Universidad Central "Marta Abreu" de Las Villas
Facultad de Ciencias Sociales
Estudios Socioculturales

Trabajo de Diploma

"El Centro Experimental de Teatro de Las Villas en el ámbito cultural e ideológico de la Revolución Cubana."

Autora: Dailín Wellington Sánchez.

Tutora: Dra. Xiomara García Machado.

Co-tutora: Dra. Mely del R. González Aróstegui.

-Santa Clara, Año 2011-

Dedicatoria

"Valoramos las creaciones culturales y artísticas en función de lo que aporten al hombre, en función de lo que aporten a la reivindicación del hombre, a la liberación del hombre, a la felicidad del hombre…"

Fidel Castro Ruz.

Por la hermosa y extensa labor teatral legada a los niños y a los jóvenes, así como al movimiento teatral villaclareño. A todos los artífices del *Centro Experimental de Teatro de Las Villas*, en reconocimiento a su entrega y profesionalismo.

Agradecimientos

Muchas personas entran y salen de nuestras vidas, pero solo aquellas bellas de alma y de espíritu logran dejar huellas en nuestros corazones. A esas personas especiales les agradezco todo el amor que me han entregado:

A mis padres por su infinito cariño; por caminar junto a mí en los momentos más difíciles y oscuros.
A mi querida abuela Rosa por su eterno amor y su dulzura.
A mi novio Ariel por su toda su entrega, por ser mi soporte y mi fiel confidente.
A Xiomarita y a Mely por sus excepcionales guías y por todas las enseñanzas dadas.
A los miembros del Guiñol de Santa Clara, del grupo Estudio Teatral y sobre todo a los del Centro Experimental de Teatro de Las Villas que me entregaron de forma sincera su ayuda y me abrieron sus corazones.
A mis amistades por prender en mí la alegría y devolverme la confianza perdida: Dayana, Ena, Dámaris, Masiel, Yuneisy, Arlietis, Alodia.
A todos mis profesores por dejar su huella en mí y por ayudarme a ser una mejor persona.
A mis compañeras(os) de aula por los buenos momentos que compartimos; por haber sido mi otra familia durante cinco años.
A todas las personas que me tendieron la mano, contribuyendo de una u otra forma a la realización de este trabajo. A ellas muchas gracias: Omar Rubio, Yamila, Tony, Adrián, Amaury, Carlos A. y las trabajadoras de la Hemeroteca de la Biblioteca Provincial Martí: Belkis Machado y Mayelín Martí.

Índice de contenido

Introducción..... 1
Capítulo 1: El teatro cubano y su papel dentro la Revolución......11
1.1 La conformación de la política cultural de la Revolución Cubana (1959-1975)..... 11
1.2 El papel del nuevo teatro dentro de la Revolución Cubana. 24
1.3 Antecedentes del nuevo teatro en la provincia de Las Villas: el teatro en la ciudad de Santa Clara. 34
1.3.1 Aspectos esenciales sobre el teatro infantil y el teatro experimental: definición, función social e importancia. 39
Capítulo 2: El Centro Experimental de Teatro de Las Villas: historia y función social......43
2.1 Historia del Centro Experimental de Teatro de Las Villas. (CET) 43
2.2 La función social del Centro Experimental de Teatro de Las Villas en el proceso de la política cultural en Cuba..... 54
Conclusiones 69
Recomendaciones 72
Notas y referencias.....73
Bibliografía.
Anexos.

Resumen

El triunfo de la Revolución Cubana significó el punto de partida esencial para el desarrollo de profundos cambios socio-económicos y socio-políticos que renovaron totalmente la vida espiritual de la sociedad. Se comienza a priorizar el papel de la cultura y el arte como formas de educar y movilizar activamente a las masas hacia la consecución de una nueva cultura.

A raíz de ello, el arte teatral cubano se coloca bajo una nueva óptica y los sentidos ideológicos de la creación se reorientan por nuevos rumbos. De esta forma se gesta un movimiento teatral que abarca gradualmente a toda la nación y que cobra formas específicas en aquellos espacios que alcanzan mayor desarrollo. En el seno de este proceso de fundación del nuevo teatro revolucionario nace en la provincia de Las Villas el *Centro Experimental de Teatro de Las Villas,* cuya actividad teatral expresaría una determinada y particular forma del ideal social revolucionario.

La presente investigación pretende mostrar y valorar la extensa labor artista y social del *Centro Experimental de Teatro de Las Villas*, así como la forma específica en que se insertó dentro del complejo entramado de las necesidades ideológicas generadas por el proceso revolucionario. Especialmente por las estrategias institucionales que afectaron las metamorfosis que sufre en su desarrollo. Este estudio se apoya esencialmente en los testimonios de los actores del grupo objeto de estudio y en el de otros teatristas conocedores del tema

Introducción

El triunfo de la Revolución Cubana, el primero de enero de 1959, significó el punto de partida esencial para el nacimiento de una nueva realidad social en el país. El cambio revolucionario del período de dominación neocolonial que había impregnado de corrupción y de frustración a la sociedad cubana justificaba la necesidad de la colosal transformación social. El pueblo cubano asumía con espíritu de júbilo y de confianza la naciente revolución, de la cual formó parte activa como fuerza social.

Desde la asunción al poder político la Revolución Cubana emprendió una serie de profundas transformaciones que propiciaron la reestructuración y radicalización de la vida económica y de la superestructura política e ideológica. Estos cambios renovaron totalmente la vida espiritual de toda la sociedad, en la que se prioriza el papel de la cultura y el arte como forma de educar y movilizar activamente a las masas hacia la consecución de una nueva cultura.

En el propio año 1959, a sólo tres meses del triunfo revolucionario comienza la creación de las instituciones culturales como principales gestoras de la nueva orientación ideológica de la sociedad cubana y canales de su institucionalización.[1]

A partir de estas transformaciones la Revolución privilegia las condiciones para que los artistas se desempeñen como agentes activos de los procesos de creación culturales. El carácter que asumirá la actividad profesionalizada de estos artífices, en los sucesivos momentos en que se desarrolla el proceso contiene diversas dificultades. En la misma medida en que son reconocidos y apoyados se les confiere una mayor responsabilidad y la asunción explícita del compromiso revolucionario. Esta situación se debe a la vitalidad del proceso que encuentra en el arte una expresión creativa de sumo valor y se convierte en una actividad decisiva de la vida espiritual de la sociedad.

La conformación de esta nueva idealidad asume diversas formas de expresión creativa, de una parte, y de difusión entre las masas, de la otra. Este proceso expresa distintos matices de todo el desgarramiento social y cultural que significa el cambio revolucionario.

Con el triunfo revolucionario el fenómeno teatral se coloca bajo una nueva óptica pues se propician los medios necesarios para el estímulo y el desarrollo del mismo. Se promueve un amplio proceso de publicaciones, concursos, movimientos de aficionados, escuelas y seminarios para la formación de actores, dramaturgos y técnicos. Tras la creación del Teatro Nacional, en junio de 1959, se nacionalizan las primeras salas teatrales y se restauran los viejos teatros de la capital. En 1961 la Casa de las Américas organiza el Primer Festival de Teatro Latinoamericano que nutrió de nuevas experiencias al nuevo movimiento teatral cubano, al entrar en contacto y confraternizar con teatristas de toda Latinoamérica.

La actividad teatral se orienta hacia el rescate de la herencia y el legado del teatro cubano precedente, y en la misma medida hacia las búsquedas fundadas en las técnicas de las dramaturgias de vanguardia que se expresan en la arena internacional. Con ello se comienzan a sentar las bases para la canalización, -en la escena teatral-, de la nueva ideología que expresa la Revolución Cubana.

Esta apertura daba la posibilidad de ampliar las potencialidades de la producción teatral en virtud de lo cual se reorientan los sentidos ideológicos de la creación hacia nuevos rumbos. Se gesta un movimiento teatral que se extiende gradualmente a toda la nación, y cobra formas específicas en aquellos espacios en que mayor desarrollo alcanzaría. La organización de *compañías teatrales* en todas las capitales provinciales del territorio nacional, sustentados por el Consejo Nacional de Cultura, constituía una necesidad de la masificación e institucionalización de esta actividad.

Desde el inicio de la Revolución el interés por el teatro se conforma, fundamentalmente desde la esfera de actividad no profesionalizada, (como teatro para aficionados) especialmente fuera del espacio capitalino. En los primeros años de la década de los sesenta se formaron las primeras agrupaciones profesionales integradas originariamente por artistas aficionados. Fueron los gestores de las

bases del movimiento teatral que posteriormente se desarrollaría en las distintas provincias. En el seno de este proceso de fundación del nuevo teatro revolucionario nace el *Centro Experimental de Teatro de Las Villas*.[2]

La gestación, desarrollo, consolidación y disolución de este grupo teatral fue decisiva para la vida escénica de la región central. En 1963 –bajo la forma de pequeño grupo- nace con el nombre *La Edad de Oro* la agrupación teatral que funge como antecedente directo del *CET*.[3] Esta agrupación se inserta en el proceso de institucionalización llevado a cabo por el gobierno revolucionario. Su creación responde a la estrategia concebida por el Consejo Nacional de Cultura, para impulsar a lo largo del país la formación del movimiento de teatro para niños.

En el año 1967 cambia su nombre por el de *Centro Experimental de Teatro de Las Villas,*[4] con el cual se perfila más la orientación experimental del conjunto teatral, que centraría toda su labor en el logro de una relación activa con el público para el cual estaría destinada su faena, ya fuera infantil o adulto.

Entre la década de los sesenta y hasta los ochenta esta agrupación ocupa un significativo lugar dentro de la cultura y el patrimonio villaclareño. Por esta razón se hace evidente la necesidad de investigar, de una parte, el rol cultural que desempeña la misma -a través de las metamorfosis que sufre en su desarrollo-, y de otra parte, la forma específica en que se inserta dentro del complejo entramado de las necesidades ideológicas generadas por el proceso revolucionario, especialmente por las estrategias institucionales que afectaron dichas metamorfosis.

Esta investigación tributa al estudio del ideal social de la Revolución Cubana de los años sesenta, llevado a cabo por investigadores de la *Universidad Central Marta Abreu de Las Villas* con el nombre *"Ideología y Cultura en los primeros años de la Revolución en el poder" (1959-1961)*.[5] Este tributo se expresa en la investigación de un objeto que tiene una naturaleza (esencia) ideal. Por lo tanto se trata de la búsqueda de la práctica viva de un aspecto de la vida espiritual en las contradicciones que se generan respecto de las circunstancias sociales que lo determinan.

En agosto de 2010 se desarrolló en la ciudad de Santa Clara el primer llamado del

proyecto *Puro Teatro,* auspiciado por el Centro Cultural El Mejunje, entre cuyos propósitos se encuentra el rescate de la historia del movimiento teatral villaclareño, gestado en el seno del proceso revolucionario. De ello la necesidad del levantamiento de la historia de esta significativa expresión de la vida cultural de la región.

La escasez de estudios acerca de este tema es notoria. El antecedente teórico de esta investigación radica en las tesis de diploma: "*La recuperación del asombro. (El papel del trabajo de creación en la conformación de un grupo teatral: Teatro 2 de Santa Clara) "* de Fernando Sáez Carvajal, (ISA. 1988) en la cual se encuentra una rica información histórica y un análisis crítico acerca del *CET,* y "*Consideraciones en torno al desarrollo teatral de Santa Clara a partir de 1959*" de Tania Bonachea Macías (UCLV, 1988-1989) que, entre otros elementos, aborda de forma histórica las agrupaciones teatrales iniciales de la ciudad de Santa Clara.

La necesidad de realizar esta investigación ha sido determinada a partir del proyecto antes mencionado y del estudio de la tesis de diploma de Fernando Sáez Carvajal y de Tania Bonachea Macías. El estudio y comprensión de uno de los grupos fundadores del teatro villaclareño se justifica como fenómeno sociocultural.

La investigación pretende obtener un resultado de valor histórico y teórico que posibilite el análisis de la proyección ideológica y social del *Centro Experimental de Teatro de Las Villas*, desde el enfoque sociocultural.

La comprensión de todo el proceso de la idealidad cubana de los años sesenta y de las décadas posteriores es indispensable para esclarecer las tendencias ideológicas que funcionaron en la construcción de la nueva sociedad y del ideal social revolucionario. El estudio de las profundas transformaciones sociales que se refractaron en el quehacer cultural de estas décadas, permiten considerar que si bien estos procesos han sido estudiados, es necesario profundizar en el estado de investigación de los mismos, sobre todo en lo que a polémicas y contradicciones se refiere.

Este trabajo pretende aportar un estudio que aborde la forma en que se explicita el ideal social revolucionario en: la estética, la obra teatral (texto), en los temas seleccionados, en las técnicas de creación, en las formas de organización y en la

función social del *Centro Experimental de Teatro de Las Villas* como fenómeno sociocultural e ideológico. Además de ello, se hace necesario mostrar las formas particulares reales a través de las cuales se realizan los intereses generales de la política cultural de la Revolución explicitada en *Palabras a los intelectuales*, en 1961.[6] La novedad del tema que se investiga radica precisamente en el enfoque que enriquece la historia y sistematización de la vida y rol de esta agrupación teatral.

A partir del triunfo de la Revolución se producen transformaciones de contenido y forma en las diferentes zonas de la actividad artística, especialmente en las artes escénicas. Este proceso se manifiesta a través de contradicciones ideológicas que fueron reflejadas en el quehacer cultural. Los grupos de teatro comienzan a reflejar esta nueva realidad, asimilando -a través de diversos mediadores-, el ideal social que defendía el gobierno revolucionario. Desde entonces funciona, especialmente, la política cultural trazada en la reunión de Fidel Castro con los intelectuales en 1961 y en otros momentos como, en el Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura en 1971, en el Primer Congreso del Partido Comunista de Cuba en 1975 y en la Constitución de la República de Cuba.

El **objeto de estudio** de la presente tesis se dedica al *Centro Experimental de Teatro de Las Villas* como fenómeno sociocultural e ideológico. Se toma como punto esencial la actividad teatral del *CET*, que abarca desde 1967 hasta 1986.

De la determinación del objeto se deriva el **problema científico** a través de la siguiente contradicción:

El *Centro Experimental de Teatro de Las Villas* expresa una forma particular de desarrollo de la actividad teatral que se inserta en el proceso de creación artística (artes escénicas) a tenor con la demanda del ideal social revolucionario. Dicha demanda exige la necesaria realización de los principios fundamentales de la política cultural de la revolución cubana, portadora de una determinada ideología (marxista-leninista) que funciona bajo una forma general. Como expresión particular de realización de la demanda señalada, este fenómeno cultural implica una serie de contradicciones que afectan la exterioridad y el contenido de la labor

creadora del grupo teatral que se erige como objeto de estudio de la presente investigación.

¿Cómo expresa la actividad teatral del *Centro Experimental de Teatro de Las Villas* una determinada y particular forma del ideal social revolucionario signado por los principios ideológicos de la política cultural de la Revolución?

Como **objetivo general** se plantea:

Determinar la forma particular a través de la cual se realiza el ideal social revolucionario, específicamente los principios ideológicos fundamentales de la política cultural de la Revolución en la actividad teatral del *Centro Experimental de Teatro de Las Villas*.

Entre los **objetivos específicos** se pueden señalar:

1- Fundamentar los referentes teóricos y metodológicos que sirven de soporte al desarrollo de la investigación del objeto de estudio.

2- Caracterizar el contexto en el que se fundó y desarrolló el *Centro Experimental de Teatro de Las Villas*.

3- Analizar la función social (ideológica) de la actividad teatral del *Centro Experimental de Teatro de Las Villas*.

El proceso investigativo se orienta a través de las divisas teóricas-metodológicas de los *Estudios de Pensamiento,* que se insertan dentro de la ***Metodología*** Cualitativa, lo cual permitirá -a través del estudio de una zona particular de la creación artística- profundizar desde el enfoque sociocultural en la comprensión de la totalidad orgánica del fenómeno que se investiga como objeto vivo y contradictorio.

La investigación es ***descriptiva*** en lo referente a la fase diagnóstica que debe aportar información sistematizada para el logro de resultados teóricos sobre el tema objeto de estudio. Las categorías fundamentales a analizar son: ideal social, ideología, cultura, política cultural, teatro de grupo, compañía teatral, entre las fundamentales.

Los ***métodos teóricos*** empleados son:

Principio de la unidad de lo lógico-histórico: La investigación se realiza teniendo en cuenta el contexto en el que se desarrolla el objeto de estudio, con la intención de

valorar los momentos determinantes de metamorfosis de la actividad teatral del *CET* de Las Villas. Este proceso abarca sus primeros momentos desde 1963 hasta su disolución en 1986. Un estudio cronológico sólo debe quedar contenido en ese recorrido, lo cual justifica el examen somero de los inicios del teatro cubano en la Revolución. En este estudio se observa la lógica del desarrollo de los procesos ideológicos en la etapa (década de los sesenta hasta la década de los ochenta), de modo que la historia del objeto de estudio debe revelar las determinaciones que a la misma le imprime el proceso de institucionalización de las políticas culturales de este período.

Analítico sintético: Del análisis de todos los documentos, testimonios y materiales relacionados con el tema objeto de estudio se debe realizar una síntesis que tribute a la solución del problema científico y al desarrollo aportativo desde el enfoque sociocultural del objeto de investigación, que se manifestará a través de los resultados que expresen un nivel teórico de la labor investigativa.

Inductivo-deductivo: Se toman en cuenta los elementos inferidos acerca de la proyección ideológica del *Centro Experimental de Teatro de Las Villas*, se generalizan y luego de ser constatados, se arriban a conclusiones específicas.

Los ***métodos empíricos*** empleados son:

Revisión bibliográfica: Fue empleada con el propósito de profundizar los referentes teóricos-metodológicos relacionados con el objeto de estudio. Para ello se utilizaron fuentes primarias y secundarias.

Las *fuentes primarias* fueron sobre todo libros, revistas, prensa y otro tipo de documentación impresa o mimeografiada que recogiera el contexto histórico de los años sesenta, setenta y ochenta de la Revolución, de forma general. Se encontró un material valioso en el discurso académico y de la crítica, así como en el publicístico, para el estudio más concreto alrededor del teatro cubano y del teatro villareño en la etapa referida. Además, fue esencial la información aportada por los protagonistas del *CET* a través de entrevistas y coloquios, así como la documentación de las puestas en escena y de los temas tratados por el grupo.

Las *fuentes secundarias* permitieron realizar un análisis del proceso ideológico generado en Cuba a partir del primero de enero de 1959 y de los aspectos

relacionados con los términos ideal social, cultura y política cultural. Otro tipo de fuentes fueron las orales dadas por algunos miembros de grupos teatrales de la ciudad de Santa Clara. A ellas se les suman las fuentes orales obtenidas a partir de las entrevistas realizadas por la Dra. Mely González Aróstegui a determinadas figuras de la intelectualidad cubana. [7]

Lo anterior demuestra que este estudio se remite a una cantidad suficiente de fuentes bibliográficas. Se realizó una revisión de la mayoría de los números de las revistas *Unión y Revolución y Cultura.* También se consultaron otras revistas que abordan aspectos de teatro propiamente, tales como *Indagación* y *Tablas, y el periódico Vanguardia.* Con igual interés hay una remisión a fuentes que constituyen los antecedentes del presente estudio, propiciando un mayor acercamiento a la historia y desarrollo del tema estudiado.

Análisis de contenido: Mediante su aplicación se pretende determinar los contenidos latentes que subyacen en las fuentes visuales, los textos dramáticos creados y/o utilizados por el *Centro Experimental de Teatro de Las Villas* y las críticas teatrales referidas a sus puestas en escena.

De ahí que la muestra seleccionada sea: los textos dramáticos o las obras originales de las puestas en escena más sobresalientes del *CET* (1967-1986), así como las críticas teatrales e imágenes visuales referidas a dichas puestas en escena. La mayoría de los textos dramáticos resultantes de las adaptaciones realizadas por el grupo, no han sido conservados, por lo que se consultaron las obras literarias a partir de las cuales se crearon las versiones teatrales más significativas del *CET*. A ello se suma un vídeo que testifica el encuentro que sostuvieron la mayoría de los miembros de este grupo como parte del proyecto Puro Teatro en el verano de 2010, llevado a cabo por el Centro Cultural El Mejunje de la ciudad de Santa Clara.

Entrevista semi-estandarizada: La investigación se vale de este método para obtener información sobre el *Centro Experimental de Teatro de Las Villas*. Permite recoger testimonios referidos al grupo y al contexto histórico en el que surge y se desarrolla. Para el desarrollo de este método se toma, primeramente, como

población a los miembros del *CET*, así como los de otros grupos teatrales que estuvieron vinculados al grupo objeto de estudio o son conocedores del tema.

La muestra seleccionada responde a un criterio de selección intencional. Está compuesta por: los actores del *Centro Experimental de Teatro de Las Villas* que se encuentran en la ciudad de Santa Clara; los fundadores del Teatro Guiñol de Santa Clara y los miembros de los grupos Estudio Teatral y Dripy que estuvieron vinculados al grupo o son conocedores del tema. Es importante tener en cuenta las limitaciones que pueden presentar las fuentes orales tomadas como muestra, debido a la subjetividad implícita en la información expresada y a la omisión de algunos datos.

La tesis cuenta con dos capítulos. En el primero se aborda el proceso de conformación e institucionalización de la política cultural cubana, desde los primeros momentos del triunfo de la Revolución. Se tratan los momentos claves de dicho proceso así como los principios fundamentales que se delimitan en ellos. Además se conceptualizan los términos de *política cultural* e *ideología*, y se analiza la relación que guardan entre sí. Unido a ello se expone el proceso de institucionalización de la actividad teatral, en la misma medida en que se presenta la historia del surgimiento del nuevo movimiento teatral cubano. Por último, en ese capítulo, se presentan los antecedentes del teatro en la provincia de Las Villas, específicamente en la ciudad de Santa Clara, y se valora el papel jugado por dichos antecedentes para el surgimiento y desarrollo del nuevo teatro en la región. También se hace referencia a los aspectos esenciales sobre el teatro infantil y el teatro experimental para esclarecer la comprensión de la actividad teatral del *CET* para público infantil y adulto.

En el segundo capítulo se aborda primeramente la historia del *Centro Experimental de Teatro de Las Villas*. Se analizan los momentos más importantes de su extensa trayectoria artística, los conflictos y las contradicciones internas que afrontó dicho colectivo, así como las devenidas a raíz del proceso de implementación de la política cultural de la Revolución. Por último, a partir del estudio de los elementos fundamentales de la actividad teatral del *CET* se determina la forma en que se refracta el ideal social revolucionario a través de la

realización de los principios esenciales de la *política cultural* revolucionaria por parte de la agrupación. Además, se realiza una valoración de la función social (ideológica) de la actividad teatral del *Centro Experimental de Teatro de Las Villas.*
La presente investigación es una forma de rememorar y valorar la extensa labor teatral del *CET,* cuyo papel en el desarrollo teatral de la provincia y, por qué no, más allá de esta ha sido poco reconocido. Su historia y su legado quedaron guardados con el tiempo, lo que trajo consigo el desconocimiento de las nuevas generaciones sobre ello. Sin embargo, sus obras ganaron un sello distintivo que aún persiste en la memoria de muchos espectadores y de aquellos artistas que continuaron su trabajo de completa entrega, amor y creatividad.

Capítulo 1: El teatro cubano y su papel dentro la Revolución.

1.1 La conformación de la política cultural de la Revolución Cubana (1959-1975)

Tras numerosos años de lucha, el proceso revolucionario cubano logra su concreción el primero de enero de 1959 con el triunfo de la Revolución. A partir de esta victoria, el país experimenta profundos cambios en todas sus estructuras. Se produce una renovación de la superestructura política e ideológica de toda la sociedad, propia de una revolución social que asume la necesidad de la desintegración del aparato estatal burgués. Por ello se toman una serie de medidas encaminadas a crear el nuevo Estado cubano, lo que constituía una prioridad para el gobierno revolucionario.

Dos tareas políticas principales en estos primeros años de la Revolución eran lograr la unidad política entre los revolucionarios y la dirección de un proceso de preparación cultural de las masas alrededor de dicha unidad. Se fomenta el apoyo de sectores sociales como los intelectuales y la formación cultural de las nuevas generaciones. Esta tarea era de vital importancia, por lo que la Revolución le confiere a los artistas e intelectuales un papel de vanguardia para la realización de la transformación cultural de la sociedad, así como para la conformación y difusión del nuevo ideal social entre las masas.

