

# TODO O NADA. UN RECORRIDO POR LA HISTORIA DEL TEATRO CUBANO, A TRAVÉS DE LA VOZ Y LA MEMORIA DE SERGIO CORRIERI\*

Cultura

Waldo Leyva\*\*



*Recuerdo de dos lunes.* Grupo Teatro Estudio. Autor Arthur Miller. Dirección Sergio Corrieri, 1964. Fotografía original FOTOCREART. Enciclopedia de Historia y Cultura del Caribe.

Ofrezco a nuestros lectores un fragmento de la entrevista que le hice al actor, dramaturgo, poeta y figura destacada de la cultura cubana, Sergio Corrieri. He seleccionado la parte donde ambos reflexionamos sobre la importancia de un proyecto teatral comunitario que se realizó en la zona montañosa del Escambray, al centro de la Isla. Es un proyecto donde se vinculó la investigación sociológica y antropológica con la búsqueda de una nueva dramaturgia, una forma de hacer teatro en función del mejora-

miento de una comunidad desprotegida sin sacrificar la naturaleza estética del arte teatral. Creo que puede ser de interés a quienes se acerquen a las páginas de nuestra revista.

Cuando organizaba algunas ideas para esta entrevista, tuve dudas con respecto a la forma de conducirla. Sergio Corrieri es un hombre del teatro, quién puede negarlo, pero es también un narrador y poeta con una terca vocación de servicio. El teatro, según su propia confesión, más que un ámbito en el que encontró el modo

\* Esta entrevista fue publicada en el No. 6 del 2006 de la *Gaceta de Cuba*.

\*\* Escritor, periodista y poeta cubano. Consejero Cultural de la Embajada de Cuba en México.

ideal de expresar sus inquietudes, fue el medio que contribuyó a su formación “como artista y como hombre de este tiempo”. El actor Sergio Corrieri se convirtió en el rostro con el que se identifica el cine y la televisión de toda una época y, aún más: fue el protagonista de un film, “Memorias del Subdesarrollo”, que se incluyó entre las cien mejores películas del mundo, y de otro, “Soy Cuba” que ha devenido objeto de culto para directores y especialistas del séptimo arte. A todo ello habría que agregar su labor como fundador de significativos proyectos teatrales y culturales y la entrega consciente a otras tareas –Vicepresidente del Instituto Cubano, de Radio y Televisión (ICRT), Jefe del Departamento de Cultura del CC del PCC, Presidente del Instituto Cubano de Amistad con los Pueblos (ICAP)– que, si bien han sido importantes en su momento, lo alejaron de su vocación artística. Sobre todo esto vamos a estar conversando con Sergio Corrieri en esta entrevista.

**Sergio, me gustaría que comenzáramos hablando sobre tus pasos iniciales en el mundo del teatro, ¿cuándo comenzaste y si ese acercamiento se debió a una vocación definida?**

De acuerdo. Empecé a los dieciséis años, cuando estaba terminando el bachillerato. En esa época estudiaba por las noches en lo que era, entonces, el Instituto del Vedado y trabajaba por el día. Vivía solo con mi madre, en una casa de huéspedes, ahí, en 17 y C. Como el salario de mi madre no era suficiente, yo tenía que colaborar aunque tampoco ganaba mucho. Es decir, yo trabajaba de 8 a 4 de la tarde y hacía el bachillerato por las noches. Tenía un grupo de amigos que íbamos juntos, como sucede a esa edad, a muchas partes: al cine, a ver teatro en alguna de aquellas salitas que empezaron a proliferar en esa época, oíamos música, en fin... El grupo estaba formado por tres mujeres y cuatro hombres.

Desde el punto de vista artístico mi única vocación, más o menos definida, era la literatura, la

poesía en particular. Vocación a la que no he renunciado nunca. Siempre, desde que tengo uso de razón, yo he estado escribiendo poesía. En aquella época, ¡imagínate!, escribía lo que se escribe a los once, a los doce, a los trece, a los quince años. Todavía tengo en la memoria unos versos escritos a los 12 años, dedicados a una mujer que era 10 años mayor que yo y de la que me enamoré perdidamente porque ella, en algún momento de locura o de aburrimiento, me dio cierta entrada y después, por supuesto, me planchó con una enorme crueldad. Yo le escribí un poema que nunca se me olvida y que decía

