder dentro del colectivo: la administración subordina a la dirección artística y esta a su vez a los actores.

El choque de esta armazón contra las necesidades reales de encarar como un todo orgánico los procesos de creación de los espectáculos, hizo que el CET se convirtiera en una especie de híbrido con los defectos propios de grupos y compañías.

Las responsabilidades se mezclaron; los actores intervenían en las funciones administrativas y el personal técnico y adminis-

trativo interfería en las funciones artísticas. La pérdida de los límites de las funciones particulares tiene su origen en la ineficacia de ambas partes: la administración no dominaba la mecánica de los fenómenos teatrales y en muchos casos, los actores por su falta de especialización eran incompetentes.

Las discrepancias internas acerca del rumbo que debía tomar el trabajo y el modo de abordarlo, ocasionaban tensas e improductivas relaciones personales, agravadas por la ya mencionada mezcla de funciones.

Los montajes de los espectáculos se moldeaban hasta llegar a una factura más o menos preconcebida. No era en los procesos donde aparecía lo sustancial porque no podía ser de otra manera en semejantes condiciones.

La selección de las obras dependía del gusto personal del director con arreglo a las características del elenco. Después de efectuada la selección de las obras para ser representadas; podían ser bien textos dramáticos, versiones, adaptaciones o textos originales, eran sometidos a un "trabajo de mesa". Aquí se delimitaban los conflictos, sucesos y puntos de giro; también se hacía la distribución de los personajes a los actores que habrían de representarlos y se prefijaban los objetivos y puntos de vista a seguir en el espectáculo.

Las puestas en escena se componían de acuerdo a una lógica de concatenación causal basada en el desarrollo lineal de los sucesos y puntos de giro, el trabajo de los actores y el director se remitía a traducir en acciones los preceptos establecidos a

priori. El conjunto de estas acciones conformaban un espectáculo que seguía cánones naturalistas. Los resultados, generalmente eran unívocos porque existía una pérdida de material y potencial artístico: el director luchaba por explicitar sus ideas y los actores por corporeizarla. La caída de tensión en estos puntos transformaba sus energías en inercia.

La disposición espacial de los espectáculos, entendida como el lugar en el cual se representa era en teatros a la italiana o fuera de los teatros en espacios que reproducían tal disposición, los espectadores tenían una visión panorámica del conjunto de acontecimientos que ocurrían en el escenario; visión que permitía un reducido campo de interpretación porque estaba condicionada por imágenes que, por el uso de recursos teatrales, privilegiaba el director para hacer prevalecer sus concepciones. Los períodos de ensayo duraban regularmente meses; cuando se concluían era necesario acometer un nuevo montaje para cumplir con las actividades planificadas. Entonces, era ilusorio programar planes estables para la formación de los actores, esta se reducía a la acumulación de soluciones prácticas planteadas por cada puesta en escena. Esto fue un verdadero problema porque los actores no tenían una verdadera formación profesional y debían lograrla dentro del propio colectivo.

La falta de una "política" de repertorio orientada hacia una relación precisa con un público determinado, propició el surgimiento espontáneo de la política de representar, al público en general, los espectáculos hasta que tuvieran demanda.

Salvo excepciones que serán analizadas más adelante, las puestas en escena del CET respondieron a un concepto de "gran espectáculo". No sólo grande por la cantidad de recursos materiales que se invertían en ellos; porque a decir verdad muchos de los recursos con que se elaboraban eran desechables. En Blancanieves, por ejemplo, en vez de lentejuelas se utilizaron chapas de botella y los trajes que parecían hechos con telas costosas fueron confeccionados con colchas viejas.

La esencia del concepto "gran espectáculo" se localiza en la posición que ocupan los actores respecto a los demás elementos que conformaron los espectáculos: música, escenografía, vestuario, luces. Estos elementos tenían una posición predominante en los espectáculos en detrimento de la función de los actores. Es decir, los accesorios al ser privilegiados masacraban a los actores.

Lentamente, los grandes espectáculos fueron creando una visión, una determinada forma de resolver los montajes, a su vez el modo de organización llevaba hasta puntos límites la ejecución de este tipo de espectáculo.

El movimiento de teatro infantil contó desde 1979 con un encuentro de confrontación periódico, con anterioridad se efectuaban pero sin continuidad. De cierto modo el trabajo del CET se ajustó a estos encuentros, competitivos o no. Los espectáculos y el curso de sus montajes tenían un carácter eminentemente finalista para ofrecer una imagen pública del colectivo; se echaba adelante espectáculo por medio, lo que disfrazaba las incompatibi-

lidades intrínsecas del CET, la mayoría de las veces la cáscara de los espectáculos saltaba en pedazos. Blancanieves requirió meses de esfuerzo y se representó apenas tres veces.

Paralelo a este desperdicio de teatro, el punto de mira de los colectivos se desvía hacia el Festival como hecho en sí y no hacia una relación particular a profundidad con los espectadores.

En la práctica cotidiana esto se traduce en una subestimación de la relación público-espectáculo, la inoperancia de los "grandes espectáculos" obligaba a idear las llamadas "variedades infantiles: espectáculos apresurados consistentes en canciones o cuentos o poemas o todos hilados en el mejor de los casos con lógica.

En este momento, consecuencia del orden de cosas existentes surge una interrogante ¿cómo fue posible salir del círculo vicioso que entrañaba semejantes relaciones?

En 1965 el pequeño grupo La Edad de Oro representaba en el Teatro La Caridad de Santa Clara Meñique; una actriz con siete meses de embarazo se cayó de una plataforma a una altura superior a los tres metros. Siguió el espectáculo, al poco tiempo el niño permanecía durante los ensayos en una canasta próximo al escenario.

Hay un conjunto de factores que opera en el interior del tipo de estructura concreta de compañía que analizamos, estas relaciones de orden interno y externo son más dinámicas que las relaciones generadas por la propia estructura de compañía; por lo que a largo y a corto plazo influyen sobre ella.

En el interior del CET permaneció constante un núcleo de actores

que llevó sobre sí no sólo el peso de los espectáculos, sino el dolor de las constantes mutaciones y contiendas. A fin de cuentas es a ellos a quienes atañe el destino del grupo, que se identifica inexorablemente con sus vidas. Los conflictos internos no afectaban de veras al personal fluctuante que laboraba períodos más o menos largos.

Las crisis internas, tenían por razones circunstanciales momentos climáticos y de bonanza aunque siempre con carácter cíclico, tipificado por la inestabilidad del elenco, por la continua entrada y salida de actores que procedían de otros colectivos y llegaban a ellos o al propio CET de otros lugares u oficios no relacionados directamente con el teatro.

El factor más influyente en el orden interno lo constituye: las relaciones de persona a persona que nacen como consecuencia de las condiciones de vida de los integrantes del CET.

Muchos actores vivían fuera de la ciudad de Santa Clara, por razones prácticas del trabajo les era imposible viajar diariamente. En la calle Mujica a pocas cuadras del parque central de Santa Clara había una casa vieja que por años fue la sede del colectivo; tenía un salón que servía de local de ensayo y muy próximo, a un costado del patio, se habilitaron cuartos para albergar a los actores. En ese mismo espacio convivimos casi veinte años. Por otra parte, las giras ocupaban casi todo el tiempo, podían ser diarias o prolongadas; se actuaba en centrales azucareros, parques, calles. Donde quiera la representación se hacía con rigor, si se tienen en cuenta las dificultades que en la práctica

trajo la ineficacia de la infraestructura, se comprenderá el esfuerzo de los actores para armar y desarmar las plataformas y montar la escenografía y las luces. El traslado hacia los distintos lados de la representación era incluso en los camiones que llevaban la escenografía.

Claro, todo esto no demuestra nada, pero al menos marcó el destino y la ideología de un grupo de hombres. Son estas condiciones de vida las que estimulan el espíritu de colaboración entre algunos integrantes del colectivo. Esta filiación, resultado de una discriminación necesaria a nivel personal, para llegar a una nueva naturaleza, transformó a esos actores en tanto que hombres. La inconformidad y la carencia prolongada de un sentido preciso para la existencia, hacen que en cada espectáculo ese núcleo de obstinados actores choque contra la costre de los significados evidentes, y revele en momentos fugaces la dimensión y el poder real del teatro.

Sin embargo, la capacidad para la acción de esta célula contrastaba con su inmadurez a la hora de sistematizar los resultados de la experiencia de los espectáculos; por lo que siempre debían recomenzar casi de cero. Cada montaje era una rebelión a ciegas, como al pez peleador que le ponen tras el cristal de la pecera un espejo y queda listo a saltar al exterior o a morir embistiendo la propia imagen.

RELACION DE OBRAS MONTADAS POR EL CENTRO EXPERIMENTAL DE TEATRO DE SANTA CLARA.

TEATRO PARA NIÑOS

1- Casa de Muñecos 1963

Autor: Ana María Salas

Dirección: Ana María Salas

Duración: 55 minutos

Lugar: Teatro "La Caridad"

Nota: Esta obra no se llegó a estrenar, se hizo un ensayo general con público.

2- La Bella Durmiente 1963

Autor: Fernando Sáez

Director: Fernando Sáez

Duración: hora 10 minutos

Lugar de estreno: Teatro "La Caridad"

3- Meñique 1964

Autor: Eduardo Manet

Dirección: Ana María Salas

Duración: hora

Lugar de estreno: Teatro "La Caridad"

4- Pedro y el Lobo 1965

Autor: Ana María Salas sobre la pieza de S. Prokofieff

Dirección: 45 minutos

Lugar de estreno: Teatro "La Caridad"

5- El hacha de oro 1965

Dirección: José R. Alcántara

Duración: 30 minutos

Lugar de estreno: Teatro "La Caridad"

Reposición: 1970

6- Grillín 1965

Autor: Lázaro Luaces

Duración: 30 minutos

Lugar de estreno: Teatro "La Caridad"

7- La Bella y la Bestia 1965

Autor: Madame Leprin Debeaumont

Dirección: José R. Alcántara

Duración: 1 hora 15 minutos

Lugar de estreno: Teatro "La Caridad"

8- El ruiseñor del emperador 1968

Adaptación: Fernando Sáez

Dirección: Fernando Sáez

Duración: 1 hora 15 minutos

Lugar de estreno: Teatro Terry de Cienfuegos

9- Caperucita roja 1969

Adaptación: Ana María Salas

Dirección: Ana María Salas

Duración: 1 hora

Lugar de estreno: Teatro "La Caridad"

10- La amistad es la paz 1970

Autor: René Fernández

Dirección: José R. Alcántara

Duración: 45 minutos

Lugar de estreno: Palacio de pioneros de Santa Clara

11- El caballito enano 1971

Adaptación: Carmen Pallas, Alberto Anido y Fernando Sáez

Dirección: Fernando Sáez

Duración: 1 hora

Lugar de estreno: Teatro "La Caridad"

Reposición: 1980, 1981 y 1983

6- Griffin 1965

Autor: Lázaro Luaces

Duración: 30 minutos

Lugar de estreno: Teatro "La Caridad"

7- La Bella y la Bestia 1965

Autor: Madame Leprin Debeaumont

Dirección: José R. Alcántara

Duración: 1 hora 15 minutos

Lugar de estreno: Teatro "La Caridad"

8- El ruiseñor del emperador 1968

Adaptación: Fernando Sáez

Dirección: Fernando Sáez

Duración: 1 hora 15 minutos

Lugar de estreno: Teatro Terry de Cienfuegos

9- Caperucita roja 1969

Adaptación: Ana María Salas

Dirección: Ana María Salas

Duración: 1 hora

Lugar de estreno: Teatro "La Caridad"

10- La amistad es la paz 1970

Autor: René Fernández

Dirección: José R. Alcántara

Duración: 45 minutos

Lugar de estreno: Palacio de pioneros de Santa Clara

11- El caballito enano 1971

Adaptación: Carmen Pallas, Alberto Anido y Fernando Sáez

Dirección: Fernando Sáez

Duración: 1 hora

Lugar de estreno: Teatro "La Caridad"

Reposición: 1980, 1981 y 1983

12- La Margarita que quería ser Bailarina 1971

Autor: Carmen Pallas

Dirección: Carmen Pallas

Duración: 45 minutos

Lugar de estreno: Círculo infantil "Alegres Pilluelos"

13- El mago Cachucho 1972

Autor: Dora Alonso

Dirección: Fernando Sáez

Duración: 45 minutos

Lugar de estreno: Seminternado "Viet Nam Heroico"

14- El rey desnudo 1973

Adaptación: Fernando Sáez

Dirección: Fernando Sáez

Duración: 45 minutos

Lugar de estreno: Guñol de Santa Clara

Reposición: 1973

15- La Caperucita roja 1973

Adaptación: Fernando Sáez

Dirección: Fernando Sáez

Duración: 45 minutos

L. de estreno: Guñol de Santa Clara

Reposición: 19 75, 1979, 1980, 1981

16- Los músicos viajeros 1974

Adaptación: Juan Acosta

Dirección: Juan Acosta

Duración: 1hora

L. de estreno: Teatro "La Caridad"

Reposición: 1975

17- Chismes de Gallinero 1975

Autor: Laura Bolaños

Dirección: Juan Acosta

Duración: 1 hora

L. de estreno: Teatro "La Caridad"

18- Margarita en el país de las maravillas 1975

Autor: Fernando Sáez

Dirección: Fernando Sáez

Duración: 1 hora 15 minutos

L. de estreno: Teatro "La Caridad"

Reposición: 1977, 1980 y 1981

19- El Burro Perico 1976

Autor: Mario Crespo

Dirección: Fernando Sáez

Duración: 45 minutos

L. de estreno: Sala Teatro Guíñol de Santa Clara

Reposición: 1978

20- La araña sinforosa 1976

Autor: Miguel Martín Farto

Dirección: Fernando Sáez

Duración: 40 minutos

L. de estreno: Teatro Guíñol de Santa Clara

Reposición: 1979

21- La chiva Panchita 1979

Adaptación: Fernando Sáez

Dirección: Fernando Sáez

Duración: 1 hora 20 minutos

L. de estreno: Campamento de pioneros "José Martí", La Habana

22- La zorra camorra 1980

Autor: Dora Alonso

Dirección: Carmen Pallas

Duración: 40 minutos

Estreno: Círculo Infantil "Infancia Feliz"

Reposición: 1981

23- La gatica Mandarina 1980

Autor: Dora Alonso

Dirección: Fernando Sáez

Duración: 30 minutos

Estreno: Imías. Guantánamo

Reposición: 1981

24- El hombre, el tigre y la zorra 1980

Autor: Herminio Almendros

Dirección: Fernando Sáez

Duración: 45 minutos

Estreno: Imías. Guantánamo

Reposición: 1981

25- Descómo tres hijos encontraron el tesoro de su padre 1980

Autor: Narración dramatizada. Adeptación de Mayra Navarro

Dirección: Fernando Sáez

Duración: 15 minutos

Estreno: Imías. Guantánamo

26- El gallito Mandamás 1981

Autor: Dora Alonso

Dirección: Carmen Pallas

Duración: 30 minutos

Estreno Hospital Infantil "José Luís Miranda"

TEATRO PARA JOVENES

27- Los fusiles de la madre Carrar 1964

Autor: Bertolt Brecht

Dirección: Fernando Sáez

Duración: 1 hora 15 minutos

L. de Estreno: Teatro "La Caridad"

Reposición: 1966

28- El Calderero 1966

Dirección: José R. Alcántara

Duración: 20 minutos

Estreno: Teatro "La Caridad"

29- Farsa del pastel y la tarta 1966

Autor: Anónimo

Dirección: José R. Alcántara

Duración: 20 minutos

Estreno: Teatro "La Caridad"

30- El remendón y el ricacho 1966

Autor: Anónimo

Dirección: José R. Alcántara

Duración: 20 minutos

Estreno: Teatro "La Caridad"

31- La tinaja 1967

Autor: Luigi Pirandello

Dirección: Fernando Sáez

Duración: 1 hora

Estreno: Teatro "La Caridad"

32- La palangana 1967

Autor: R. de Cárdenas

Dirección: Fernando Sáez

Duración: 45 minutos

Estreno: Teatro "La Caridad"

33- Farsa y Justicia del Corregidor 1968

Autor: Alejandro Casona

Dirección: Fernando Sáez

Duración: 40 minutos

Estreno: Teatro "Terry" de Cienfuegos

34- Farsa del Maese Pierre Pathelan 1968

Autor: Anónimo

Dirección: Fernando Sáez

Duración: 45 minutos

Estreno: Teatro "Terry" de Cienfuegos

35- La vieja 1979

Autor: Fernando Sáez

Dirección: Fernando Sáez

Duración: 1 hora 15 minutos

Estreno: Teatro "La Caridad"

36- La Molinera de Argos 1971

Autor: Alejandro Casona

Dirección: Fernando Sáez

Duración: 1 hora 30 minutos

Estreno: Salón Teatro de la Universidad Central (ensayo general)

37- El camino de las balas 1972

Autor: Augusto Boal

Dirección: Fernando Sáez

Estreno: Teatro "La Caridad"

Duración: 1 hora

Reposición: 1974

38- El primer golpe 1973

Autor: Krum Kuliakov

Dirección: Fernando Sáez

Estreno: Teatro "La Caridad"

39- Mujer 1975

Autor: Carmen Pallas

Dirección: Fernando Sáez

Duración: 30 minutos

Estreno: Cremería "Coppelia"