Se hizo primordial resolver los problemas sociales heredados del régimen capitalista de la etapa neocolonial. La solución de estos problemas se encuentra en el centro del ideal social que se conforma desde los inicios del proceso revolucionario. Un ideal social que debía poner en marcha el cumplimiento del programa del Moncada, con su espíritu martiano fundamentalmente, de una parte,

y de otra, lograr la simbiosis con la reconocida concepción marxista leninista como sustrato ideológico del proceso.

Las profundas transformaciones que llevó a cabo la Revolución desde 1959 dan la medida del proceso de formación de una ideología que se consolidaría posteriormente. En los primeros momentos existía una gran heterogeneidad en cuanto a fuerzas ideológicas, dentro de las cuales resaltan, el Movimiento 26 de Julio (M-26-7), el Directorio Revolucionario (DR) y el Partido Socialista Popular (PSP), cuyo factor común entre ellas fue la fidelidad a la Revolución, excepto algunos casos de deserciones al proceso. Luego se integraron en las Organizaciones Revolucionarias Integradas (ORI) que darían lugar en 1965 a la constitución del Partido Comunista de Cuba (PCC).

La ideología de mayor peso en los inicios de la Revolución era el nacionalismo. También funcionaba, -no oficialmente-, el socialismo en dos variantes: el que provenía de lo más auténtico del pensamiento revolucionario cubano y el que procedía de la Internacional Comunista y del PSP.[8] Sin embargo, comienza a predominar una ideología revolucionaria que combinaba el patriotismo radical con la exigencia de una justicia social completa e inmediata en la medida en que se ponían en marcha las medidas revolucionarias para el beneficio popular. [9]

Asimismo, desde los primeros momentos del triunfo revolucionario se tomaron medidas encaminadas a elevar el nivel cultural de la población, dada la importancia conferida a la cultura en el ámbito ideológico de la Revolución. Fidel enfatiza dicha importancia en sus discursos cuando expresa la necesidad de que se produjera una revolución cultural dentro del proceso revolucionario, como mejor alternativa de educar a las masas y crear en ellas, una conciencia de clase que les permitiera enfrentar la tarea de transformar la sociedad en una superior y más justa.

A raíz de ello, un amplio proceso de democratización de la cultura tiene lugar en todo el país y momentos importantes se ponen de relieve desde el propio año 1959 con la fundación en el mes de marzo del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica (ICAIC), dirigido por Alfredo Guevara. También en marzo se crea

la Imprenta Nacional de Cuba dirigida por Alejo Carpentier. Luego en abril, se funda la Casa de las Américas bajo la dirección de Haydée Santamaría, que se convierte en un importante centro cultural para la promoción de la literatura cubana y latinoamericana y la creación de estrechos puentes de intercambio cultural con otros países de América Latina. La Campaña de Alfabetización en 1961 fue un amplio movimiento de masas que eliminó cuatro siglos de atraso en Cuba y dio al pueblo mayor acceso a la cultura, junto a la ampliación de la industria del libro y la creación de un verdadero sistema editorial.

La actividad cultural imponía, a causa de su florecimiento, cuantiosos retos y metas a cumplir. La existente Dirección de Cultura, adscrita al Ministerio de Educación, se sustituye por un nuevo e independiente organismo, el Consejo Nacional de Cultura (CNC), que se funda el 4 de enero de 1961. Su función principal consistía en orientar a los escritores y artistas cubanos, en estimular, fomentar y guiar el espíritu de la creación artística así como propiciar las condiciones necesarias para el trabajo de los creadores. La conformación e institucionalización de una política cultural, acorde con los principios de la Revolución, es decir con el contenido ideológico del ideal social revolucionario, se convertía en una tarea fundamental en el movimiento cultural cubano. Para abordar estos procesos se hace necesario definir los conceptos de *ideología* y *política cultural* que se asumen en la investigación. Para ello se parte de las diversas investigaciones realizadas sobre estos términos y se procede a establecer una definición de los mismos y su función social.

El término de ideología posee una gran multiplicidad de definiciones. Se ha visto con frecuencia vinculado a la parte de la conciencia social que está ligada al cumplimiento de las tareas sociales que se plantean las clases y grupos sociales ante la sociedad. Permite modificar o representar las relaciones sociales de carácter clasista.[10] Es decir, es expresión y conformación de los intereses materiales de las clases. En gran parte de los estudios teóricos contemporáneos, incluidos aquellos que se orientan hacia el Marxismo, predomina el criterio de que la ideología es impuesta por la clase dominante para justificar, encubrir o reforzar idealmente las condiciones sociales que garantizan su hegemonía material.[11]

Se puede asumir la consideración expresada por Rubén Zardoya cuando afirma:

"la ideología es poder, es el poder de configurar el universo mental de los hombres y mujeres, moldear sus esquemas de pensamiento, establecer los límites de la experiencia, e incluso, de la percepción, conferir sentido a las nociones del bien y el mal, lo bello y lo feo, lo legal y lo ilegal, lo profano y lo sagrado, es el poder de consagrar la hegemonía de una clase o grupo social sobre los restantes, de manera tal que la realidad de esta hegemonía resulte incontestable, sea dada por sentada (repárese en esto: sea dada por sentada) para la conciencia. "[12]

Al abordar el problema se asume que toda ideología constituye una forma de idealidad, por lo que es un momento decisivo en la delimitación del contenido social de las producciones espirituales.[13] Entre los pensadores marxistas que explican este concepto se destaca la postura de E.V. Iliénkov, que ha abordado con profundidad este aspecto, que plantea la naturaleza ideal, espiritual de la ideología.[14] Asimismo, considera el proceso de producción de la idealidad como el producto peculiar que se obtiene como resultado de la transposición y transformación de lo material en la cabeza humana (y sólo humana) –léase histórica y social, lejos de cabeza en un sentido neurofisiológico-. Esta comprensión atiende a las formas específicas concretas en las que lo material en general está representado en este singular producto de la actividad humana cuya naturaleza es objetiva e ideal.[15]

La representación ideal es la forma de la cosa creada por el trabajo social humano, o a la inversa, es la forma del trabajo realizado en la sustancia de la naturaleza.[16] Por tanto la idealidad es la huella peculiar que imprime sobre la naturaleza la actividad vital socio-humana.[17] De modo que ideal e ideología son dos formas de aprehender una misma realidad. El ideal es esa realidad fijada estáticamente, como producto o resultado. La ideología, en tanto, es fijada dinámicamente, como movimiento o proceso.[18]

El hombre, -expresa Iliénkov-, al nacer tiene frente a sí y, fuera de sí, no solo el mundo exterior, sino todo el sistema extraordinariamente complejo de la cultura, que exige de él modos de comportamientos. Desde los primeros momentos enfrenta el mundo de las formas sociales humanas de la actividad vital como una objetividad inmediata a la que está obligado a adaptar su conducta.[19] Esto hace que la práctica social de los hombres esté precedida por un conjunto de

conocimientos, ideales, valores espirituales en los cuales cada hombre concreto debe educarse integrarse a la sociedad como sujeto activo. La especificidad de la ideología radica en su conexión con los ideales sociales. Es decir, existe ideología allí y solo allí donde se pone en juego los ideales sociales, donde se producen, circulan y se consuman ideales sociales.[20] Hablar de ideología, es hablar de ideales sociales, de génesis social de los ideales, de realización histórica de los ideales, de confrontación y lucha de ideales.[21]

Por tanto, la función de la ideología es formar la subjetividad humana en correspondencia con los esquemas ideales que norman o deben normar el comportamiento socialmente significativo de grupos, clases y comunidades históricas de hombres. Dicho de otro modo, es sujetar a los individuos a un ideal social y prepararlos para la acción que le conduzca a su materialización.[22]

También es importante destacar que la ideología, según Zardoya, constituye un factor determinante de todas las formas de actividad humana, de todas las instituciones sociales y todas las modalidades de la cultura. Es un medio poderoso del proceso de producción social.[23] De ahí la importancia que tiene en el proceso de conformación de una nueva ideología el campo de la cultura, comprendido como un proceso o fenómeno ideal, a la vez que se manifiesta como cultura material y se encuentra en la superestructura de la sociedad, determinada por las condiciones de su base económica. Es un proceso que se construye en la actividad práctica del hombre, en su relación con las circunstancias históricas y contiene todo un complejo cultural heredado y transformado constantemente de generación en generación.

En una sociedad clasista son las clases dominantes, que detentan el poder económico, quienes instituyen de forma hegemónica la cultura sobre la base de sus intereses. De ahí la visión estrecha que reduce la cultura a la acumulación de conocimientos o a las prácticas artísticas y literarias, desde una posición elitista, que reduce la dimensión del fenómeno. Esto ha justificado la distinción entre hombre culto y cultura popular que puede traducirse en la diferencia élite-masa.

Disímiles han sido los enfoques que han respaldado las definiciones del término de cultura en distintas épocas. El criterio al que se acoge la presente investigación

asume la síntesis brindada al respecto por el investigador Rafael Plá cuando afirma: "La cultura, (…) es la forma típicamente humana de relación dentro del mundo. (…) designa el proceso íntegro de humanización de la naturaleza y autoproducción del hombre."[24] Asimismo, existe una estrecha relación entre la ideología y la política en toda sociedad. Es en la política donde confluyen de una u otra forma todos los modos de producción espiritual y toda la construcción ideológica. La política en todas sus expresiones es una de las formas más poderosas a través de la cual se manifiesta determinado contenido ideológico.

El término de política cultural como concepto y práctica social constituye una abstracción del fenómeno de la política. Está fijada de forma general por los conductos políticos del gobierno en una sociedad determinada, o por los grupos de poder. Cuenta con disímiles definiciones, sin embargo en la presente investigación se toma en cuenta la definición dada en la Conferencia Mundial sobre Políticas Culturales de la UNESCO, celebrada en México en 1982. Se le denomina política cultural al: "… conjunto de operaciones, principios, prácticas y procedimientos de gestión administrativa y presupuestaria, que sirven de base a la acción cultural del Estado, habida cuenta de que pertenece a cada Estado determinar su propia política cultural en función de los propios valores culturales, de los objetivos y de las funciones que fije. "[25]

En este sentido el análisis del proceso de articulación de la política cultural de la revolución cubana respondió a las diversas preocupaciones, polémicas y contradicciones de la intelectualidad cubana en torno al tema de la libertad de expresión, el de la función del arte y la literatura, así como del papel que debía desempeñar el artista dentro de la revolución socialista encaminada a transformar la vida del pueblo cubano. Esto determinó la necesidad de conformar oficialmente e institucionalizar la política cultural de la Revolución, cuya determinación quedaría caracterizada por el contenido socialista y marxista que adquiriera como ideología oficial del proceso revolucionario.

De esta forma, el proceso de conformación de la línea política y del programa de trabajo para el frente cultural se esbozan en junio de 1961, cuando Fidel hace su intervención en la memorable reunión de la Biblioteca Nacional, conocida como

"Palabras a los intelectuales". Este documento se incorpora como una visión de vital importancia para la actividad cultural, en el que se trazan las líneas fundamentales de la política cultural de la Revolución. Este funcionó con una fuerza institucional de gran alcance y determinación de las cualidades ideológicas de la creación artística y de sus productos, lo que marcó el proceso de conciliación o radicalización de los intereses de los productores culturales en el seno del proceso revolucionario.

El fundamento que debía guiar el proceso de creación artística queda establecido a través del principio: *"Dentro de la Revolución: todo; contra la Revolución ningún derecho."*[26] Esta concepción encerraba ilimitadas perspectivas de trabajo creador para la inmensa mayoría de nuestra intelectualidad artística y literaria, que desde el principio vio en la Revolución la posibilidad de un auténtico renacimiento cultural. Sin embargo, la interpretación dogmática y voluntarista de estas palabras hizo mella en las contradicciones que afectaron el quehacer cultural, especialmente a finales de los años sesenta e inicios de los setenta. Este principio que proclamaba el derecho de la Revolución a existir y a ser defendida, sufrió tergiversaciones a través de las cuales se presentaron posturas que alteraron su sentido mediante las acciones de algunos dirigentes e intelectuales.

Con esta intervención de Fidel en 1961 queda en gran medida sellada orgánicamente la alianza entre las vanguardias políticas y artísticas, cuyo impacto en la cultura de los sesenta fue de una gran magnitud nacional e internacional. Además denotó la importancia de salvaguardar al naciente proceso revolucionario de la hostilidad constante del Imperialismo y la contrarrevolución, así como de la necesidad apoyar y contribuir a su desarrollo pleno.

Otro momento definitorio de la política cultural revolucionaria fue el Primer Congreso de Escritores y Artistas, celebrado en agosto de 1961. En este marco quedó expresado directamente, la decisión y la tarea propia del gobierno de formular y ejecutar una política cultural con la participación de los creadores que respondería a los intereses del pueblo como protagonista principal. Fue de suma importancia al ser el gestor de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC),

la cual al agrupar a los intelectuales y artistas del país contribuiría a su unidad y a su *institucionalización.*

También fue decisivo para el proceso de formación de la política cultural lo el Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura celebrado en el año 1971, en La Habana. En su Declaración Final se destaca la significación de la cultura y del arte dentro de la Revolución: *"*El arte es un arma de la Revolución. Un producto de la moral combativa de nuestro pueblo. Un instrumento contra la penetración del enemigo*"*.[27]

Además se señala la necesidad de desarrollar actividades artísticas y literarias con el propósito de consolidar e impulsar el movimiento de artistas aficionados, lo que respondía a un criterio de amplio desarrollo cultural en las masas.[28] Toda la labor artística debía concentrarse en el desarrollo de nuestras propias formas y valores culturales revolucionarios así como en el de los pueblos hermanos latinoamericanos. Es decir, asimilar lo mejor de la cultura universal sin que fuera impuesta desde afuera y en desarrollar programas con fines didácticos.[29]

La forma en que la implementación de la política cultural se realizara fue a través de la creación de instituciones que garantizarían la funcionalización de las principales demandas políticas e ideológicas que debían asumir los profesionales de las universidades, de los medios masivos de comunicación, de las instituciones literarias y artísticas, por su influencia directa sobre la aplicación de la política cultural. De igual modo, en el Congreso se deja esclarecida la posición hacia los medios culturales. Esta rechazaba que los medios culturales, debido a su influencia directamente sobre las masas, sirvieran de espacios para la proliferación de falsos intelectuales que pretendían convertir el snobismo, la extravagancia, el homosexualismo y demás aberraciones sociales típicas de la cultura burguesa, en expresiones del arte revolucionario, alejados de las masas y del espíritu de la revolución.[30]

Esta actitud hacia determinados patrones sociales se vio refractada en determinadas prácticas políticas que se realizaron a partir del mencionado Congreso. Se estableció, -según Arturo Arango-, la noción de unidad monolítica,

contraria a una unidad revolucionaria abarcadora de la pluralidad de tendencias y opiniones que convivían en el interior de la Revolución. [31]

Esto justificaba que la formación ideológica de los jóvenes escritores y artistas constituyera una tarea de máxima importancia, que estaba encaminada a educarlos en el marxismo-leninismo,[32] a inculcarle las ideas revolucionarias y a capacitarlos técnicamente. Unido a ello, se le encomienda a los artistas la tarea de propiciar la función de las manifestaciones artísticas en pos de la lucha de los pueblos por la liberación nacional y el socialismo, a combatir el colonialismo cultural, a elevar la sensibilidad y la cultura para conformar en el pueblo una conciencia colectivista sin dejar terreno alguno para el diversionismo enemigo en cualquiera de sus formas.[33]

De este modo se oficializaban nociones dogmáticas que afectaron nocivamente la práctica la política cultural. Aparecen determinadas expresiones de irregularidades en dicho proceso dado el estilo con que es ejercida desde el Consejo Nacional de Cultura. Es por ello que en la década de los setentas aparecen procesos como la exclusión y la instrumentación, la cual fijó un conjunto de deberes y normas férreas a cumplir por el arte y la literatura. Las especificidades de estas expresiones culturales fueron desconocidas y abolidas y sus funciones quedaron limitadas a un uso político e ideológico que afectó la dimensión artística y educativa de la creación artística, de modo general. El Congreso aportó valiosas ideas y proyectos al proceso revolucionario, pero también marcó el inicio de una nueva etapa de la política cultural cubana: el *Quinquenio Gris (1971-1976).*[34] De este modo, emergió un Consejo Nacional de Cultura, bajo la dirección de Luis Pavón Tamayo, con características y métodos de trabajo diferentes al que existía anteriormente en los años sesenta. A partir del año 1971 se quiebra el consenso que había caracterizado la política cultural de los años anteriores, en la que todo se consultaba y discutía aunque no siempre se llegara a acuerdos entre todas las partes. Se comienza a implementar, como expresa Ambrosio Fornet, un proyecto de política cultural impositiva, permeada de exclusiones y marginaciones.[35]

Entre los años 1971 y 1972 se establecen una serie de parámetros aplicados a los sectores laborales considerados de alto riesgo entre los que se encontraban el

magisterio y, sobre todo, el teatro. A efectos de implementar estos enfoques institucionales funcionó una comisión del Congreso de Educación y Cultura en la que se abordara este tema y en la cual primó el criterio de que: "El teatro fue (…) la rama del arte en que tanto las prescripciones y proscripciones en cuestiones artísticas, políticas y sociales, como la homofobia se ejercieron con mayor dureza mediante la censura y las medidas administrativas. [36]

A raíz de la política cultural de este período, surgen estilos y mecanismos de dirección y de trabajo cultural muy estrictos y censores que se convierten en freno para la creación artística. De igual modo, estas circunstancias sellarán y afectarán nocivamente la marcha de la institucionalización de la cultura, y se dogmatiza el proceso. El papel crítico y creador del intelectual y del artista se limita, con lo que se produce, como explica Desiderio Navarro, a un oscurantismo intelectual.[37] El *Quinquenio Gris* fue una etapa –esencialmente dogmática-, en el movimiento cultural cubano (sobre todo en la capital de la Isla), que comienza a cerrarse con la celebración del Primer Congreso del Partido Comunista de Cuba (PCC), en diciembre de 1975.

Este congreso fue clave para rectificar los errores cometidos en el proceso de implementación de la política de la esfera cultural del país hasta ese momento. A través de las diversas sesiones de debate que se desarrollaron se rectifica el proceso de institucionalización firmemente establecido en la política cultural de la Revolución Cubana para los años venideros. A través de la aprobación de las tesis y resoluciones referidas a la cultura artística y literaria cubana, se refrenda este proceso cuando se plantea:

> "La política del Partido Comunista de Cuba sobre la cultura artística se dirige al establecimiento en nuestro país de un clima altamente creador, que impulse el progreso del arte y la literatura, aspiración legitima de todo el pueblo y deber de los organismos políticos, estatales y de masas.
> (…) Sobre dos previsiones primordiales ha de descansar la política cultural de nuestro Partido: sobre el propósito de que las capacidades creadoras expresen cabalmente su poder y singularidad y sobre el interés de que la obra producida por escritores y artistas contribuya, como valioso aporte, al empeño de liberación social y personal que el socialismo encarna." [38]

Para la vigencia del proceso revolucionario y el desarrollo de la nueva sociedad era clave que las expresiones culturales expresaran a las masas populares la realidad social en que vivían y los principios revolucionarios, que se sustentaban en el ideal democrático y socialista de la Revolución, en toda su grandeza y fuerza de atracción. El propósito de ello era que el pueblo comprendería con mayor profundidad el proyecto revolucionario y las decisiones tomadas por la Revolución, quien demandaba nuevamente, el apoyo de los intelectuales, artistas e instructores de arte para esta tarea, así como su superación política-ideológica y su mayor vinculación con la realidad social.

También queda propuesta la idea de promover la creación de instituciones culturales en todo el país con el objetivo de acercar las producciones artísticas y literarias a las grandes masas de la población, especialmente en las zonas rurales. Con ello se profundiza el proceso de institucionalización de la cultura como vía de garantía para el funcionamiento de la ideología, que sería a su vez, profundamente legitimada en el Congreso referido.

Era primordial para la concreción del ideal social revolucionario y de la política cultural la creación de un vasto sistema de organizaciones, empresas y organismos, regidos por determinados principios como: contribuir a fortalecer la autoridad estatal en el terreno cultural; elaborar la política a seguir en cada rama específica del arte y la literatura sobre la base de la participación de los especialistas del más alto nivel profesional e ideológico; lograr la eficaz dirección y control en la ejecución de la política orientada y crear las condiciones que aseguren eficazmente la aplicación de la política cultural determinada.

Por otro lado, se establecen criterios esenciales acerca de la educación artística de la niñez y la juventud. Igualmente, están implícitos en la política cultural de la Revolución los preceptos de la Constitución de la República de Cuba que se refieren a la cultura nacional. En estos se proclama la más amplia libertad en las formas de creación artística, de modo que este principio se legitima como norma jurídica:

> "Es libre la creación artística siempre que su contenido no sea contrario a la Revolución. Las formas de expresión en el arte son libres; el Estado, a fin de

> elevar la cultura del pueblo, se ocupa de fomentar y desarrollar la educación artística, la vocación para la creación y el cultivo del arte y la capacidad para apreciarlo. El Estado promueve la participación de los ciudadanos a través de las organizaciones de masas y sociales del país en la realización de sus política educacional y cultural." [39]

Con el Primer Congreso del PCC y la Constitución culmina el proceso de conformación e institucionalización de la política cultural de la Revolución, que queda aprobada por el PCC, el pueblo y los trabajadores intelectuales. Los caminos de la creación artística y literaria en nuestro país quedan delineados desde este momento. La cultura se ve reforzada como una actividad dirigida a contribuir en la formación del hombre nuevo en la sociedad cubana y la participación activa de las masas en la actividad cultural.

La revalorización de las obras más importantes del arte y la literatura tanto nacionales como de la cultura universal; el estudio de las raíces culturales; el reconocimiento y el desarrollo de sus valores; la búsqueda de un arte identificado con nuestra realidad, con nuestros valores y necesidades; así como la idea de un arte comprometido en el sentido de aportar con la obra de arte a la Revolución eran unos de los lineamientos constantes del proceso revolucionario. Para su realización y el logro de un mayor desarrollo de la actividad cultural en la Isla se creó una red nacional de instituciones culturales, entre ellas: escuelas de arte, museos, bibliotecas, cines y casas de cultura en todos los municipios del país. Además se fundaron instituciones científico-culturales, tales como: el Centro de Estudios Martianos (1977), Centro de Estudios de la Cultura Cubana (1977), el Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana (1978). De igual forma se constituyó y perfeccionó la labor de un amplio sistema de empresas, tales como: Empresas de Grabaciones y Ediciones Musicales, Industria Artística Cubana, Agencia de Artistas Cubanos, Agencia Artística de Artes Escénicas, entre otras.

Entre los años 1975-1976 se fortalece el proceso de institucionalización[40] del país, donde se conforman nuevas organizaciones e instituciones culturales y sociales, en la misma medida en que se perfeccionan las existentes que comienzan a experimentar cambios en sus estructuras organizativas y administrativas. Sin

embargo, en este proceso primó la operatividad y los métodos administrativos, de modo que se entronizó el formalismo y el conformismo, lo cual trajo consigo el desarrollo de contradicciones y conflictos en las instituciones, organizaciones y organismos existentes. Por otro lado, el proceso de institucionalización en el país constituyó una necesidad imperiosa para dirigir y orientar la aplicación de la política cultural y propiciar las condiciones organizativas indispensables en su desarrollo. Este se fundamentaba en la línea de los principios marxistas leninistas, a la postre ideología y sistema teórico dominante dado por la radicalización política en la que jugaron un papel importante el enfrentamiento contra los rezagos del régimen burgués, la hostilidad creciente de los Estados Unidos, la Guerra Fría, entre otros factores. Luego de los sucesos de Girón y de la declaración del carácter socialista de la Revolución el marxismo leninismo comienza a adquirir un ascendente real y masivo en la población cubana. La construcción de la sociedad socialista, trazada por el proceso revolucionario cubano, implicaba la adopción de la ideología marxista leninista, como vía para la emancipación social del pueblo.

Este proceso estimuló un notable crecimiento de la actividad cultural en el país lo cual determina la imperiosa necesidad de crear un organismo superior que coordinara, orientara y sirviera de vehículo a la relación del Estado con los demás organismos. Con el objetivo de la aplicación coherente de la política cultural, nace, a fines de 1976, el Ministerio de Cultura, bajo la dirección de Armando Hart Dávalos. Simultáneamente al surgimiento del Ministerio se crean los Sectoriales de Cultura de los Órganos Locales del Poder Popular, orientados y coordinados por este organismo con el fin de darle a la política cultural una proyección nacional.[41] De esta forma germina un vasto sistema de instituciones, empresas y órganos de dirección del Ministerio de Cultura en el país, los que conjuntamente con el PCC, la UJC y demás organizaciones sociales y de masas constituyeron los catalizadores principales de la aplicación de la política cultural de la Revolución.