Pasaste por mi vida  
como pasan las naves por el lejano  
mar,  
a las tranquilas aguas abriéndole una  
herida  
que las mismas aguas vuelven a  
cerrar.  
Puro José Buesa.<sup>1</sup>

Sí, claro que es Buesa puro, eso era lo que yo leía entonces. En aquel grupo inicial de amigos del bachillerato había dos personas que después fueron muy famosas en el teatro cubano: Lilian Llerena y Roberto Blanco. Lilian era del Instituto. Ella estaba más adelantada que yo pero nos conocimos allí y establecimos una buena amistad. Roberto vivía en la casa de huéspedes donde nosotros vivíamos. Los dos eran menos, dos años. Yo me hice novio de la hermana de Lilian, que estudiaba ballet. En el grupo había, sin duda, cierta inclinación al mundo del arte o, por lo menos, inquietudes artísticas. Un día vinieron Roberto y Lilian con la idea de que nos matriculáramos en el Teatro Universitario. Yo no había pensado ni remotamente en eso. Nunca me había pasado por la cabeza ser actor, ni nada por el estilo pero, por no desvincularme del grupo, me matriculo en el teatro. Recuerdo que mi examen de ingreso fue con el discurso de Marco Antonio, en Julio César, la obra de Shakespeare. Yo no había leído nunca esa obra y te juro que, a derechas, ni sabía quién

<sup>1</sup> José Ángel Buesa fue un destacado poeta cubano.

era Marco Antonio, ni nada por el estilo; sin embargo, con una sorprendente dedicación, me aprendí aquel texto aunque, desde luego, bastante desgajado del entorno a que correspondía ese discurso. Fue una sorpresa enorme para mí que me aprobaron en el examen y con muy buena calificación, por cierto. A partir de ese momento pasé a ser alumno del Teatro Universitario junto con Roberto y Lilian. No sabía, entonces, lo que eso iba a significar para definir el rumbo de mi vida.

**Rumbo que te llevo a trabajar en el Conjunto teatral más significativo de Cuba, “Teatro Estudio”, y filmar varias películas y series de televisión y crear uno de los proyectos comunitarios de mayor trascendencia: El teatro Escambray.<sup>2</sup> ¿Cuándo iniciaron ese trabajo en el Escambray tenían concebido algún diseño de investigación o todo fue resolviéndose sobre la marcha?**

Eso fue surgiendo sobre la marcha, a medida que nos ponemos en contacto con aquella realidad y empezamos a descubrir los problemas que después serían tratados en las obras. El Escambray, Waldo, era eso que tú has dicho, un reto artístico y una necesidad social. Artísticamente era un reto porque estábamos fundando —quizás sin ser muy conscientes de ello—, una nueva dramaturgia y, sobre todo, un nuevo lenguaje escénico y era, también, un reclamo social al que yo, muy especialmente, no me sentía ajeno. Existía, tengo que decirlo, una tercera razón que no era menos importante: queríamos huir de la burocracia. Eso lo entendió muy bien el compañero Armando Hart, ministro de cultura entonces, porque cuando le hablé por primera vez al Grupo Escambray, dijo: yo sé que ustedes también vienen escapando de la burocracia. Y es que queríamos empezar otra vez. Empezar a hacerlo todo nosotros. Desde la escenografía, el vestuario, la dramaturgia, buscando una comunicación que nos permitiera establecer una relación distinta con la gente.

**¿Cuál era la composición inicial del Grupo Escambray?**

Estaba compuesto por doce personas que éramos, al mismo tiempo, actores, directores, investigadores y muchas cosas más. Nos fuimos 35 días antes para el Escambray y nos dividimos en tres grupos para visitar los doce municipios del territorio, varios días en cada municipio. Elaboramos una especie de encuesta que nos permitía ir fijando, tanto los lugares como las distintas problemáticas que pudieran suministrar material para lo que queríamos hacer. En esa búsqueda, bastante empírica por cierto, encontramos varias líneas de posible uso en el teatro. Una era la lucha contra bandidos en el Escambray, lo que significó esa lucha para los habitantes de esa zona. Las heridas que generó ese enfrentamiento estaban abiertas todavía y una de las formas en que se expresaba era en la división de las familias. Otro asunto fue la abundante presencia de Testigos de Jehová con una influencia muy negativa. También descubrimos que se hacía muy necesario reforzar en la gente, en aquellos campesinos del Escambray, lo que pudiéramos llamar un sentido de conciencia nacional. El campesino de esta zona no era el de la Sierra Maestra. Este era un campesino bastante desarraigado y, sobre todo, muy confundido. Recuerda que ese fue el territorio del Segundo Frente del Escambray y que la actuación negativa de algunos de los que allí operaban los confundió muchísimo. A eso hay que agregar que los mismos barbudos que ellos vieron atacando a la tiranía, después los vieron alzados contra la Revolución porque ésta era comunista. No encontramos aquí ese campesino patriota, ese campesino convencido que conocíamos de otros lugares, especialmente de la Sierra Maestra, que estuvo bajo el influjo, primero, de la lucha por la tierra con líderes muy importantes y, después, con la presencia, allí, del 26 de Julio, de Fidel, de la lucha armada. El campesino del Escambray era muy diferente y esa peculiaridad tiene que ver, también, con el tipo de latifundista que ejercía su dominio en