Reposición: 1976, 1977, 1978

40- Elegía a Chiqui Gómez 1975

Autor: Alberto Anido

Dirección: Fernando Sáez

Estreno: Sala "Caturra" Biblioteca "Martí", Santa Clara

41- El artista 1976

Autor: Carmen Pallas y Fernando Sáez

Dirección: Fernando Sáez

Duración: 1 hora

Estreno: Salón Exposiciones del DOR

Reposición: 1977, 1978, 1980, 1981

42- La Candela 1976

Autor: Fernando Sáez y Carmen Pallas

Dirección: Fernando Sáez

Duración: 30 minutos

Estreno: Teatro "La Caridad"

43- Matad a la muerte 1976

Autor: Mario Crespo

Dirección: Fernando Sáez

Duración: 30 minutos

Estreno: Recibidor cine "Camilo Cienfuegos"

44- Guateque Campesino 1980

Autor: Ramón Silverio

Dirección: Ramón Silverio

Duración: 1 hora

Estreno: Punta de Maisí, Guantánamo

45- Matilde 1980

Autor: Ramón Silverio

Dirección: Fernando Sáez

Estreno Teatro "La Caridad"

Duración: 30 minutos

Reposición: 1981

46- Monólogo de la vedette cubana 1980

Autor: Carlos Felipe

Dirección: Fernando Sáez

Duración: 30 minutos

Estreno Teatro "La Caridad"

Reposición: 1981

47- Un brindis por el zozo 1980

Autor: Onelio Jorge Cardoso

Dirección: Fernando Sáez

Duración: 30 minutos

Reposición: 1981

Estreno: Teatro "La Caridad"

48- Cativo 1980

Dirección: Fernando Sáez

Duración: 30 minutos

Estreno: Teatro "La Caridad"

Reposición: 1981

49- El curriculum 1980

Autor: Ramón Silverio

Dirección: Fernando Sáez

Duración: 60 minutos

Estreno: Teatro "La Caridad"

Reposición: 1981

50- Antes del desayuno 1980

Autor: Eugene O'Neil

Dirección: Fernando Sáez

Duración: 60 minutos

Estreno: Teatro "La Caridad"

Reposición: 19 81

51- Compañeras 1981

Autor: Colectivo

Dirección: Fernando Sáez

Duración: 45 minutos

Estreno: Sala del museo Histórico Santa Clara

52- El gallito Mandamás 1982

Autor: Dora Alonso

Adaptación: Carmen Pallas

Dirección: Carmen Pallas

Estreno: Hospital Infantil "José Luís Miranda", Santa Clara

Duración: 25 minutos

53- La zorra camorra 1982

Autor: Dora Alonso

Dirección: Carmen Pallas

Duración: 28 minutos

Adaptación: Carmen Pallas

Estreno: Museo de santa Clara

54- El porrón maravilloso 1982

Autor: Rogelio Castillo

Dirección: fernando Sáez

Estreno: "Centro Experimental de Santa Clara", Mujica 14

55- Blancanieves 1982

Adaptación: fernando Sáez

Dirección: fernando Sáez

Duración: 1 hora

Estreno: I. Villena de Remedios

PREMIOS OBTENIDOS POR EL CET

Caperucita roja

- Premio a la mejor puesta en escena, Ana María Salas.
- Encuentro Nacional de Teatro para niños y jóvenes, Camagüey 1969

Caperucita roja, Fernando Sáez

- Premio a la puesta más imaginativa
- Encuentro de Teatro Nacional para niños y jóvenes
La Habana, 1975

Margarita en el país de las maravillas

- Premio ASSITEJ a la mejor puesta en escena
- Premio de actuación masculina (Angel Víctor Miguez)
- Premio a los diseños de escenografía y vestuario (Jesús Ruíz)
- Premio a la música original (Alberto Anido)

VII Festival Nacional 1982

El Porrón Maravilloso

- Premio especial de puesta en escena a la obra cubana original que mejor integra los elementos del lenguaje teatral en la búsqueda de una expresión nacional.
- Premio UNEAC de dramaturgia (Rogelio Castillo)
- Premio a la música que mejor se integra a la puesta en escena (Mario Crespo)
- Premio a los diseños de escenografía y vestuario (Jesús Ruíz)
- Premio de actuación femenina (Carmen Pallas)
- Premio de actuación masculina (Angel Víctor Miguez)
- Mención especial de actuación masculina (Nelson Aguila)

- Premio de la organización de pioneros José Martí
- Premio del Fondo Cubano de Bienes Culturales, a los diseños de escenografía.

VIII Festival Nacional, La Habana 1983

Blancanieves

- Premio de actuación femenina (Carmen Pallas)
- Mención a la música original (Alberto Anido)
- Mención a los diseños de escenografía y vestuario (Jesús Ruiz)

VIII Festival Nacional, La Habana 1983

CAPÍTULO II

"Lunes 10 de septiembre, 1492.

En aquel día con su noche anduvo sesenta leguas, á diez millas por hora, que son dos leguas y media; pero no contaba sino cuarenta y ocho leguas porque no se asombrase la gente si el viaje fuese largo."

Cristobal Colón

Diario de Navegación

Hay un conjunto de factores internos que influyeron decisivamente en la cohesión de un grupo de actores en el CET. Ahora bien, hay condicionantes externas que marcan la dinámica y la calidad de estas relaciones, y el rumbo del trabajo futuro; juegan un papel integrador para la consolidación de una ideología común. En 1982, en el contexto del Festival de Teatro de la Habana, el colectivo entra en contacto con tendencias influyentes del teatro occidental y en particular del teatro latinoamericano que a su vez había compulsado parte de la praxis teatral cubana. Las investigaciones de Enrique Buenaventura (TEC) y Santiago García con el grupo de teatro colombiano La Candelaria, habían dialogado con la praxiateatral nacional no únicamente a partir de sus visitas a Cuba, sino también a través de encuentros concretos como el Taller organizado en 1980 y el trabajo conjunto de Santiago García y Cubana de Acero en el montaje de Huelga. A un primer nivel esta influencia actúa de manera corrosiva sobre todo lo que Fernando Sáez y sus colaboradores más cercanos pensaban y creían del teatro; significó el comienzo de un crítico análisis retrospectivo que comprometía toda la experiencia precedente.

Los grupos que consecuentemente construían sus espectáculos ~~por~~ a partir del método de creación colectiva, por analogías y homología lograban puestas en escenas ^{mas} más ricas y complejas como les fuera posible, que propiciaban una posición activa del público ante la representación y la historia; la factura final de estos espectáculos se vincula a la forma específica en que cada

miembro de esas agrupaciones se relacionaba con la vida. Los "actores de nuevo tipo" de La Candelaria, por ejemplo, en la función de actor, promotor, organizador, son responsables de la calidad de los espectáculos y de su distribución en la sociedad. Esto repercutió como un cuestionamiento del oficio para la dirección artística y unos cuantos actores del CET, porque los modelos de organización del trabajo de esos grupos colombianos eran una contestación a condiciones análogas a las nuestras, y se expresa de inmediato en la aparición de nuevas necesidades estéticas, que trataron de materializar en el próximo espectáculo: El Caballo de Ceiba.

En 1982 el CET estrenó El Porrón Maravilloso, que difería tanto en proceso de montaje como en resultado artístico, del resto de las producciones anteriores. Surge casualmente como respuesta a una necesidad: contar con un espectáculo presentable en cualquier espacio con el fin de cumplir con el plan de actividades asignadas para no afectar la vinculación económica de los actores. Dada la premura del montaje el texto fue escrito por un colaborador inserto en el curso del montaje; como debía representarse en cualquier espacio la gama de posibilidades expresivas, de los escasos elementos utilizados para facilitar la movilidad del espectáculo; fueron prácticamente agotadas por los actores.

El Porrón Maravilloso aleanzó un lenguaje coherente, la especificidad de su montaje impidió la concepción de "gran espectáculo" y demostró la posibilidad de investigar formas de afrontar los procesos de creación de los espectáculos, acorde a las condiciones

reales del colectivo, este período constituye un nítido referente en su historia.

El Caballo de Ceiba: respuesta a nuevas premisas estéticas: proceso de montaje.

La voluntad de cambio a nivel estético engendró una serie de premisas, de pasos precisos en pos de un objetivo: se estableció un equipo de trabajo para discutir cada problema; este equipo debía enriquecer el montaje al impedir que criterios unívocos se proyectaran sobre el transcurso de la composición del espectáculo. Se acordó eliminar la concepción previa alienada del montaje, de la escenografía, la música y el vestuario para ampliar el poder expresivo de los actores que no estarían subordinados a lo que plásticamente se dedujera del exterior.

El espectáculo debía ser austero, el conjunto de elementos que tomaran parte en la puesta en escena tenían que responder y brotar de sus demandas internas.

El actor requería ser el centro inventor sobre el que debía caer la responsabilidad de armonizar los elementos utilizados en el espectáculo.

Hipotéticamente la comunión de estas premisas confluían en imágenes resultantes complejas, susceptibles de ser interpretadas de disímiles maneras para implicar tanto emotiva como intelectualmente a los espectadores.

② El equipo de trabajo quedó integrado por: Fernando Sáez (director artístico), Jesús Ruíz (diseñador), Joel Sáez y Fernando Sáez Carvajal (estudiantes de Teatología del ISA).

Rogelio Castillo y Fernando Sáez ya habían colaborado en la escritura de El Porrón Maravilloso, juntos conciben un nuevo texto literario que es el punto de partida de la puesta en escena. Este texto consta de un acto dividido en escenas relacionadas entre sí y a la vez con cierta independencia respecto a las demás. Cada una forma una pequeña unidad o cuadro con sentido propio y concatenado causalmente con el siguiente.

Tomemos un fragmento:

...(La Ceiba se pone de pie incorporando a la venada)

Venada. Ayúdame. ¡Por favor, ayúdame! (Pepeín va hacia ella mientras los demás se retiran a un extremo).

Pepeín. ¿Qué te pasa?

Venada. Estoy enredada.

Pepeín. Espera... (Va a auxiliarla, pero se acuerda de la advertencia que le hizo Marabú. Se aparta) No puedo.

Venada. ¡Ayúdame!, un perro ¡fíbaro me persigue y si da conmigo estoy perdida.

Pepeín. Esto debe ser una trampa.

Venada. ¿Qué dices?

Pepeín. Que no conseguirás engañarme... (Se aleja, tropieza y cae)

Venada. ¡¿Te has hecho daño?!

Pepeín. Me he lastimado una mano.

Venada. Quisiera ayudarte, pero en estas condiciones, no puedo.

Pepeín. ¿Cómo? ¿Si me he portado mal contigo?

Venada. No has oído decir, ¡haz bien y no mires a quien!

Pepeín. Ese refrán no es nada justo. (Al otro lado aparece Perro Jíbaro)

Perro. ¡Ayúdame!... ¡Ayúdame!... (Pepeín se pone de pie)
Sácame de estos bejucos que me impiden seguir, tengo que darle caza a mi presa. (Señala a la venada).

Venada. No lo hagas, por lo que más quieras.

Perro. Hazlo por lo que más quieras.

Venada. Tengo hijos pequeños y morirán si no les doy calor.

Perro. Yo también los tengo, y morirán si no les doy de comer.

Venada. Te lo suplico, ¡no lo sueltes!

Perro. Suéltame, ¡te lo suplico!

Venada. No.

Perro. Suéltame.

Pepeín. ¡Cállense! Déjenme pensar... (Se aleja unos pasos)
¿A quién debo ayudar? Si suelto al perro... se come a la venada y sus hijos se quedarían desamparados... (niega con la cabeza) No. Pero, si suelto a la venada al perro le sucede lo mismo... (Contrariado) ¿Por qué me habré metido en este lío?... (Medita) ¡Ya sé! (Se vuelve hacia ellos) Escuchen, seré justo con ambos. Soltaré a los dos y así estarán en igualdad de condiciones. (Se sacude las manos).

Venada. ¿A los dos?

Pepeín. Sí. Lo que suceda después, no es asunto mío...

El texto escrito, cuenta la traición de Pepeín, un niño que rompe su caballo de madera porque ambiciona uno dorado; a causa de la traición muere un amigo. A través de situaciones en apariencia paradójicas enjuicia a la indiferencia y la imparcialidad como falsas formas de justicia. Alude a la responsabilidad del espectador como sujeto activo de la aguda y renovada lucha política de los años ochenta.

Primero, se trató de construir el texto del espectáculo (la totalidad de los elementos que conforman la puesta en escena) con el material que aportaran los actores en improvisaciones analógicas, donde el mismo conflicto planteado por cada unidad del texto dramático debía aparecer en una situación diferente, para ^{realizarlos} ~~realizarlos~~ y llegar a una representación crítica e historizada del texto original. Sin embargo no dio resultado, en lugar de ser imágenes reveladoras, eran ilustraciones físicas de las situaciones planteadas por el texto literario, en su mayoría pedestres y superficiales.

Hubo que renunciar a ese método de trabajo, se procedió a armar el espectáculo con improvisaciones: consistentes en la recreación por parte de los actores de distintos temas o estímulos sugeridos por el director. Las improvisaciones se hacían sin que los actores tuvieran un conocimiento previo del texto escrito; después de articuladas la totalidad de las escenas se introdujo el texto.

Como no fue posible estructurar la pieza con el estilo del

material aportado por los actores que significara un nuevo punto de vista del texto pre-existente; el director los introdujo por un terreno conocido: la misma estructura del texto literario. El resultado de las improvisaciones estaba circunscrito directamente a la concatenación causal de dicha estructura, por temor a perder todo referente y caer en un espectáculo amorfo, incoherente.

La ausencia de una confrontación creadora entre los actores y el director limitó el espectáculo; con todo, compensado con la búsqueda conciente de los actores a nivel extraverbal, característica que aparece por primera vez en la trayectoria del CET. La obra se estrenó en el marco del IX Festival de Teatro para niños y jóvenes, en su etapa selectiva en la Universidad Central de Las Villas. Un actor invita a los espectadores que están sentados en el escenario a "soñar despiertos". El juego consiste en la posibilidad que tienen todos de pedir un deseo, que será sometido a la aprobación de los presentes. El derecho a la petición lo obtiene la persona que se quede con la pelota; esta pasará de mano en mano al ritmo de palmadas y la frase: "Que siga la bola que andando va" y se detendrá a la voz de: "que pare la bola". El actor-modelador traza un círculo de tiza delimitando el lugar de la representación, al disponer para el juego al público a su alrededor. La extensión del juego dependía del interés de los espectadores y la lógica de la representación.

Una o varias peticiones se prestaban para ser tomadas como

ambiciosas por el resto de los actores que se encontraban confundidos con el público, involucrado también en la discusión. La discordia se gufaba hasta un punto climático que desembocaba en un silencio generalizado; el actor que representaba el personaje de **Pepeín** iba hacia el centro del espacio de representación con la pelota en **las** manos y el espectáculo continuaba de acuerdo al orden de las escenas establecidas.

La utilización de la pelota y el juego es significativo en tanto que aplica en la práctica un nuevo tipo de relación proxémica público-espectáculo. La pelota, como objeto, cobraba valor dramático; hacia el final de la representación era devuelta nuevamente a los espectadores y de esta forma la reflexión acerca de la propuesta que el espectáculo entrañaba y su conflicto pasaba a ellos.

Podía dividirse al público en dos grandes grupos según su posición ante la representación. Una parte, terminado el espectáculo, discutía sobre las inquietudes que a nivel individual se habían suscitado; generalmente deseaban ver otra vez el espectáculo para ampliar, corroborar o cambiar sus puntos de vista. El otro grupo, formado en su mayoría por adultos vinculados al teatro, discurría acerca de la forma "novedosa" en que se contaba la historia.

"Algunos dijeron no entender la obra; exigían en nombre de los niños, y por qué no de ellos, que el mensaje debía ser claro = unívoco, lo contrario de nuestros propósitos". (Fernando Sáez. Apuntes sobre el espectáculo).

Este criterio primó en el jurado del IX Festival Nacional celebrado en La Habana. El espectáculo que sintetizó las preocupaciones y búsquedas del CET y que significó la expresión de un período de tránsito hacia la conquista de una mayor autonomía, a través de una nueva forma de organización del trabajo teatral; fue considerado como un snobismo provinciano. Sólo la ASSITEJ premió al espectáculo por sus búsquedas escénicas. Las encuestas realizadas a niños de seis a doce años, que presenciaron funciones especiales, arrojaron resultados aleccionadores; el nivel de comprensión era aplastante.

De la experiencia de El Caballo de Ceiba devinieron una serie de conclusiones que cimentaron las vías de la creación futura:

- a)- No basta la voluntad estética para lograr buenos espectáculos; existe una relación dialéctica entre la factura final de los espectáculos y la forma de organización de los colectivos teatrales.
- b)- El Caballo de Ceiba fue respetuoso con los niños, no los subestimaba imponiéndoles "mensajes"; abría campo para su participación inteligente. No obstante fue un espectáculo mediatizado, muchas imágenes quedaron en funciones primarias: ambientaban las situaciones, algunas otras operaban de manera ilustrativa. Esto fue resultado de no conocer a fondo el método de trabajo empleado.
- c)- Los actores no tenían una preparación física e intelectual que les permitiera enfrentar los nuevos

presupuestos, redundó en una mezcla de la práctica presente y la anterior.

- d)- La experimentación, no era un propósito a lograr de modo absoluto con la puesta en escena; tiene que existir la investigación y búsqueda colectiva e individual del actor cotidianamente. El espectáculo es resultado de ese proceso y no a la inversa.
- e)- Los eventos como los festivales competitivos, no son idóneos para confrontar los hallazgos de los espectáculos, porque las expectativas de los participantes se centra en los resultados, mientras se subestiman los procesos creativos; al absolutizar sólo una parte del fenómeno teatral.
- f)- Ahondar en el sentido de las relaciones espaciales con el público, el lugar que este ocupa no puede propiciar simplemente que "vea mejor", de cerca el desarrollo de la representación.
- g)- Se escamotea la verdad si se habla de equipo de trabajo y sus miembros conviven apenas unos días. Insertarse en el proceso creativo de un colectivo equivale, de alguna manera a formar parte de su historia.