El nuevo panorama cultural desarrollado en el país desencadenó un proceso de amplia convocatoria, que le dio un carácter popular y real a la cultura y al arte. Las masas populares se convierten en el principal consumidor del producto cultural, lo cual contribuyó a enriquecer la vida espiritual del pueblo cubano. La política

cultural del gobierno revolucionario cubano contiene la ideología y el ideal social que defiende la Revolución. Es una de las formas en que se institucionalizó la ideología y el ideal social revolucionario, los que tienen un reflejo directo o indirecto, mediato o inmediato sobre las más diversas expresiones de la cultura cubana. Entre ellas se destaca el arte teatral que, como expresa la actriz Roxana Pineda, se nutre y realiza a través de las relaciones en vivo con los hombres,[42] además de constituir un importante agente de socialización por la gran influencia que ejerce sobre el pensamiento y el comportamiento de los individuos como medio artístico transmisor de costumbres, tradiciones, ideales sociales, normas morales y estereotipos, fundamentalmente.

El teatro cubano concebido en su historicidad es una expresión significativa de las diversas etapas históricas por las que ha transitado la sociedad cubana. El triunfo de la Revolución marcó un nuevo rumbo para esta expresión artística y ofreció las condiciones adecuadas para el desarrollo de un nuevo arte teatral que se conforma como un movimiento teatral real en todo el país, con lo cual, según expresa Rine Leal, se daba inicio a "l*a edad profesional de la escena cubana".*[43]

1.2 El papel del nuevo teatro dentro de la Revolución Cubana.

El término teatro procede del griego *theatrón* que significa lugar para contemplar. Puede entenderse como un arte colectivo donde intervienen y confluyen artes y técnicas de diversas especialidades como la música, la plástica, la danza; por lo que no se reduce al texto dramático solamente, aunque es un elemento importante.[44] En éste el proceso de creación artística depende de la estrecha y activa relación entre los artífices del trabajo escénico (actores-actrices y directores, esencialmente), el público y la crítica.

Existen varias definiciones de teatro y en nuestra investigación se asume lo que explica Bertolt Brecht, del teatro como la representación de figuraciones vivas de acontecimientos humanos ocurridos o inventados, con el fin de divertir.[45] Es decir, en el teatro se producen representaciones de carácter estético cuyo contenido procede de la vida social que se representa bajo la forma de una idealidad

específica que implica una ficción de los acontecimientos sociales de cada momento histórico. Dicho de otro modo, en la actividad teatral se conforman momentos esenciales de la espiritualidad de una época en la que se expresa la substancia histórica, bajo las técnicas, estilos lenguajes, estéticas, como una realidad transfigurada en el resultado espiritual, léase la puesta en escena. Para muchos artífices de esta actividad espiritual se considera la capacidad de influir activamente sobre la realidad de la cual emana, en tanto expone a los que la construyen las experiencias vividas por dicha sociedad. Otra forma de considerar al teatro es como dice Vicente Revuelta, "un juego a nivel de arte, un juego con las realidades de cada tiempo, se juega a la reflexión. Juego y reflexión con la realidad (…) al teatro vamos a jugar a la reflexión sobre las relaciones de los hombres. Relaciones religiosas, filosóficas, sociales, morales, etcétera." [46]

El arte teatral puede reflejar el comportamiento humano, la confrontación y las decisiones a que el individuo arriba en el proceso social, es decir conduce al espectador a un resultado artístico-ideológico, sentido en el que es potencialmente una fuerza para la superación cultural de las masas.[47]

En la sociedad cubana el teatro siempre ha ocupado un lugar importante como fuente de disfrute estético y por su capacidad de representar conflictos humanos. Sin embargo, los siglos de sometimiento y explotación traídos por el colonialismo español y posteriormente por el neocolonialismo norteamericano obstaculizaron su desarrollo pleno y auténtico.

La labor teatral en nuestra nación, antes de la Revolución, estaba subordinada a las leyes de la economía capitalista y los gobiernos burgueses no la amparaban. Esto conllevó a que el trabajo de los grupos de teatro se rigiera por principios comerciales. La tradición teatral se centraba en el teatro costumbrista que no significaba un gran reto como compromiso estético. Además era un teatro donde predominaba el entretenimiento y por ello se realizaban concesiones artísticas para satisfacer el gusto del público. Las ideas progresistas de los creadores teatrales no pudieron encontrar -en el período neocolonial- su fructificación y de modo general no fue un espacio de gran crecimiento artístico.

Con el triunfo de la Revolución Cubana se inicia un intenso período de toma de conciencia frente a la nueva realidad, que se caracterizó entre otras cuestiones por la ebullición cultural de la juventud cubana. Este hecho, según Rine Leal, sacudió profundamente la concepción dramática de nuestros autores y colocó todo el fenómeno teatral bajo una nueva óptica, al variar la entera relación del artista con el medio.[48] La escena cubana se transforma en una vanguardia que comunicaría de forma viva el escenario en el cual se desarrollaba, al igual que las actitudes, comportamientos y sistemas de valores correspondientes a las exigencias de la nueva sociedad. La apertura cultural que se produce en la sociedad cubana es decisiva para la formación del nuevo teatro y posibilitó el desarrollo de un público nuevo, portador de nuevos códigos, que accedía prácticamente por primera vez al arte teatral. Además en la dinámica del proyecto cultural revolucionario se encontraban nacientes espacios de creación y de disfrute fomentados por las organizaciones e instituciones culturales que comenzaban a surgir desde los primeros meses del año 1959.[49] La proyección del proceso de institucionalización de la cultura revelaría, hacia los años ochenta, un cierto cúmulo de contradicciones y los límites de su profundización. De modo que si bien, en los primeros años las instituciones fueron el motor impulsor de la apertura creativa en el nuevo teatro cubano, hacia los años setenta, se aprecian determinados frenos de la creación que serán analizados más adelante en la presente exposición.

Las circunstancias que se gestan a raíz del proceso creciente de institucionalización de la cultura se encuentran determinadas por las exigencias ideológicas del proyecto social cubano, que se construye con el ideal de simbiosis entre nación y socialismo. La institucionalización contempla y se expresa a través de una actividad estatal que debía propiciar las condiciones necesarias para el estímulo y desarrollo del teatro revolucionario:

> "La Revolución, -dice Virgilio Piñera-, tocó a todas las puertas y entre ellas a la del teatro. Esa puerta, que se mantuvo entornada por más de cuarenta años, se abrió de golpe, y automáticamente se puso en movimiento toda una complicada maquinaria. De las exiguas salitas-teatro se pasó a ocupar grandes teatros; de las puestas en escena de una sola noche se fue a una

> profusión de puestas y a su permanencia en los teatros durante semanas; de precarios montajes se pasó a los grandes montajes; del autor que nunca antes pudo editar una sola de sus piezas se fue a las ediciones costeadas por el Estado y al pago de los derechos de autor sobre dichas ediciones (…) En una palabra, fueron creadas las condiciones." [50]

Con la Revolución el interés por la expresión nacional creció notablemente en el campo teatral así como la necesidad de derrocar aquellos criterios culturales heredados de la sociedad burguesa del período neocolonial que aún subsistían. Esto favoreció la reivindicación de los mejores elementos del teatro popular cubano como la introducción de la música popular en el texto dramático, que dotó a nuestra escena de riqueza y autenticidad. También se produjo la liberación de una serie de temas y de personajes que se habían desdeñado por los gustos del público de élite, para favorecer los intereses de educación y disfrute masivos. Sin embargo, la principal y más inmediata tarea de los teatristas era la de sensibilizar a ese público nuevo, que comenzaba a enfrentarse a un teatro profesional con obras realmente complejas y de gran calidad temática.

El 12 de junio de 1959 se crea el Teatro Nacional, dividido en cinco sesiones: Teatro, Danza, Música, Folklor y Extensión teatral. También surgió el Seminario de Dramaturgia del Teatro Nacional que contribuyó al desarrollo de la dramaturgia nacional. Esta institución amparó la actividad de nuevos dramaturgos de la escena nacional, entre ellos: Nicolás Dorr, Gloria Parrado, José R. Brene, José Milián, Mario Balmaseda, Tomás González, Eugenio Hernández, Raúl de Cárdenas, David Camps, Fulleda León, Héctor Quintero, Eduardo Robreño, Jesús Fernández, José Soler Puig, entre otros. Sus obras abordan, con una mirada crítica, la sociedad prerrevolucionaria y el resquebrajamiento de la familia burguesa ante el impacto revolucionario. Conforman una visión más real de lo cubano, en busca de la revitalización vernácula y los problemas que afrontaba la sociedad revolucionaria.[51] Se organizan numerosos conjuntos teatrales sostenidos por el Consejo Nacional de Cultura, entre ellos: Guernica, Milanés, Conjunto Dramático Nacional, Rita Montaner, Teatro Experimental de La Habana, Guiñol Nacional, Taller Dramático, La Rueda, Ocuje, Teatro Político Bertold Brecht, entre los más representativos.[52]

Entre ellos destaca Teatro Estudio que desde sus inicios en 1958 se convirtió en el conjunto más estable de su momento. Fue un grupo emblemático por el marcado carácter revolucionario y antiimperialista de sus obras, así como por los principios ideológicos se que proclamaron en su Primer y Segundo Manifiesto (1958 y 1959 respectivamente). Estos abogaban por una escena comprometida, social y revolucionaria; por la realización de un arte encaminado a analizar las condiciones culturales y sociales del pueblo con el propósito de seleccionar obras portadoras de mensajes de interés humano; elevar la unidad y la calidad estética del conjunto con vistas a formar un verdadero teatro nacional y responder a las necesidades de las masas populares. Este programa se expresó en puestas como *La buena alma de Se-Chuan, Fuenteovejuna, La noche de los asesinos, Contigo pan y cebolla, Madre Coraje,* entre otras.

Integrado por Vicente Revuelta, Raquel Revuelta, Sergio Corrieri, Adolfo Llauradó, Carlos Luis de la Tejera, Erdwin Fernández, Roberto Blanco, Silvia Plana, entre otros, se transformó en un laboratorio de obras cubanas. Representa la vanguardia para el teatro cubano al ser el portador de nuevas corrientes estéticas (Stanislavsky, Brecht, Grotowski) y al constituir una escuela formadora de los nuevos artistas de la revolución.[53]

Entre los dramaturgos más influyentes para la concepción de la actividad teatral en el siglo XX, y durante este período de desarrollo del nuevo teatro en Cuba, se considera esencial la influencia de la huella dejada en la historia del teatro universal por Konstantín Stanislavski.El llamado método o sistema Stanislavski introdujo una visión crítica de toda la práctica del teatro anterior y marcó la necesidad de atención hacia las técnicas de la creación teatral. Entre los aportes fundamentales de este método se encuentran la revisión de la relación actor-director; la valoración del trabajo psicofísico del actor a través de sesiones de trabajo en las que se ensayaban dichas técnicas y la prioridad del montaje de las puestas en escena como proceso de desarrollo del rol de los actores. La influencia de este método se extiende a Europa y Latinoamérica, especialmente hacia los años sesenta del siglo XX. Posteriormente en las décadas de los setenta y ochenta se insertan diversas formas de revalorar el teatro, que asumen aquella

herencia por los más representativos directores y dramaturgos del teatro occidental, entre otros: Jerzy Grotowski, Peter Brook, Eugenio Barba.[54]

También desde los inicios de la década del sesenta comienza a tomar fuerza la corriente estética del *Realismo Socialista,*[55] que adquiere mayores dimensiones en el plano artístico y cultural cubano durante la segunda mitad de esta década y principios de los años setenta producto a la difusión dada por los militantes del PSP principalmente. Aunque nunca se dictaminó que el arte y la literatura cubana tenían que cumplir con determinados rasgos estéticos e ideológicos,[56] tales ideas eran las que dominaban las concepciones y las exigencias a partir de las que, progresivamente, se dirigiría la cultura (institucionalmente) y se valoraría las obras artísticas y literarias, lo que trajo consigo un ambiente polémico entre los intelectuales y artistas del país.[57]

Sin embargo, esta situación no frenó el desarrollo de numerosos proyectos para fomentar y expandir a nivel nacional la creación artística. En el año 1961 se crea la Escuela de Instructores de Arte, cuyos primeros cursos se realizaban en la capital. Esta funcionó bajo el concepto de formar a los especialistas que tendrían la función de fundar y extender los grupos de teatro en todo el país. Conjuntamente se funda la Escuela Nacional de Arte en 1962, que propicia la expansión de la enseñanza artística y el fomento y desarrollo del movimiento de artistas como un instrumento de educación estética y política de la Revolución.

La celebración del Primer Festival de Teatro Latinoamericano en el año 1961, auspiciado por la Casa de las Américas, también fue esencial para el crecimiento teatral de la Isla. Favoreció la realización de debates teóricos y una mirada más profunda acerca del devenir de la escena en otras partes del mundo, lo que enriqueció y actualizó la escena cubana. Las distintas ediciones de este festival junto a los Encuentros de Teatristas, realizados entre los años 1964 y 1966 por la Casa de las Américas, establecen los canales de colaboración con los artistas más avanzados de Hispanoamérica y de los países del llamado *campo socialista*.[58] Estos brindaron asesoría técnica tanto en el aspecto profesional como en la enseñanza del arte escénico y ofrecieron cursos y asesoramiento a puestas

en escena. De este modo contribuyeron a la formación de nuevos intérpretes y dramaturgos e impulsaron la enseñanza y la crítica en todo el territorio nacional.[59]

El desarrollo alcanzado por la actividad teatral cubana posibilita que en el año 1963 se rompa la centralización teatral que hizo de La Habana prácticamente la única cuidad con espectáculos estables. El gobierno revolucionario comienza a estimular y promover la formación de conjuntos profesionales de teatro para adultos en cada capital de provincia con el objetivo de fomentar un movimiento teatral en todo el país.

En la provincia de Pinar del Río se funda el grupo Máximo Gorky, dirigido por René Molina; en La Habana se destacan las Brigadas de Teatro Francisco Covarrubias, bajo la dirección de Ugo Ulive; en Las Villas se encuentra el Centro Dramático de Las Villas, dirigido por Isabel Herrera y Alberto Panel; el Conjunto Dramático de Camagüey, dirigido por Pablo Verbitsky, y en la zona oriental el Conjunto Dramático de Oriente, que luego pasa a denominarse Cabildo Teatral de Santiago.[60] Estos grupos se encaminaron hacia la búsqueda y la conformación de una dramaturgia propia que aportara temáticas frescas y novedosas a la dramaturgia cubana.

Asimismo, el gobierno revolucionario se percata del importante papel que desempeña el teatro en la formación de las nuevas generaciones, por lo que a finales de 1960 surge la idea de fomentar un movimiento teatral infantil en el país. Esta iniciativa, dada por Nora Badía, se fortalece cuando se crea el Consejo Nacional de Cultura y con él, el Departamento Nacional de Teatro Infantil y de la Juventud. En estas instituciones recae el encargo de establecer en las provincias grupos de teatro en las modalidades de grupos guiñol y grupos La Edad de Oro, fundamentados en el trabajo de actores, amparados y financiados por el Estado, es decir de artistas profesionalizados.

En marzo de 1963 se crea el Teatro Nacional de Guiñol, bajo la dirección fundamentalmente de Pepe Carril, los hermanos Camejo (Carucha y Pepe Camejo) y Nora Badía, quienes fueron los principales precursores y gestores del teatro infantil en nuestro país.[61] Por su amplia experiencia con respecto a este género condujeron la preparación y la superación de los grupos de guiñol de cada

provincia, a través de talleres, seminarios, cursos y asesoramiento técnico. Este grupo fue muy innovador al utilizar métodos completamente nuevos para el guiñol, al mostrar al actor junto con el muñeco en un verdadero contrapunto de actuación que cobra niveles desusados. Con el surgimiento de la Escuela Nacional de Teatro Infantil en 1968, vinculado al Ministerio de Educación, la actividad teatral infantil se amplía y profundiza sobre las bases de la masividad, la experimentación y el desarrollo de nuevos dramaturgos. El teatro infantil se vuelca sobre las escuelas, los círculos infantiles, hospitales y municipios, lo que incidió en la calidad de público que comenzaría a participar de la experiencia artística.

También, la fundación del Instituto Superior de Arte en julio de 1967 con la Facultad de Artes Escénicas para las dos especialidades iniciales, actuación y teatrología, fue un elemento clave en el desarrollo del teatro en nuestro país. Con él se oficializaba una de las grandes aspiraciones de los teatristas cubanos: contar con un centro de enseñanza universitaria para completar la formación de los artistas escénicos.[62]

Por su parte, el movimiento de artistas aficionados, que fue fundamental durante los años iniciales de la década del sesenta para la conformación de los primeros grupos profesionales, alcanza una mayor fuerza por todo el país durante los años setenta. Gracias a la política del gobierno revolucionario encaminada a promover la práctica artística en obreros, campesinos, estudiantes, combatientes y en la población en general. Esto posibilitaba el incremento de los grupos de teatro, de funciones teatrales, de espectadores y de instructores de arte en todos los municipios de la Isla. Según Rine Leal, el movimiento de artistas aficionados para la segunda mitad de la década del setenta aportaba saltos cualitativos: existencia de dieciocho mil grupos de aficionados y de mil novecientos tres instructores de arte que brindaron ciento veinte mil representaciones teatrales; mientras las instalaciones teatrales ascendían de catorce, existentes al triunfo de la Revolución, a sesenta y cinco, quince años después. [63]

El nuevo movimiento de teatro tuvo un gran crecimiento desde los inicios de la década del sesenta hasta principios de los años setenta, cuando -según Freddy Artiles- sobreviene un período de franca decadencia debido a la política de

censura que se llevó a cabo en el sector teatral entre los años 1971 y 1975. A raíz de ello se vieron afectados y separados de sus grupos varios directores teatrales, actores y dramaturgos cubanos por sus preferencias sexuales, por sus creencias, formas de pensar o apariencia física.[64] Luego, con la fundación del Ministerio de Cultura se inicia una etapa de revitalización que propicia el crecimiento de la actividad teatral en todo el país, así como de la cultura en general.

Esta reanimación, junto a la necesaria e inmediata aplicación de la política cultural cubana para la esfera teatral, determina la puesta en práctica del proceso de institucionalización de este sector, cuyo objetivo primordial era viabilizar, organizar y facilitar su realización en toda la nación. Con ello se reorganiza y perfecciona el Sistema de Casas de Cultura con vistas a mejorar la calidad del movimiento de artistas aficionados y la calificación de los instructores de arte. Se constituye una amplia red de teatros en todos los municipios y de escuelas de arte para varios niveles de enseñanza[65] en todas las provincias, con el objetivo de desarrollar la enseñanza artística en toda Cuba.

El proceso de gestación y consolidación de las instituciones afecta con importantes transformaciones la estructura organizativa de los grupos profesionales de teatro infantil del país. El gobierno dispone su conversión del formato de teatro de grupo al formato de teatro de compañía, lo que implicaba la asignación de un personal técnico-administrativo y provocaría importantes conflictos.

Esta transformación -según considera Fernando Sáez Carvajal-, tiene como origen la subestimación oficial de esta actividad desde 1960, en donde se establece la diferenciación entre los llamados *Grandes Teatros La Edad de Oro*, productores de espectáculos para teatros, y los *Pequeños Teatros La Edad de Oro,* destinados a ofrecer funciones en escuelas, hospitales, parques, etcétera. Esto trajo consigo que se imitaran a los colectivos profesionales para adultos y que se reclamaran sus derechos para sí, incluido este modo de organización. [66]

En este sentido, el proceso de institucionalización no siempre respondía de forma real a las necesidades y condiciones objetivas de los grupos de teatro infantil, en tanto lo que debía favorecer el desarrollo de las agrupaciones podía llegar a

frenarlo, reto para el que los grupos estaban insuficientemente preparados. De ahí que afrontar el formato de compañía, aunque muchos de los artífices de la escena teatral aspiraran a ello, significara una fuente de conflictos entre la institución rectora de Ministerio de Cultura y los grupos específicos, como fuera el caso referido en nuestra investigación.

Por su parte, los ejes fundamentales de la política cultural de la actividad teatral en el país se delimitaron fundamentalmente en la Declaración Final del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura, celebrado en 1971. Los teatristas eran convocados a la realización de actividades artísticas y literarias encaminadas a la consolidación e impulso del movimiento de aficionados, con vistas a incrementar el desarrollo cultural en las masas. Además todo el esfuerzo creador debía concentrarse en las formas y valores culturales revolucionarios, en el conocimiento de los valores artísticos de los pueblos latinoamericanos, en la asimilación de lo mejor de la cultura universal y en el desarrollo de planes didácticos referidos a la música cubana, según fuera constando en la aplicación particular de la política cultural del país.

También, el Primer Congreso del Partido Comunista de Cuba, efectuado en el año 1975, fue muy importante para la consolidación de la política cultural en el ámbito teatral a partir de la aprobación de las Tesis sobre la cultura artística y literaria cubana, en las cuales se señalan:

> "El teatro debe orientarse, en su desarrollo, hacia lo mejor del teatro clásico y contemporáneo y ser representativo de las grandes experiencias y realizaciones del campo socialista. Un teatro de creación nacional que profundice en nuestras mejores tradiciones y rescate los valores culturales de América Latina y el Caribe, que se afirme en las reales creaciones que proporcionan nuestras condiciones sociales, las exprese a partir de nuestra política cultural, y abra campo a la genuina experimentación que será expresión de las amplias libertades creadoras que propicia la Revolución a nuestros artistas."[67]

El teatro cubano debía estar encaminado a ser un arte inteligente, reflexivo y divertido, pero a la vez debía tener la calidad suficiente para propiciar el desarrollo de la sensibilidad, del pensamiento y de criterios propios en el pueblo, de sus necesidades y motivaciones. La Revolución ponía en manos de este arte la misión

de rescatar las raíces culturales cubanas y latinoamericanas para su defensa y enriquecimiento. Los hombres y mujeres del nuevo teatro cubano se convertían en sujeto y objeto de la transformación cultural, al mismo tiempo, que se encontraban en función de las exigencias sociales que demandaban de sus creaciones artísticas una mayor excelencia y compromiso revolucionario.

1.3 Antecedentes del nuevo teatro en la provincia de Las Villas: el teatro en la ciudad de Santa Clara.

El origen del arte teatral en la provincia de Las Villas, como en toda la isla de Cuba, responde a las celebraciones de las fiestas del Corpus Christi, aunque en cada región estas festividades adoptan sus propias particularidades e identidades. Durante la etapa colonial los espectáculos teatrales cobran auge en la provincia y se convierten en un gusto de la población, que buscaba en ellos disfrute y entretenimiento. Esto incentivó el surgimiento de los primeros locales destinados propiamente al teatro en la provincia.

De las ciudades más relevantes de la región, Trinidad fue una de las primeras que presentó actividades de carácter teatral, por su antigüedad. Sin embargo, no se tiene noticia de un teatro como tal hasta 1828 cuando la actriz Doña Manuela Molina formó parte de un grupo de teatro junto a otros vecinos de la ciudad; sustituido en 1839 por el Teatro Provisional inaugurado en 1839, en la calle Chiquinquirá. De igual modo, la villa de San Juan de los Remedios es también una de las más antiguas de la zona central. Según los estudiosos de esta historia como Hernando Servilló, Pilar Ferreira y Carlos Venegas, la ausencia de datos sobre este tema hace imposible señalar la existencia del primer teatro en esta ciudad. Se tiene conocimiento de algunos teatros que se crearon, los cuales eran muy pequeños, pobres y con una vida efímera. [68]

El primer local teatral de Santa Clara comienza a funcionar en 1820, ubicado cerca de la Plaza Mayor (cito en las calles Colón entre Mujica y San Cristóbal). Por él desfilaron obras como: *El príncipe jardinero* de Santiago Pita; *Bruto de Babilonia* de Juan Matos Fragosos; *El príncipe perseguido* de autor desconocido, entre otras. Luego, se crea el *Liceo Artístico* que constituyó otro teatro para el uso

exclusivo de representaciones teatrales. También se conoce de la existencia de otras edificaciones que no reunían las condiciones necesarias para ser considerados teatros de forma oficial, como la denominada *Monsieur* en la calle de San Juan Bautista (Luis Estévez) y otra creada en 1835, ubicada en la calle de Santa Clara (Rafael Tristá).