<sup>2</sup> El Escambray es la zona montañosa del centro de Cuba. Una región donde la CIA y la contrarrevolución interna organizó, en

los primeros años de la Revolución Cubana, un foco de resistencia armada que fue finalmente vencido.

aquel territorio. No era el mismo latifundista de otros lugares, éste tenía un trato distinto para con los campesinos, muchas veces sudaba la camisa con ellos, compartía las labores duras del campo y, si un niño se enfermaba, estaba atento; quizá no daba mucho, pero se interesaba por el problema.

**¿Tendría eso que ver con el origen canario de la mayoría de los habitantes de esa zona?**

Claro. Yo pienso que sí, que por ahí puede estar una de las explicaciones. Era otra filosofía. Si el campesino tenía un problema, el latifundista le prestaba el jeep, le llevaba el chiquito al hospital, en fin, se establecía otro tipo de relaciones. Lo explotaba igual, pero el trato generaba, en el campesino, una especie de agradecimiento.

**¿Podríamos hablar de una relación patriarcal?**

Más o menos, yo creo que sí o, por lo menos, se acercaba a ese concepto.

**Esa es una valoración que me resulta interesante y poco tenida en cuenta a la hora del estudio del campesinado cubano. Ese fue el tema de una de las obras de ustedes, “El juicio”...**

(...) efectivamente. En “El juicio” abordamos ese asunto de la necesidad de que el campesino tomara conciencia de su realidad. Cuando se le plantea que es un explotado y que aquel latifundista era quien lo explotaba, generalmente te decían: «Sí, Sergio, pero era tan buena persona, y te daba los buenos días por la mañana, siempre te saludaba». Se fijaban en esos pequeños detalles y omitían lo más grueso, es decir, que los explotaban como a unas bestias y no se daban cuenta. Esa es la realidad que vamos descubriendo y la que va alimentando el primer repertorio del Grupo. Otro tema importantísimo fue el de la tierra. En el Escambray, por esa época —estamos hablando de finales de los sesenta—, se empiezan a desarrollar los planes lecheros. Grandes planes que implicaban la creación de nuevas comunidades. Esos planes exi-

gían que las tierras entregadas por la Revolución, los campesinos las cedieran voluntariamente para ese fin. Ello traía como consecuencia que cambiaban de condición, es decir, dejaban de ser campesinos para convertirse en obreros agrícolas. Esto también implicaba dejar el bohío y mudarse a las nuevas comunidades. Era un tremendo conflicto social porque resultaba un cambio muy grande que no todos entendían ni aceptaban.

**Pero, dramáticamente, interesantísimo. Hay otro asunto que me gustaría que comentaras, porque tengo entendido que tuvo mucho impacto en el Escambray. Me refiero al traslado de parte de sus habitantes para otras regiones del país. ¿Esto fue motivo de reflexión en el grupo?**

Sí, desde luego.