Cuando apenas comienzan a sedimentarse los descubrimientos de El Caballo de Caiba, el CET se encuentra otra vez presionado por la vinculación económica de los actores. En este momen-

to se decide aprovechar al máximo el desarrollo del montaje de un nuevo espectáculo, porque restarle importancia a cualquiera significaría una ruptura de la maduración de los enfoques del colectivo y un lógico estancamiento y pérdida de lo logrado. Entonces, se elige un estímulo para el próximo espectáculo, que habría de enfatizar el trabajo sobre las limitaciones del proceso anterior. Se emprende el montaje de Lorca con la recopilación de textos dramáticos, ensayos, poemas del poeta español o sobre él; todo este material fue conformando un conocimiento colectivo. Ahora bien, no se intentó tomar directamente el cuerpo de documentos para transportarlos de manera pasiva a la representación, ni para ser declamados o tomados como mero pretexto. Las jornadas de trabajo eran a la vez sesiones teóricas y prácticas acerca de la forma de modelar los conocimientos adquiridos sobre el poeta teatralmente, a través de analogías que expresaran las visiones reales de los actores, sus preocupaciones, para sintetizar el tema y los conflictos del espectáculo.

Pero cuando se asume un proceso con intensidad, este requiere un tiempo determinado para llegar a un fructífero desenlace y Lorca se extendía y comenzó a chocar con los intereses de quienes querían construirlo rápidamente para cumplir con el número de actividades programadas; así se fue minando el proceso.

La sección sindical del CET convocó a una reunión con todo el colectivo donde explícitamente todo el mundo debía exponer sus

ideas; una escisión profunda se produjo, más del cincuenta por ciento de los actores, condicionados por los patrones de razonamiento heredados de la praxis precedente argumentaba: "es bueno experimentar pero no todo el tiempo". El desconcierto por la falta de reconocimiento oficial evidenciada por la no obtención de premios en el último festival; enfatizó la predisposición hacia los resultados inciertos.

La otra parte, estimulada por la voluntad de cambio, afianzada por los constantes intentos de superar lo alcanzado, se pronunció a favor de seguir hasta las últimas consecuencias el camino asumido. Consideraban la experimentación como cualidad inherente a todo auténtico montaje.

La discrepancia se agudizó a tal punto que la reunión terminó sin acuerdo alguno, aunque quedó claro que era imposible continuar. Así la experiencia de Lorca quedó trunca.

Este desenlace condujo a un nuevo encuentro de quienes se pronunciaban por la continuidad del proceso: determinaron que bajo el estado de las relaciones existentes en el CET no se podía continuar trabajando y que antes de mediatizar el curso evolutivo, era preferible abandonar el teatro.

Ese día coincidió con ellos en Santa Clara Joel Sáez, él estuvo presente en el encuentro y tuvo la idea de dividir al CET de manera que la parte interesada en continuar la investigación siguiera unida, sin que su energía, desarraigada del contexto que le dio origen se transformara en peso muerto.

El paso inmediato, era oficializar la escisión interna, lo que

presuponía trámites burocráticos. Se redactó un documento que argumentaba la necesidad de la decisión tomada; pero el proyecto fue vetado a instancias de cultura provincial (Villa Clara). Con razón asociaban las discrepancias en el interior del CET con problemas personales; pero en efecto, absolutizaban una parte del problema, no alcanzaron a ver la estrecha relación existente entre los problemas individuales y artísticos. A la postre, después de gestiones y debates la Dirección Nacional de Teatro y Danza aprobó el proyecto.

Otra conclusión complementó las ya formuladas a propósito de El Caballo de Ceiba:

- Resulta ilusorio emprender proyectos cuyas obsesiones no alcancen a todos sus integrantes, más descabellado aún es tratar de imponer modelos de comportamiento y doctrinas a quienes por su propia voluntad no desean cambiar de sitio. Han de seguir solos los que desean gustosamente correr el riesgo que entraña todo acto creador.

El CET quedó dividido, como fruto de la ruptura del proceso de montaje de un espectáculo, que desencadenó la necesidad de una nueva forma de organización teatral. Acababa de nacer el grupo Teatro 2 de Santa Clara.

CAPÍTULO III

"Tomar altura, pero con tanta fuerza
que me permitiera volar, y empeque-
ñecer de tal forma que pudiera de-
saparecer de la vista de los demás."

Andrés Toledo

(apuntes sobre el entrenamiento)

Cuando se aprueba oficialmente la división del CET, con la condición de revisar dentro de un período relativamente corto de tiempo los logros de la experiencia, entiéndase los resultados de los espectáculos; el Teatro 2 contaba con tres actores, el director, un productor y un técnico: funciones heredadas de la anterior forma organizativa. A ellos se une una nueva compañera; aunque mantenía vínculos con el grupo, no estaba ligada directamente al teatro.

La necesidad de proyectarse socialmente como grupo mediante un espectáculo, acelera el proceso de El Hijo. Para poder asumir el proceso compositivo fue preciso que cada integrante, abandonara su estrecho perfil ocupacional y tuviera que responsabilizarse tanto intensiva como extensivamente con el trabajo. Tomaron parte decisiva en las actividades de construcción del espectáculo y organizativas: en las sesiones técnicas de estudio, entrenamiento, improvisaciones, montaje, así como el régimen disciplinario que regía la vida interna del grupo y su funcionamiento integral.

El Hijo narra las distintas etapas de la vida de un hombre, condicionada por los puntos de vista irreconciliables que sustentan los padres. De una parte la madre lo estimula a obrar con justicia, sin aspiración a privilegio alguno, excepto el de sus propios actos. Sin embargo, el padre lo induce a conquistar el conocimiento y a última instancia el poder, por medios fraudulentos. El hijo trataría de ser fiel consigo mismo, obligado a definirse ante cada situación.

La puesta en escena, desde el nacimiento hasta la muerte del hijo, está conformada por una serie de escenas que son una especie de síntesis de los momentos cruciales de su vida. Argumentalmente, estas escenas límites tienen la suficiente autonomía para que pueda evaluarse en ellas la conducta del hijo, a la vez que conforman un conjunto de acciones que permiten valorarlo a la luz de su historia.

Ahora bien, si es perceptible la presencia y evolución de los personajes de la madre, el padre y el hijo en la puesta en escena, anecdóticamente no se concretan lo suficiente. En otros términos, no se alcanzó a precisar los rasgos que los definirían como seres particulares; lo que de alguna manera, restringe el campo de ambigüedad y el carácter generalizador de la representación. Porque al no historizarse a los personajes, es difícil desentrañar los motivos que los llevaron a actuar de esa forma y no de otra, velando las causas más profundas de sus comportamientos. Como se corría el peligro de que primara el enfrentamiento entre valores abstractos, la puesta en escena se vio obligada constantemente a referenciar las acciones de los actores a la realidad y a explicitar lo que debía ser fruto de la labor reflexiva de los espectadores.

Este efecto tiene su presunto germen en el proceso de creación de las improvisaciones:

El Hijo comienza siendo deudor de El Caballo de Ceiba, este funcionó como estímulo y referente. Fábulas analógicas de si-

tuaciones de la obra precedente, fueron el material que sirvió de punto de partida a las improvisaciones también análogas de los actores, para la construcción del espectáculo. Esas fábulas tenían entre sí cierta relación, digamos paradigmática, por medio de los conceptos que manejaban; aunque anecdóticamente eran diferentes. La diversidad de matrices para la formación del texto del espectáculo, obstaculizó la concreción de una estructura narrativa en una difección centralizadora.

Hace algunos años parece admitirse que el teatro no es un género literario. El espectáculo teatral organiza un conjunto de códigos sonoros y visuales y uno de ellos es el verbal. Enrique Buenaventura deduce con claridad: " si el texto no es ni más ni menos que uno de los lenguajes del texto del espectáculo (el cual establece una organicidad discursiva con los otros textos o lenguajes no verbales), el concepto de dramaturgia no debe reducirse a los textos escritos para el teatro." El montaje de El Hijo a primera instancia, privilegia lo que llamaremos la dramaturgia del actor; es decir, la participación activa de los actores en la construcción de la totalidad de las acciones que conforman el eje de continuidad (sintagmático) así como la participación también creativa, en el eje de ^{selección} continuidad (paradigmático).

Este primer proceso de montaje del Teatro 2, se basó en el desarrollo de improvisaciones que no se hicieron para ilustrar, mejorar o traducir las ideas del director. De manera

que se propició un intercambio productivo a través del choque del eje de continuidad y el de selección (paradigmático) que atañe al director: los actores tratan de transparentar con sus actos las obsesiones personales, a la vez, el director trata de modelar las propias con la estructura que propone para el espectáculo.

Esta premisa es respuesta a carencias concretas: en el CET, ordinariamente, el actor no tenía la responsabilidad de explotar al máximo su capacidad creativa en el curso de los montajes. Sin resultados estables y coherentes, es ilusorio hablar en un grupo de política teatral o de relación a profundidad con el público. El énfasis en el acabado, en la precisión formal de los espectáculos, tiene como objetivo fundamental lograr la renovación, a nivel de grupo, del sistema de relaciones que conforman el fenómeno teatral, incluida una relación particular con los espectadores; a partir de la investigación y el énfasis en cada espectáculo de la calidad de códigos determinados. Pero este simple punto de vista teórico no asegura la continuidad del proceso, no es el salvavidas sobre el cual sale a flote, quizás con mayor facilidad son arrastrados a la deriva los hallazgos de la experiencia.

Hay que decidirse a atacar el problema al menos por una parte, porque esa transformación parcial del fenómeno puede conllevar el descubrimiento de nuevas dimensiones para las demás. No se trata de reducir a moldes lo que se inventa como

respuesta a necesidades concretas; acomodarse a fórmulas probadas equivale a traicionar la naturaleza del proceso mismo de ruptura, se trocaría inevitablemente en su contrario. Lo que importa es la capacidad de reacción, la incomformidad para transformarse a la par del proceso, no perder su control e influir en él en lo sucesivo.

De ahí, la importancia de establecer una metodología con base en las propias tentativas; el método es un conocimiento valioso porque permite, además, mantenerlo como referente. Un punto que se respeta para ser enriquecido constantemente; es la posibilidad de alejarse, de mantener los nexos con lo históricamente significativo a través del oficio y no recalar en repeticiones estériles.

El Hijo terminó por independizarse del material-estímulo que lo desató (El Caballo de Ceiba), los actores colorearon las improvisaciones con los conflictos de sus propias vidas, se convirtieron en una reflexión acerca de la ruptura precedente: implicaba un compromiso ético con el oficio que les permitía expresarse a través de él; cargaron las improvisaciones con la emotividad suscitada por la inmediatez de los sucesos recientes de su propia vida como grupo.

Aunque la conformación del grupo Teatro 2 de Santa Clara, está en vías de consolidación; puede hacerse un resumen parcial de su evolución, según el estado de las relaciones internas y el desarrollo técnico individual, que cristalizan en el espectáculo. Sobre todo, los descubrimientos que hicie-

ron vital el montaje de El Hijo y sus representaciones; se refieren a la búsqueda y precisión del trabajo con los códigos visuales. Son los primeros pasos para articular una metodología:

- a)- La clave de la relación proxémica y su función comunicativa en busca de un espectador necesariamente activo, se refiere a la intimidad entre los actores y el público, dispuesto a una distancia ínfima necesaria, sin que ningún espacio de sombra constante facilite su impunidad frente a la representación.

La inminente cercanía de los actores y elementos empleados en el espectáculo, como la vara que pasaba rasante a los espectadores, los mantiene en estado de alerta y propicia la percepción de la energía y el sentido de cada acción y de la historia que se narra.

- b)- La cualidad de la energía presente en el espectáculo, es la misma alcanzada en las sesiones de entrenamiento. Las acciones extracotidianas de los actores (el máximo gasto de energía para un mínimo resultado) ganan la atención del público, a un primer nivel, por su diferencia. De la modulación del potencial de esa energía depende en gran medida el ritmo del espectáculo; la atención sostenida del espectador, a partir

del establecimiento de un código común de comunicaciones.

- c)- La economía de las acciones de los actores, la precisión de los gestos y su carácter sintético y generador en cada ocasión necesaria, de equivalentes a la vida cotidiana; formaron un universo perfectamente verosímil. La lectura y relación de esas acciones requiere un constante esfuerzo del público; es decir, el argumento está implicado en la unidad discursiva gestual.
- d)- Parejas a la articulación del discurso gestual preciso, la escenografía no tiene únicamente una importancia "funcional". Las tres mesas utilizadas, por ejemplo, son cambiadas constantemente de posición, desplazadas, y sus combinaciones forman: obstáculos, una barca, un pódium, carruajes, etc. Estas mutaciones juegan un papel decisivo en el ritmo del espectáculo; en el valor narrativo del tiempo.
- e)- El valor del vestuario, además de caracterizar y contextualizar a los personajes, radica en que forma parte del código objetual como elemento actuante en función dramática; por una necesidad práctica y conceptual.
- f)- El énfasis del trabajo en la importancia dramática de los sonidos, de las acciones vocales, tie-

ne el propósito de explotar no sólo el valor semántico de la palabra, sino elaborar a partir de determinadas formas de emplearla, nuevas connotaciones.

La reducción consciente de la palabra (no se trata de una resta a ciegas) orienta al trabajo en el desplazamiento de la posición predominante que alcanzó en la práctica del CET, donde la concepción de las obras descansaba en la palabra como código fundamental en la organización del argumento.

- g)- El entrenamiento cotidiano ofrece la posibilidad de una formación regular de los actores. En la práctica del CET, el aprendizaje se limitaba a los papeles que interpretaban los actores en cada montaje. Pero sobre todo, el entrenamiento constituye un momento de liberación de la energía del actor; es además una forma de autodefinition personal.

La comunión de estas características esenciales, le imprimen al espectáculo cierta morfología que se aparta de la morfología habitual en la praxis teatral cubana. Al quedar sin referente cercano la crítica sigue la solución más fácil, que parece ser considerar a El Hijo un "espectáculo foráneo". Término vago, sinónimo de pereza intelectual, por cuanto su función adjetiva no explica ni demuestra nada a-

cerca del hecho práctico de representar una historia; que pretende invalidar a la representación en tanto que fenómeno artístico, más aún si se atiende a las connotaciones ideológicas que este calificativo adquiere en el contexto de un proceso de descolonización cultural. No queda otro camino que definirlo según lo que parece aludir: el espectáculo resulta una imitación de espectáculos extranjeros. Un elemento significativo es la reacción del público no cubano que considera El Hijo, portador de las raíces de la identidad cultural nacional.

El malentendido se agrava, porque asociar el término foráneo a esta experiencia en particular denota explícitamente el olvido del origen de nuestro movimiento teatral, y a última instancia de nuestra cultura.

En esencia, el análisis debe centrarse en la manera en que son asimiladas las diversas técnicas teatrales; si en efecto constituyen una apropiación que conlleva a indagar en el oficio y a expresar y descubrir a través de él, verdaderos problemas de nuestra identidad. No hay que confundir esto, con la importación pasiva de modelos internacionales de espectáculos. Lo que verdaderamente encierra el peligro de extrapolación irresponsable de problemáticas específicas.

La dificultad en realidad, está en imponer una condición esterilizante a la praxis teatral nacional, porque entonces sí se le hace el juego a los enemigos de nuestra identidad. A fuerza de ser reiterativo debo insistir en lo que ha queda-

do demostrado con este escrito: las elecciones del Teatro 2 de Santa Clara y su forma de organización de grupo, responde orgánicamente a las necesidades cada vez más crecientes suscitadas por las condiciones reales de la praxis teatral cubana.

A pesar de todo, voy a repetir lo que hace algún tiempo escribí a propósito de Corre, corre, Carigüeta, espectáculo del grupo colombiano "La Candelaria":

"Corre, corre, **chasqui** Carigüeta, corre, vuela y comunica que nuestro amado Inca Atau Walpan ha muerto. Corre, corre, **chasqui** Carigüeta, corre, vuela y comunica estos hechos que nos partieron el alma como se parte un tiesto."

Carigüeta corre a contar los trágicos sucesos, dando saltos cada vez con más intensidad; queda solo iluminado en el centro del escenario, detiene la carrera y extiende los brazos hacia el público. De esa forma el conflicto se desplaza del espectáculo a los espectadores, la representación concluye.

Por supuesto, es absurdo pretender que el espectáculo guste y sea útil a todos. La eficacia del teatro, de este teatro es, análogamente, como el principio de distribución ^{de} una sociedad ^{en} más justa: de acuerdo a la necesidad.

CONCLUSIONES

1- Como se ha visto, en el Teatro 2 prima la forma de organización de grupo: cada integrante es responsable extensiva e intensivamente de su trabajo, tanto con el resultado artístico de los espectáculos y su distribución en la sociedad, como en la totalidad de las actividades organizativas; incluido el régimen disciplinario interno.

2- Metodológicamente, las improvisaciones analógicas en el Teatro 2, funcionan como materia prima para la construcción de los espectáculos; y no son utilizadas para adornar, traducir o mejorar las ideas del director.

El actor se encuentra inmerso activamente en el proceso de creación de la puesta en escena, al influir de forma decisiva en el eje de continuidad (sintagmático) y en el eje de selección (paradigmático).

3- La experimentación no es un propósito a lograr de modo absoluto con la puesta en escena; tiene que existir una investigación y búsqueda colectiva e individual del actor diariamente. El espectáculo es resultado de ese proceso y no a la inversa, aunque sí lo impulsa.