Por su parte, la ciudad de Cienfuegos fue la de mayor movimiento teatral. Contó desde el año 1840 con el teatro Isabel II, que la hizo una notable plaza teatral. No obstante, la ciudad de Santa Clara; al ser declarada capital de la región central en 1878 adquiere gran jerarquía social lo que favorecía la visita de las más diversas compañías o grupos teatrales que hacían giras por el interior de la nación. [69]

A partir de principios del siglo XIX se produce un incremento de construcciones teatrales muy relacionado con el auge económico que alcanzaba el país, ya que la gran mayoría de estas edificaciones fueron creadas por los hombres acaudalados de la sociedad cubana. Este fenómeno no se limitó a la capital del país sino que se extendió a las ciudades más importantes del país. Así surgen el teatro *Brunet* de Trinidad en 1840; el teatro *La Caridad* de Santa Clara en 1885 y el teatro *Tomás Terry* de Cienfuegos en 1890. Estos dos últimos integran junto al teatro *Sausto* de Matanzas la trilogía más importante de coliseos del interior del país. [70]

La existencia en la región de estas grandes edificaciones teatrales contribuyó notablemente a hacer de Las Villas un escenario teatral importante, donde actuaban compañías extranjeras, nacionales y locales. Además favorecía el fomento de una cultura teatral en la población y que la actividad teatral cobrara cierta vitalidad.

La creación de la Sociedad Dramática de Villa Clara, en el año 1885, constituyó una tentativa seria de aunar esfuerzos a favor del progreso del arte teatral en la provincia, especialmente en Santa Clara, donde se encontraba ubicada. Dedicó su labor hacia la divulgación y el fortalecimiento del teatro en la región.[71] Sin embargo, esta institución alcanza exiguos resultados. Su objetivo esencial no logra concretarse: la conformación de un movimiento teatral cohesionado en la Las Villas. Solo se gestan algunos pequeños grupo de aficionados muy pobres e inestables.[72]

A comienzos del siglo XX el panorama teatral villareño era poco prolífico. Se destacan algunos grupos de aficionados como el denominado Luna Nueva, dirigido por Nemesio Díaz, y Hollywood, orientado por Leopoldo Fernández. Además cobran auge locales como el Liceo y Martí, que sostuvieron en la cabecera provincial una intensa trayectoria cultural basada en la celebración de certámenes, veladas científicas, literarias y artísticas, así como representaciones de diversas compañías teatrales en las que se practicaba solo el género bufo.[73]

En 1915 el teatro *La Caridad* comienza a ser utilizado como cine, por lo que paradójicamente en su sustitución el cine *Villa Clara* comienza a dar funciones de teatro. Acogió a numerosas compañías teatrales y figuras reconocidas de la escena nacional e internacional como: las compañías dirigidas por Enrique Arredondo, por Esteban C. Mari y actores como Rosita Fornés, Adolfo Otero, Pedro Infante, Libertad Lamarque, entre otros.

Asimismo es destacable, en los años cincuenta, la labor de la Escuela Normal de Maestros de la ciudad de Santa Clara que mantenía un grupo de aficionados integrados por alumnos y profesores. La mayoría de las obras que llevaban a escena eran de la autoría de los mismos profesores y se presentaban en las fiestas de fin de curso y en las ceremonias de graduación.[74]

Durante toda la etapa neocolonial se mantiene un desalentador ambiente teatral en cuanto a producciones teatrales, grupos y dramaturgos en la región villareña. La fugacidad de las pequeñas agrupaciones teatrales que surgían y la poca sistematicidad de las funciones no lograban satisfacer los intereses de las grandes masas populares, sino de una élite social. Además las condiciones políticas existentes eran otros de los elementos que contribuían a mermar el desarrollo del teatro y del arte en general.

En la provincia de Las Villas, expresa Fernando Sáez Carvajal, (a pesar de que contaba con plazas tradicionales que favorecieron cierto desarrollo del teatro de aficionados), no existía -al triunfo de la Revolución-, una actividad teatral profesional, la cual se circunscribe prácticamente a la capital del país.[75]

Con la victoria revolucionaria del primero de enero de 1959 el arte de las tablas encuentra cabida en el proceso renovador que emprende la Revolución. Desde los

primeros momentos se inicia un amplio movimiento teatral a lo largo y ancho de toda la Isla, lo que contribuye al proceso de descentralización, consolidación y coherencia del teatro cubano.

La escena teatral villareña se transforma a través de los cambios socio-económicos y socio-culturales que se producen desde el año 1959. A partir de este momento se crean las primeras agrupaciones teatrales profesionales[76] de la provincia. Específicamente, en la ciudad capitalina de Santa Clara la nota más sobresaliente de la actividad teatral revolucionaria la ofrece el hecho de que en los primeros años de la década del sesenta surge y se desarrolla, de manera sistémica, el teatro para niños, al igual que sucedió en el resto de las provincias del país. Se crean las dos primeras instituciones teatrales que pasarían a formar posteriormente un binomio de gran representatividad nacional: el *Teatro Guiñol de Santa Clara*.[77] y el grupo *Pequeño Teatro La Edad de Oro*, con títeres el primero y con actores el segundo. También se funda un grupo de teatro profesional para adultos que radicó en la ciudad de Cienfuegos: el Centro Dramático de Las Villas.

Con las primeras graduaciones de la Escuela 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. Esto posibilita el surgimiento de una importante representación del teatro para adultos en 1960, creado y dirigido por Irma Pérez de la Vega bajo la denominación de *Teatro Universitario*.[78] También se conformaron otros grupos como *Teatro Experimental*, que era una agrupación semiprofesional dirigido por Tomás González, quien fue a su vez estudiante de Irma P. de la Vega.

Dicho movimiento de aficionados se extiende a los centros educacionales y de trabajo, sobre todo a los preuniversitarios, lo que permite la consolidación del arte teatral en los años sesenta y setenta como un movimiento masivo. En los municipios de la provincia también se crean grupos de aficionados como el grupo *Alejandro García Caturla* en Remedios, en el año 1962, y un grupo en Camajuaní, que pertenecía a la Iglesia. Ambos estaban conformados por estudiantes y trabajadores y eran dirigidos por Fernando Sáez Castellanos.[79] En este proceso de gestación y promoción del arte teatral en la provincia y en Santa Clara, la labor

de la profesora Irma Pérez de la Vega fue muy significativa. Su trabajo en Cuba se inicia con la dirección de un pequeño grupo en La Habana. En 1960 se le confía la tarea de crear en la Universidad Central de Las Villas un teatro universitario al estilo del que ya existía en la Universidad de La Habana.

Tuvo el mérito de ser, según Fernando Sáez Castellanos, la primera persona que introduce el método de Konstantín Stanislavski [80] en la ciudad de Santa Clara. Esta maestra de teatristas aprende dicho método -en sus contornos generales-, durante su estancia en México mientas trabajaba junto al japonés Seki-Sano (alumno directo del célebre teatrista ruso). Esto reviste una singular significación pues propició su divulgación en momentos en que la mayoría de los teatristas villaclareños carecían de conocimientos sobre estas teorías, así como de una formación actoral contundente para enfrentar la labor teatral que se les encomendaba.[81] Su constante preocupación por fortalecer el movimiento de teatro profesional y de aficionados en la región, condujo a que ofreciera su ayuda desinteresada a quien lo necesitara. A través de cursos de apreciación artística, actuación, voz, dirección, panorama general del teatro, ética profesional, proceso creador del actor y de sus instrumentos de creación; así como sobre la personalidad de Stanislavski, enseñó y difundió la noción stanislavkiana del teatro. Por tanto, introdujo una herencia que conllevaba a la preocupación por el sustrato estético de la actividad teatral y una ruptura con el formalismo escénico, hacia la consideración integral de todos los momentos decisivos para garantizar una verdadera actividad creativa. En esta *escuela* se educaron muchos de los actores-actrices, directores y dramaturgos que se insertaron en la práctica profesional de los primeros grupos teatrales que existían especialmente, el grupo *La Edad de Oro* y el *Grupo Guiñol de Santa Clara*. Entre los discípulos que asumieron los nuevos conocimientos se pueden mencionar a: Fernando Sáez, Carmen Pallas, Ana María Salas Villareal, Ana Molinés, Rivero de la Torre y Tomás González, entre los fundamentales.

Además la labor de la maestra Irma de la Vega en la Universidad Central fue muy fructífera al frente de la dirección del Departamento de Extensión Universitaria con la cual este centro mantuvo una amplia y rica vida cultural e intelectual que

también hizo extensiva a diversos centros de trabajo.[82] Gracias a la activa labor pedagógica de Irma P. de la Vega se gestaron los primeros momentos, -verdaderamente comprometedores-, de la consolidación de un movimiento teatral en Las Villas. Irma fue, a decir de Daniel Adolfo Mena, "una mujer excelsa en el mundo teatral". [83]

Tanto para el *CET* como para el *Guiñol* y los grupos de teatro de aficionados de la cuidad de Santa Clara fue de vital importancia la actitud revolucionaria asumida por especialistas cubanos como Irma P. de la Vega, los hermanos Camejo y Laura Bolaños, encaminada a asesorarlos y a prepararlos tanto técnica como artísticamente en su etapa fundacional. De igual forma, la labor de los primeros instructores de arte formados en La Habana y el apoyo dado por las instituciones y organismos culturales y de gobierno de la provincia permitió, a estas primeras agrupaciones teatrales, desarrollar una actividad artística con resultados de gran calidad. Con el triunfo de la Revolución se gestaron las circunstancias fundamentales para el progreso del teatro en la provincia de Las Villas. En este sentido, se logró la formación de un movimiento cohesionado, cuyos primeros grupos teatrales profesionales y de aficionados sentarían la base teórica-metodológica para el futuro desarrollo de la escena villareña y santaclareña principalmente. Además serían los gestores y los asesores principales de los nuevos grupos que se conformaron en este territorio.

Dentro de este movimiento teatral, que se consolidaba paulatinamente en la provincia, resaltó el primer grupo profesional de teatro infantil con actores de la zona central, cuya labor tuvo una trascendencia no solo artística sino también educativa y sociocultural: *Pequeño Teatro La Edad de Oro*, luego devenido en *Centro Experimental de Teatro de Las Villas,* que se basaba en un teatro experimental para público infantil y para público adulto.

1.3.1 Aspectos esenciales sobre el teatro infantil y el teatro experimental: definición, función social e importancia.

El teatro infantil es aquel realizado propiamente para niños, donde la fantasía y la imaginación son aspectos indispensables para su desarrollo y el disfrute de sus

espontáneos y exigentes espectadores. Puede ser realizado de varias formas, una de ellas es el teatro infantil hecho por adultos en el que, a su vez, se cultivan tres géneros principales: el de muñecos, el de actores y el mixto, que combina los dos anteriormente mencionados. [84]

Los antecedentes de esta expresión artística se remontan a los finales siglo XIX, por lo que es relativamente nueva. Aunque su surgimiento puede parecer tardío, se debe tener en cuenta que el teatro es un arte costoso que requiere de abundantes recursos materiales y humanos. Por ello, esta manifestación teatral no pudo haber surgido antes de que comenzara a tomar fuerza la idea de que los niños podían convertirse en un público específico, necesitado de un lenguaje artístico. [85]

El teatro infantil ejerce una notable influencia sobre los niños pues además de brindarles placer y disfrute les proporciona elementos tan importantes como imágenes para sus fantasías, procesos de ideación y valores estéticos, que dejan una sedimentación cultural importante para la formación perspectiva de su buen gusto estético. Pero, sobre todo le transmite códigos sociales y patrones de conducta que influyen en la conformación de la personalidad.[86] Constituye una herramienta educativa que emite a través de aspectos claves como el lenguaje, los escenarios, el vestuario y la música sentimientos, emociones y conocimientos que fomentan la sensibilidad estética, la imaginación y la creatividad de los infantes.

El pequeño espectador está en un constante proceso de aprendizaje, de aprehensión de la realidad en que vive. Posee, aunque en formación, voluntad y gustos propios, así como una capacidad de imaginación y de deducción que le permite llegar a conclusiones por sí mismo. En este sentido, la escena infantil, sin dejar a un lado su esencia, debe inducir al chico a su realidad contextual y a deslindar los elementos valorativos acordes con el contenido ideológico-social de la sociedad en la cual se desenvuelve.[87] "Désele al niño, -expresa Dora Alonso-, el mejor mensaje... Cuidemos de no martillar en forma torpe sobre su inteligencia; usemos de la mejor imaginación." [88]

Este arte, por sus características y la búsqueda de nuevas formas de expresión y de creación artísticas, contribuye al desarrollo de espectáculos muy creativos, atractivos e inteligentes, donde la experimentación se convierte en una herramienta de gran valor que impone a los teatristas y espectadores enfrentar nuevos retos y un mayor nivel de compenetración con las tablas.

El teatro experimental es aquel teatro que realiza experimentos tendientes a la innovación, sobretodo, formal y técnica. Es anti-tradicional, anti-convencional, semejante al teatro de vanguardia.[89], es decir, se vale de la experimentación para tratar de expresar mediante nuevas formas la realidad social. Surge como una especie de vanguardia teatral, cuyo fin era la renovación del arte dramático. Toma auge a partir de los años finales de la década de los sesenta y durante toda la década de los setenta, como una vía de búsqueda hacia nuevas formas de expresión alejadas del realismo. En él desaparece la disposición tradicional del teatro, o sea, la función no solo se desarrolla en escenarios frente al público, sino que debido a la búsqueda de nuevas formas de expresión se puede desarrollar en plazas públicas, calles, centros escolares y laborales, con vista a lograr una mayor interacción con los espectadores. Además, en él los efectos sonoros, las luces, la expresión corporal, entre otras cuestiones alcanzan un papel relevante. [90]

Las primeras realizaciones de teatro experimental llevadas a cabo por teatristas cubanos se circunscriben a la década del cincuenta en La Habana. Se efectuaban los lunes de cada semana, en la Sala Arlequín[91] bajo el patrocinio del teatrista y empresario cubano Rubén Vigón, quien planteaba: "Se llama teatro experimental a las obras o piezas que representan en sí un nuevo método de puesta en escena, originales por la forma y no parecidas a lo tradicional... Es un movimiento de vanguardia... Provoca la polémica, discusiones, atrae…" [92]

Con el triunfo revolucionario, continuó con mayor fuerza y calidad la realización de este tipo de teatro, ya que entre las múltiples tareas asignadas a los teatristas se encontraban la experimentación y la búsqueda de nuevos elementos y formas para hacer del arte teatral una verdadera expresión de la realidad cubana, inmersa dentro la vorágine revolucionaria. Las transformaciones que trajo consigo la Revolución en la sociedad cubana dan la medida de los hechos que influyeron en

la formación de una ideología que se consolidaría paulatinamente. En dicho proceso, para la divulgación del nuevo ideal social se hacía primordial el surgimiento de una nueva cultura que contribuyera a efectuar un cambio en la conciencia de los hombres, principales gestores de la nueva sociedad. Con ello, la conformación de una política cultural orientada sobre los principios ideológicos revolucionarios era de vital importancia.

El teatro se convierte en un medio eficaz para interactuar con el pueblo y llevarle los principios, los problemas y retos del proyecto social revolucionario que se defendía, por lo que se inicia la gestión y formación de un amplio movimiento teatral, tanto profesional como de aficionados en todo el país. Proceso en el que alcanza gran connotación la descentralización y expansión del teatro infantil. A raíz de este fenómeno en la provincia de Las Villas, surgen las primeras agrupaciones profesionales. Entre ellas, el *Centro Experimental de Teatro de Las Villas* se destacó por hacer -a decir de Freddy Artiles- un teatro de alta calidad ideológica y estética, con un sello muy particular. [93]

Por más de veinte años el *CET* en cada una de sus puestas mostró su valía y su superación profesional; a pesar de las desavenencias que tuvo que afrontar. Su extensa y valiosa labor artística y social justifica que sea considerado uno de los grupos fundadores del nuevo teatro villaclareño de mayor relevancia, tanto desde el punto de vista teatral como sociocultural.

Capítulo 2: El Centro Experimental de Teatro de Las Villas: historia y función social.

2.1 Historia del Centro Experimental de Teatro de Las Villas. (CET)

Con la victoria revolucionaria de 1959 el contexto teatral cubano se transformó, especialmente el teatro infantil. A finales de 1962, por disposición del Consejo Nacional de Cultura se empiezan a formar los primeros grupos profesionales de teatro para niños en toda la Isla. A raíz de este proceso surge en 1963 el grupo *Pequeño Teatro la Edad de Oro* en la ciudad de Santa Clara, integrado por siete actores: Margarita Carvajal, Ángel Víctor Migues, Reina Luisa Rojas, Alberto Gómez, Sonia Ruíz y Ramón Pino, todos bajo la dirección de Ana María Salas. Estos jóvenes, seleccionados mediante una prueba de oposición, procedían del movimiento de artistas aficionados o eran trabajadores interesados en el arte teatral con escasa experiencia. Por lo que la principal tarea del grupo en sus inicios fue la formación y preparación de sus integrantes. Durante cinco meses recibieron clases de actuación, voz, expresión corporal, pantomima, historia del arte, historia de las artes plásticas, entre otras disciplinas, bajo la perspectiva y dirección de Ana María Salas, quien les transmitió los conocimientos obtenidos durante su estancia en el grupo Teatro Universitario dirigido por Irma Pérez. de la Vega, junto a la profesora mexicana Laura Bolaños.

El joven colectivo contaba con un gran potencial artístico que era necesario desarrollar. A tan solo seis meses de creado, el Consejo Provincial de Cultura considera la posibilidad de disolverlo debido a que en este corto período no había mostrado resultados artísticos concretos, lo cual, según el criterio de Margarita Carvajal, era muy precipitado pues en ese corto tiempo el grupo tuvo la necesidad de prepararse tanto técnica como artísticamente.[94]

El proceso de institucionalización que comienza a llevarse a cabo por el gobierno revolucionario en el campo de la cultura, -desde los primeros años de la década del sesenta-, propiciaba ciertas trabas al asumir actitudes normativas y dogmáticas que frenaban el desarrollo pleno del nuevo teatro que se pretendía conformar. El afán y el entusiasmo de los teatristas por practicar el arte teatral desde una perspectiva diferente e innovadora, que daba prioridad a los procesos de preparación física y vocal de los actores, era limitado por el criterio estereotipado de la dirección de cultura de ver estrenos y puestas en escenas en breve tiempo. Este criterio de supuesta eficacia era la expresión de la escasa comprensión que existía por parte de los cuadros del organismo de cultura, de manera general, hacia la consideración de la necesidad determinante de que la puesta en escena debía ser el resultado de un trabajo acumulado, de experimentación y nuevas búsquedas que condujeran a un resultado artístico de calidad y no a una realización estética formal de cubrir espacios sin un contenido plenamente desarrollado. Esta posición asumida por parte de los organismos e instituciones rectoras del proceso de creación artística y literaria en el país, afectaba la inclinación hacia la calidad estética de los grupos teatrales, así como sus resultados. Paradójicamente, se les exigía a dichos grupos su superación profesional, la realización de un teatro que experimentara nuevas formas de expresión y que abordara contenidos acordes con la nueva realidad social cubana.
Fernando Sáez, quien era asesor de la dirección provincial, ante dicha dificultad con el colectivo solicita trabajar con él con el objetivo de demostrar sus potencialidades. Se pronunció por el desarrollo del grupo y no por su disolución, lo cual, a su consideración, sería erróneo porque negaba la posibilidad a la provincia de contar con un grupo profesional de teatro para niños acorde con las nuevas tendencias de este arte. De esta forma asume la responsabilidad del primer espectáculo: *La bella durmiente*. Una obra, versionada teatralmente por él, que mostró la capacidad creativa y las dotes actorales del grupo *Pequeño Teatro la Edad de Oro*. El éxito de este primer espectáculo propicia que Fernando Sáez sea designado director general y artístico de la agrupación en 1964. A su vez Ana María Salas permanecería en el grupo como actriz y directora artística de algunos

espectáculos, entre los que resaltaron: *Meñique (1964)*, *Pedro y el Lobo (1965)*, *La Caperucita Roja (1969)*, entre otros. En este mismo año se realiza una nueva convocatoria con vistas a ampliar el elenco de actores con el propósito de realizar montajes más ambiciosos. Se incorporan Carmen Pallas, los instructores de teatro Agustín Fowler Aránzola y José Ramón Alcántara, Daniel Mena Prado, Margot Álvarez, Wilfredo Rodríguez León, y Emilio Sánchez Velasco, entre otros.

Desde el estreno de la primera obra del grupo (*La bella durmiente)* aparece de manera incipiente -atenuado por el entusiasmo y la inexperiencia- el germen del conflicto que marcó el desarrollo del *Pequeño Teatro La Edad de Oro* y posteriormente del *CET*. Desde un principio estos jóvenes teatristas asumieron la responsabilidad de gestores activos de toda la labor de la agrupación, se ocupaban de la confección de la escenografía, el vestuario, el maquillaje y de otras necesidades del colectivo.

Estas distintas tareas realizadas en difíciles condiciones de trabajo determinaron algunos factores de canalización de contradicciones al interior del Grupo. Como señala el investigador Fernando Sáez Carvajal potencialmente existía una estructura de organización de grupo,[95] que comienzan a chocar contra el ideal del colectivo: formar una gran compañía teatral,[96] que con posterioridad se concretaría para traer consigo mayores conflictos.[97] El ideal de formar una compañía estaba influenciado por lo que se sabía del teatro europeo y por los seminarios impartidos por los técnicos latinoamericanos, llevaba implícito las aspiraciones y las metas del grupo para su futuro.

En el año 1965 Fernando Sáez adquiere la responsabilidad de asistente de dirección del grupo *Teatro Estudio,* por lo que la dirección del *Pequeño Teatro la Edad de Oro* queda en manos de Ramón Alcántara.[98] En 1967 Fernando Sáez regresa a Santa Clara a solicitud de la Dirección Provincial de Cultura para atender nuevamente la dirección artística de la agrupación. A partir de este momento se inicia una etapa de proyección definitiva del trabajo, con la aspiración de enfrentar retos mayores y sentar nuevos presupuestos artísticos en su actividad teatral.

El perfil inicial del grupo contemplaba hacer un teatro con actores para niños y jóvenes meramente. Sin embargo, situaciones objetivas desde el punto de vista de la labor social que desempeñaba, así como el hecho de ser el único colectivo profesional de actores en la ciudad de Santa Clara hasta ese momento (1967) y los requerimientos de la formación de sus integrantes, llevaron a una ampliación de la línea artística del grupo que permitía la inclusión en el repertorio de un teatro para adultos. Estas fueron algunas de las razones por las que se acordara cambiar el nombre de la agrupación en 1967. El grupo *Pequeño Teatro la Edad de Oro*, que presuponía, -tanto oficial como públicamente-, un determinado modo de afrontar la actividad teatral, se transforma en el *Centro Experimental de Teatro de Las Villas*, que tras la división político-administrativa de 1975 pasa a denominarse *Centro Experimental de Teatro de Santa Clara.* Aunque, de forma oficial seguía registrado como una agrupación de teatro para niños, que poseía ciertas libertades en cuanto al montaje de obras para adultos.

El colectivo desde sus inicios presenta problemas con el local de ensayo.[99] Luego del estreno de *El ruiseñor del emperador* (1968) este se sitúa en una pequeña casa de la calle Mujica, donde permanece hasta los comienzos de los años ochenta. En la década del setenta la vida de la agrupación continúa asumiendo retos y mutaciones. Se toman acuerdos encaminados a conformar una *compañía teatral*, debido a la repercusión que tuvo en el movimiento teatral para niños en Cuba la imposición institucional de este formato que iba en sentido contrario al que naturalmente había comenzado a desarrollar el *CET*, que era el formato de *teatro de grupo*. El formato de *compañía teatral* exigía la entrada de un personal técnico y administrativo a los colectivos de teatro para adultos y para niños. En este conflicto se aprecia una cuestión que afecta el contenido de la labor del grupo. Desde sus inicios se organizaron de modo natural bajo la forma de teatro de grupo pero el proceso institucional contemplaba como forma organizativa, -de manera única y obligatoria-, el formato de *compañía teatral*. Esta circunstancia fue apreciada desde distintos intereses en el seno del colectivo. Varios miembros consideraban la compañía como forma idónea, lo cual generaría distintos conflictos. Estos se acentúan a partir de la aplicación formal del criterio

institucional de la concepción del teatro bajo la forma *compañía teatral*. Esta es la que se aplica definitivamente al *CET*, lo cual desembocaría en distintas afectaciones para los procesos de creación teatral con los cuales hubo de trabajar para no disolverse, siempre que aparecía una amenaza para su estabilidad.