**Yo tengo entendido que muchos fueron para Pinar del Río. Me imagino que el impacto fue tremendo.**

Eso es cierto. El impacto fue grande y tenía un peso considerable en el comportamiento de la comunidad. Eso lo reflejamos en nuestras obras. Te voy a explicar el origen de este asunto. La lucha contra bandidos, en el Escambray, empieza en el mismo 59 y muchos campesinos se ven implicados en ella. Los primeros campesinos que son detenidos en el 59, 60, 61, por formar parte de esas bandas, por colaborar con ellas y que no tienen causa por crímenes, cumplen un tiempo de cárcel y después son liberados. Por la generosidad de la Revolución, muchos se rehabilitan rápidamente y vuelven al Escambray, a sus zonas de origen, a sus casas. Eso coincide con la creación de aquellos grandes planes lecheros en el Escambray, que implicaba pedirle a la población un gran esfuerzo y comprensión para poderlos desarrollar. Estamos hablando de construcción de carreteras, vaquerías, escuelas en el campo, poblados, en fin que el Escambray está en un momento de ebullición y de reclamo de una entrega revolucionaria muy particular. Y a esta población tan afectada y sufriendo por la lucha contra bandidos

le empiezan a llegar, otra vez, aquellos colaboradores, que vienen a vivir nuevamente al lado, enfrente. Se creaba una situación muy tensa, al punto de provocar protestas y hasta una manifestación de los revolucionarios hubo en Trinidad porque no entendían que aquello fuera posible. Me imagino que ese fue el momento donde se tomó conciencia de que aquello podía ser peligroso. Indudablemente el regreso de esa gente a sus lugares de origen creaba un conflicto social serio. Esa convivencia no era sana para nadie, especialmente para los que volvían, porque más nunca iban a levantar cabeza, siempre serían el colaborador de fulano, el que cumplió cárcel, y ese estigma se trasladaría a sus hijos. Es decir, que hasta por el bien de esas familias, el entorno del Escambray no era un entorno saludable para su futuro y, entonces, a los más señalados, se les sacó del Escambray y se les ubicó, fundamentalmente, en Pinar del Río, en Sandino.

Para mí, que viví todo eso y me impliqué hasta el punto de prestar los transportes del Grupo para ese traslado resultó, en principio, sorprendente y también traumático. La vida demostró, sin embargo, que fue muy saludable para el Escambray y para ellos mismos, sobre todo para ellos mismos.

**¿Nunca se ha hecho una investigación seria sobre el destino de esa gente en Sandino?**

Nosotros fuimos a Sandino un tiempo después, pero no hicimos un trabajo profundo sobre ese asunto, realmente no lo hicimos. También hubo traslados para Camagüey, fueron los dos puntos de la Isla escogidos, pero es una asignatura pendiente.

**Bueno, Sergio, quiero volver un poquito atrás y, más que preguntar, invitarte a una reflexión. Las épocas cambian y también los hombres. En el momento en que a ti se te dio la alternativa de dedicarte a una carrera internacional como actor o fundar el Grupo Escambray tú, según me dices, no dudaste y asumiste la segunda opción.**

**Aquel era un momento fundacional donde cada uno de nosotros creyó que el futuro del país estaba en nuestras manos. Hoy son otras las circunstancias y, tal vez, una alternativa de esa naturaleza podría tener una respuesta distinta. Desde luego que yo no voy a cometer la ingenuidad de desconocer la importancia de las decisiones individuales, de la capacidad de respuesta de cada cual, al margen de cualquier circunstancia, pero pienso que, en un alto por ciento, hoy podría ser otra la decisión. Y no hay ninguna prevención ética de mi parte, que quede claro. ¿Qué opinas tú al respecto? ¿Se debe a que han cambiado las coordenadas? ¿Qué hemos ganado o qué hemos perdido en estos años? ¿Existe la posibilidad de un proyecto como el que tú tenías, virgen, para lanzarse a fundarlo todo, para ponerlo como alternativa?**

Mira, como el que yo tenía, no. Puede haber otro, yo no lo pongo en duda, pero sería distinto. El Grupo Escambray era un proyecto que implicaba, en sus primeros años, el contacto con una población que, desde el punto de vista artístico, era casi virgen. En la mayoría de aquellos poblados de montaña no había luz eléctrica. Nunca se había visto televisión por lo tanto desconocían las telenovelas que, de alguna manera, podrían haber sido un modelo de material dramatizado. Lo único que existía, como medio de comunicación, era algún que otro radio de pila por el cual se enteraban de las noticias, las mujeres oían alguna radio-novela y los muchachos las aventuras. Sin embargo, el cine había llegado, antes que nosotros, a esas montañas. El cine en mulo, como testimonia “Por Primera vez”, ese magnífico documental de Octavio Cortázar. Y como el cine era la única experiencia que ellos tenían, cuando nosotros llegamos y empezamos a actuar nos bautizaron como “el cine personal”. Mira qué cosa más linda. Cuando se referían al Grupo no decían el teatro, decían: «mañana viene el cine personal».