4- El entrenamiento sistemático tiene una importancia vital en la formación del actor. Pero ante todo, es una forma cotidiana de autodefinición.

5- Los eventos como los festivales competitivos, no son idóneos para confrontar los hallazgos de los espectáculos, porque las expectativas de los participantes se centra en los resultados. Mientras se subestima a los procesos crea-

tivos, al absolutizarse una parte del fenómeno teatral; en la medida en que los procesos no se muestran en los festivales, y su programación general no da cuenta de ellos.

6- El Teatro 2, a partir de la experiencia retomada de El Caballo de Ceiba, que intuía la importancia de dirigir el espectáculo al público en general; considera que un buen espectáculo para niños puede ser igualmente disfrutado por los adultos. En la práctica, dedicar espectáculos únicamente al público infantil, se traduce en una subestimación de este.

7- Las técnicas artísticas del grupo Teatro 2 de Santa Clara y su forma de organización, responde orgánicamente a las necesidades cada vez más crecientes suscitadas por las verdaderas condiciones de su inserción en la realidad.

8- Como se ha demostrado en este trabajo, no basta la voluntad estética para lograr buenos espectáculos; existe una interrelación dialéctica entre la factura final de los espectáculos y la forma de organización de los colectivos.

9- Resulta ilusorio emprender proyectos cuyas obsesiones no alcanzan a todos sus integrantes, más descabellado aún es tratar de imponer modelos de comportamiento a quienes por su propia voluntad no desean cambiar de sitio. Han de seguir solos los que deseen gustosamente correr el riesgo que entraña todo acto creador.

Este análisis, parte de mi condición de observador participante en la trayectoria del CET y el posterior nacimiento del grupo Teatro 2 de Santa Clara; se nutre de la conversación y la convivencia cotidiana, de manera que soy resultado de su propia evolución. La selección de los acontecimientos ahonda en una arista de la verdad; esta selección significa una visión unidimensional de la historia real, porque se encuentra directamente en función de demostrar: que la forma de organización de grupo, se origina en este caso específico, en el proceso creativo de los espectáculos y su factura final.

Es imprescindible en un futuro inmediato, orientar estudios en otros sentidos, para conformar una historia infinitamente más rica y abarcadora. Rescatar del olvido muchos otros acontecimientos vitales, puede permitir a través del ejercicio de la razón, mantener límpida la memoria; para relativizar la situación actual y pasada, para que no se pierda la conciencia de nuestra verdadera condición. /
Para terminar, están las consideraciones de los actores, expresadas en el contexto del Seminario de Agosto de 1987; que se propuso, analizar y sistematizar los resultados de un año de trabajo, con vistas a proyectar sobre la base de la propia experiencia el trabajo futuro. Estas son las palabras de los legítimos protagonistas de este proceso; quienes han recuperado, el asombro que entraña todo acto creador.

Esta estructura tiene la función de implicar al espectador en el descubrimiento de las motivaciones.

En este punto comienza (selección, sustitución y síntesis) el papel organizador (coordinador) del director. Su lucha contra nuestro punto de vista.

Los actores se apropian de la partitura y la repiten hasta lograr un dominio (físico) de los códigos de emisión que hace posible homologar el espectáculo al mundo real del espectador para establecer, de este modo, una complicidad códica.

En este punto del proceso, mi participación fue nula debido al accidente que me mantuvo alejada durante dos meses. Al recuperarme se me hace difícil la integración a la propuesta, debido a la diferencia (de entrenamiento y de práctica) con los otros participantes, diferencia que sólo puedo intentar salvar tratando de establecer una profunda relación con todo lo que acontece, tratando de que todo lo que significáramos fuera auténtico, tratando de lograr una transparencia de esas relaciones, desbordamiento interior (necesidad personal de improvisación, necesidad de espontaneidad que alimenta con su savia el acto creador)

Poco a poco, voy reajustándome al proceso, pero existe entonces un punto en ese reajuste a la partitura, esa preocupación de integración ahoga, apretuja y quiere dejar frías las zonas de vida (la vitalidad) que puja por salir. Supongo fuera un proceso tardío en mí, ya superado en ese momento por los otros.

(A partir de la primera confrontación con el público en algunas presentaciones se fue perdiendo la vitalidad, primando, generalmente, la preocupación por la precisión de la partitura en detri-

mento de la vida del contacto. Después de muchas presentaciones, se ~~retoma~~ nuevamente la obra, se replantea y lo más importante de este proceso es la recuperación del asombro (de la poesía)

Respuesta de Carlos Chirino a la pregunta número 1.

Cuando algunos compañeros deciden realizar una nueva experiencia creando nuevas relaciones humanas y de trabajo y que esto aún siendo lo fundamental derivara en un resultado artístico superior, yo me encontraba separado de mi vida laboral desde hacía seis meses por problemas de salud. Por otra parte tenía una ignorancia absoluta en cuanto a la literatura de personalidades del teatro como Grotowski, Brecht, Barba y Peter Brook y cierto desconocimiento del concepto de "grupo" y su diferencia con relación a las compañías lo que me hacía dudar un poco de que pudieran existir nuevas relaciones y que estas a su vez nos ayudaran a ser mejores como hombres.

En julio de 1986 me incorporo al trabajo y me encuentro con una revolución en la forma de enfrentar el trabajo teatral. Esta llamada por mí revolución la llevaron a cabo compañeros a los que admiro profundamente como creadores y en los que yo confío plenamente. Inmediatamente me explican la idea a grandes rasgos y me "enrolan" en la aventura de la cual se tenían algunas ideas para poder empezar, pero ninguna de cómo podría terminar y mucho menos de los resultados que podía tener; pero sin embargo en cada uno de ellos había una firme resolución de romper los esquemas y eso aparejado a la confianza absoluta que tengo en ellos, hizo que me entusiasmara de buena manera. En medio de todo esto surgen mis primeras angustias, que no eran otras que las de sentirme incapaz de poder enfrentar el fuerte trabajo que se avecinaba y no poder interpretar en escena las ideas de mi director, así como que mi físico no me respondiera por el problema de salud que siempre he padecido y más en ese momento que me encontraba débil, después de haber pasado por siete operaciones, además siempre he tenido que superar un gran miedo a que mi pierna pueda frenar pa-

er para siempre mi carrera artística. No obstante a esto estaba realmente entusiasmado y tengo que confesar que nunca sentí la menor duda en cuanto al trabajo que realizábamos, porque una cosa sí era cierta se estaba trabajando con una gran seriedad por lo que el resultado artístico podría gustar o no pero tendrían que reconocer que detrás de todo lo que hacíamos había un gran esfuerzo y todo era producto de un gran desgarramiento ya que todos estábamos esperando algo muy importante y de alguna manera en mayor o menor grado esto tenía que llegar al espectador.

Estas dudas en cuanto a poder responder físicamente hicieron que profundizara en el proceso de entrenamiento y que ha medida que este avanzaba fuera descubriendo infinitas posibilidades a mi cuerpo hasta ahora nunca imaginadas por mí. Paralelamente a esto y queriendo avanzar rápidamente cosa que era importante en aquel momento debido a la situación del grupo, traté de ponerme al día teóricamente, esta carga teórica me confundía en ocasiones hasta que en la medida que avanzaba en el entrenamiento iba comprendiendo muchas cosas y le buscaba solución a los problemas, lo que hacía que sin darme cuenta creara un plan de trabajo diario, para ir fortaleciendo las partes de mi cuerpo que más problemas presentaban. A pesar de esto no todo eran rosas; en un momento determinado el entrenamiento comenzó a decaer, se tornaba cansón y monótono porque al parecer se repetían las mismas cosas, que ya creíamos tener perfectas, por lo que empezábamos a retroceder y a desviar en ocasiones el camino, lo que representaba un gran peligro para el desarrollo; además todo esto se reflejaba en el propio proceso de montaje. Esto creó en mí una gran incertidumbre, pues aunque quería avanzar no sabía cómo hacerlo, entonces recurrimos por cierto tiempo a la reflexión y a largas sesiones teóricas que fueron despe-

ner para siempre mi carrera artística. No obstante a esto estaba realmente entusiasmado y tengo que confesar que nunca sentí la menor duda en cuanto al trabajo que realizábamos, porque una cosa sí era cierta se estaba trabajando con una gran seriedad por lo que el resultado artístico podría gustar o no pero tendrían que reconocer que detrás de todo lo que hacíamos había un gran esfuerzo y todo era producto de un gran desgarramiento ya que todos estábamos esperando algo muy importante y de alguna manera en mayor o menor grado esto tenía que llegar al espectador.

Estas dudas en cuanto a poder responder físicamente hicieron que profundizara en el proceso de entrenamiento y que ha medida que este avanzaba fuera descubriendo infinitas posibilidades a mi cuerpo hasta ahora nunca imaginadas por mí. Paralelamente a esto y queriendo avanzar rápidamente cosa que era importante en aquel momento debido a la situación del grupo, traté de ponerme al día teóricamente, esta carga teórica me confundía en ocasiones hasta que en la medida que avanzaba en el entrenamiento iba comprendiendo muchas cosas y le buscaba solución a los problemas, lo que hacía que sin darme cuenta creara un plan de trabajo diario, para ir fortaleciendo las partes de mi cuerpo que más problemas presentaban. A pesar de esto no todo eran rosas; en un momento determinado el entrenamiento comenzó a decaer, se tornaba cansón y monótono porque al parecer se repetían las mismas cosas, que ya creíamos tener perfectas, por lo que empezábamos a retroceder y a desviar en ocasiones el camino, lo que representaba un gran peligro para el desarrollo; además todo esto se reflejaba en el propio proceso de montaje. Esto creó en mí una gran incertidumbre, pues aunque quería avanzar no sabía cómo hacerlo, entonces recurrimos por cierto tiempo a la reflexión y a largas sesiones teóricas que fueron despe-

Jando el camino e hicieron que retomáramos el entrenamiento con nuevas ideas, pero esta vez a diferencia del principio cada uno tenía una problemática distinta, por lo que nos fuimos desarrollando individualmente en distintas direcciones, perfilándose de esa forma las individualidades.

A lo largo de todo este proceso y casi desde el principio comencé a sentir que algo muy importante estaba ocurriendo dentro y alrededor de mí, incluso ni en las giras que realizábamos ni mis compañeros ni yo abandonábamos el entrenamiento por sentirlo necesario y las relaciones humanas entre nosotros se hacían cada día mejores, sin embargo, todavía existe falta de franqueza al hacer algunos planteamientos e incluso reservas entre algunos compañeros, lo que deteriora en alguna medida las relaciones de grupo e influye de alguna manera en el proceso de creación. Estos y otros problemas que existen son lastre que no debemos cargar a cuesta si queremos realmente llevar adelante esta experiencia.

No obstante a las deficiencias que hemos tenido, medimos nuestras fuerzas y avanzamos, encontrándonos ahora en una etapa superior, que no es más que el punto de partida hacia nuevos logros, ya que estamos en condiciones de intentar conformarnos un método de trabajo y un cuerpo teórico que respalde el trabajo del colectivo. Hay confianza, no somos ya tan niños, crecemos cada día y nos convertiremos en jóvenes robustos y fuertes.

Después de la fragmentación del C.E.T. en dos partes nos unimos en un pequeño grupo; semilla de lo que más tarde sería el Teatro 2 de Santa Clara y empezamos con largas sesiones teóricas muy importantes para comprender y escalar un escalón sólido en que pudiéramos apoyarnos y lanzarnos en busca de nuevos objetivos; esto estaba ligado a algunos intentos prácticos que luego se convirtieron en lo que hoy es nuestro entrenamiento. Todo aquello se fue consolidando poco a poco hasta tener la necesidad de traducir lo que sabíamos en algo concreto que no podía ser otra cosa que una puesta en escena.

Recuerdo que un buen día el director se sentó frente a nosotros y nos contó una pequeña historia y nosotros empezamos a trabajar y a crear improvisaciones análogas que pudieran decir nuestros puntos de vista o como veíamos aquella historia a veces una palabra era suficiente para mover el resorte de nuestra creación. Esto se fue repitiendo fielmente durante no recuerdo que cantidad de días. Tengo que señalar que en aquella época nos pusimos reglas muy estrictas como era el no uso de la palabra o de ningún objeto, tratábamos de buscar signos, imágenes, utilizando como único instrumento nuestro cuerpo y voz como una prolongación de este; lo que por supuesto nos exigía mucho como actores pero a la vez nos desarrollaba y nos convertía en el centro y el elemento más importante de nuestro teatro.

Todo esto nos llevó a crear un pequeño arsenal de improvisaciones que el director veía y anotaba, luego tratamos de conformar una historia que presentamos con gran entusiasmo y duró alrededor de dos horas pero para asombro nuestro cuando terminamos lo que creía-

mos era grandioso por todo el dolor y desgarramiento de nuestras ideas y vivencias que presentábamos cruda y desnuda ante el director; este nos dijo que no entendía nada aunque podía ver un hilo lógico en las acciones, esto nos atormentó hasta que comprendimos que habíamos descuidado un instrumento que no podíamos, ni podemos abandonar cuando se crea una improvisación, que es lo que llamamos el referente real que no es otra cosa que referencias con algo de nuestra realidad cotidiana lo que queremos decir en el trabajo de analogías, esto se convirtió rápidamente en el carril sobre el cual teníamos que montar el tren de la creación.

Después de este largo proceso el director que hasta ese momento había participado como un observador crítico pasó a tomar parte en el asunto por lo que retomamos el material que teníamos agrupado en grandes cuadros y empezó a ponernos un corset que cada día nos apretaba más y fue creando lo que luego llamaríamos el artificio de la obra, algo rígido que se convirtió en la columna vertebral de nuestra pieza e instrumento que ayudaba al director a conformar su propia historia; recuerdo esta etapa como una dura prueba ya que tengo que confesar que en el plano particular entré en una dura contradicción, casi confrontación con el director en defensa de mi personaje y de mi historia y que esta contradicción dialéctica generó una gran expectativa ya que muchas veces al tener el director que ir creando junto a nosotros, nuestros al parecer contradictorios puntos de vista iban arrojando luz en el camino de la conformación teatral del espectáculo. En este camino mi personaje fue adquiriendo nuevos puntos de vista que le fue dando dimensiones hasta ese momento ocultas para mí que a la vez permitía dar soluciones a muchas de las cosas aún no resueltas. Como experiencia de esta etapa

tengo que señalar que sin la mano del director jamás hubiera sido teatro todo aquel cúmulo de material hecho por nosotros con la mejor intención pero sin el ojo objetivo y vigilante de alguien que desde fuera ordenara, quitara y pusiera.

En cuanto a los elementos que utilizamos no eran otros que una vara y dos telas, estrictamente lo necesario para poder transmitir nuestras sensaciones e imágenes. Con relación a la vara, introducida por mí en el espectáculo, esta surge por un largo proceso de relación con el objeto que llevaba a cabo en el entrenamiento diario lo que me permitió cierta destreza en el manejo de la pértiga que me facilitaba transmitir todas mis ideas en distintas formas, ya sea como objeto integrado a mí, como una parte más de mi cuerpo o separado de este, que podía en un momento determinado estar de acuerdo o en contradicción conmigo.

Luego siguiendo el hilo del trabajo; se cierra aún más el corset con la introducción de tres mesas y dos candelabros, elementos extraños que tuvimos que integrar en fases frías y muy calculados para poder así explotar al máximo las posibilidades que nos ofrecían estos elementos, esto se simultaneaba con pases físicos que no eran otros que llevar hasta la exageración la capacidad expresiva de todo nuestro cuerpo incluyendo la voz que ya se había integrado con anterioridad partiendo de sonidos primarios emitidos producto de una gran necesidad nuestra, los fuimos perfeccionando y referenciando. Lo último que se le agregó a la obra fueron los textos surgidos para apoyar ciertas partes de la obra, que podían aclarar, dar una doble perspectiva o varios niveles de lectura a una situación determinada.

Después de varias presentaciones de la obra esta fue perdiendo vitalidad quedando solamente el artificio o cascarón, por lo que tuvimos que retomar de nuevo el trabajo, encaminado en este caso en otra dirección. Para esto el director reorientó la búsqueda y aclaración de algunos objetivos no definidos aún, que conseguimos con la ayuda de los llamados propósitos que son los objetivos que tiene que lograr cada actor en el transcurso de una escena, o sea, es por lo que el actor lucha en cada momento de la obra.

Los propósitos es un elemento que será muy importante tener en cuenta en los próximos montajes dentro del método de trabajo, ya que a través de él pudimos darle de nuevo "vida" al espectáculo así como una nueva dimensión y riqueza a los personajes.

Resumiendo todo este proceso, pienso que la experiencia de El Hijo no es otra cosa que el método necesario a seguir a la hora de afrontar nuevos montajes.

Respuesta de Waldo Franco a la pregunta número 1.

La suprema sabiduría humana está, en desempeñar a conciencia, humildad y total entrega de sí mismo el oficio electo por probada vocación...

A finales del mes de abril de 1986, nos reunimos en el viejo case-rón de la UNEAC en una de las enormes habitaciones que sirvieron en otra época quién sabe a quién perdido en el tiempo, de dormitorio; éramos cuatro actores, el director artístico, y el técnico de au-dio del antiguo Centro Experimental de Teatro, dividido ahora en dos equipos de trabajo, debido a razones que habría que analizar en párrafo aparte, estaba con nosotros también una ex actriz del CET, dedicada ahora al radio. Eramos ocho personas, pues teníamos un o-yente, como en los tiempos de mi escuela primaria, que nos aban-donó al poco tiempo, éramos un grupito pequeño, con unas ganas tre-mendas de trabajar de hacer cosas nuevas, pero que en ese momento nos mirábamos como quien espera una bomba pero no sabe por donde va a explotar.