Específicamente, en el teatro infantil la adopción de una infraestructura tiene como origen la subestimación oficial de esta actividad desde 1960, en donde se establece la diferenciación entre los llamados *Grandes Teatros La Edad de Oro*, productores de espectáculos para teatros, y los *Pequeños Teatros La Edad de Oro* para ofrecer funciones en escuelas, hospitales, parques, etcétera. Esto trajo consigo que imitaran a los colectivos profesionales para adultos y reclamaran sus derechos para sí, incluido el modo de organización.[100]

El *Centro Experimental de Teatro de Las Villas*, que apenas contaba con diez actores, sin poseer un local fijo de trabajo y en condiciones materiales precarias, comienza a sufrir transformaciones que alteraron su estructura organizativa. Se incorpora al grupo un personal técnico y administrativo destinado a desligar a los actores de las funciones organizativas con el objetivo de que estos se dedicaran a las funciones puramente artísticas. Con la transformación del *CET* en una *compañía teatral* la contradicción entre el ideal y la necesidad que reseña en su investigación Fernando Sáez Carvajal, se profundiza. Se establecen en el grupo determinadas relaciones de poder en el que las responsabilidades comienzan a mezclarse. Los actores intervenían en las funciones administrativas y el personal técnico y administrativo interfería en las funciones artísticas. Por lo que se generaron discrepancias internas acerca del rumbo que debía tomar el trabajo y la forma de abordarlo, la cuales en cierto modo, se reflejan en los montajes de sus espectáculos. Estas discordias estaban dadas por la ineficacia de ambas partes, sea por la falta de dominio de la administración de la mecánica de los fenómenos teatrales o por la falta de especialización de los actores que entorpecían el trabajo.[101]

Simultáneamente a ello, en el contexto nacional de principios de los años setenta se inicia el denominado Quinquenio Gris, donde se instauraba un espíritu normativo y restrictivo contrario a los principios de creación. La dirección de Teatro

del Consejo Nacional de Cultura trató de inclinar la actividad de los grupos hacia determinados repertorios de obras teatrales, lo cual era una selección de un repertorio de obras que se le imponía a los grupos de teatro infantil especialmente. Esto contribuyó a frenar el desarrollo de una dramaturgia más liberada del texto literario y a la libertad de creación artística. Esta política se inicia en la segunda mitad de la década del sesenta, pero toma mayor fuerza durante esta etapa.[102]

En la provincia de Las Villas, específicamente en su capital, esta política dogmática y de censura no tuvo de forma directa la misma connotación que en otros territorios del país. Los grupos de teatro de la ciudad no fueron afectados prácticamente. El *CET*, según el criterio de Ramón Silverio, fue declarado en esta etapa como un grupo polémico, debido precisamente a que su director Fernando Sáez siempre decía lo que pensaba y trataba de seguir sus metas, dentro de los principios revolucionarios, a pesar de las trabas.[103]

Asimismo fueron cuestionados por la institución rectora que estigmatizó a sus espectáculos de *"burgueses"* cuando en 1971 para el montaje de la obra *La molinera de Arcos* pidieron a la Dirección de Cultura unos metros de tela de pana para la elaboración del vestuario. El estigma aplicado como sanción de opinión institucional y por tanto rectora impidió la presentación de la obra referida. Según el criterio de Carmen Pallas, una de las actrices principales del grupo, contaron con poco apoyo del Consejo Provincial de Cultura, aunque nunca se detuvieron ante los obstáculos que se les presentaban, sino que trataban de superarlos en conjunto con el propósito fundamental de hacer teatro.[104]

Siempre experimentaban la forma a través de la cual podían realizar sus tendencias y sus decisiones sin ajustarse mecánicamente a los dictados institucionales que en cierto modo frenaran sus potencialidades creativas y de experimentación. Se gestó un espíritu en el que si lo institucional se convertía en traba, el grupo lo transformaba en estímulo creativo.

Su extensa labor social es una muestra de ello. En momentos donde escaseaban los recursos materiales y los locales teatrales, se emprendió la realización de espectáculos de pequeño formato con gran calidad estética en escenarios poco tradicionales. La confección de las escenografías y los vestuarios de las puestas

en escena con materiales reciclados (chapas de cervezas, recortes de telas, papeles de brillo) y el desarrollo de una amplia dramaturgia muestran el empeño del grupo por lograr elevar la calidad de la escena teatral de la provincia y del país. Otro factor que dañó, en cierta medida, al *CET* fue la exigencia de cumplir con un plan técnico-económico–artístico del cual dependía el número de funciones a efectuar en el año por la agrupación. Los actores se dividían en dos brigadas para poder realizar hasta cuatro espectáculos pequeños de forma diaria, a cargo de tres o cuatro actores cada uno. Esto implicaba mucho trabajo para el colectivo y menos tiempo para el montaje de grandes espectáculos. Por tanto, en el formato de compañía, las propias exigencias institucionales de eficiencia "económica" aplicadas al montaje de obras y espectáculos generaban las condiciones para que se reprodujera la forma de teatro de grupo, solo que no era reconocido institucionalmente. Estas fueron estrategias que a la larga definirían la escisión del grupo.

En esta etapa el fenómeno del *realismo socialista* no tuvo una repercusión directa sobre la actividad teatral del *CET*, ya que el hecho de ser considerado un grupo de teatro infantil -oficialmente- les permitía la evasión de estos cánones estéticos que circulaban como dogmas desde las perspectivas de la cultura institucional. Por otra parte, Fernando Sáez era muy estricto en cuanto a la selección del repertorio de obras, en base a criterios que emanaban de la propia maduración de su experiencia como director. A pesar de que se intentaba imponer un determinado repertorio de obras, -seleccionado formalmente- por la dirección de teatro del Consejo Nacional de Cultura desde 1965, Fernando trataba de adaptar o versionar, de forma creativa las obras que fueran de su interés, por lo que se hacía cierto rejuego con el listado oficial previamente determinado. En esta selección también participaban los demás miembros del colectivo. El propósito era ganar en autenticidad y acercarlas a la verdadera esencia del espíritu creador de valores éticos y estéticos con el cual se trabajaba para los niños cubanos y en correspondencia con su realidad. En esta etapa el grupo realiza grandes montajes, tanto para niños como para jóvenes y adultos, muy bien ponderados por la crítica y especialistas de la época como fueron: *El caballito enano, La Caperucita Roja* en

versión de Fernando Sáez, *Margarita en el país de las maravillas y El primer golpe.*

A mediados de la década de los setenta se rectifica esta política normativa, lo que le otorga a la escena cubana nuevos bríos. La agrupación teatral tenía para este momento la siguiente estructura: un director general, un director artístico, doce actores y cuatro técnicos. Además afrontaba ciertas dificultades por la falta de idoneidad del local de ensayo que poseían y por la carencia de un teatro propio lo que condicionaba su proyección artística, aunque no constituyó una traba para impedir o frenar el profesionalismo de la labor teatral.

En el contexto del VII Festival Nacional de Teatro para Niños, celebrado en La Habana en 1982, el colectivo presenta la obra *Margarita en el país de las maravillas* y obtiene numerosos premios. Este evento les permitió entrar en contacto con tendencias del teatro occidental y latinoamericano, especialmente con aquella donde los grupos teatrales construían sus espectáculos a partir del método de creación colectiva, lo que propiciaba el logro de puestas en escena más complejas y ricas, con una participación activa del público ante la representación. Esto ejerció una gran influencia en el director y en algunos actores del grupo, que poseían una ideología común, lo que suscitó nuevas aspiraciones profesionales y el análisis retrospectivo de toda la experiencia estética precedente.

Además de ello, otras de las condicionantes que marcan la dinámica futura del grupo fueron los diversos Festivales Nacionales de Teatro Infantil, el Taller de Teatro en 1980, entre otros. La vida provinciana del colectivo nunca constituyó una traba para su desarrollo puesto que Fernando estaba a tono con muchas de las vanguardias teatrales propias de la época, adquiridas a través de los distintos cursos impartidos por Irma de la Vega, durante su estancia en el grupo Teatro Estudio en 1965, seminarios y luego por la influencia que ejercieron sus hijos –Fernando y Joel- quienes se codearon en el ISA con las vanguardias estéticas contemporáneas.

En los inicios de la década de los ochenta el Centro *Experimental de Teatro de Santa Clara* había alcanzado un mayor grado de maduración, lo cual se pone de manifiesto en la representación de la obra *El porrón maravilloso*, estrenada en

1982. Su proceso de montaje difería del resto de las producciones anteriores así como su resultado artístico. La especificidad de su montaje radicaba en las posibilidades de representarse en cualquier escenario, lo cual impidió la concepción de gran espectáculo. Demostró las capacidades creativas que se abrían cuando se priorizaba la labor de investigar nuevas formas para afrontar el proceso de montaje de los espectáculos acorde a las condiciones reales del colectivo.

En este momento de su existencia el grupo afrontaba una serie de interrogantes sobre la experiencia precedente y sobre las nuevas premisas estéticas de las que habían sido influenciados. El cambio a un nivel estético diferente engendró una serie de premisas en pos de establecer un equipo de trabajo para discutir cada problema y enriquecer los montajes teatrales. Estaba integrado por: Fernando Sáez Castellanos (director artístico), Jesús Ruiz (diseñador), Fernando Sáez Carvajal y Joel Sáez Carvajal (estudiantes de Teatrología del ISA). Además contaba con un firme núcleo de actores que llevaron sobre sí el peso de los espectáculos así como las constantes mutaciones que se producían. Eran los que realmente se identificaban con el destino del grupo dado sus intereses y la permanencia en el mismo.

Con la experiencia adquirida de esta exitosa obra y del VIII Festival Nacional de Teatro para Niños en La Habana, en 1983, el grupo se dedica al montaje de otro nuevo espectáculo: *Caballo de c9eiba*. En su proceso fue muy marcada la utilización de nuevas premisas estéticas en las que el actor requería ser el centro inventor sobre el que debía caer la responsabilidad de armonizar los elementos utilizados en el espectáculo. Se acordó eliminar la concepción previa y alineada del montaje, de la escenografía, de la música y el vestuario, en aras de ampliar el poder expresivo de los actores, que no estarían dependientes de los elementos externos. Con esta obra -según Joel Sáez Carvajal- aparece por primera vez en la trayectoria del *CET* una búsqueda consciente de los actores a un nivel extraverbal.[105]

La puesta en escena de *Caballo de ceiba* trajo cierta polémica en el IX Festival Nacional de Teatro para Niños en La Habana realizado en 1985. El espectáculo

concebido con una nueva organización del trabajo teatral fue considerado -según afirma Fernando Sáez Carvajal- como un snobismo provinciano y obtuvo resultados menores a los que esperaba el colectivo del *CET.*[106] Esta circunstancia estuvo condicionada, en cierta medida, por la premura con que se realizó el montaje, lo que impidió su total perfeccionamiento.[107]

Luego de la representación de la obra *Caballo de ceiba* el colectivo decide -a pesar del desánimo causado por los resultados de la puesta- continuar su labor con mayor empeño. Se emprende el montaje de un material conformado de manera colectiva bajo el título *Vida y obra de Lorca*. Para el logro de este proyecto las jornadas de trabajo se tornaron en sesiones teóricas y prácticas dirigidas a la forma de modelar los conocimientos adquiridos sobre la figura de Federico García Lorca.

Este proceso requería intensidad, plena dedicación y un determinado tiempo para llegar a un fructífero desarrollo de la puesta en escena, lo cual comenzó a chocar con los intereses de quienes querían construir la obra de forma rápida para cumplir con el número de actividades programadas para la agrupación (según el mencionado plan técnico-económico–artístico). Esta situación trajo consigo contradicciones entre los miembros de la agrupación, tanto en el plano personal como en lo estético, y se agudizaron las discrepancias existentes en el colectivo de forma general. A ello se le suma el desconcierto que existía en la agrupación por la falta de reconocimiento oficial -evidenciado en el Festival de 1985- lo que enfatizó la predisposición hacia los resultados inciertos por parte de los miembros del grupo. Fernando Sáez constata que los logros artísticos alcanzados a un nivel oficial no se sustentaban verdaderamente sobre una sólida formación actoral sino que eran resultados parciales que no mostraban en consecuencia intereses comunes en el grupo como línea de trabajo. Al grupo -a decir de Fernando Sáez- en su gran mayoría, no le interesaba el concepto de compañía sino el formato de grupo, puesto que funcionalmente se comportaba como tal.[108]

Ante esta situación se convoca a una reunión para tratar de llegar a un consenso sobre la línea que debía tomar la compañía y su futuro. Una parte de los miembros rechazaba el cambio y la experimentación en busca de una nueva estética. Otra

parte, afianzada por los constantes intentos de superar lo alcanzado, se pronunció a favor de seguir, hasta las últimas consecuencias, el camino de la experimentación y la profundización del trabajo, considerado como acto creador y cualidad inherente a todo auténtico montaje.

Según Fernando Sáez, las nuevas aspiraciones estéticas, emprendidas inicialmente por el colectivo de forma unánime, -a inicios de la década del ochenta- no comprometían a todos los miembros del *CET.* En vistas de que era imposible imponer modelos de comportamiento y doctrinas a quienes por su propia voluntad no deseaban cambiar de estado, continuar con el trabajo en la agrupación bajo estas circunstancias se tornaba imposible.[109]

En el año 1986 el *CET* queda dividido en dos núcleos. Esto se produce a raíz de la ruptura del proceso de montaje de un espectáculo que desencadenó la necesidad de una nueva forma de organización teatral. Por un lado estaba el *Experimental 1 del Centro Experimental de Teatro de Las Villas* y por otro el *Experimental 2 del Centro Experimental de Teatro de Las Villas*. Con esta escisión, el grupo se disuelve totalmente y con ello surgen dos agrupaciones teatrales -herederas de la evolución del *CET*- con métodos de trabajo muy diferentes. De esta manera se funda *Teatro 2 de Santa Clara* bajo la dirección de Fernando Sáez que se inclinó hacia la búsqueda y experimentación de los medios expresivos del teatro. Por otra parte aparece el grupo *Los Colines*, a cargo de Ramón Silverio, que encamina su trabajo a promover la cultura teatral en las zonas campesinas fundamentalmente, y en cuyo centro no se encontraba la experimentación sino el tributo en base a temas y textos autóctonos de la región.

El *CET,* con más de dos décadas de arduo trabajo, constituye un colectivo único que supo crecerse ante las adversidades y entregar a numerosos niños, jóvenes y adultos un arte atractivo y serio. Por ello obtuvo una trascendencia significativa dentro del movimiento teatral y la cultura villaclareña. A través de su labor artística y social se mantuvo una perspectiva muy estrecha con la realidad histórica de las primeras décadas de la Revolución. Su papel como grupo profesional de teatro lo convierte en un centro insigne del teatro infantil, juvenil y adulto en la región, que posibilitó ampliar el diapasón cultural y teatral de los espectadores y contribuir a

gestar el amor y la vocación por el arte teatral, entre otras cuestiones, desde edades tempranas como fuente educadora y liberadora de los individuos de la sociedad.

2.2 La función social del *Centro Experimental de Teatro de Las Villas* en el proceso de la política cultural en Cuba.

El *Centro Experimental de Teatro de Las Villas* desarrolló una extensa actividad teatral caracterizada por una tendencia hacia lo experimental en su dialéctica de trabajo y de creación artística, lo cual se acentúa paulatinamente

El colectivo trabajó bajo una línea estética que respondía a la elaboración de obras teatrales para un público variado, conformado por niños, jóvenes y adultos. Esto demandaba del grupo un mayor nivel de preparación, entrega y calidad artística. Se nutrió de las teorías teatrales de Stanisvlavski, introducidas al grupo a través de la experiencia de la mayoría de sus miembros que recibieron las enseñanzas de la profesora Irma de la Vega. Estas fueron de vital importancia para la formación y la preparación de los actores y de las creaciones artísticas del grupo, aunque siempre se adaptaron a la visión y los conocimientos de Fernando Sáez así como a las características del colectivo. Es decir, se apropiaron de manera crítica y no dogmática de estas técnicas y métodos de actuación, con el propósito –a decir de Fernando Sáez- de responder a las necesidades reales de los actores, por lo que se superaron aquellos aspectos que no llegaban del todo a satisfacer la preparación de los miembros del grupo.[110]

Existió de forma constante en el *CET* una pasión y una avidez por hacer teatro, lo cual constituía una imperiosa necesidad que impulsaba a la creación de los espectáculos. Uno de los principios claves en el grupo era el propósito de realizar un teatro de cierta complejidad, que garantizara una experiencia estética comprometida por parte de los espectadores, sin que fuera reducida a mera diversión. De forma general, las puestas en escena del grupo respondieron a un concepto de *gran espectáculo.* No sólo por la cantidad de recursos materiales que se invertían en estas, ya que muchos eran desechables, sino por la posición que ocupaban los actores en relación con los demás elementos que conformaban la

puesta teatral, como la música, la escenografía, el vestuario y las luces, que poseían un lugar predominante.

Este movimiento creativo se evidencia en puestas tales como: *El ruiseñor del emperador* (1968), *La Caperucita Roja* (1969), *El caballito enano* (1971), *Margarita en el país de las maravillas* (1975), *El porrón maravilloso* (1983), *Farsa y justicia del corregidor* (1968), *La vieja* (1969), *El primer golpe* (1973), entre otras, consideradas por especialistas como Freddy Artiles y Joel Sáez Carvajal como las mejores obras teatrales del *CET.* [111]

Sin embargo, la agrupación también afrontó diversos espacios teatrales con todo tipo de espectáculos, autores y públicos. Realizó teatro en las calles, los CDR, parques, plazas, terminales de ómnibus, entre otros, lo que posteriormente –como afirma Carmen Pallas- pasaría a denominarse *teatro para espacios flexibles*.[112]

Estos espectáculos eran pequeños, ligeros e innovadores, pero de una gran calidad,[113] circunstancia que demuestra la variedad de formas que ensayó la agrupación para lograr una mayor interacción con el público, además de promover el teatro e incorporar a las salas teatrales de la ciudad santaclareña nuevos espectadores.

Entre los elementos que ocuparon un papel importante dentro de las funciones teatrales del *CET* se encuentra la música. Considerada por el colectivo como un elemento comunicativo importante dentro de la obra teatral, capaz de proporcionar una notable riqueza y fortaleza expresiva. La mayoría de las obras dedicadas al público infantil poseían una música original, creada propiamente para ellas, generalmente a cargo del músico y compositor Alberto Anido Pacheco.

Como tendencia, la música creada para las obras del *Centro* se nutría de diversos géneros musicales, desde música campesina, afrocubana, tradicional (danzón, chachachá, mambo), hasta de la música clásica. Esta diversidad y riqueza musical en los espectáculos, especialmente en los infantiles, contribuía a educar musicalmente a los espectadores sobre lo más autóctono de la música cubana y universal. Fue muy significativa la interpretación en vivo, la cual imprimía una mayor fuerza y espectacularidad a las funciones teatrales, lo que influía de forma positiva en el público infantil que experimentaba un mayor disfrute. Estas

producciones musicales fueron premiadas por su calidad en varias ocasiones en los festivales nacionales de teatro para niños. Se destacan aquí las obras *Margarita en el país de las maravillas, El porrón maravilloso* y *Blanca Nieves*.

De igual forma, la escenografía y el vestuario de los espectáculos del grupo poseían un peso fundamental. Estos contribuían al realce visual y respondía al concepto de gran espectáculo. Se establecía una comunicación visual y conceptual con el sistema de asimilación del público infantil dado por su capacidad de fijar formas e imágenes estéticas con gran agilidad. El grupo se relacionó con importantes diseñadores de la época como Manolo Barreiro, Tony Díaz y Jesús Ruíz, lo que posibilitó el logro de resultados escenográficos de calidad en sus espectáculos.

En los montajes infantiles sobresalen ambos elementos -la música y la escenografía- con respecto a los montajes para jóvenes y adultos, debido a la belleza, la plasticidad y la expresividad con que se ideaban. Las puestas en escena en las que esta labor se destaca son, fundamentalmente: *El ruiseñor del emperador*, *La Caperucita Roja*, *El caballito enano*, *Margarita en el país de las maravillas y El porrón maravilloso.*

Además de realizar grandes escenografías con esplendidos vestuarios, el colectivo hacía obras más sencillas e innovadoras con el objetivo de presentarlas en cualquier escenario, a tenor con los espacios públicos flexibles o alternativos en los cuales fueron una vía de experimentación. Con pocos elementos escenográficos y de vestuario se lograba realizar funciones con una notable carga expresiva capaz de asignarle a un mismo objeto diversas aplicaciones y significados, lo que se pone de manifiesto en representaciones teatrales como *Mujer* y *El artista*.

El *CET* estrenó obras de autores importantes como: José Martí, Dora Alonso, Los hermanos Grimm, Bertolt Brecht, Luigi Pirandello, Eugene O´Neill, Alejandro Casona, René de Cárdenas, entre otros. Las obras seleccionadas siempre poseían cierto grado de complejidad y eran adaptadas al contexto real en que vivían los espectadores. También desarrolló la reelaboración de cuentos y leyendas desde una óptica actual, donde se transforman hechos y desenlaces

para lograr una proximidad con el público en pos de realizar el encargo social de educar y entretener, que siempre estuvo presente en la dramaturgia desarrollada por el colectivo.

En el grupo, desde los primeros momentos, se fue conformando una dramaturgia propia, que poco a poco se desarrollaría con relación a los intereses artísticos del colectivo. De la capacidad creativa de miembros como Fernando Sáez, Carmen Pallas y Ramón Silverio fundamentalmente, nacieron obras muy ricas, tanto para grandes como para pequeños espectáculos, entre las que se encuentran: *El ruiseñor del emperador*, *El caballito enano*, *La vieja, Margarita en el país de las maravillas, El porrón maravilloso*, *Caballo de ceiba*, *Mujer, El artista y La candela.*

La selección de las obras a representar recaía de modo general en el director artístico Fernando Sáez, quien determinaba lo que se montaba con arreglo a las características del elenco y de lograr su superación artística. Luego, la obra escogida por Fernando era sometida a un trabajo de mesa donde se emitían opiniones, se distribuían los personajes a los actores y se prefijaban los objetivos y puntos de vista a seguir en el espectáculo.

Durante el proceso de montaje y ensayo de las obras el colectivo trabajaba en función de la puesta en escena, con principios muy bien prefijados por su director artístico como: la disciplina, la responsabilidad, el espíritu de compromiso y la entrega total. Además hacían entrenamiento corporal y vocal, lo cual era una forma muy avanzada de asumir la preparación de los montajes a nivel nacional. Según Margarita Carvajal, antes de cada ensayo se entrenaba la expresión corporal y vocal de cada uno de los actores. Se le confería gran importancia a la preparación del cuerpo ya que debía estar a tono con el trabajo que se realizaba en el grupo. Ejemplo de ello era el riguroso trabajo que traían consigo el montaje de las diversas comedias que se realizaron, las cuales exigían de los actores el desarrollo de determinadas facultades artísticas como: baile y canto. En esta tarea jugaron un rol importante los músicos santaclareños Alberto Anido y Freida Anido, quienes ayudaban a los actores a vocalizar las canciones de las puestas, junto a Víctor Vázquez y Luis Vázquez que les impartían las clases de baile al

colectivo. Esta preparación artística y técnica hacía del *CET* un grupo capacitado y muy versátil. [114]

Además el colectivo respondía a la política interna de que todos los miembros -participasen o no en la obra- tenían que estar presentes en estos ensayos. En ello se ponía de manifiesto la fuerza creativa del colectivo y daba la posibilidad de que todos ganaran en preparación y en experiencia para la maduración profesional del grupo: "Los ensayos de las obras teatrales -expresa Alberto Anido- eran escuelas donde imperaba el rigor, la ética y la responsabilidad." [115]

Las obras infantiles del grupo mostraban temas ingeniosos y didácticos a través de los cuales se les enseñaba a los niños aspectos tan esenciales como el saber diferenciar el bien del mal y lo correcto de lo incorrecto. Se transmitían valores, actitudes y sentimientos acordes con los principios socialistas que defendía la Revolución con el propósito de sensibilizar al niño y contribuir tanto a su formación integral como al desarrollo de su futuro comportamiento social. Por la gran afluencia de público a cada una de sus funciones constituyó un importante agente de socialización, cuyo rol educativo poseía un peso significativo al brindarle a los espectadores conocimientos y enseñanzas acerca de las raíces, tradiciones y costumbres cubanas, así como de otros aspectos de interés sociocultural. De ahí la importante labor que desempeñaba el grupo para la cultura en la región y en la nación. *El ruiseñor del emperador* es una de las obras teatrales presentadas por el *CET* que pone de manifiesto estos elementos. Revela el egoísmo humano que va desde la opresión y el saqueo de los recursos del pueblo hasta tratar de imponerle formas sofisticadas sobre la belleza de la naturaleza y sus consecuencias negativas. Muestra valores como la libertad, la lealtad, la nobleza y el desinterés, presentes en el personaje del ruiseñor. Critica conductas mezquinas como la arrogancia y la ingratitud del emperador, el amor de los mandarines al lujo y a la vanidad, y el desamparo y la pobreza del pueblo trabajador.