Nosotros empezamos a tratar los conflictos como el de la tierra, que a ellos los tocaba tan de cerca y que era su principal motivo de preocu-

pación y de discusión diaria. Cuando montamos una obra que arriesgaba opiniones sobre ese asunto ¿qué tú crees que ocurrió? Sencillamente que ellos se metieron en la obra. Pararon la representación y empezaron a hablar con los actores, empezaron a increpar a los actores. Como los actores no estaban acostumbrados a esa situación, a muchos se les olvidó el texto, no sabían qué hacer, ¡imagínate! la cuarta pared se fue al carajo. Eso motivó que nos sentáramos, toda una noche, a analizar lo que había pasado, y llegamos a la conclusión de que lo que ocurría es que ellos no conocían las reglas del juego, desconocían cuál era el comportamiento adecuado y, por supuesto, no se portaron bien y traspasaron la cuarta pared de la cual no tenían la menor idea. La obra les tocó tanto, los provocó tanto, y el conflicto era tan urgente para ellos, que se sintieron en la obligación de opinar. Eso fue una lección tremenda para el Grupo. Nos dimos cuenta de que había que modificar las reglas y ¿qué pasó? pues que aprendimos a utilizar artísticamente eso. Y a partir de ahí éramos nosotros quienes, en función de la obra, provocábamos la participación del público cuando queríamos y, cuando no queríamos, la cortábamos. Concebíamos las obras como un encaje que tenía, de repente, un bolsón para la participación y, después, seguía la obra. Desde luego, nunca sabíamos qué podría generar cada participación, qué ocurriría cuando interviniera el público. Volvamos a “El Juicio”, para explicarte esto. Esa es una obra que cuenta la historia de un campesino que colabora con los bandidos y es el público quien tiene que establecerle la condena. Eso, en el Escambray, era complicado; imagínate, a veces teníamos un auditorio donde la tercera parte había sido colaboradora de los bandidos, ¡del carajo!, eso no era ninguna broma, sobre todo para ellos que tenían que opinar y, más que opinar, juzgar.

**En ese caso ¿cómo se comportaban?**

Hubo de todo. Gente que se levantó y se fue en medio de la representación, pero siempre, al final, se producía una gran discusión.

**Explícame cuál era el método que seguían, en este caso concreto, para implicar al público.**

Lo primero que hacíamos era escoger un jurado entre el público, es decir, ellos mismos proponían ese jurado. Según la cantidad de espectadores, podían ser cinco, siete, nueve o hasta once, siempre impar. El proceso de selección formaba parte de la dramaturgia. Nosotros les decíamos: «ustedes deben escoger a las personas en las cuales más confíen para que puedan dar un juicio justo sobre lo que vamos a presentarles aquí, esta noche». Así empezaba la obra, con ellos haciendo esa selección; después, los sentábamos en primera fila, en unas sillitas especiales, y empezaba la representación en la que, con frecuencia, como estaba indicado, los actores se dirigían a ellos:

- ¿Usted entendió lo que pasó aquí? ¿Usted quiere que se repita?
- No, yo no entendí.
- Vamos a repetirlo.

Y, como una película, le dábamos atrás a la obra y los actores repetían la escena. Había testigos, que eran actores, y podían ser interrogados por el jurado, eso implicaba que cada noche tenían que improvisar. Era un juego teatral completamente diferente a todo lo que cualquiera de nosotros había hecho antes. Al final, el jurado se reunía y llegaba a una conclusión. La sentencia estaba sujeta al tipo de consideración que ellos hacían sobre el campesino que era juzgado: si merecía ser condenado, si debía ser trasladado del Escambray o no. Nosotros no interveníamos en la decisión, pero ellos sí estaban obligados a discutirla con el resto del público. El presidente del jurado se paraba en la plataforma y daba a conocer la sentencia. Ahí, el público aplaudía o se armaba la discusión.

**¿En qué medida este teatro de participación colectiva que ustedes practicaban podía considerarse un producto artístico, y en qué medida cumplía otras funciones?**

No era adoctrinamiento en lo absoluto. El proceso de adoctrinar no le concede, al que es objeto de esa acción, ninguna posibilidad de llegar a conclusiones por sí mismo. Nosotros lo que hacíamos era darles a ellos la posibilidad de discutir, de opinar, de reflexionar sobre sus propios problemas y llegar a conclusiones. Por otro lado, desde el punto de vista artístico, estábamos inaugurando una dramaturgia y, te repito, un lenguaje escénico nuevo...