Y ahora paso a primera persona, ¿cómo llegar allí?

Incertidumbre, esa es mi primera impresión, incertidumbre ante un párrafo no entendido, incertidumbre ante la similitud de dos concep-tos que sin embargo significan cosas diferentes, incertidumbre por el deseo de aprehender la cantidad inmensa de criterios, formas, ci-tas y la imposibilidad de hacerlo, incertidumbre que ha dejado de serlo, pero que me acompañó durante mucho tiempo.

En unos días ya manejábamos nuevos conceptos y palabras que si bien nos eran totalmente ajenas y distantes tratábamos de darle una utili-dad. Sat, bios eran un nuevo vocabulario, así como descolonización del cuerpo, analogías, homologías, que trataba de aplicar al trabajo

y que me hacía mantenerme tenso durante toda la sesión de trabajo; habíamos tenido una experiencia deliciosa en el intento de montaje de "Lorca"; malograda pero estimulante experiencia que nos hizo ver que había otra forma, distinta a la tradicional, que había un modo verdaderamente teatral de expresión que nos alejaba de moldes y esquemas.

Siguieron meses de tanteos, de búsquedas, de intentos como el trabajo de analogías con La historia del anticuario de Eliseo Diego que si bien quedó en el camino me sirvió de vía para retomar el camino iniciado con Lorca en el mundo de las analogías.

A los pocos meses, con las rodillas y los pies heridos y ostentando sobre mi ceja derecha la huella de un salto impreciso comencé a padecer de unos extraños mareos, que me apartaron por un corto tiempo del trabajo; al volver con enormes deseos de reintegrarme al trabajo y retomar el entrenamiento me pregunté, ¿qué pasa?, no entiendo nada, mi mente está bloqueada, mi cuerpo se niega a moverse, no puedo integrarme al entrenamiento, a la cuerda en que vibran todos, todo lo que dice el director me parece tremendamente contradictorio, contrario a mis criterios, falta de objetividad, en qué laberinto estoy; me sentía el más desgraciado. Resultaba que había escogido un oficio que había deseado y por el que había luchado toda la vida y ahora sucedía que no podía con él; decididamente era un fracasado y debía seguir el camino de los frustrados envejecer tras un buró de cualquier oficina pensando en lo que había querido ser y no pude, por mi poca capacidad, por mi total falta de talento, por mi error al escoger algo para lo que no estaba preparado; pero podía no ser yo el equivocado, el director podía equivocarse tam-

bién , en fin de cuentas yo era inteligente, yo podía hacer lo que hacía ese actor yo me había desgarrado igual que él. Habíamos hecho una gira y desde mucho antes estuve trabajando duro, flagelándome, desgarrándome en cada improvisación, observando mi cuerpo parte por parte, hasta que poco a poco pude recomponer el enorme rompecabezas que me había quitado el sueño tanto tiempo; mi cuerpo era ligero, mi cerebro despejado; había trabajado profundamente, había alcanzado una meta, ser mejor, había podido vencer la barrera que yo y sólo yo me había impuesto creyéndome dueño de los mares sin conocer siquiera un arroyo.

En este primer año de trabajo, de dudas, de vacilaciones, de conflictos me ha mejorado como actor, pero también como ser pensante, como hombre.

El director nos pidió, que todos tuviéramos papel y lápiz para comenzar el trabajo y todos advertimos que teníamos ante nosotros una larga etapa de trabajo o de juegos, etapa en la que no interviene el director y la que todos tenemos oportunidad de emitir criterios, discutir, considerar, y montar nuestras ideas en imágenes sobre el corto cuento, la idea, o la palabra la simple palabra que puede sugerir un estado de ánimo, una posición ante la vida o un sentimiento; desde hacía varios meses nos dedicábamos a un duro entrenamiento aún sin una base fuerte en el plano teórico que nos hacía tropezar constantemente con muchos obstáculos, pero que nos había cambiado muchos esquemas de actuación, sin embargo cuando estos cambios eran llevados al plano práctico, eran algo confuso y enredado que sólo podría tener explicación en nuestras mentes, es el caso de un personaje en una improvisación que traté de hacer tan totalmente opuesto al teatro tradicional, que lo hice caminar de espaldas y hablar en un lenguaje tan raro y alejado de la realidad, que lejos de darme frutos de una madurez en el nuevo trabajo, al lograr un personaje interesante, todos podrían haberlo interpretado como un anormal.

El proceso de improvisaciones en El Hijo, que nunca se llamó así desde el primer momento; pues los primeros cuentos o pequeñas fábulas de donde se armó la estructura del espectáculo fueron tomadas de la obra El Caballo de Ceiba y respondieron a esta incluso con textos, hasta que nos dimos cuenta, que habíamos hecho otra obra completamente diferente, que las imágenes que lográbamos en nuestras improvisaciones nos llevaban por otro camino, que no era precisamente el de El Caballo de Ceiba; decía que el proceso de improvisaciones en El Hijo fue cor-

to si tenemos en cuenta que se logró una organización, bastante incoherente pero que se aproximaba ya a la forma que tendría terminada en siete meses aproximadamente; primero pasamos por un período de improvisaciones a partir de un cuento o pequeña fábula hecha por el director que nosotros debíamos transformar en imágenes para el día siguiente, a esto siguió, una etapa en la que las improvisaciones eran hechas por nosotros a partir de la mención de un sentimiento como amor, durante estas dos primeras etapas anduvimos dando tumbos, unas veces acertando, otras bastante perdidos hasta que nuestro más cercano colaborador, uno de los dos que nos acompañan y estimulan desde el principio de la experiencia, nos explicó que las imágenes no podían ser tan complicadas y rebuscadas que nadie las entendiera, pues el teatro no era sólo para nuestro consumo, que los demás debían también compartirlo, que debíamos buscar el referente real en el gesto, en la imagen, que hiciera que el público recibiera una información de la realidad, que le sugeriría lo que queríamos decir; creo que a partir de entonces estuvimos un poco más acertados, pero llega un momento en que nuestras mentes no daban más y entonces fue necesario forzar el proceso lograr las últimas escenas, a partir de la imagen pensada para ella, sin que interviniera la improvisación, intercalando algunas imágenes, logradas a partir de la improvisación.

Si en algún momento me sentí perdido durante el montaje de El Hijo, mucho más que al principio fue cuando presentamos la unión de todas nuestras imágenes enlazadas y el resultado fue una larga amalgama de imágenes sin pies ni cabezas; y satisfecho, cuando vi que funcionaba como un mecanismo bien ajustado y pude disfrutarla, sin preocupaciones.

Respuesta de Andrés Toledo a la pregunta número 1.

Recuerdo como si hubiera sido hoy la reunión, para comunicar la decisión de formar dos equipos de trabajo (la división) yo integré el equipo 2, hoy Teatro 2 de Santa Clara.

Después nos reunimos en la casa de la UNEAC los siete compañeros que hoy integramos el equipo para llevar adelante esta nueva experiencia que no se sabía adónde nos llevaría, pero a medida que entrábamos en el proceso se hacía más interesante.

Pasado unos meses ya en nuestro local de trabajo se comenzó a profundizar en los entrenamientos y se llevaba paralelamente el trabajo de las analogías para lo que es hoy, El Hijo.

Tengo que decir que todo este proceso fue de una gran experiencia para mí, pues llevaba lo que es un trabajo serio, esto consiste en cadenas de ejercicios, voz, sí pero, improvisaciones físicas, improvisaciones de actuación.

Las cadenas me resultaron muy difíciles pues es algo que no había trabajado ni pensado jamás. Consistía en un gran gasto de energías en diversos movimientos, hay que llevarlos al máximo con mucha fuerza y buscar la concatenación entre un movimiento y otro, es decir dónde termina y comienza cada uno, esto me trajo grandes preocupaciones pues me era muy difícil, porque en una semana eran aceptables y en la otra había perdido todo lo que tenía y así transcurrió el tiempo.

A fuerza de trabajo fui saliendo de aquello que me preocupaba. Exactamente me pasó con el sí pero, a raíz de que se comenzaron los ejercicios el director y yo hemos trabajado duramente para encontrar el camino por donde se podía continuar. Al principio me preocupaba tremendamente que no pudiera llevar una narración coherente, por indicacio-

nes del director puse en práctica algo que me dio resultado: leer libros que me estimularan y me puse a releer Las mil y una noches, cogía las historias y las imágenes y las hacía mías. Por ejemplo, cogía un personaje me imagino lo que hace, por dónde va, los lugares que visita, lo que ve, lo que le gusta, cómo son los lugares y todo lo que lo rodea. Hago mi propia historia, marco los puertos por donde tengo que pasar y después quito y pongo todo lo que se me antoje, de esta forma fui saliendo de toda aquella vergüenza que no me dejaba hablar. En estos momentos disfruto los sí pero, a veces me burlo de los demás personajes y vuelvo a mí.

Yo no tengo pendiente lo que voy a decir, sólo lo que en ese momento surja, lo único que tengo pendiente es tomar la palabra.

Quiero que sepan que pasé días, semanas y meses muy angustiado sólo me sustentó aquel refrán que dice todo el que persiste algo logra. Hubo momentos de vacilación, pero me decía a mí mismo ten fuerza de voluntad y no te detengas.

En el trabajo de montaje de El Hijo tengo que decir que me decepcioné muchas veces cuando se comenzó, cuando se impuso el corsé de situaciones, nada me salía, ni las escenas a partir de las improvisaciones que había hecho muy buenas. Comencé a preocuparme tremendamente todo me salía frío y como si estuviera encadenado, por mucho que me ayudaba el director yo seguía estancado.

Sabía que era el mismo principio de las improvisaciones pero ¿cómo lo llevaba a vías de hecho? Unas veces me salían otras no, no tenía confianza en mí, por no saber cómo aplicar la técnica, este es un trabajo que recae directamente sobre el actor. Sabía que me faltaba

algo que me hiciera revivir los movimientos mecánicos, era sustentar las escenas, era cargarlas de sentimiento. Volví a mi infancia traje las vivencias de la oscuridad.

Repite y no me canso de repetir que el entrenamiento es la base de esta forma de proyección del actor. Tengo la amarga experiencia de cuando regresé de las vacaciones, lo había perdido todo y retomé el entrenamiento con propósitos muy fuertes. Tomar altura pero con tanta fuerza que me permitiera volar, y empequeñecer de tal forma que pudiera desaparecer de la vista de los demás.

Respuesta de María Eugenia Orozco a la pregunta número 1 :

No es la primera vez que me pongo a hacer un recuento de lo que ha resultado de esta experiencia a lo largo de este primer año, sin embargo ahora me siento nerviosa y perturbada, porque precisamente tratar de resumir esta experiencia, significa plasmar aquí parte de las memorias que he acumulado a lo largo del también primer año de mi vida profesional dentro del arte.

El haber comenzado casi junto a la nueva experiencia me limita en parte al no conocer la vida dentro de las grandes o pequeñas compañías y las relaciones humanas que existían entre sus integrantes, sin embargo creo que me excluye de una serie de rezagos que hubiera podido dejarme una falsa relación personal y de trabajo, llena de vicios y prejuicios que no son fácil de eliminar de nuestra conciencia de un día para otro.

Precisamente de esto que acabo de decir parten mis primeras desilusiones y dudas que traían aparejadas como es lógico la expectativa a cada posible solución; y a esto me voy a referir a continuación: Recuerdo que cuando yo entré al grupo, momento este que tengo grabado como uno de los más importantes de mi vida, se leía mucho material teórico y se hablaba sobre las nuevas relaciones humanas que estaban incluidas dentro del concepto de grupo como tal, relación esta a la que deberíamos aspirar todos. Inmediatamente me hice un patrón de lo que para mí sería el "grupo", un patrón que ahora comprendo era en parte como un sueño para aquel momento en que todos mis compañeros estaban pasando por un proceso de adaptación muy difícil, por el cambio tan brusco que estaba ocurriendo, tanto en las relaciones entre nosotros como en la forma de enfrentar el trabajo a partir de nuevos conceptos desconocidos por todos hasta ese instante, además ellos estaban

marcados por muchos años de trabajo dentro del antiguo grupo y todos los lastres que este trabajo y esta falsa relación dejaron, no se podían arrancar de un día para otro, sino que tenían que ir eliminándose poco a poco a medida que avanzara la experiencia y en la misma medida en que cada uno de los integrantes del colectivo pusiera su parte para lograrlo.

Lo primero que me molestó fue notar que existía desconfianza entre los compañeros, lo que se manifestaba de distintas formas:

- había cierto miedo a plantear lo que se pensaba y a que no se entendiera por parte de los demás compañeros lo que se quería decir, o como se dice vulgarmente a que se tomaran las cosas por otra parte. Esto traía como consecuencia los comentarios fuera de los ensayos, lo que por supuesto no podría traer aparejada ninguna solución para la duda o conflicto existente.

- esta desconfianza también se notaba en compañeros, que en ocasiones, estoy segura que sin proponérselo se acercaban y para escuchar lo que estaba hablando.

- también se notaba falta de confianza de Fernando hacia nosotros a pesar de que él es uno de los compañeros que más ha luchado por las nuevas relaciones y por borrar toda una serie de vestigios y de desconfianzas que había tenido que adquirir a lo largo de veintitantos años rodeado en parte de buenos compañeros, pero también de otros que usaban la mentira como un arma contra los que se oponían a sus desmanes.

- aparte de la falta de confianza también existía individualismo, no a la hora de enfrentar el trabajo sino en actitudes que muchas veces pueden haber pasado inadvertidas.

Cosas como estas y otras que iban sucediendo no encajaban en mi "ideal", yo aspiraba y:

- aspiro a un grupo en el que se respete ante todo al compañero y las decisiones que este tome, pero en el que tengamos la suficiente honestidad y confianza como para aclarar las dudas existentes y plantear las cosas con las que no estamos de acuerdo con palabras claras y sencillas que no oculten ninguna intención detrás.

- aspiro a un grupo que a la hora de trabajar trabaje y que después de concluida la labor diaria, comparta también sus problemas y se ayuden unos a otros a solucionarlos, en la misma medida que esta ayuda sea recíproca y que no traiga consigo el equívoco en las relaciones a la hora de asumir el trabajo.

- aspiro a un grupo que piense en el futuro con optimismo y cree las bases necesarias para alcanzarlo en mejores condiciones.

- aspiro a un grupo en el que todos nos conozcamos a grado tal, que seamos capaces de comprender los momentos malos de nuestros compañeros y corresponder a estos de la forma más adecuada, lo que evitaría situaciones difíciles y desagradables.

- aspiro a un grupo en el que para todos los integrantes, el trabajo en común y la relación de grupo como tal sea lo fundamental y lo más importante, sin tener en cuenta una serie de estrictos mecanismos que frenan la creación.

Estas y otras aspiraciones más conforman mi ideal sobre el grupo, pero comprendo que aún es demasiado pronto y el giro realizado es bastante

brusco. Sin embargo en los últimos meses he notado cambios en todos, nuestra conducta ha variado tanto a la hora de enfrentar el trabajo como en la propia vida en general.

En cuanto al trabajo artístico nunca sentí miedo o temor a que no fuera a salir, yo tengo una gran confianza en mis compañeros y principalmente en Fernando como director, estaba segura de que cuando él dijera "vamos a estrenar" era porque la obra se encontraba con las condiciones necesarias como para quedar bien. Sin embargo he dudado mucho con respecto a mí; al principio me veía muy gorda e incapaz de hacer lo que los demás hacían, pero yo quería hacerlo y eso me daba fuerzas; después dudé de poder desempeñar el papel que me correspondía con la calidad necesaria; tuve miedo de no poder avanzar en el entrenamiento, pero lo vencí y avancé; tengo miedo aún de enfrentarme por primera vez a un texto cosa que no he hecho desde que entré en el grupo y sobre todas las cosas tengo mucho miedo del ridículo.

Con todas estas dudas y otras dificultades más que se han ido presentando a lo largo del montaje y del entrenamiento, Chirino me ha ayudado mucho con sesiones interminables que comenzaban al salir del local y terminaban a altas horas de la noche.

Sin embargo pienso que para mí ha sido y sigue siendo muy importante tener dudas, porque estas me obligan a trabajar más a esforzarme y a dedicar cada día mayor cantidad de tiempo a mi trabajo.

A pesar de esto también he tenido momentos de relajamiento que por suerte fueron frenados a tiempo y en los que el entrenamiento se estancó e incluso retrocedió, lo que me hacía mucho daño porque de él dependía precisamente poder lograr un trabajo aceptable en el proceso de montaje. Me sentía aburrida en las sesiones de entrenamiento y

no ponía nuevos obstáculos que rompieran la apatía hasta que tuvimos grandes conversatorios que reorientaron mi camino y el de mis compañeros en general.

Otro problema que me golpeó tremendamente fue el de no ser sistemática a la hora de recoger las experiencias acumuladas durante el montaje de El Hijo que me servirían de base para poder enfrentar nuevos trabajos. Esto me creó una situación muy desagradable cuando tuvimos que montar Fiesta de Primavera y no sabía qué hacer ni que método seguir. Por eso pienso que es tan importante este seminario que puede servirnos como base fundamental para el trabajo futuro.

Si una cosa me ha golpeado duramente en el trabajo es no haber sido sistemática a la hora de plasmar en un papel todas las experiencias acumuladas a lo largo del montaje, por lo que resulta difícil ahora hacer un recuento del proceso de trabajo; durante el montaje de El Hijo y mucho más conformar un método a partir de él.