Su puesta en escena fue concebida -como expresara Nati González Freire- en la dinámica de la aventura, sin perder el espíritu didáctico, que logra encantar a niños y mayores. Mostró la preparación de los teatristas villareños para afrontar la

función diaria, lo que permite a los profesionales mejorar sus posibilidades de creación.[116]

Por su parte, la versión que realiza Ana María Salas del cuento *La Caperucita Roja* constituye otra de las obras del *CET* que muestra el carácter innovador, creativo y didáctico de su actividad teatral. Sin perder el candor del cuento original esta historia se desarrolla en un contexto moderno y cubano, donde la Caperucita es una avivada niña capaz de vencer las audacias del feroz lobo con coraje e inteligencia. Emociones y sentimientos como la tristeza, la alegría y la piedad acompañan esta nueva versión, además de la comicidad de sus personajes, basados en animales autóctonos del campo cubano. La cronista Nati González Freire la catalogó como una puesta teatral muy graciosa, donde se resalta el buen gusto de la dirección para coordinar las escenas, mover los personajes y la escenografía como expresión más concreta de la modernidad del espectáculo. [117]

En la búsqueda y rescate de las más auténticas expresiones de nuestra identidad nacional -para contar la historia cubana y sus raíces- el grupo desarrolló obras como *El caballito enano*. Basada en el cuento de este mismo nombre de la escritora cubana Dora Alonso, que aborda la historia de un pequeño corcel, cuya estatura lo convierte en motivo de burla y de menosprecio por parte de los demás. Esta pieza teatral es muy educativa y hermosa para los niños, ya que demuestra que el ser diferente no es motivo de tristeza pues lo más importante en el ser humano son los buenos sentimientos, las virtudes y valores que se posean y se sean capaces de entregar como: amor, bondad, alegría, valentía y voluntad para emprender los sueños y metas. Unido a ello, subraya, a través de su personaje principal -el caballito Pirulí-, la importancia de ser útil y beneficiar a las personas sin considerar nuestra apariencia externa o las limitaciones físicas. [118]

En las diversas ocasiones en que se presentó la obra el grupo obtuvo gran éxito con el público infantil. A iniciativa del *CET* se organizaban en Santa Clara, -con la colaboración del Consejo Popular de la Cultura y de los Sectoriales Municipales y Provinciales de Cultura-, funciones con un determinado sentido social. Este modo de practicar distintas interrelaciones con el público se aprecia en 1980 cuando se repone *El caballito enano,* para la cual fue invitada Dora Alonso, en

conmemoración a sus setenta años de edad. Según Nati González Freire, mostró- al igual que las demás representaciones- el trabajo de conjunto, la destacada escenografía de Jesús Ruiz, así como el talento y la voluntad de hacer teatro, encontrar el camino y lanzarse a su conquista.[119]

Otra de las obras más importantes del *CET* fue *Margarita en el país de las maravillas,* basada en el cuento *Alicia en el país de las maravillas.* Esta comedia de aventuras versa sobre un tema tan importante y complicado como el papel de los medios e instrumentos científicos-técnicos, a través de las peripecias de una niña junto a simpáticos animales del bosque, que emprende un viaje al país de las maravillas.

Durante el desarrollo de las acciones de los personajes se explica de forma muy perspicaz e innovadora las utilidades -tanto negativas como positivas-, de estos instrumentos para la humanidad y para el planeta. Este es uno de los aportes más importantes de la obra para la formación de los pequeños, junto a otras cuestiones que se abordan como el cuidado del medio ambiente y la lucha por la paz y la fraternidad entre los seres vivos. El espectáculo fue una puesta imaginativa y audaz, con una excelente armonía entre la escenografía y las luces y con una amplia maquinaria de efectos especiales que incluían pirotecnia, "Hacer reír –expresa el crítico Pedro de la Hoz- y llevar a los niños una fábula cargada de sugerencias políticas e ideológicas a través de símbolos y actitudes fueron las intenciones del *Centro Experimental de Teatro de Las Villas."* [120]

Una de las tareas esenciales que tenían por delante los artistas en la nueva sociedad cubana que se gestaba era la de contribuir con su arte a derribar los cánones, estereotipos y tabúes propios de la sociedad burguesa presentes antes del triunfo de la Revolución y después, entre los que se encontraban: el machismo, el racismo, la discriminación social, el lucro, la frivolidad, entre otros.

El triunfo de una revolución social en el país implicaba la transformación de las viejas estructuras sociales e ideológicas de la sociedad, heredadas del régimen capitalista, existente antes de 1959. La formación de valores morales y patrióticos en los individuos, a tenor con la ideología y el ideal revolucionario, era una necesidad inmediata para mitigar aquellos elementos de la ideología burguesa que

aún persistían. En este sentido, el teatro constituía un instrumento de activación, creación y composición artística con numerosos recursos propios del lenguaje escénico que estaría llamado al enriquecimiento de la producción espiritual, de valores estéticos, éticos e ideales acorde con la formación de las nuevas generaciones. Esta función social se destaca en el *CET* por su marcado carácter social, cuya relación directa, activa y recíproca con los espectadores permitía que las masas aprehendieran los sistemas de valores, principios, normas y actitudes que demandaba el desarrollo de la construcción del Socialismo en el país. Entre estos: el sentido de igualdad, de justicia social, patriotismo, humanismo, solidaridad, internacionalismo, fraternidad, antimperialismo, anticolonialismo, responsabilidad, honestidad, lealtad y entrega a la Revolución.

Entre los tabúes, que aún persistían en la sociedad para los años ochenta, se encuentra la omisión y evasión de tratamiento de temas de educación sexual, pese a que oficialmente en los medios de comunicación masiva y en las escuelas se comenzaba a difundir una postura de educación masiva sobre este tema. *El porrón maravilloso,* una de las obras más significativas del *CET,* fue – a decir de Freddy Artiles- la primera pieza teatral cubana para los niños que aborda este aspecto de las relaciones humanas pues, aunque la acción se desarrolla entre animales, la referencia directa a la vida social es evidente.[121]

Esta obra, creada por el colaborador Rogelio Castillo, se introduce en un tema universal y de gran relevancia en la formación de los niños: la unidad y el amor entre los seres humanos. Dada la demanda social –institucionalizada- de llevar a los pequeños la educación sexual, en esta obra se encuentra implícita una lección que responde a dicho fin, en donde se ejemplifica con sumo cuidado, como señala Freddy Artiles, lo necesario del proceso de apareamiento entre la pareja para la supervivencia de todos los seres vivos: [122]

El porrón maravilloso es una obra que también se adentra en los campos cubanos y en las raíces de la cultura campesina, lo cual era de suma importancia para hacer crecer en los niños, principalmente, el amor hacia estos elementos y educarlos en el cuidado del medio ambiente.[123] Los personajes de la obra cobran vida en animales propios del país (el gallo, la gallina, la rana, el sapo, la lechuza,

la jicotea, el grillo, el guineo) mediante los que se representan las tradiciones guajiras, contenidas en los bailes y canciones que estos desarrollaban.

La representación teatral de las piezas infantiles anteriormente mencionadas, a cargo del *Centro Experimental de Teatro de Las Villas,* fueron de gran interés para niños y adultos, quienes -según Carmen Pallas- reían, se impresionaban ante cualquier sorpresa y disfrutaban de las alegres canciones o estribillos que acompañaban la obra. Eran piezas de gran cubanía, escritas en un lenguaje elaborado y sencillo, donde se manifestaba el buen humor y el carácter ambientalista y educativo del grupo.[124]

De igual forma, la actividad teatral de esta agrupación hizo mucho énfasis en la formación de la juventud para hacer crecer su conciencia revolucionaria y artística. Experimentó en disímiles géneros teatrales tales como: teatro político, teatro del absurdo, teatro de la crueldad, farsas y comedias. El repertorio de obras fue muy variado, lo cual tenía como propósito satisfacer los procesos sociales de conformación y satisfacción de las necesidades artísticas del público.

La tinaja, del dramaturgo Luigi Pirandello, aborda las costumbres y forma de vida de los campesinos en el sistema feudal. Mediante un tono jocoso se revela la explotación y el maltrato al que es sometida esta clase humilde al depender de las tierras o del trabajo que le da el señor feudal, quien resalta de forma negativa por su prepotencia, arrogancia, desconfianza hacia todos, amor al dinero y egoísmo.

La elección de esta obra para un público joven y adulto por parte del *CET* fue muy acertada ya que su contenido permitía establecer una analogía entre las distintas etapas históricas por las que ha transitado el campesinado cubano, desde la colonia hasta el triunfo revolucionario, lo que propicia el análisis de los cambios producidos a partir de 1959 a favor de las masas obreras y campesinas. También encierra una denuncia hacia los males sociales del sistema capitalista y el estado de enajenación en que se encuentra el individuo con respecto a su realidad social.

La realización de este montaje pone de manifiesto el carácter revolucionario del grupo, que orienta su arte en función del pueblo y de la revolución, expresión de los principios ideológicos fundamentales de la política cultural revolucionaria, encaminada a la preparación política e ideológica de las masas.[125]

Otra muestra de este tipo de obra presentada por el CET es *La palangana,* de Raúl de Cárdenas. Se trata de una tragedia donde cuatro personajes buscan la posesión de una palangana de oro para compensar sus vidas pobres. A través del desarrollo de sus conflictos y deseos se encuentra una crítica abierta a la sociedad burguesa. Su representación teatral se convierte en un trascendente resultado estético y ético que cuestiona las frustraciones sociales y la falta de comunicación entre los individuos, que se reproducen en las sociedades antagónicas y se heredan en aquellas que realizan profundos cambios en su base económica y superestructura para eliminar tales manifestaciones sociales.

El *CET* incursionó -como parte de su línea experimental- en diferentes géneros teatrales. De modo que desarrolló una rica dramaturgia tanto para chicos como para los adultos, donde se expresan temas sensibles con un espíritu crítico, como: el amor a los padres y abuelos, la amistad, el sentido de justicia, el valor y la utilidad social de todos los seres vivos, entre otros. Se muestran conflictos y contradicciones inherentes a las relaciones humanas, a sus aspiraciones e intereses, así como las distintas acciones que se realizan para lograrlos, donde no siempre son las más acertadas. Con ello se buscaba desarrollar la sensibilidad artística y humana de los espectadores.

En este sentido, la obra *La vieja,* creada por Fernando Sáez, expresa -a través de determinados elementos del teatro de la crueldad- el determinismo malévolo de una joven pareja, que movida por la ambición, trata por todos los medios de apoderarse de la casa y de la fortuna de una anciana. Durante el transcurso de la trama el matrimonio la somete a torturas psicológicas, a la violencia verbal e incluso llegan a intentar asesinarla; situación límite que la conduce al suicidio.

Por ello esta pieza teatral transmite una gran carga emotiva, dada por el contraste entre la violencia de los jóvenes y la actitud pasiva, llena de aflicción y de miedo de la abuela. Al enfatizar en los recursos escénicos propios de la dramaturgia desarrollada por el *CET* es posible apreciar que se trata de un tema muy sensible tanto para los creadores como para los espectadores. Además, en ella se pone de manifiesto determinados aspectos de la ideología burguesa que son criticados en la obra. El hombre en este tipo de sociedad no se reconoce en sus semejantes, se

encuentra sometido a un profundo proceso de enajenación que afecta nocivamente su personalidad la cual se rige y mueve en torno a la obtención de dinero y de poder.

La representación teatral de este tema tuvo un hondo significado por la forma en que fue montada, para contribuir a la formación de un público y a la consolidación del *CET.* El cronista Luis Yanes, además de reconocer algunas de las deficiencias del montaje relacionadas a su falta de organicidad, expresa sobre esta puesta:

> "… En la obra, aparte del tema que resulta interesante, se destacan otras virtudes como pueden ser la relación creada entre los actores y la escenografía, la misma actuación de la pareja joven, la iluminación -considerada por partes separadas- y algunos montajes notables del guión, entre otros detalles positivos, dispersos en todo el espectáculo. Lo trascendente en la obra es la forma en como se muestra el resultado de las acciones pasadas que realizamos y como el daño que se le ocasiona a los demás no se puede corregir…" [126]

También resultó de gran trascendencia para el grupo la representación de la obra *El primer golpe,* de Krum Kuliakov, en 1973, no sólo por ser la primera vez que se realizaba una puesta teatral de una obra de teatro búlgaro en Cuba sino también por la connotación de su contenido.

El grupo decide montar la obra a raíz de la participación de Fernando Sáez en un seminario de teatro impartido por la teatrista búlgara Elka Mijailova,[127] en Camagüey durante 1972. Esta experiencia da a Fernando la posibilidad de estudiar dicha pieza y de concebir numerosas ideas para el grupo, entre las que se encontraba su montaje. Es significativo señalar que Irma P. de la Vega, al haber participado también en este curso, se les une para la construcción de dicho proyecto. Esta brindó una valiosa ayuda a los actores para la conformación de los personajes y aportó información sobre aspectos claves acerca del contexto histórico al que se remite la obra.

La obra encierra las divergencias políticas contenidas en el proceso judicial que sufre el insigne comunista búlgaro Jorge Dimitrov, acusado junto a otros luchadores de haber incendiado el Parlamento de Berlín (Reichstag) con el propósito de desenmascarar los métodos fascistas. Se resalta la valentía, inteligencia y vigor con que este revolucionario descubrió los sucios manejos del

nazismo, así como la firmeza de sus principios durante su defensa en un juicio manipulado a través de fiscales y testigos falsos.

En la representación teatral de esta obra se pone de manifiesto un proceso de experimentación, expresado en la relación que se establece entre la obra y la histórica gesta del Moncada, así como el papel de Fidel Castro Ruz durante su alegato de defensa. Esto le otorga al espectáculo, a decir de Nati González Freire, una actualidad emocionante y un gran valor histórico.[128] Según la crítica, el montaje de una obra tan larga, complicada y significativa como *El primer golpe* logró evidenciar un mayor dominio teatral del *CET,* que le supo imprimir a la puesta un carácter polémico y reflexivo.[129]

De igual manera son destacables las creaciones dramáticas pequeñas, desarrolladas por algunos miembros del grupo, donde se demuestra la calidad y los principios éticos y revolucionarios del colectivo. Entre ellas se encuentra *Mujer* que fue un grito de rebeldía ante los estereotipos machistas acuñados en la sociedad. En ella se abogaba por el derecho de la mujer a la independencia e igualdad. Otras, como *El artista, La candela, La araña sinforosa y Guateque campesino,* tocan aspectos importantes de la historia y las tradiciones culturales cubanas como los carnavales remedianos, la historia del artista en Cuba y su papel en la sociedad, la cultura campesina, así como otros aspectos de gran significación social.

Las obras del *Centro Experimental de Teatro de Las Villas* expresan la atención permanente al trabajo del grupo para insertar los conflictos que se urden en distintas situaciones y circunstancias como expresión de los principios y los valores contenidos en el ideal social de la Revolución. Entre los fundamentales se encuentran: la solidaridad, la lucha por la igualdad entre los hombres y por la igualdad de sexos, la unidad, el humanismo, la denuncia a las sociedades explotadoras, el resaltar el modo de vida proletario y campesino, el sentido de justicia social. En este sentido, es reconocible el importante papel que jugó el colectivo, como grupo de teatro infantil, juvenil y de adulto profesional, en las primeras décadas del proceso revolucionario cubano.

Las críticas referidas a las puestas en escena del grupo fueron, de forma general, positivas. Destacaron valores del trabajo del colectivo como: su vínculo y empatía con el público, el alto nivel de elaboración de las puestas, la calidad y el profesionalismo del conjunto que crecía paulatinamente. De igual manera se reconoció su trabajo continuo, su coherencia y su unidad para llevar adelante una actividad formadora en los niños y jóvenes de notable relevancia en la nueva sociedad cubana. El *CET* se mantuvo -como señala Nati González Freire- al nivel del teatro moderno. Fue un colectivo con inquietud y vocación suficientes, que le permitió lograr un salto notable de calidad en cada una de sus obras teatrales, exigencia en la que el director Fernando Sáez insistió y se perfiló como un artista capaz, imaginativo y sensible al igual que sus actores, tan dúctiles e inteligentes.[130]

El *Centro Experimental de Teatro de Las Villas* desde los inicios de su creación tuvo una proyección social muy fuerte. Como teatro revolucionario activo estuvo vinculado a todos los planes de desarrollo cultural y económico en las zonas hacia donde era necesario dirigir la actividad teatral. Como manifestación de la política cultural de la Revolución, encaminada a acercar esta expresión artística a las grandes masas de la población, el colectivo desarrolló una intensa labor artística y social desplegada en las zonas más intrincadas del Escambray, antes de que se fundara el grupo *Teatro Escambray* (1968). Además en el año 1974 participó en la construcción de los locales que ocuparían dicha agrupación. La relación que mantuvo el *CET* con *Teatro Escambray,* expresa Margarita Carvajal, fue mayormente de camaradería, donde se invitaban mutuamente a sus estrenos para ganar en experiencia y en conocimientos. Pero nunca se desarrolló un proyecto de trabajo en conjunto, o sea estos dos colectivos no mantuvieron una colaboración de trabajo nunca.[131]

Desde los primeros momentos de su creación el grupo establece un convenio de trabajo con el MINAZ que le permitía realizar giras por los cuarenta y siete centrales azucareros de la provincia de Las Villas durante la etapa de zafra. En estos recorridos se presentaban obras infantiles y obras para jóvenes y adultos. A ello se le suma la labor artística desplegada en todos los campamentos

estudiantiles de Escuela al Campo de la provincia, donde no solo se buscaba extender el teatro a todos los municipios del territorio sino también realzar la vida cultural de la región. Estas prolongadas giras, en las que se trasladaba todo el colectivo con un escenario móvil (que armaban y desarmaban ellos mismos), marcaron el destino y los intereses de este grupo de artistas. Además de ello, se realizaron funciones teatrales en Cayo Largo del Sur, la Sierra Maestra, Camagüey, Guantánamo y Granma. Su labor social fue muy abierta pues fue capaz de llevar su arte a la mayoría de los espacios públicos de la ciudad de Santa Clara.

A través del trabajo de brigada desarrollaron funciones en las escuelas primarias, en los círculos infantiles, en las fábricas, casas de culturas, locales cederistas, parques, terminales de ómnibus, en las recepciones de los cines, hospitales, entre otros lugares de Santa Clara fundamentalmente, lo que avala su calidad como teatro popular y su integración al Contingente Juan Marinello*:* "Llevamos el teatro, -a decir de Fernando Sáez y otros miembros del grupo-, a donde había que llevarlo acorde con el plan y los principios de la Revolución con gran calidad y rapidez."[132]

Esta actividad extensiva del *CET,* dedicada a llevar su arte a las escuelas, círculos infantiles y palacios de pioneros, le otorgaba a la escena infantil la importancia que realmente llevaba su realización. Las creaciones artísticas que se les brindaban a los niños exigían de su inteligencia e imaginación activa. El logro de resultados de alta elaboración estética por la agrupación desempeñó un rol significativo -junto a los de otros grupos teatrales- en el asentamiento de las bases del teatro infantil en la provincia de Las Villas, (posteriormente Villa Clara) y de modo especial en Santa Clara.

El colectivo siempre se implicó en las actividades convocadas por la Revolución. Muestra de ello fue su incorporación a las recogidas de café en las lomas del Escambray en varias ocasiones y durante la llamada Zafra de los Diez Millones, en el año 1970, en donde los hombres pertenecientes a la agrupación participaron durante varios meses en el corte de caña mientras las mujeres continuaron la

labor teatral de la agrupación. Estas no se frenaron ante tal situación y continuaron las funciones teatrales en las escuelas primarias principalmente.

El *Experimental* durante las décadas de los sesenta y setenta llevó el peso fundamental de la vida teatral de la provincia y de su capital esencialmente. Jugó un rol importante como agrupación teatral profesional al satisfacer la carencia de un grupo profesional de teatro para jóvenes y adultos en Santa Clara, ya que el Centro Dramático de Las Villas radicaba en la cuidad de Cienfuegos y no podía brindar de forma sistemática funciones teatrales para este tipo de público. Por sus buenos resultados artísticos y por la calidad y profesionalismo del elenco, el *CET* constituyó también una escuela para los teatristas villaclareños pues en su interior se formaron numerosos actores profesionales, técnicos y dramaturgos. Muchos de sus miembros impartieron clases de algunas disciplinas teatrales en escuelas y en la propia agrupación. Además brindaron mucho apoyo a los grupos de artistas aficionados de teatro que existían en esos momentos.

Todo el trabajo comunitario desempeñado por este colectivo fue muy contundente y provechoso pues preparó a los espectadores para el disfrute de un nuevo tipo de teatro, que implicaba mayor complejidad en las obras y la exigencia de una experiencia estética superior en los individuos. Dejó, -como expresara Fernando Sáez-, un valioso legado que fue continuado a través de diversos grupos teatrales de la ciudad de Santa Clara, como *Teatro 2 de Santa Clara*, *Estudio Teatral* y *Los Colines*, del centro cultural El Mejunje.[133]

El *Centro Experimental de Teatro de Las Villas* constituyó una vanguardia artística que logró abrir las puertas que llevaron su arte al pueblo, incorporándose de diversas maneras a la lucha por la transformación de la sociedad. La forma en que asumió su actividad teatral, expresada a través de su estética, dramaturgia, proceso de creación de las obras, relación con el auditorio y labor social, muestra su compromiso y entrega con la Revolución, con su público y con el teatro en sí. De modo que la realización de las líneas principales de la *política cultural* de la revolución fueron canalizadas a través de las peculiaridades y particularidades de un proceso creciente de desarrollo de la profesionalización de la actividad teatral de este grupo. Es definitorio en ello el constante espíritu de búsqueda y

experimentación de nuevas formas de expresión artística, capaces de satisfacer las necesidades de masas populares y representar la realidad objetiva por la que transitaba la sociedad cubana. Realidad en donde existía una permanente lucha contra la hostilidad imperialista, que demandaba de las manifestaciones artísticas su total entrega para educar al pueblo en los principios socialistas y revolucionarios.

Conclusiones

- El triunfo de la Revolución materializó las premisas fundamentales para la transformación del panorama cultural del país, en donde el arte teatral adquirió una nueva connotación social al conformarse gradualmente un movimiento teatral -tanto profesional como de aficionados a nivel nacional-, guiado por la política cultural cubana, a tenor con la ideología y el ideal social revolucionario que se fuera gestando durante el proceso.

- El estudio de la historia del *CET* como fenómeno cultural implica el reconocimiento de una serie de contradicciones que afectan la exterioridad y el contenido de la labor creadora del grupo teatral. En este sentido se advierten los frenos y los estímulos que afectaron el desarrollo y los conflictos propios de la vida del grupo que hubo de madurar en la medida en que asimilaba el proceso de institucionalización de su actividad, como parte de la política cultural de la revolución. Es así que en la investigación se señalan los momentos más decisivos de este proceso.

- El *Centro Experimental de Teatro de Las Villas*, que inicialmente presentaba un formato de teatro de grupo, se transforma en una compañía teatral, a partir del proceso de institucionalización que se profundiza en la década de los setenta. Esto conllevó a la mutación estructural del colectivo, que aún no se encontraba preparado para ello. Unido a las propias exigencias institucionales de eficiencia de montaje de obras y espectáculos se generaron las condiciones para que se reprodujera en el colectivo dos tendencias: la del formato de teatro de grupo, y la del formato de compañía, que a la postre quedaría consumado con la escisión del grupo.

- El *Centro Experimental de Teatro de Las Villas* llevó a vías de hechos efectivos los principios ideológicos revolucionarios, encaminados a la formación integral del hombre, a través de su extensa actividad teatral. Específicamente, por la forma en que el colectivo asumió dicha actividad, orientada hacia la experimentación y la búsqueda de nuevas formas de expresión artísticas, acordes con la realidad social, así como a la realización de obras teatrales de gran calidad, portadoras de los valores y los principios fundamentales de la ideología y el ideal social revolucionario.

- La amplia labor artística y social del *CET,* destinada a los distintos espacios y públicos de la provincia de Las Villas -esencialmente- y con un marcado espíritu creador, fue expresión de la política cultural cubana, tendiente a acercar el teatro a las masas populares y a formar en ellas, sobre todo en los niños y jóvenes, los fundamentos ideológicos que defendía la Revolución para la construcción de una sociedad socialista. Esta permanente labor social, artística y pedagógica, junto a su presencia sostenida en festivales y eventos teatrales, dejaron un valioso legado al movimiento teatral villaclareño.

Recomendaciones

- Proseguir el estudio del *Centro Experimental de Teatro de Las Villas* con vistas a promover la historia y la trascendencia de esta agrupación teatral, fundadora del movimiento teatral villaclareño.

- Utilizar la presente investigación como fuente bibliográfica en las asignaturas que proceda dentro del plan de estudio de la carrera de Estudios Socioculturales.