**(...) que se inserta en el amplio movimiento experimental y de vanguardia que tiene mucha significación en ese momento. Precisamente, sobre eso me gustaría que hablaras. Sabemos que en la escena cubana de finales de los sesenta y primeros años setenta, tienen lugar diversas propuestas; por un lado el grupo de Los Doce —uno de los desprendimientos de Teatro Estudio— por otro, el Cabildo Teatral Santiago y diversos colectivos, tanto de La Habana como de otras provincias. ¿Eran conscientes ustedes de que formaban parte de ese movimiento renovador?**

Yo diría que sí. Éramos completamente conscientes de que estábamos andando un camino novedoso, de eso no teníamos la menor duda. Un camino que, además, empezó a tener repercusión en otros grupos de la Isla. Por ejemplo, nosotros habíamos establecido una estrecha relación con el Cabildo Teatral Santiago, que no era exactamente una copia ni muchísimo menos del Escambray, era un grupo con una propuesta estética propia pero, indudablemente, teníamos muchos puntos de contacto. Está también Pinos Nuevos, el grupo de la Isla de la Juventud, que surgió muy en la línea —este sí—, del Grupo Escambray. Podríamos mencionar, como tú bien dices, otros proyectos que, en aquel momento, empezaban a abrirse paso...

**(...) muchos de los cuales después desaparecieron...**

(...) sí, y también dejaron de existir, por diversas razones, aquellos que se desprendieron de Teatro Estudio; me refiero al Taller Dramático, que dirigía mi madre, el grupo de Teatro Político, de René de la Cruz, y el propio grupo de Vicente, Los Doce, al que tú hiciste referencia.

A nosotros sí nos molestaba algo y era que empezaron a calificarnos como *teatro nuevo*. El nombre no se lo dimos nosotros y, realmente, no nos parecía apropiado. A mí, incluso, me resultaba injusto y hasta negativo porque era un término excluyente y nada más lejos de nuestras pretensiones. El Teatro Escambray era heredero de una tradición; sin la formación anterior, nosotros no podríamos haber hecho el Grupo. Un proyecto de esa naturaleza no puede ser realizado por aficionados y mucho menos por gente de la zona sin una preparación teatral y cultural. Las obras del Escambray le deben a todo el teatro que se había hecho anteriormente, incluso al teatro del absurdo, al de la vanguardia. “La Vitrina”, que es una obra, digamos, emblemática, del Grupo, existe porque antes hubo un teatro del absurdo. Aquello de teatro nuevo y teatro viejo lo único que nos hizo fue granjearnos enemistades por gusto con gente que estimábamos y que estaban haciendo otro tipo de teatro, también muy importante. Siempre lo dije, en todos los espacios, en todos los foros, en todos los lugares donde me paré, que no me parecía justa esa calificación pero eso no evité, desgraciadamente, que se impusieran ciertos prejuicios, ciertas agresiones injustificadas al Grupo Escambray. Te repito, nosotros sí estábamos muy conscientes de lo que hacíamos, en el sentido de una nueva propuesta estética, pero la considerábamos parte del desarrollo del teatro cubano.

**Sergio, el proyecto de Teatro Escambray no sólo interesó a los actores y dramaturgos que, de una manera u otra, se vincularon a él; fue también un espacio para la inserción de otros intelectuales y artistas. ¿Puedes referirte, brevemente, a esa expe-**

**riencia, que no era nueva para ti, porque habías formado parte de la activa vida cultural de Teatro Estudio?**

Efectivamente, igual que pasó con Teatro Estudio, al Escambray se le unió mucha gente de diversas ramas de la cultura: pintores, músicos, investigadores, críticos teatrales, y hasta estudiantes en proceso de formación.