El Hijo comenzó, y ante todo debo decir, con mucho entusiasmo. Era el primer montaje grande que enfrentaba el grupo después de su formación como tal y había una gran expectativa dentro del colectivo y por supuesto como es lógico ante cada experiencia, en todo aquel que de una forma u otra había tenido alguna relación directa o indirecta con el antiguo C.E.T. . Unos, los optimistas, los que confiaban en la capacidad creadora de nuestro director y fundamentalmente los amigos, confiaban en el éxito; otros, los esquemáticos, los que no confían en el hombre, los que tiemblan ante cualquier cambio, los que temen enfrentar la duda y por supuesto todos aquellos que deciden ir en contra de los que hacen algo que les cuestiona su trabajo, esperaban el fracaso.

Esta situación de presión externa, unida a los meses que ya el grupo llevaba trabajando, pero sin presentarse ante el público y sobre todo unido a la necesidad que teníamos todos de consolidar las enseñanzas teóricas, hizo que comenzara a tomar cuerpo aquello que en aquel momento no tenía texto, ni música, ni sonido y por supuesto ni siquiera nombre.

Comenzamos por imponernos las reglas más estrictas y extremas, no queríamos utilizar nada que no fuera nuestro cuerpo y como prolongación de este la voz, desechamos cualquier conducta o desplazamiento que no fuera extracotidiano y no aceptábamos utilizar elementos que físicamente no estuvieran presentes en escena. Sólo contá-

bamos para proponer lo que se nos pedía con el cuerpo y el caudal inmenso de sensaciones que cada persona lleva dentro.

La primera etapa del trabajo comenzó con las improvisaciones. Fernando nos leía y nosotros al otro día y en ocasiones, en la misma sesión de trabajo hacíamos una o varias analogías donde cada uno de nosotros, sintiéndonos en intimidad, descarnábamos nuestros sentimientos para mostrar nuestro punto de vista de lo que se nos pedía.

De esta forma realizamos varias analogías hasta que hicimos una ~~analogía~~ que resumía el tema de todas las que había que hacer a partir de ese momento, y en ese sentido continuamos trabajando; pero en este caso para realizar las improvisaciones nos íbamos guiando por diferentes situaciones que en ocasiones estaban dadas por una palabra, como la maldad, el amor, la ternura, la traición, la juventud eterna o la riqueza. Teniendo siempre en cuenta las situaciones que se sucedían en el montaje anterior del grupo El Caballo de Ceiba.

Las primeras analogías que hacíamos eran un caos, muy emotivas, pero no se entendía lo que queríamos decir, hasta que después de varias explicaciones entendimos lo que era el referente real y que de aclarar este, dependía precisamente que se entendiera nuestra propuesta.

Cuando ya habíamos mostrado una cantidad determinada de situaciones y sentimientos, tomamos todas las analogías, las ordenamos de forma tal que con ellas contáramos nuestra propia historia, y en una tarde muy agitada presentamos al director y a sus asistentes aquella historia, tejida muy bruscamente, que duró 1 hora y 40 minutos y que sería la materia prima necesaria para su trabajo futuro.

Después vinieron el quitar de aquí y poner allá, dejar un cuadro vacío aquí para ponerlo después, volver a hacer algo que falta aquí, buscar el referente real allá, en fin comenzaron ellos con mano firme y segura a perfilar y a dar forma a todo aquello para contar entonces su propia historia. A continuación y después de un viaje rápido a la Habana Fernando regresó con la idea de la escenografía, tres mesas, dos banqueticas y dos posibles candelabros; apoyándonos en ella y dándole diferentes usos podríamos aclarar aún más las situaciones; por lo que comenzamos de nuevo desde el principio escena por escena para ir incorporando estos elementos nuevos; ya que desde el principio al hacer las analogías se estaban utilizando dos telas y una vara como utilería y con diversos propósitos.

Después otro día supimos que la acción de la obra se iba a desarrollar en la sala de una casa, que los personajes iban a ser la madre, el padre y el hijo, que Waldo y yo seríamos los ayudantes (koken) y que posiblemente lo que ya era una obra se llamaba

El Hijo.

Es de suponer que de nuevo hubo que ir atrás y revisando escena por escena, ir entrando en la nueva situación. Cada pase tenía como resultado algo que buscar o mejorar, alguna situación nueva que el director quería que estuviera presente, una escena o cuadro como nosotros le llamábamos que estaba en un lugar y debíamos cambiar para otro, un referente real que estaba equivocado, un "sat" que andaba perdido y así innumerables detalles que sólo el director desde fuera y con su capacidad de mastre podía descoser y volver a coser.

Cuando ya estuvo organizado todo el espectáculo y lo que se llamó el artificio más o menos integrado, se empezaron a hacer pases físicos y fríos para eliminar obstáculos y grabar todo aquello que no sería otra cosa que los puertos por donde se pasaría a la hora de improvisar durante la representación.

Antes de comenzar los pases físicos ya habíamos ido integrando poco a poco los sonidos, con lo que se hizo un trabajo similar, buscándole un referente real a cada uno de ellos, ya por último y días antes del llamado estreno se comenzó la apropiación del texto que se había escrito precisamente en el mismo proceso de montaje y como resultado de este.

Vinieron las primeras presentaciones que nosotros internamente no consideramos como estreno porque todavía quedaba mucho que pulir y que rebuscar para satisfacer nuestras exigencias y las del director.

Continuamos realizando pases de la obra hasta que en una ocasión a Fernando se le ocurrió la palabra propósito que nuevamente reorientó el trabajo con un fin determinado; el que hemos estado continuando hasta la actualidad.

Ahora me piden que conforme un método, sé que esto sería lo ideal, pero me pregunto, ¿sería acaso posible realizar esta encomienda?, ¿estoy yo facultada y preparada para hacerlo?, ¿no recaería de nuevo en lo mismo que he escrito?, ¿es que acaso el método no parte de la propia experiencia? Creo que sería más fructífero que al terminar este seminario se aunaran las experiencias plasmadas en el papel por cada compañero y de ahí precisamente se desprende el método que siempre va a tener sus particulari-

. dades en cada nuevo montaje.

NOTA ACLARATORIA

De las categorías empleadas en este trabajo, sólo deben especificarse por su importancia a la hora de la comprensión general las referidas a grupo y compañía teatral; las demás forman parte del vocabulario común de los teatristas.

Compañía: Colectivos regularmente conformados por un elevado número de actores. Como regla se especializan en escuelas, luego dentro del colectivo teatral su formación depende de los papeles que interpreta en las distintas obras. Poseen una infraestructura (personal técnico y administrativo) que delimita el perfil ocupacional de los actores.

Grupo: Conjunto de actores más o menos estable, su formación tiene lugar concretamente dentro del grupo. Entre sus integrantes existe afinidad de obsesiones y presupuestos estéticos. Cada integrante tiene un perfil amplio, al responsabilizarse con las funciones artísticas y organizativas, que se encuentran estrechamente relacionadas. El desarrollo de las potencialidades individuales es esencial para la proyección integral del colectivo.

Indice de fotos.

- (1) La farsa de Maese Pierre Pathelan.

1968

Topes de Collantes.

- (2) La farsa...

1968

- (3) Armado

gira centrales azucareros

1964

- (4) Armado

gira por centrales azucareros

1963

- (5) La tinaja de Pirandello

gira centrales azucareros

1966

- (6) La bella y la bestia

1965

- (7) Tres farsas francesas

1968

- (8) Tres farsas...

1968

- (9) La vieja

1969

- (10) La vieja

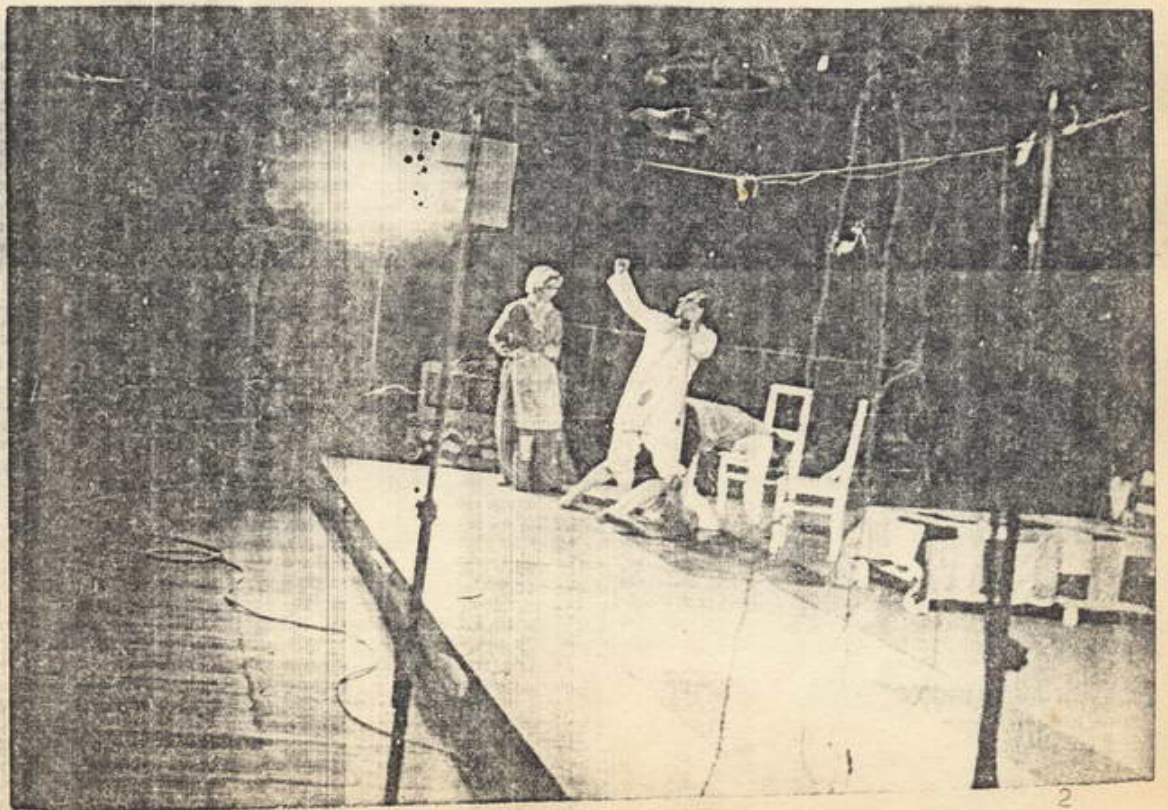
1969

- (11) Caperucita
Camagüey-gira nacional
1969
- (12) Caperucita
- (13) La Margarita que quería ser bailarina
1971
- (14) El Caballito Enano
1971
- (15) El primer golpe
1973
- (16) El camino de las balas
1972
- (17) Caperucita
1973
- (18) El ruiseñor del rey
1968
- (19) Mujer
1975
- (20) Catibo
1980-gira centrales azucareros
- (21) Armado en un central azucarero.
- (22) Ensayo de Blancanieves
1982
- (23) Margarita en el país de las maravillas.
1975
- (24) Margarita en el país...

- (25) El perrón maravilloso
1981
- (26) El perrón...
- (27) El Caballo de Ceiba
1984
- (28) El Caballo de Ceiba
- (29) El Caballo...
- (30) El Caballo...
- (31) El Hijo
1987
- (32) El Hijo
- (33) El Hijo
- (34) El Hijo