Notas y referencias

[1] Se crea el Instituto Cubano de Arte e Industrias Cinematográficas (ICAIC) en marzo de 1959; la Imprenta Nacional en marzo de 1959. Luego se funda la Casa de Las Américas, en abril de 1959; se comienza la Campaña de Alfabetización en 1961, se pone en marcha un plan de becas que incluyó institutos politécnicos agrícolas industriales y escuelas de arte. Además se nacionalizaron los medios de comunicación masiva, se le brinda apoyo al Ballet Nacional, a la Orquesta Sinfónica y a la Biblioteca Nacional.

[2] En 1963, la provincia de Las Villas abarcaba el territorio de las actuales provincias de Villa Clara, Cienfuegos y Sancti Spíritus.

[3] A partir de este momento será referido con las siglas *CET,* para designar al Centro Experimental de Teatro de Las Villas, indistintamente según el momento de desarrollo del presente texto.

[4] Cfr. Sáez Carvajal, Fernando. "*La recuperación del asombro. (El papel del trabajo de creación en la conformación de un grupo teatral: Teatro 2 de Santa Clara)*" Trabajo de diploma. ISA, 1988. p.7. "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. Llego el momento en que montar solo 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."

[5] Dentro del proyecto se han realizado cuatro tesis de diploma entre las cuales se encuentran: la de Yainalys Pereira Leonard titulada: "El movimiento de la Nueva Canción en los años sesenta. Su proyección dentro del ideal social de la Revolución Cubana"; la de Roberto Garcés titulada: "La labor del Instituto de Arte e Industrias Cinematográficas en la proyección del ideal social de la Revolución Cubana en los años sesenta"; la de Masiel Rangel Giró titulada: "La política cultural de la Revolución. Su presencia en el suplemento Lunes de Revolución" y la de Yissel Santos González titulada: "El papel del intelectual en la Revolución Cubana y su reconocimiento en el ambiente ideológico entre 1959-1961". También la tesis de maestría de Yadira García: "La polémica en torno al carácter de la Revolución Cubana en la prensa en los años 1959-1960". Todos estos

trabajos permiten esclarecer cuestiones metodológicas y conceptuales para la investigación alrededor de un objeto diferente, dentro de la misma proyección de la investigación.

[6] *Palabras a los intelectuales* fue un discurso de clausura pronunciado por Fidel Castro después de amplias deliberaciones y discusiones que se realizaron en el Salón de Actos de la Biblioteca Nacional, el 30 de junio de 1961, con la presencia de numerosos intelectuales del país. Estas palabras se convirtieron en uno de los documentos básicos de la política cultural en Cuba al contener los principios ideológicos fundamentales que guiarían la creación artística y literaria del movimiento cultural. Además fue clave para lograr la unidad y la conciliación de la intelectualidad artística y literaria cubana que hasta ese momento afrontaba fuertes contradicciones, pues en su seno existían diversas ideologías y concepciones estéticas que chocaban entre sí. Este documento resume el deber de los intelectuales cubanos con la revolución, por lo que su "aplicación" para las políticas culturales presentó dificultades e interpretaciones de carácter muy polémico.

[7] Aurelio Alonso Tejada, Juan Valdez Paz, Fernando Martínez Heredia, Manuel Pérez.

[8] Martínez Heredia, Fernando. *El mundo ideológico cubano de 1959*. En: http: //Intranet universitaria/FCS/Postgrado/Maestría/Ideología de la Revolución Cubana.

[9] Ídem.

[10] González Aróstegui, Mely. *Reflexiones sobre el concepto de ideología*. En: http: //Intranet universitaria/FCS/Postgrado/Maestría/Ideología de la Revolución Cubana.

[11] Fuente, Jorge. *Arte, ideología y cultura. Ensayo de interpretación*. Editorial Letras Cubanas. La Habana, 1992. p. 103.

[12] Zardoya Loureda, Rubén. *Idealidad, ideales, ideología*. En: *Contracorriente*, Año 2, No 5, julio-agosto- septiembre, 1996. p. 36.

[13] Ídem. p.33.

[14] Iliénkov, Edwald V. *El problema de lo ideal en la filosofía*. Centro de Documentación e información Científico Técnica. UCLV. Santa Clara, 2008. p. 2.

[15] Ídem. p. 13.

[16] Ídem. p. 53.

[17] Ídem. p. 35.

[18] Zardoya Loureda, Rubén. *Idealidad, ideales, ideología*. En: *Contracorriente*, Año 2, No 5, julio-agosto- septiembre, 1996. p. 34.

[19] Iliénkov, Edwald V. *El problema de lo ideal en la filosofía*. Centro de Documentación e información Científico Técnica. UCLV. Santa Clara, 2008. p.46.

[20] Zardoya Loureda, Rubén. *Idealidad, ideales, ideología*. En: *Contracorriente*, Año 2, No 5, julio-agosto- septiembre, 1996. p. 34.

[21] Ídem. p. 34

[22] Ídem. p. 34.

[23] Ídem. p. 36.

[24] Plá León, Rafael. *Cultura y nación*. Pensamiento español y latinoamericano contemporáneo. Editorial Feijóo. Santa Clara, 2002. p 7.

[25] Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales. Declaración de México. UNESCO (1982). Ver en: http://portal.unesco.org/culture/es/files/12762/11295424031mexico_sp.pdf/mexico_sp.pdf

[26] Castro Ruz, Fidel. *Palabras a los Intelectuales*. En: Revolución, Letras, Arte. Editorial Letras Cubanas. Ciudad de La Habana, 1980. p. 14.

[27] ---------- *La actividad cultural*. En: Política cultural de la Revolución Cubana. Documentos. Editorial de Ciencias Sociales. Ciudad de La Habana, 1977. p 58.

[28] Ídem. p. 51.

[29] Ídem. p. 52

[30] Ídem. p. 52.

[31] Arango, Arturo. *Con tantos palos que te dio la vida: poesía, censura y resistencia*. En: La política cultural del período revolucionario: memoria y reflexión. Centro Teórico-Cultural Criterios. La Habana, 2008. p. 114.

[32] El *marxismo leninismo* constituye un reflejo doctrinal de la posibilidad de transformación revolucionaria del capitalismo desde la perspectiva de la clase obrera. Luego del triunfo revolucionario en 1959, a decir de Aurelio Alonso, la presencia hegemónica de esta doctrina se introduce en el país de manera progresiva aunque vertiginosa y se convierte en una ideología y en un sistema teórico dominante debido a la radicalización política que sufre el proceso revolucionario cubano. La adopción de la ideología marxista leninista para la construcción de la nueva sociedad cubana, encaminada hacia el socialismo, constituyó la opción más lógica para lograr resolver los problemas que aquejaban a la sociedad cubana en los inicios de la Revolución, herederos del régimen capitalista de la etapa neocolonial. Era la vía asumida por los líderes cubanos capaz de propiciar el

desarrollo de la nación, que le otorgaba un rol primordial a la cultura y al arte dentro de la sociedad.

[33] Ídem. p. 62.

[34] Fornet, Ambrosio. *El Quinquenio Gris: Revisitando el término*. En: Narrar la nación. Editorial Letras Cubanas. La Habana, 2009. pp. 393-394. (Durante este período el país atravesaba una serie de tensiones acumuladas, entre las que sobresalían: la muerte del Che; la intervención soviética en Checoslovaquia que el gobierno cubano aprobó con mucha reticencia; la llamada Ofensiva Revolucionaria de 1968, que era un proceso de expropiación de los pequeños comercios y negocios privados; la frustrada Zafra del Setenta o Zafra de los Diez Millones; la definición radical de sus alianzas con la Unión Soviética y los países socialistas europeos así como el ingreso del país en 1972 al Consejo de Ayuda Mutua Económica (CAME), que vinculaba estructuralmente nuestra economía a la del campo socialista; producto al bloqueo económico imperialista que le impedía a Cuba tener mercados seguros para sus productos).

[35] Ídem. pp. 395-396. Se tomaron medidas con aquellos jóvenes homosexuales o hacia los aficionados a la melena, a los Beatles, etcétera, que trajo consigo el proceso de depuración o parametración que vivenciarían en carne propia los intelectuales, los artistas y el pueblo cubano en general. No solo se manifestaron prejuicios sobre la conducta sexual si no también sobre la condición intelectual misma

[36] Cfr. Colectivo de autores. *La política cultural del período revolucionario: memoria y reflexión*. Centro Teórico-Cultural Criterios. La Habana, 2008. p. 6.

[37] Navarro, Desiderio. *¿Cuántos años de qué color?* En: Colectivo de autores. La política cultural del período revolucionario: memoria y reflexión. Centro Teórico-Cultural Criterios. La Habana, 2008. p. 15.

[38] Departamento de orientación revolucionaria del Comité Central del Partido comunista de Cuba. *Tesis y Resoluciones del Primer Congreso del Partido Comunista de Cuba*. La Habana, 1976. pp. 466-499.

[39] *Educación y Cultura.* En: Constitución Socialista de la República de Cuba. Editorial Pueblo y Educación. Ciudad de La Habana. pp. 20-21.

[40] Este proceso puso fin a la provisionalidad de determinadas instituciones, organizaciones y organismos. Tuvo como componentes esenciales: la Constitución de la República de 1976, la creación de los Órganos del Poder Popular y del nuevo Sistema de Dirección y Planificación de la Economía, la reorganización de la administración central

del Estado y la nueva división político-administrativa, que dividía al país en catorce provincias y ciento sesenta y nueve municipios, más uno especial, con el objetivo de lograr una comunicación más rápida y directa con la base para desarrollar eficazmente la aplicación de la política cultural de la revolución, entre otras cuestiones.

[41] Hart Dávalos, Armando. *Cambiar las reglas del juego*. Editorial Letras Cubanas. La Habana, 1986.p. 6-9.

[42] Pineda, Roxana. *Festival Internacional de Teatro de La Habana. Poética de la Identidad*. En: *Huella*, No. 6, 1993. p. 6.

[43] Leal, Rine. *El teatro en un acto en Cuba*. En: *Unión*, Año III, No. 1, enero-marzo, 1964. p. 65.

[44] Definición de teatro. Ver en: http://es.wikipedia.org/wiki/Teatro. (Consultado el 19 de enero de 2011).

[45] Brecht, Bertold. *El pequeño organon para teatro*. En: *Revolución y Cultura*, No. 14, 1968. p. 3

[46] Sánchez León, Miguel. *Textos salvados. Acerca del espectáculo Peer Gynt del grupo Los Doce*. En: *Indagación*, No. 14-15, diciembre de 2006-junio de 2007. p. 90.

[47] Boeglin, Jean Marie. *Teatro de reivindicación nacional*. En: *Revolución y Cultura*, No 14, 1968. pp. 43-47.

[48] Leal, Rine. *El teatro en un acto en Cuba*. En: *Unión*, No. 5-6, enero-abril, 1963. p. 52.

[49] Merino Acosta, Luz. *Prólogo*. En: Graziella Pogolotti. Experiencia de la crítica. Editorial Letras Cubanas. La Habana, 2003. p.7

[50] Piñera, Virgilio. *No estábamos arando en el mar*. *Notas sobre el teatro cubano*. En: *Tablas*, No 2, abril-junio, 1983. p. 44.

[51] Leal, Rine. *Breve historia del teatro cubano*. Editorial Félix Varela. Ciudad de La Habana, 2004. pp. 96-98.

[52] Ídem. p. 88.

[53] Como fue el caso del director del CET Fernando Sáez, que adquiere la responsabilidad de asistente de dirección en el grupo aproximadamente entre 1965- 1967.

[54] Cfr. Artículo consultado el 11 de mayo de 2011 en Internet: "Técnicas de Actuación" en http://es.wikipedia.org/wiki/T%C3%A9cnicas_de_actuaci%C3%B3n_(2) Para Grotowski el teatro es un instrumento de liberación y de ficción que permite mostrar lo que el comportamiento oculta y enmascara. Visto de este modo el contenido de esta ficción es de carácter psicológico-subjetivo, es decir se trata de vivencias del actor que debe

develarlas a través de la introspección, como acto de ruptura de las máscaras impuestas por la sociedad al verdadero ser interior individual.

[55] Según Ambrosio Fornet es una corriente estética orientada metodológicamente hacia la creación de *héroes positivos* y la estratégica ausencia de conflictos antagónicos en el *seno del pueblo*. (Cfr.: Fornet, Ambrosio. *El Quinquenio Gris: Revisitando el término*. En: Narrar la nación. Editorial Letras Cubanas. La Habana, 2009. pp. 29-30). Por otro lado, a decir de Mirta Aguirre, es una actitud ante el arte, que se conjuga con una actitud científico-material ante la vida. (Cfr.: Aguirre, Mirta. *Apuntes sobre la literatura y el arte*. En: Revolución, Letras, Arte. Editorial Letras Cubanas. Ciudad de La Habana, 1980. pp. 210-211).

[56] Entre ellos: la obra real-socialista tenía que poseer confianza en las posibilidades de superación del hombre y en el éxito de las acciones para el mejoramiento del sistema social; el centro de atención debía estar centrado en el trabajo, las luchas revolucionarias, etc.; no había cabida para el pesimismo ni para personajes y problemas en abstracto; la fantasía debía estar en razonable balance con la interconexión de los fenómenos sociales, etc. (Cfr. Arango, Arturo. *Con tantos palos que te dio la vida: poesía, censura y resistencia*. En: La política cultural del período revolucionario: memoria y reflexión. Centro Teórico-Cultural Criterios. La Habana, 2008. p. 108).

[57] Ídem. p. 108.

[58] Entre estos artistas se encuentran: Osvaldo Dragún, Manuel Galich, Ugo Ulive, Virginia Grutter, Isabel y Alberto Panello, Adolfo Gutkin, Amanecer Dotta, Jaime Svetinski, Ada Nocetti, Rodolfo Valencia, Alfonso Arau, Julio Babruskinas, Néstor Raimondi, Federico Eternod, etcétera.

[59] Leal, Rine. *Breve historia del teatro cubano*. Editorial Félix Varela. Ciudad de La Habana, 2004. pp. 118-119.

[60] Beltrán, Alejo. *Nuevo teatro profesional en el interior*. En: *Unión*, No.3, Año IV, julio-septiembre, 1965. pp. 164-168.

[61] Los hermanos Camejo, procedentes de la Academia Municipal de Arte Dramático, empiezan a brindar funciones con títeres para niños en las escuelas desde 1940. Estas actividades a partir de 1950 se extienden al interior del país como parte de las misiones culturales que llevaban a cabo. En 1955 adoptan el nombre de Guiñol de los Hermanos Camejo y a partir del año siguiente se hacen llamar Guiñol Nacional con la intención de proporcionar al teatro de títeres un carácter nacional. También en 1952 se funda en

Oriente el Teatro de Muñecos, dirigido por Pepe Carril y el grupo La Carreta dirigido por Dora Carvajal. Ambos grupos realizaban funciones con títeres para niños y adultos con matices didácticos. Estas fueron los orígenes del teatro infantil cubano.

[62] Hart Dávalo, Armando. *Discurso de clausura del Segundo Congreso de la UNEAC*. En: Revolución, Letras, Arte. Editorial Letras Cubanas. Ciudad de La Habana, 1980. pp. 86-110.

[63] Leal, Rine. *Breve historia del teatro cubano*. Editorial Félix Varela. Ciudad de La Habana, 2004. p. 121.

[64] Artiles, Freddy. *Un teatro dentro de otro*. En: *Revolución y Cultura*, No. 9, 1985. p. 2-7.

[65] Se fundaron escuelas de arte para dos niveles de enseñanza: el primer nivel impartía la enseñanza elemental del arte y la correspondiente al nivel medio del sistema de educación general cubana; el segundo nivel brindaba la enseñanza profesional unido a las materias del nivel medio superior del sistema de educación general cubano.

[66] Sáez Carvajal, Fernando. *La recuperación del asombro. (El papel del trabajo de creación en la conformación de un grupo teatral: Teatro 2 de Santa Clara)*. Trabajo de diploma. ISA, 1988. pp. 4-5.

[67]*Sobre la cultura artística y literaria. Tesis y Resoluciones*. En: Departamento de Orientación Revolucionaria del Comité Central del Partido Comunista de Cuba. Tesis y Resoluciones del Primer Congreso del Partido Comunista de Cuba. La Habana, 1976. p.488.

[68] Ferreira, Pilar. Servilló, Hernando. Venegas, Carlos. *El teatro La Caridad en la expresión sociocultural de Santa Clar*a. Editorial Política. La Habana, 1983. p. 10-11.

[69] Ídem. p. 12, 17.

[70] Ídem. p. 9.

[71] Bonachea Macías, Tania. *Consideraciones en torno al desarrollo teatral de Santa Clara a partir de 1959*. Tesis de diploma. Facultad de Ciencias Sociales y Humanísticas. Santa Clara, 1989. p. 16

[72] El *teatro de aficionados* es aquel cuyos teatristas se forman empíricamente. De forma general las funciones teatrales de estos grupos no son de carácter sistemático, ni no son remuneradas monetariamente. El desarrollo y los objetivos de este tipo de teatro dependen mucho del respaldo que le brinde el gobierno que se encuentre en el poder.

[73] Ídem. p. 18

[74] Ídem. p. 22

[75] Sáez Carvajal, Fernando. "*La recuperación del asombro. (El papel del trabajo de creación en la conformación de un grupo teatral: Teatro 2 de Santa Clara)*" Trabajo de diploma. ISA, 1988. p. 1.

[76] El *Teatro Profesional* es aquel realizado por teatristas profesionales, es decir formados en una academia, con un alto nivel de preparación tanto técnico como artístico. Los grupos o compañías profesionales ejercen una constante actividad teatral ya que de ella subsisten, por lo que esta labor es remunerada monetariamente. Generalmente cuentan con su propio teatro en donde ofrecen sus espectáculos.

[77] El Teatro Guiñol de Santa Clara fue constituido oficialmente el 25 de mayo de 1962 e inicialmente contó con seis miembros: Olga Jiménez, Allan Alfonso, Guido Marín, Juana Rosa Linares, Mayra Luján y Olivia Hernández, tiempo después se incorpora Iván Jiménez. Después de recibir un pequeño curso sobre títeres dado por los hermanos Camejo emprendieron su labor teatral. El grupo tuvo el apoyo de la dramaturga mexicana Laura Bolaños y de Irma P. de la Vega, quienes les brindaron seminarios y cursos sobre la base de asignaturas claves para su desarrollo como actuación y otras cuestiones.

[78] Este grupo teatral en la medida que va avanzando la década del sesenta va perdiendo el respaldo que tenía durante sus tres primeros años de fundado por parte de las instituciones universitarias Además los estudiantes van perdiendo el interés por ingresar a los cursos de Arte Dramático, por lo que se hacen convocatorias para trabajadores no solo de la universidad sino también de la ciudad de Santa Clara.

[79] Fernando Sáez, graduado del Curso Nacional para Instructores de Arte realizado en el Habana Libre, en la especialidad de teatro.

[80] Konstantín Stanislavski: actor, director escénico y pedagogo teatral. Nació en Moscú en 1863 y murió en la misma ciudad en 1938. Fue fundador del grupo Teatro de Arte de Moscú Asequible para Todos (nombre inicial que casi inmediatamente se convertiría en el Teatro de Arte de Moscú). Llevó a cabo una importantísima labor como pedagogo, creando el llamado "método de las acciones físicas", conocido también como sistema Stanislavski que consiste básicamente en hacer que el actor experimente durante la ejecución del papel emociones semejantes a las que experimenta el personaje interpretado. Para ello se recurre a ejercicios que estimulan la imaginación, la capacidad de improvisación, la relajación muscular, la respuesta inmediata a una situación imprevista, la reproducción de emociones experimentadas en el pasado, la claridad en la emisión verbal, entre otros. Escribió dos importantes libros, editados en Cuba con un gran

alcance y divulgación: *Mi vida en el arte* y *El trabajo del actor sobre sí mismo*. Ver en: http://es.wikipedia.org/wiki/Konstant%C3%ADn_Stanislavski. (Consultado el 14 de abril de 2011)

[81] Entrevista a Fernando Sáez Castellanos por Abdel Soto (22 de diciembre de 2010) [Material Inédito]

[82] Bonachea Macías, Tania. *Consideraciones en torno al desarrollo teatral de Santa Clara a partir de 1959*.Trabajo de diploma. Facultad de Ciencias Sociales y Humanísticas. Santa Clara, 1989.p. 39.

[83] Ver en: Anexo No. 3 (Entrevista a Daniel Adolfo Mena por Dailín Wellington Sánchez)

[84] Artiles, Freddy. *Cuidado. Escribir para niños*. En: *Tablas*, No. 3, enero-marzo, 1983. p. 49

[85] Ídem. p. 49

[86] Pino Macahdo, Quintín. *Penetrar en la imaginación infantil*. En: *Revolución y Cultura*, No. 58, 1977. p. 6.

[87] Ídem. p. 6-7.

[88] Artiles, Freddy. *Cuidado. Escribir para niños*. En: *Tablas*, No. 3, enero-marzo, 1983. p. 51.

[89] Contreras, Ariel. Ruiz Lugo, Marcela. *Glosario de términos del arte teatral.* Editorial Pueblo y Educación. Ciudad de La Habana, 1985. p. 203.

[90]Definición de teatro experimental. Ver en: http://www.buenastareas.com/ensayos/ElTeatro-Experimental/31867.html. (Consultado el 28 de octubre de 2010).

[91] Este proyecto teatral al triunfo de la Revolución se mantuvo y adopta el nombre de Lunes de Teatro Cubano, en el cual se presentaron muchas obras de la naciente dramaturgia cubana revolucionaria.

[92] Sala Santos, Haydee. *Una mirada a la organización del teatro en Cuba en la primera mitad del siglo XX*. En: *Indagación*, No. 10-11, diciembre de 2004-junio de 2005. p. 28.

[93] Artiles, Freddy. *Veinte años de teatro en Santa Clara*. En: *Revolución y Cultura*, No. 130, 1983. p. 23.

[94] Ver en: Anexo No.4 (Entrevista a Margarita Carvajal por Dailín Wellington Sánchez.)

[95] Cfr. Sáez Carvajal, Fernando. "*La recuperación del asombro. (El papel del trabajo de creación en la conformación de un grupo teatral: Teatro 2 de Santa Clara)*" Trabajo de diploma. ISA, 1988. p 104. *Grupo teatral o Teatro de grupo*: conjunto de actores más o

menos estables. 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 encuentren estrechamente relacionadas. El desarrollo de las potencialidades individuales es esencial para la proyección integral del colectivo.

[96] Cfr. Sáez, Fernando Carvajal. "*La recuperación del asombro. (El papel del trabajo de creación en la conformación de un grupo teatral: Teatro 2 de Santa Clara)*" Trabajo de diploma. ISA, 1988. p 104. *Compañía teatral*: 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.

[97] Sáez Carvajal, Fernando. "*La recuperación del asombro. (El papel del trabajo de creación en la conformación de un grupo teatral: Teatro 2 de Santa Clara)*" Trabajo de diploma. ISA, 1988. pp. 2-3.

[98] Formado como instructor de arte en el llamado curso del Habana Libre.

[99] Primeramente se ubica en el tercer piso del teatro La Caridad, lo que trajo conflictos porque coincidían en horarios de trabajo con la Sinfónica Provincial, que practicaban en el segundo piso de este mismo edificio. A raíz de ello y de la reparación del teatro el colectivo se ve obligado a trasladarse al teatro Terry de Cienfuegos durante cuatro meses, donde se estrena la obra *El ruiseñor del emperador* (1968).

[100] Sáez Carvajal, Fernando. "*La recuperación del asombro. (El papel del trabajo de creación en la conformación de un grupo teatral: Teatro 2 de Santa Clara)*" Trabajo de diploma. ISA, 1988. pp. 4-5.

[101] Ídem. pp. 4-5.

[102] Entrevista a Fernando Sáez Castellanos por Abdel Soto (22 de diciembre de 2010) [Material Inédito]

[103] Ver en: Anexo No. 5 (Entrevista a Ramón Silverio por Dailín Wellington Sánchez.)

[104] Ver en: Anexo No. 6 (Entrevista a Carmen Pallas por Dailín Wellington Sánchez.)

[105] Ver en: Anexo No. 8 (Entrevista a Joel Sáez Carvajal por Dailín Wellington Sánchez.)

[106] Sáez Carvajal, Fernando. "*La recuperación del asombro. (El papel del trabajo de creación en la conformación de un grupo teatral: Teatro 2 de Santa Clara)*" Trabajo de diploma. ISA, 1988. P. 35.

[107] Ver en: Anexo No.5 (Entrevista a Ramón Silverio por Dailín Wellington Sánchez.)