**¿En qué medida estos intelectuales influyen en la labor de ustedes?**

Influyen muchísimo. Sin duda contribuyeron a definir muchas ideas y fueron muy útiles en la evaluación del trabajo, en la realización de las investigaciones y en otras tareas que nos habíamos impuesto. Y no sólo intelectuales formados, hubo también, como te acabo de decir, una interesante participación de los estudiantes universitarios. Recuerdo que la Universidad de La Habana mandó un grupo, dirigido por la doctora Graciela Pogolotti, que tenía como monitor a Helmo Hernández, el hijo del actor del mismo nombre, que hoy dirige la Fundación Luwdwig. Era un grupo numeroso de alumnos que llegaban con el propósito de hacer una investigación en el Escambray y se vincularon al teatro y nos ayudaron, especialmente, en las investigaciones de campo tan necesarias para la elaboración de las obras. Para nosotros, aquello fue una inyección porque, con respecto a las ciencias sociales, estábamos bastante desprovistos de conocimientos y de técnicas investigativas. Te puedo asegurar que aprendimos muchísimo. En aquel grupo de muchachos había gente brillante de verdad, que después lo han demostrado con una labor sostenida y meritoria. Además de Helmo podría nombrarte a Rafael González, hoy director del Grupo Teatro Escambray; a Roberto Jiménez, que se quedó como actor en el Grupo y permaneció en él como diez años o más; a Maggi Mateo, profesora después y ensayista muy destacada; Rafael Hernández, cuya labor posterior conocemos. Es decir, fue gente verdaderamente muy talentosa, muy inteligente y que tuvieron mucha importancia para nuestro trabajo.

**Ese vínculo promovió que se escribieran varios textos sobre el Grupo Escambray. ¿Crees que lo que se ha escrito y testimoniado es suficiente?**

No, creo que todavía queda mucho por decir, pero hay libros y artículos que dan una idea, bastante completa, de lo que allí se hizo, en aquellos momentos. El primer libro sobre el Grupo lo hace una antropóloga italiana, Laurette Sèjournè (Laura Valentini Corsa), que era la esposa de Orfila, el director de la Editorial Siglo XXI. Ella conoció el Teatro Escambray muy temprano y participó en las primeras experiencias del Grupo. Esta mujer tuvo, a mi modo de ver, un buen olfato para descubrir lo que le importaba. Volvió dos o tres veces seguidas y siempre se quedaba unos días con nosotros. Ese libro, que está agotado, se llama *El Escambray, una experiencia de la Revolución*. Es un libro que recoge todos los antecedentes del Escambray, desde el diario que yo llevé de la investigación inicial de un mes y pico, hasta las primeras puestas en escena del Grupo. Yo creo que es un libro importante. Después se publicó otro de Rine Leal, cuyo título es *Teatro Escambray*, que recoge tres de las obras del Grupo y tiene un largo prólogo, muy importante, de la doctora Pogolotti. Hay como cuatro o cinco libros más publicados sobre el tema y varios artículos y reseñas críticas. Rine fue una visita asidua al Escambray y publicó diversos trabajos que por ahí andan; Rosa Ileana Boudet también estuvo cerca del Grupo y hubo un par de pintores que pusieron en práctica una experiencia interesantísima. Uno de esos artistas es Alberto Carol, que se fue de Cuba, y el otro se llama Miló, un pintor pinareño. Ellos empezaron a usar los temas que surgían de las investigaciones para elaborar sus obras y, después, las sometían a la consideración del público de las comunidades, en una suerte de cuadro debate. Que yo sepa, eso nunca se había hecho y no estoy seguro que se haya continuado. Otro, que también se vinculó, fue Aurelio, un compañero que hoy es el director del Museo de la Lucha contra Bandidos, en Trinidad.



Como parte de nuestro trabajo empezamos a hacer, de manera sistemática, cine-debate en las escuelas y en otros espacios. Establecimos ciclos de películas que concertamos con La Habana y los realizábamos dos o tres veces a la semana. Es decir, hubo un momento en que nosotros no sólo hacíamos el teatro, hacíamos también la pintura debate, el cine debate y hasta la canción de la Nueva Trova, que estaba en auge entonces, era sometida al criterio de aquel público ávido de conocimiento.

Poco a poco fue cambiando la realidad inicial. De pronto, la juventud empezó a salir de las comunidades y a concentrarse en las nuevas escuelas secundarias, en los preuniversitarios y en los tecnológicos en el campo. Para nosotros era importante porque teníamos a ese público joven concentrado y en espacios más asequibles. De todos modos eso fue un proceso de años. Lo que es irrepetible, lo que nos queda como experiencia, es la memoria de aquel público virgen que reaccionaba de aquella manera, entre ingenua y cuestionadora, ante la obra, y el método que fue surgiendo a medida que nosotros mismos íbamos aprendiendo cómo actuar y dirigir en aquellas circunstancias donde se confundían todas las reglas y la cuarta pared dejaba, muchas veces, de existir.