1



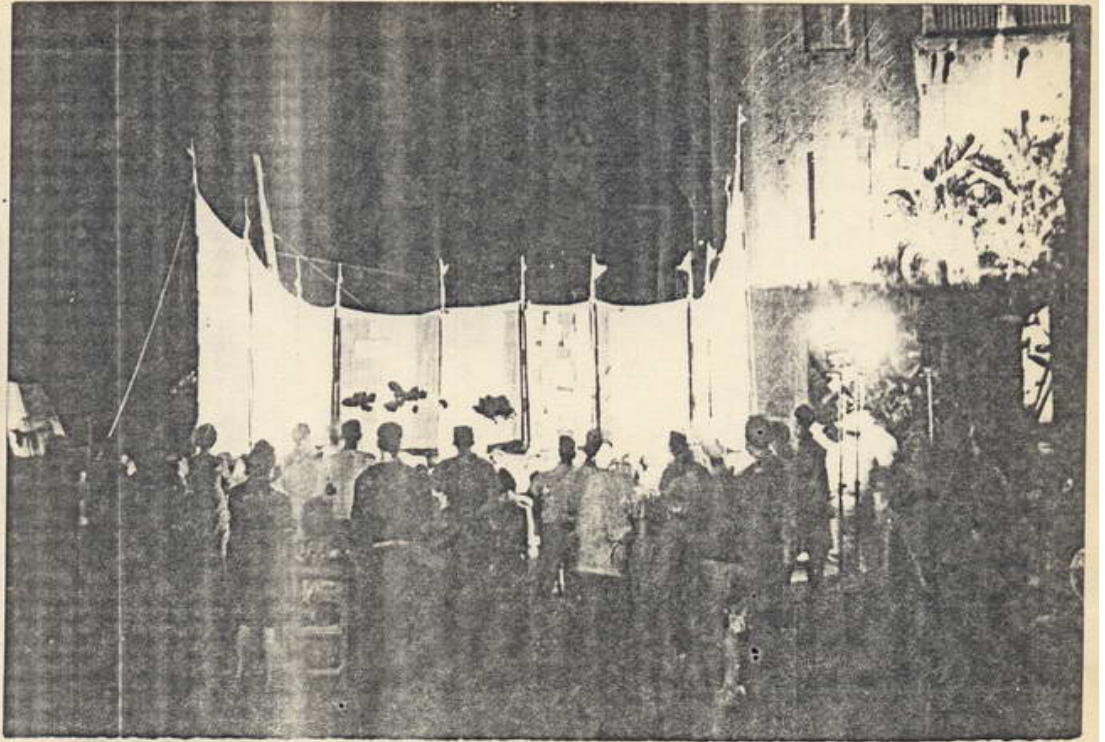
2



3



4



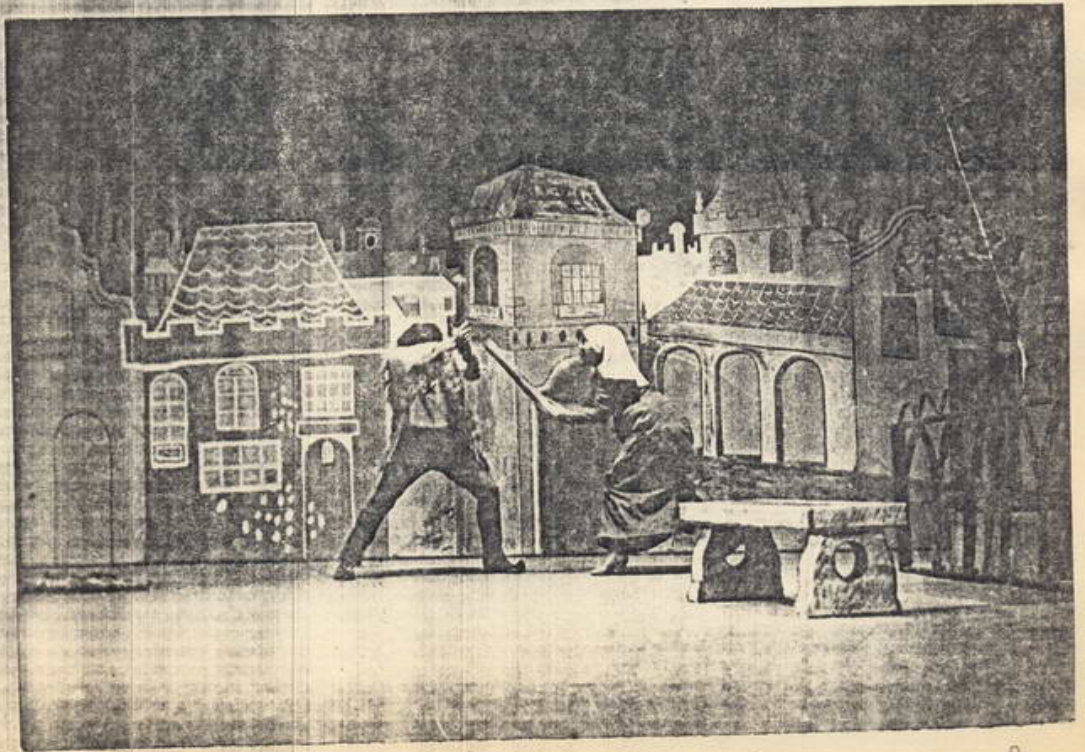
5



6



7



8



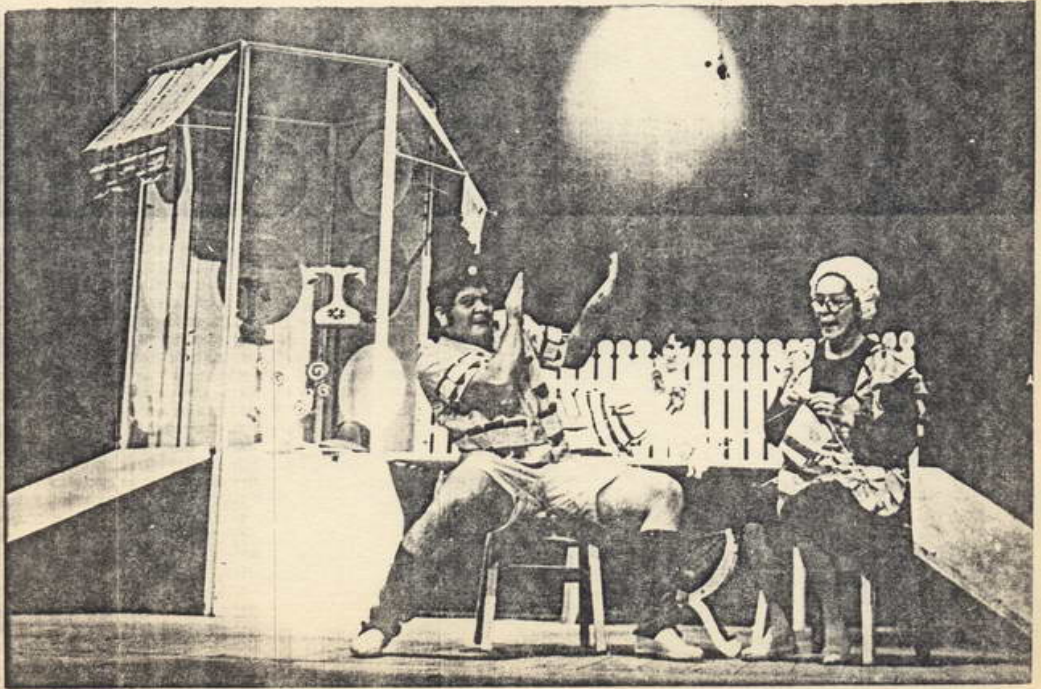
9



10



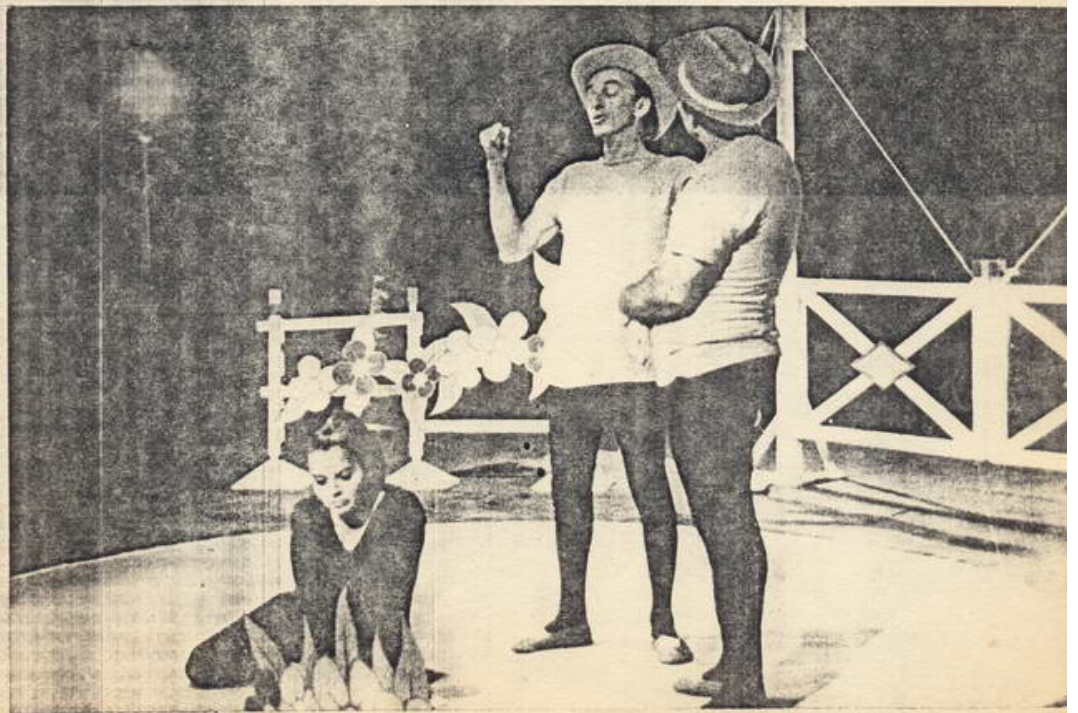
11



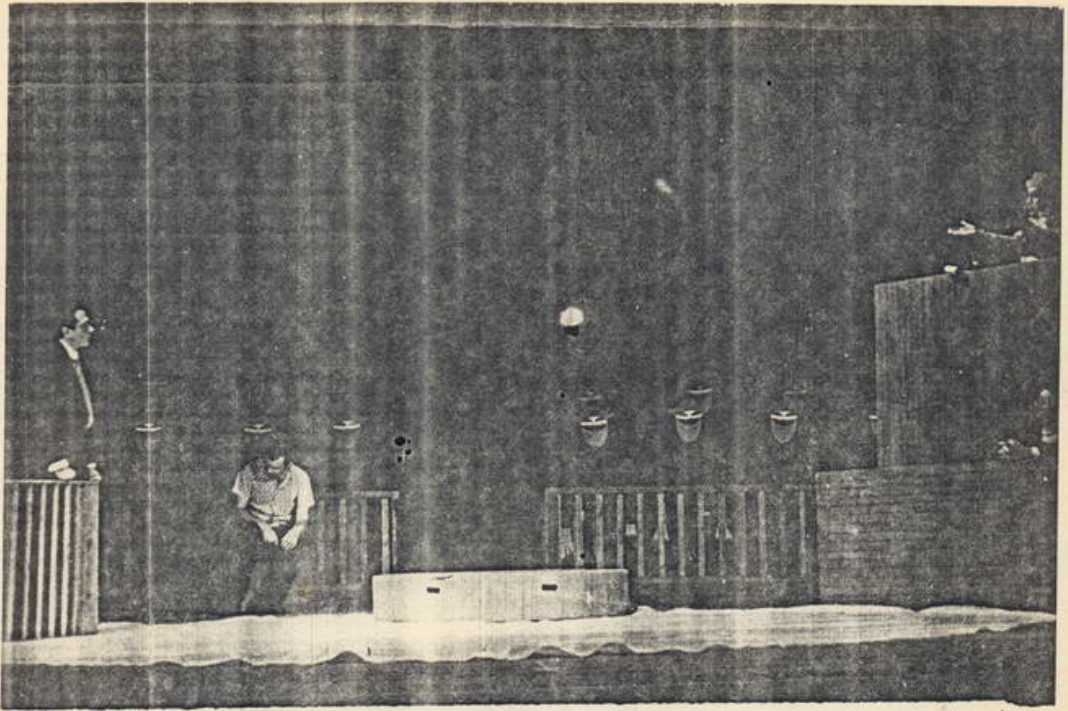
12



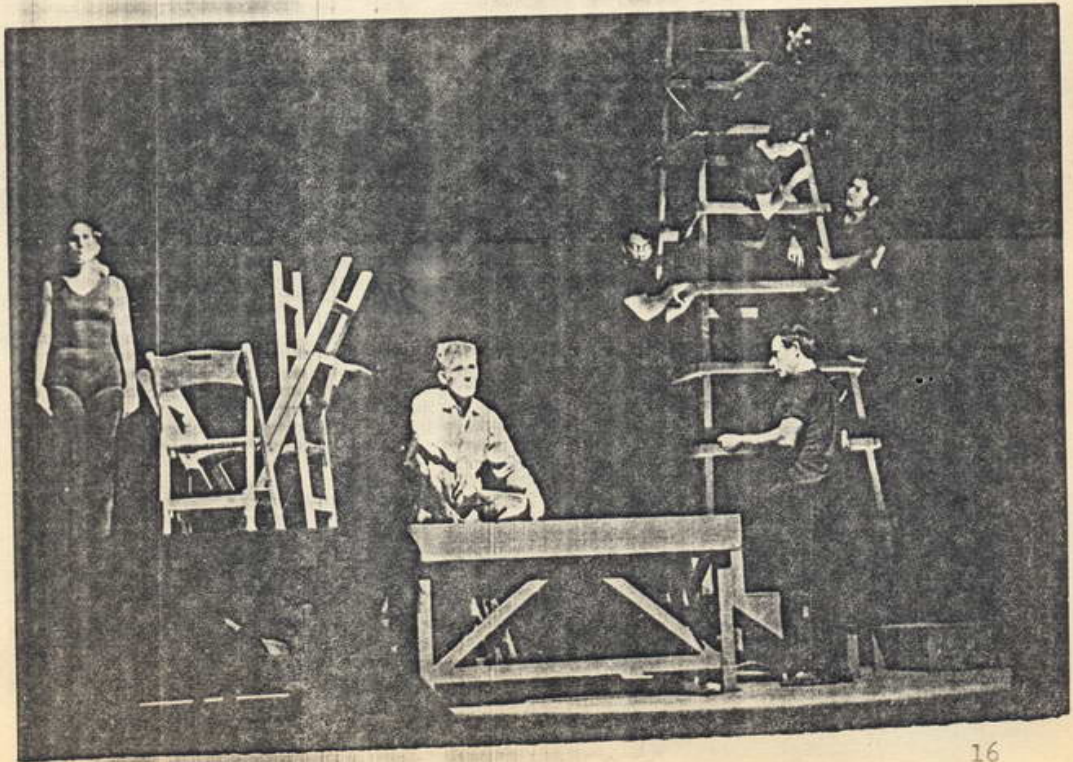
13



14



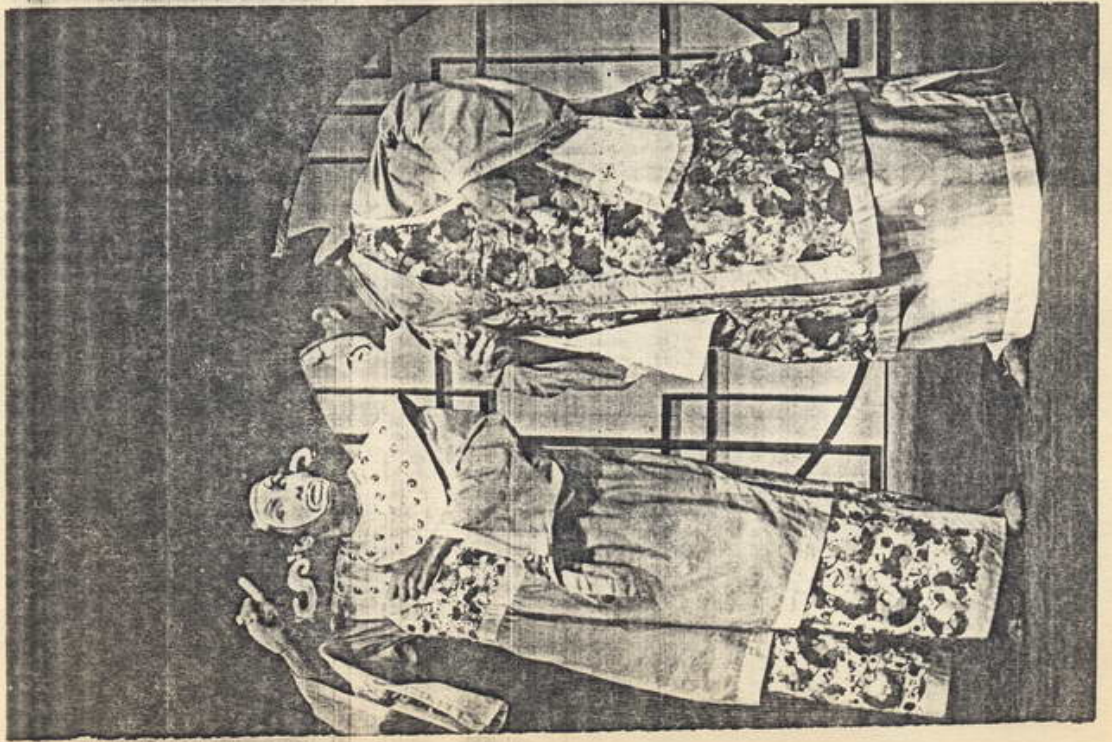
15



16



18



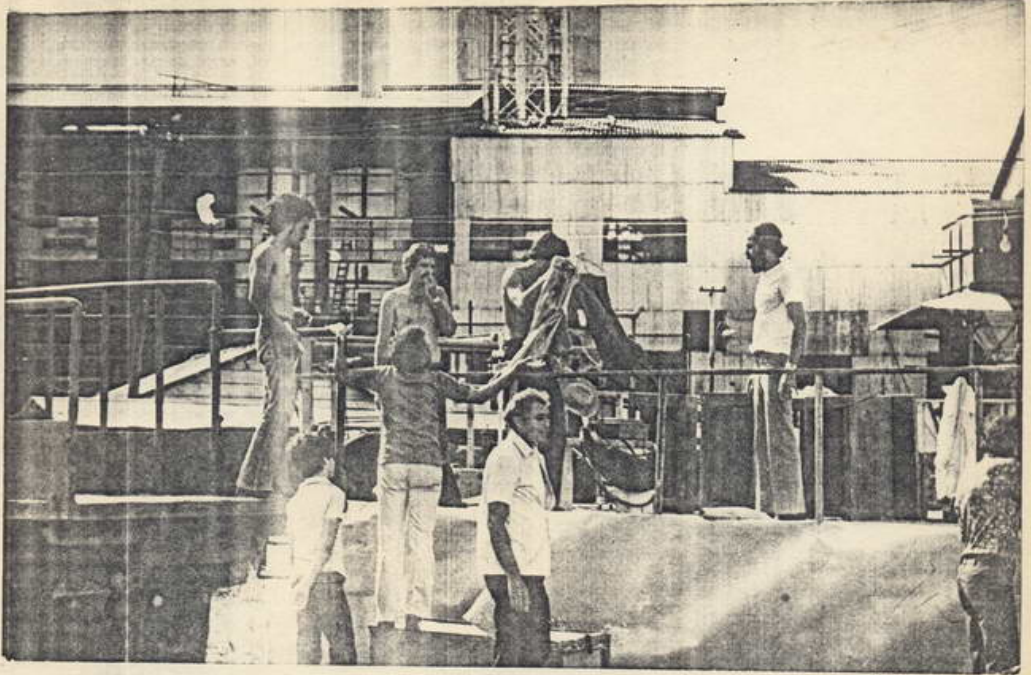
17



19.



20



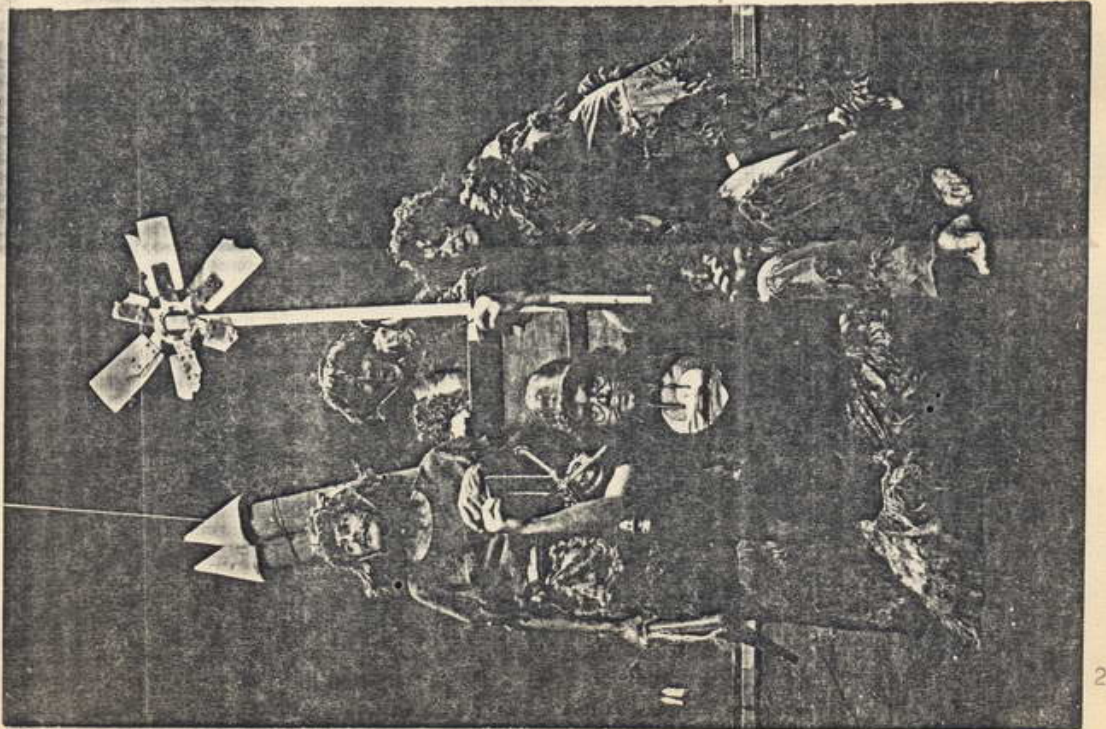
21



22



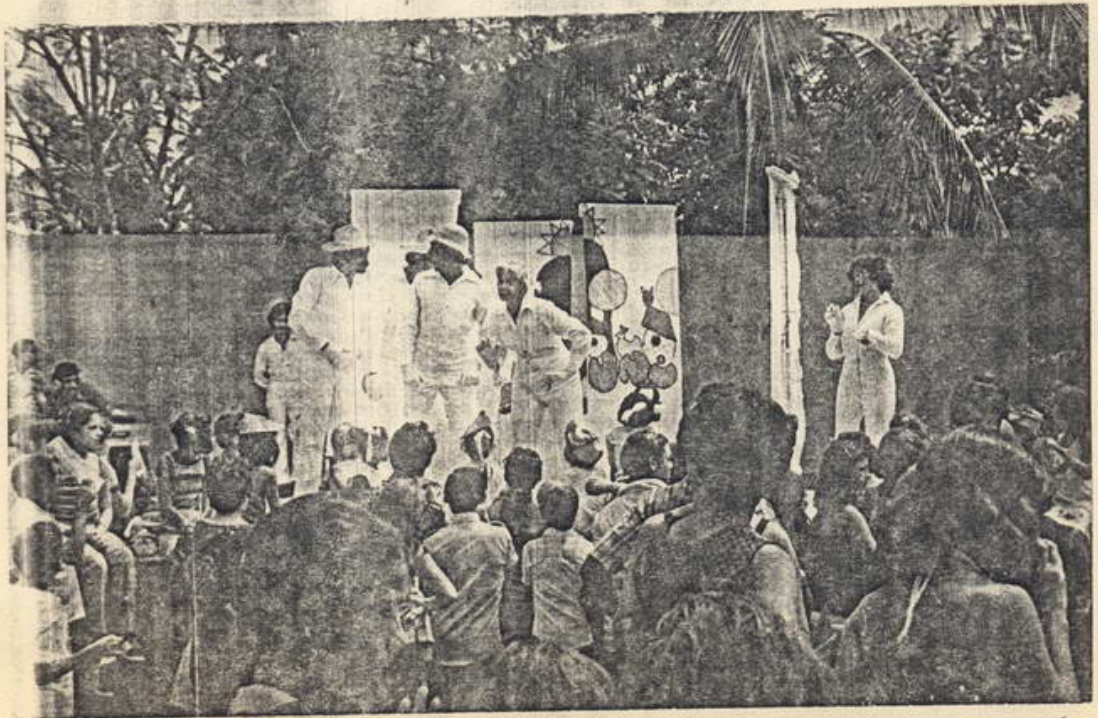
24



23



25



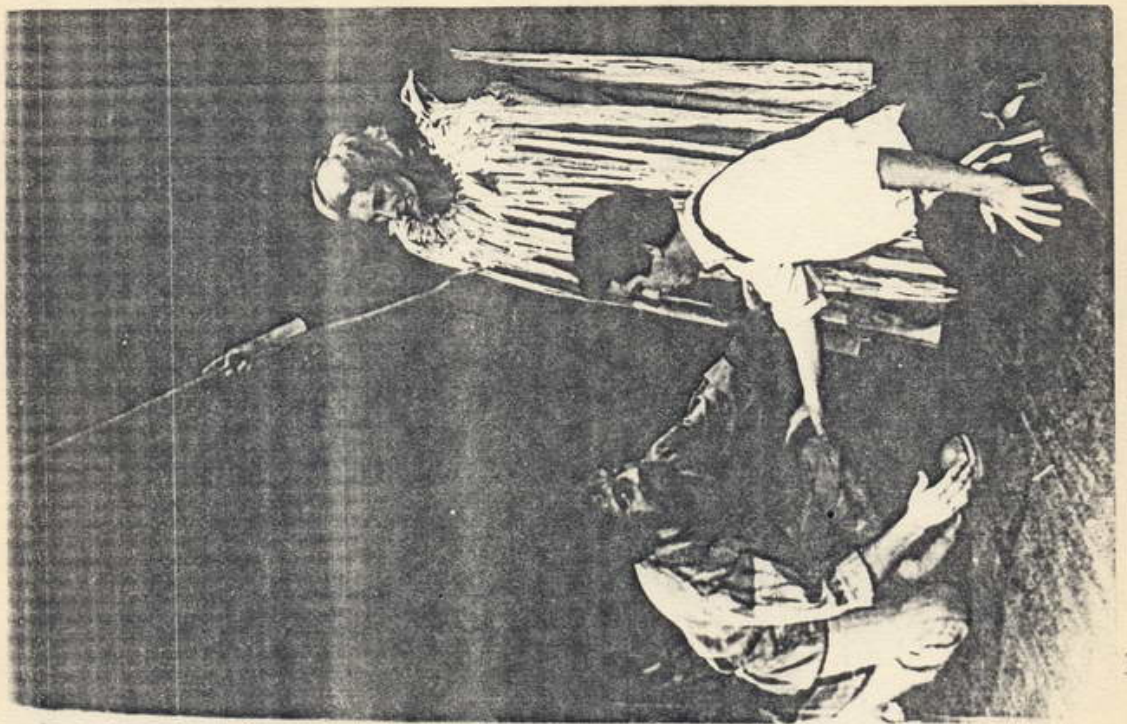
26



27



28



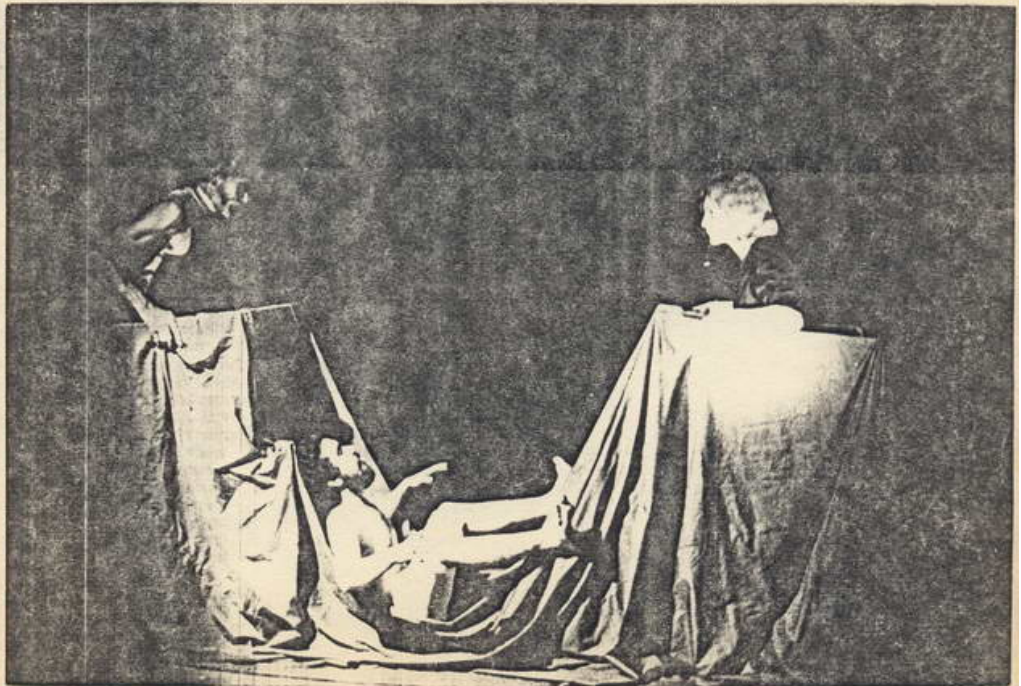
30



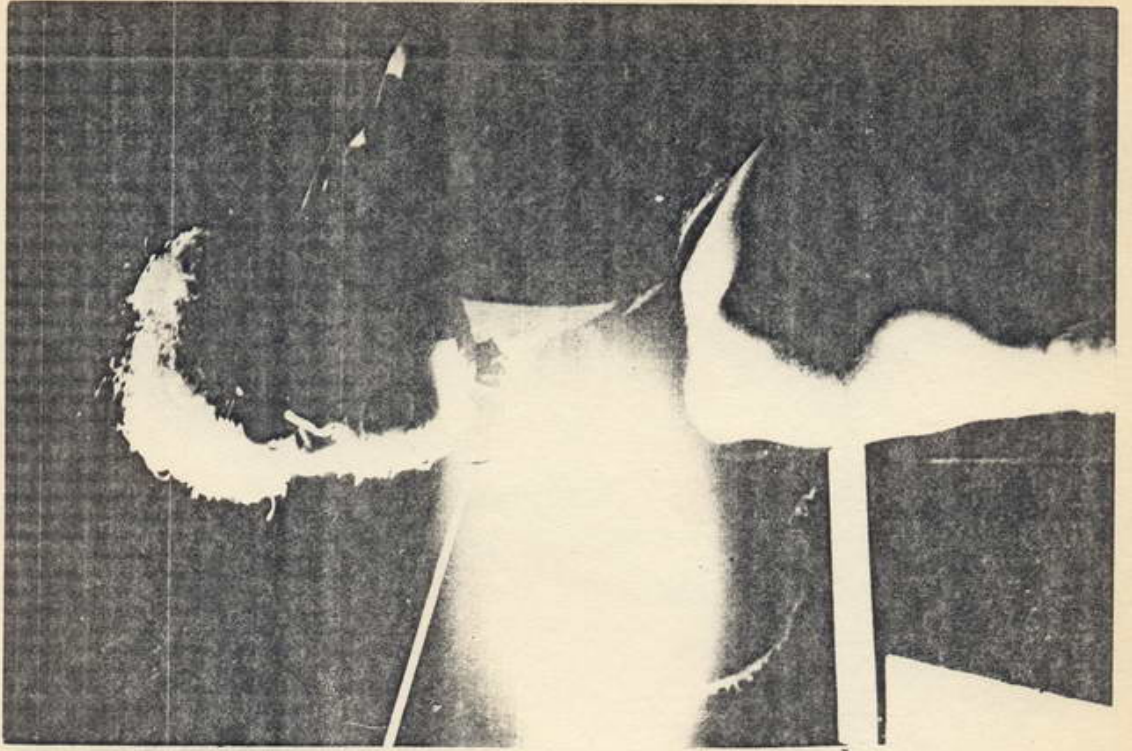
29



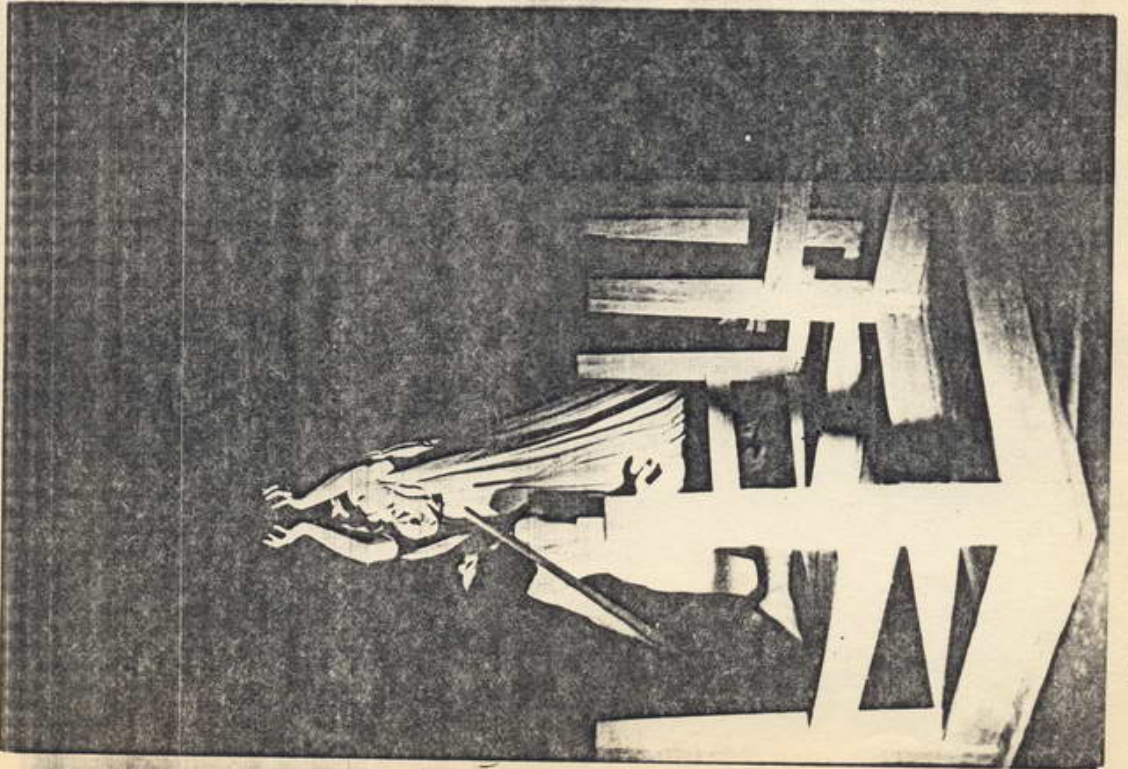
31



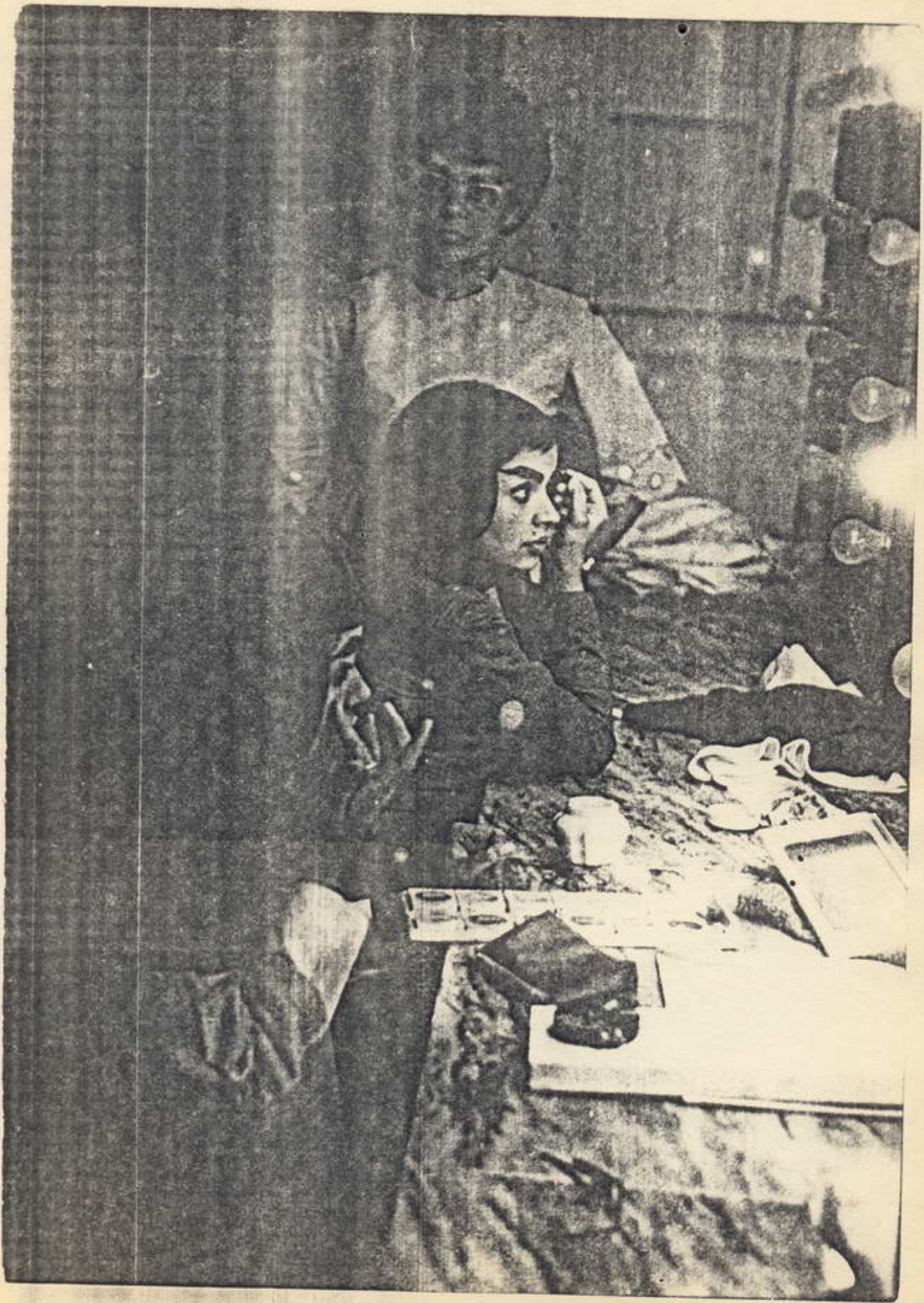
32



34



33



NOTA ACLARATORIA

De las categorías empleadas en este trabajo, sólo deben especificarse por su importancia a la hora de la comprensión general las referidas a grupo y compañía teatral; las demás forman parte del vocabulario común de los teatristas.

Compañía: Colectivos regularmente conformados por un elevado número de actores. Como regla se especializan en escuelas, luego dentro del colectivo teatral su formación depende de los papeles que interpreta en las distintas obras. Poseen una infraestructura (personal técnico y administrativo) que delimita el perfil ocupacional de los actores.

Grupo: Conjunto de actores más o menos estable, su formación tiene lugar concretamente dentro del grupo. Entre sus integrantes existe afinidad de obsesiones y presupuestos estéticos. Cada integrante tiene un perfil amplio, al responsabilizarse con las funciones artísticas y organizativas, que se encuentran estrechamente relacionadas. El desarrollo de las potencialidades individuales es esencial para la proyección integral del colectivo.

Indice de fotos.

- (1) La farsa de Maese Pierre Pathelan.

1968

Topes de Collantes.

- (2) La farsa...

1968

- (3) Armado

gira centrales azucareros

1964

- (4) Armado

gira por centrales azucareros

1963

- (5) La tinaja de Pirandello

gira centrales azucareros

1966

- (6) La bella y la bestia

1965

- (7) Tres farsas francesas

1968

- (8) Tres farsas...

1968

- (9) La vieja

1969

- (10) La vieja

1969

- (11) Caperucita
Camagüey-gira nacional
1969
- (12) Caperucita
- (13) La Margarita que quería ser bailarina
1971
- (14) El Caballito Enano
1971
- (15) El primer golpe
1973
- (16) El camino de las balas
1972
- (17) Caperucita
1973
- (18) El ruiseñor del rey
1968
- (19) Mujer
1975
- (20) Catibo
1980-gira centrales azucareros
- (21) Armado en un central azucarero.
- (22) Ensayo de Blancanieves
1982
- (23) Margarita en el país de las maravillas.
1975
- (24) Margarita en el país...

- (25) El perrón maravilloso
1981
- (26) El perrón...
- (27) El Caballo de Ceiba
1984
- (28) El Caballo de Ceiba
- (29) El Caballo...
- (30) El Caballo...
- (31) El Hijo
1987
- (32) El Hijo
- (33) El Hijo
- (34) El Hijo