[108] Navarro, Mayra. Nuevas experiencias para Teatro 2. En: *Tablas*, No. 1, enero-marzo, 1988. pp. 19-23.

[109] Entrevista a Fernando Sáez Castellanos por Abdel Soto (22 de diciembre de 2010) [Material Inédito].

[110] Entrevista a Fernando Sáez Castellanos por Abdel Soto (22 de diciembre de 2010) [Material Inédito].

[111] Artiles, Freddy. *Veinte años de teatro en Santa Clara*. En: *Revolución y Cultura*, No. 130, 1983. p. 24.

[112] *Teatro para espacios flexibles o alternativos* es el teatro que se realiza en los barrios o comunidades, por lo que es muy importante y beneficioso, justamente para aglutinar nuevos segmentos de público en torno al teatro. (Cfr.: Valiño, Omar. *Escena cubana actual*: oscilaciones III. Ver en: http://www.lajiribilla.co.cu/paraimprimir/nro49/1319_49_imp.html. (Consultado el 31 de mayo de 2011).

[113] Ver en: Anexo No. 6 (Entrevista a Carmen Pallas por Dailín Wellington Sánchez.)

[114] Ver en: Anexo No.4 (Entrevista a Margarita Carvajal por Dailín Wellington Sánchez.)

[115] Ver en: Anexo No.7 (Entrevista a Alberto Anido Pacheco por Dailín Wellington Sánchez.)

[116] González Freire, Nati. *El ruiseñor del emperador*. En: *Bohemia*, No. 2, 1971. pp. 88-89.

[117] González Freire, Nati. *La Caperucita de Santa Clara*. En: *Bohemia*, No. 46, 1969. p. 30.

[118] Sáez, Fernando. Pallas, Carmen. *El caballito enano.* (Adaptación) Libreto de teatro. Cfr. Fragmento de texto seleccionado:

(…)

"Yegua: Crece, estudia, aprende y ama.
y cuando seas grande, grande, grande
ya sabrás las cosas que tienen valor
te lo digo yo.
siempre usa la cabeza cuando a ti te llegue
un momento malo, cierra tus ojitos y piensa
sereno lo que vas a hacer…
Caballito: …todo el mundo, todos se ríen de mí por mi tamaño.
Yegua: Si eres distinto a los demás caballos, eso no significa que valgas menos…
y recuerda: el mundo es ancho para los valientes. Solo los cobardes lloran pensando en su mala suerte. Sé valiente Pirulí…"

[119] González Freire, Nati. *El caballito enano.* En: *Bohemia*, No. 40, 1980. p. 20.

[120] Hoz, Pedro. *Margarita y el lobo*. En: *Bohemia*, No. 46, 1975. p. 28.

[121] Artiles, Freddy. *Una pieza poco común*. En: *Tablas*, No. 2, abril-junio, 1985. p. 33

[122] Ídem. p. 35

[123] Castillo, Rogelio. *El porrón maravilloso*. En: *Tablas*, No. 2, abril-junio, 1985. p. 37.Cfr. Fragmento de la obra. "Ya nuestra hermosa campiña / va vistiendo sus colores/ florecen los cundiamores/ crecen jugosas pinas /la mañana como niña /retoza en el horizonte /y gorjeando por el monte/ va contento el tomeguín / y meciéndose en un güin /está trinando el sinsonte."

[124] Ver en: Anexo No. 6 (Entrevista a Carmen Pallas por Dailín Wellington Sánchez.)

[125] Pirandello, Luigi. *Teatro*. Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires, 1960. pp. 89-109. Cfr. Fragmento del texto original:

> (…)
> "Don Loló: ¿Las mulas? ¿A esta hora? ¿Dónde están? ¿A dónde las han llevado?
> Compadre Pe: Están aquí, quédese tranquilo…Dígame si las hago descargar. Y dónde.
> Don Loló: ¿Dices descargar? ¿Sin que yo haya visto siquiera qué es lo que me traen?...En este momento no puedo, estoy hablando con el abogado.
> Compadre Pe: ¡Ah, sí! ¿Por lo de la tinaja?
> Don Loló: Dime, ¿Quién te ha nombrado sargento?
> Compadre Pe: Nadie, solo quería decir…
> Don Loló: No tienes nada que decir, solo obedecer…
> (…)
> Don Loló: ¡Ah, estás ahí! ¡Ojalá San Aloes te rompa la nuca a ti y a tus mulas! ¿Estas son horas de venir?
> Mulatero: No pude venir antes.
> Don Loló: pues yo nunca compro gato encerrado. Quiero ver bien que es lo que has traído y que me descargues el abono en montones pequeños a lo largo de los olivos, como yo te diré…
> Mulatero: Pues yo le digo, don Loló, que descargo y me voy.
> Don Loló: ¡Inténtalo! ¡Quiero verte!... "

[126] Yanes, Luis. *Estreno de la obra "La vieja"*. En: *Vanguardia*, 1969, 15-1: Educación, Cultura, Espectáculos. p. 3.

[127] Directora del Conjunto Dramático del Ejercito Búlgaro.

[128] González Freire, Nati. *El primer golpe*. En: *Bohemia* No. 37 de 1973. pp. 92-93.

[129] Ídem. p. 93.

[130] González Freire, Nati. *El ruiseñor del emperador*. En: *Bohemia* No. 2, 1971. pp. 88-89.

[131] Ver en: Anexo No.4 (Entrevista a Margarita Carvajal por Dailín Wellington Sánchez.)

[132] Entrevista a Fernando Sáez Castellanos por Abdel Soto (22 de diciembre de 2010) [Material Inédito].

[133] Ídem.

Bibliografía

- *¿A dónde va nuestro teatro?* En: *Lunes de Revolución*, No 18, 13 de Julio de 1959.
- Alonso, Dora. *El caballito enano*. 2da. edición. Editorial Gente Nueva. Cuidad de La Habana, 2000.
- Alonso, Dora. *El libro de Camilín.* Editorial Gente Nueva. Ciudad de La Habana, 1979.
- Andrade, Luis. *El arte y la cultura*. En: *Revolución y cultura*, No. 45, 1976.
- Artiles, Freddy. *Una riqueza poco común*. En: *Tablas*, No. 2, abril-junio, 1985.
- Artiles, Freddy. *¡Ciudado! Escribir para niños*. En: *Tablas*, No. 3, enero-marzo, 1983.
- Artiles, Freddy. *Una pieza poco común*. En: *Tablas*, No. 2, abril-junio, 1985.
- Artiles, Freddy. *Escena para niños. III Encuentro Nacional de Teatro Infantil*. En: *Revolución y Cultura*, No. 34, 1975.
- Artiles, Freddy. *Veinte años de teatro en Santa Clara*. En: *Revolución y Cultura*, No. 130, 1983.
- Artiles, Freddy. *Un teatro dentro de otro*. En: *Revolución y Cultura*, No. 9, 1985.
- Baeglin, Jean Marie. *Teatro de Reivindicación nacional*. En: *Revolución y Cultura,* No. 14,1968.
- Barro, Carla. *Viajemos al mundo del guiñol*. En: *Revolución y Cultura*, No. 36, 1975.
- Baudet, Rosa Ileana. *Notas sobre el nuevo teatro y los CDR*. En: *Revolución y Cultura*, No. 61, 1977.
- Baudet, Rosa Ileana. *Magia y teatralidad en el teatro de hoy*. En: *Revolución y Cultura*, No. 122, 1982.

- Beltrán, Alejo. *Nuevo teatro profesional en el interior*. En: *Unión*, Año IV, No. 3, julio-septiembre, 1965.
- Beltrán, Alejo. *Teatro*. En: *Unión*, Año V, No. 1, enero-marzo, 1966.
- Bermúdez García, Hilda. *Érase una vez*. En: *Revolución y Cultura*, No. 78, 1979.
- Bettelheim, Charles. *Base económica y superestructuras ideológicas*. En: *Revolución y Cultura*, No. 10, 1968.
- Bonachea Macías, Tania. *Consideraciones en torno al desarrollo teatral de Santa Clara a partir de 1959*. Trabajo de diploma. Facultad de Ciencias Sociales y Humanísticas. Santa Clara, 1989.
- Brecht, Bertold. *El pequeño organon para teatro*. En: *Revolución y Cultura*, No. 14, 1968.
- Brook, Peter. *El teatro vivo*. En: *Tablas*, No. 4, octubre-diciembre, 1989.
- Carrión, Vicente. *Un mundo en Revolución*. En: *Revolución y Cultura*, No. 9, 1968.
- Casona, Alejandro. *Obras Completas*. T I. 2da ed. Editorial Aguilar. España, 1961.
- Castillo, Rogelio. *El porrón maravilloso*. En: *Tablas,* No. 2, abril-junio, 1985.
- Castro, Fidel. *Palabras a los Intelectuales. Política cultural de la Revolución Cubana*. Documentos. Editorial de Ciencias Sociales. Ciudad de La Habana, 1977.
- Castro Ruz, Fidel. *Pueblo y Democracia*. T I. Editorial Política. La Habana, 2008.
- Castro Ruz, Fidel. *Ofensiva revolucionaria*. En: Revolución y Cultura, 1968. (Suplemento especial).
- Chió, Evangelina. *Consejo Popular de la Cultura*. En: *Revolución y Cultura*, No. 70, 1978.
- Colectivo de autores. *El arte popular y el arte culto*. En: *Revolución y Cultura*, No. 14, 1968.

- Colectivo de autores. *La política cultural del período revolucionario: memoria y reflexión*. Centro Teórico-Cultural Criterios. La Habana, 2008.
- Colectivo de autores. *Lunes conversa con autores, directores y críticos sobre el teatro cubano*. En: *Lunes de Revolución*, No. 101, 1961.
- Colectivo de autores. *Marxismo y Revolución. Escena del debate cubano en los sesenta.* Editorial Ciencias Sociales/Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello. La Habana, 2006.
- Colectivo de autores. *Metodología de la investigación social*. Editorial Pueblo y Educación, 1988.
- Colectivo de autores. *Trascender los límites. Mesa redonda sobre la escena para niños*. En: *Tablas*, No. 1, enero-marzo, 1989.
- Conferencia de los protagonistas de los sesenta. Caminos, esplendores y obstáculos del teatro cubano. (En línea). Ver en: http://www.tablasalarcos.cult.cu/ (Consultado el 20 de octubre de 2010)
- Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales. Declaración de México. UNESCO (1982). (En línea). Ver en: http://portal.unesco.org/culture/es/files/12762/11295424031mexico_sp.pdf/mexico_sp.pdf (Consultado el 20 de enero de 2011.)
- *Constitución Socialista de la República de Cuba*. Editorial Pueblo y Educación. Ciudad de La Habana.
- Contreras, Ariel. Ruíz, Marcela Lugo. *Glosario de términos del arte teatral.* Editorial Pueblo y Educación. Ciudad de La Habana, 1985.
- *Declaración del Primer Congreso de Educación y Cultura*. En: *Unión*, Año X, No. 1-2, marzo-junio, 1971.
- Definición de Teatro Experimental. (En línea). Ver en: http://www.buenastareas.com/ensayos/ElTeatro-Experimental/31867.html. (Consultado el 28 de octubre de 2010.)
- Definición de Teatro. (En línea). Ver en: http://es.wikipedia.org/wiki/Teatro. (Consultado el 19 de enero de 2011.)

- Departamento de orientación revolucionaria del Comité Central del Partido comunista de Cuba. *Tesis y Resoluciones del Primer Congreso del Partido Comunista de Cuba*. La Habana, 1976.
- Díaz, Jesús. Valdés Paz, Juan. *Vanguardia, tradición y subdesarrollo*. En: *Revolución y Cultura*, No. 5, 1968.
- Díaz Castañón, María del Pilar. *Ideología y Revolución. Cuba 1959-1962*. Editorial Ciencias Sociales. La Habana, 2001.
- *El conflicto ideológico en los años fundadores de la Revolución y el dilema de los intelectuales*. En: http://Intranetuniversitaria/FCS/Postgrado/Maestría/IdeologíadlaRevolución Cubana.
- *El Congreso Nacional de Educación y Cultura*. En: *Unión*, Año X, No. 1-2, marzo-junio, 1971.
- *El debate ideológico después del 59*. En: http://Intranetuniversitaria/FCS/Postgrado/Maestría/IdeologíadelaRevolución Cubana
- *El estreno de "La Caperucita Roja" en un nuevo estilo*. En: *Vanguardia*, 1969, 6-7: Educación, Cultura, Espectáculos.
- *El objetivo es educar al pueblo*. En: *Lunes de Revolución*, No. 46, 8 de Febrero de 1960.
- *El peor enemigo de la Revolución es la ignorancia*. Entrevista de Leandro Estupiñán a Alfredo Guevara, oct. /dic. 2009. (En línea). En: http://www.revistacaliban.cu/entrevista.php?numero=5. (Consultado el 20 de noviembre de 2010)
- *El socialismo y el hombre en Cuba*. Editora Política. La Habana, 1988.
- Entrevista realizada por Mely González a Aurelio Alonso, 2009. Material inédito. En: http://Intranetuniversitaria/FCS/Postgrado/Maestría/IdeologíadelaRevolución Cubana.

- Entrevista realizada por Mely González a Fernando Martínez Heredia, en abril de 2009. Material inédito. En: http://Intranetuniversitaria/FCS/Postgrado/Maestría/IdeologíadelaRevolución Cubana
- Entrevista realizada por Mely González a Juan Valdés Paz, 2009. Material inédito. En: http://Intranetuniversitaria/FCS/Postgrado/Maestría/IdeologíadelaRevolución Cubana.
- Entrevista realizada por Mely González a Manuel Pérez, 2009. Material inédito. En: http://Intranetuniversitaria/FCS/Postgrado/Maestría/IdeologíadelaRevolución Cubana.
- Espinosa Domínguez, Carlos. *El teatro en Cuba. Problemas y perspectivas*. En: Revolución y Cultura, No. 58, 1977.
- Ferreira, Pilar. Servilló, Hernando. Venegas, Carlos. *El teatro La Caridad en la expresión sociocultural de Santa Clara*. Editorial Política. La Habana, 1983
- Fornet, Ambrosio. *Narrar la nación*. Editorial Letras Cubanas. La Habana, 2009.
- Garcés Marrero, Roberto. *La labor del Instituto Cubano de Arte e Industrias Cinematográficas (ICAIC) en la proyección del ideal social de la Revolución Cubana en los años sesenta*. *Trabajo de diploma*. Santa Clara. 2007.
- García, Eberto. *Las marcas de Judit*. En: *Tablas*, No. 1, enero-marzo, 1990.
- González Aróstegui, Mely del Rosario. *Reflexiones sobre el concepto de ideología.* En: http://Intranetuniversitaria/FCS/Postgrado/Maestría/IdeologíadelaRevolución Cubana
- González Freire, Nati. "*El ruiseñor del emperador*". En: *Bohemia*, No. 2, 1971.
- González Freire, Nati. "*El primer golpe*". En: *Bohemia*, No. 37, 1973.

- González Freire, Nati. *"La Caperucita Roja"*. En: *Bohemia*, No. 40, 1969.
- *Grupos villareños de Encuentro Nacional de Teatro Infantil.* En: *Vanguardia*, 1969, 13-11: Educación, Cultura, Espectáculos.
- Hart Dávalos, Armando. *Cambiar las reglas del juego*. Editorial Letras Cubanas. La Habana, 1986.
- Hart Dávalos, Armando. *El pueblo es el gran creador*. En: *Revolución y Cultura*, No. 61, 1977.
- Hart Dávalos, Armando. *¡Ha triunfado la justicia! ¡Adelante el arte!* En: *Revolución y Cultura*, No. 63, 1977.
- Herbert, J. de Souza. *El intelectual y la lucha ideológica*. En: *Revolución y Cultura*, No. 6, 1968.
- Hoz, Pedro. *Margarita y el lobo*. En: *Bohemia*, No. 46, 1975.
- Ilienkov E.V. *Lógica dialéctica. Ensayos teoría e historia*.
- Leal, Rine. *Breve historia del teatro cubano*. Editorial Félix Varela. Ciudad de La Habana, 2004.
- Leal, Rine. *Temporada teatral de 1982. ¿Retroceso?* En: *Tablas*, No. 2, abril-junio, 1983.
- Leal, Rine. *El teatro en un acto en Cuba*. En: *Unión*, Año III, No. 1, enero-marzo, 1964.
- Littlewood, Joan. *Un teatro para el pueblo*. En: *Revolución y Cultura*, No. 14, 1968.
- Martí, José. *La Edad de Oro*. 6ta. ed. Editorial Gente Nueva. La Habana, 1999.
- Martínez, Juan Carlos. *Sobre una fiesta mayor*. En: *Tablas*, No. 1, enero-diciembre, 1982.
- Martínez, Mayra. *Para los niños trabajaron*. En: *Revolución y Cultura*, No. 133-134, 1983.
- Martínez Heredia, Fernando. *El mundo ideológico cubano de 1959*. En: http://Intranetuniversitaria/FCS/Postgrado/Maestría/IdeologíadelaRevoluciónCubana.

- Martínez Tabares, Vivian. *Caballo de Ceiba*. En: *Tablas*, No. 1, enero-marzo, 1986.
- Marx, Carlos. Engels, Federico. Feuerbach. *Contraposición entre la concepción materialista y la idealista*. Editorial de Ciencias Sociales. La Habana, 1973.
- Marx, Carlos. Engels, Federico. Feuerbach. *Obras escogidas.* T I. Editorial Progreso. Moscú, 1973.
- Marx, Carlos. Engels, Federico. Feuerbach. *Obras escogidas.* T. III. Editorial Progreso. Moscú, 1974.
- Nagy, Peter. *El anti-teatro*. En: *Unión*, Año IV, No. 2, abril-junio, 1965.
- Navarro, Mayra. Martínez, Juan Carlos. *Punto de vista sobre tema polémico*. En: *Tablas*, No. 2, abril-junio, 1985.
- Navarro, Mayra. *Nuevas experiencias para Teatro 2.* En: Tablas, No. 1, enero-marzo, 1988.
- Orihuela, Roberto. *Historia del frente infantil del grupo Teatro Escambray*. 1ra. ed. Editorial Unión. Ciudad de La Habana, 1978.
- *Panel de las polémicas de los 60*. En: http://Intranetuniversitaria/FCS/Postgrado/Maestría/IdeologíadelaRevolución Cubana.
- Parrada, Gloria. *Análisis dramatúrgico*. En: *Tablas*, No. 2, abril-junio, 1983.
- Pereira Leonard, Yainalys. *El movimiento de la Nueva Canción en los años sesenta. Su proyección dentro del ideal social de la Revolución Cubana*. Trabajo de diploma. Facultad de Ciencias Sociales. Santa Clara, 2008.
- Pineda, Roxana. *Festival Internacional de Teatro de La Habana. Poética de la Identidad.* En: *Huella*, No. 6, 1993.
- Pino, Armando. *El tinajón del intercambio*. En: *Tablas*, No. 4, octubre-diciembre, 1998.
- Pino Machado, Quintín. *Penetrar en la imaginación infantil*. En: *Revolución y Cultura*, No. 58, 1977.

- Piñera, Virgilio. *No estábamos arando en el mar*. En: *Tablas*, No. 2, abril-junio, 1983.
- Piñera, Virgilio. *Notas sobre el teatro cubano*. En: *Unión*, Año VI, No. 2, abril-junio, 1967.
- Pirandello, Luigi. *Teatro*. Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires, 1960.
- Plá León, Rafael. *Cultura y nación*. *Pensamiento español y latinoamericano contemporáneo*. Editorial Feijóo. Santa Clara, 2002.
- Pogolotti, Graziella. *Polémicas culturales de los sesenta*. Editorial Letras Cubanas. Ciudad de La Habana, 2006.
- Pogolotti, Graziella. *Experiencia de la crítica*. Editorial Letras Cubanas. La Habana, 2003.
- Pogolotti, Graziella. ¿Qué es la crítica? En: *La Gaceta de Cuba*, Año 1, diciembre de 1962.
- Pogolotti, Graziella. *Sobre la formación de una conciencia crítica.* En: *Revolución y Cultura*, No. 4, 1968.
- *Política cultural de la Revolución Cubana. Documentos*. Editorial de Ciencias Sociales. Ciudad de La Habana, 1977.
- Portuondo, José Antonio. *Las clases sociales en el proceso cultural cubano.* En: *Revolución y Cultura*, No. 6, 1968.
- Poyedo, Mayra. *El teatro infantil en Cuba.* En: *Revolución y Cultura*, No. 75, 1978.
- Rangel Giró, Masiel. *La política cultural de la Revolución. Su presencia en el suplemento Lunes de Revolución*. Trabajo de diploma. Facultad de Ciencias Sociales. Santa Clara, 2010.
- *Revolución, Letras, Artes*. Editorial Letras Cubanas. Ciudad de La Habana, 1980.
- Reyes, Arnoldo. *Sobre el Movimiento de Aficionados*. En: *Revolución y Cultura*, No. 4, 1972.

- Río Prado, Enrique. Fichero teatral. Repertorio histórico del espacio Lunes de Teatro Cubano en la Sala Arlequín (1960-1964). En: *Indagación*, No. 10-11, diciembre de 2004-junio de 2005.
- Rivero, Ángel. *El Terry. Memorias de un coliseo*. En: *Revolución y Cultura*, No. 94, 1980.
- Rohmer, Rolf. *El teatro como centro de comunicación*. En: *Tablas*, No. 3, enero-marzo, 1983.
- Sáez Carvajal, Fernando. *La recuperación del asombro. (El papel del trabajo de creación en la conformación de un grupo teatral: Teatro 2 de Santa Clara)*. Trabajo de diploma. ISA, 1988.
- Sala Santos, Haydee. *Una mirada a la organización del teatro en cuba en la primera mitad del siglo XX*. En: Indagación, No. 10-11, diciembre de 2004-junio de 2005.
- Sánchez León, Miguel. *Textos salvados. Acerca del espectáculo Peer Gynt del grupo Los Doce*. En: *Indagación*, No. 14-15, diciembre de 2006-junio de 2007.
- Santos González, Yissel. *El papel del intelectual en la Revolución Cubana y su reconocimiento en el ambiente ideológico entre 1959-1961*. Trabajo de diploma. Facultad de Ciencias Sociales. Santa Clara, 2010.
- Sastre, Alfonso. *Pequeñísimo organon para teatro y los niños*. En: *Revolución y Cultura*, No. 3, 1972.
- Schlocker, George. *De la legitimación del arte*. En: *Revolución y Cultura*, No. 14, 1968.
- Serguera, Jorge. *El intelectual y la Revolución*. En: *Revolución y Cultura*, No. 2, 1968.
- Silva León, Arnaldo. *Breve historia de la Revolución Cubana. (1959-2000. Editorial Félix Varela. La Habana, 2008.*
- Testimonio de Aurelio Alonso (brindado a Mely González Aróstegui en septiembre 2003). En:

http://Intranetuniversitaria/FCS/Postgrado/Maestría/IdeologíadelaRevoluciónCubana.

- Tomás González Pérez. *La moda de la ritualidad*. (En línea). Ver en: http//: www.enfocarte.com/5.25/teatro.html (Consultado el 17 de diciembre de 2010)
- Torraella, Gustavo. *Hacia un concepto de intelectual*. En: *Revolución y Cultura*, No. 9, 1968.
- Valiño, Omar. *El rastro teatral de santa Clara*. En: *Huellas*, No. 2, 1993.
- Valiño, Omar. *Escena cubana actual*: oscilaciones III. Ver en: http://www.lajiribilla.co.cu/paraimprimir/nro49/1319_49_imp.html. (Consultado el 31 de mayo de 2011)
- Varlin, Catherine. *Concepto de intelectual*. En: *Revolución y Cultura*, No 5, 1968.
- *Vida y obra de Konstantín Stanislavski*. (En línea). Ver en: http://es.wikipedia.org/wiki/Konstant%C3%ADn_Stanislavski. (Consultado el 14 de abril de 2011)
- Weiss, Peter. *Catorce tesis a propósito del teatro documental*. En: *Revolución y Cultura*, No. 14, 1968.
- Yanes, Luis. "*La Tinaja" y "La Palangana" se estrenan*. En: *Vanguardia,* 1967, 3-2: Educación, Cultura, Espectáculos.
- Yanes, Luis. *Estreno de la obra "La vieja"*. En: *Vanguardia*, 1969, 15-1: Educación, Cultura, Espectáculos.
- Zardoya Loureda, Rubén. *Idealidad, ideales, ideología*. En: *Contracorriente*, Año 2, No 5, julio-agosto-septiembre, 1996.
- Zoila Sablán. Entrevista con Eugenio Hernández Espinosa: *Somos personajes*. (En línea). Ver en: http://www.lajiribilla.co.cu/2005/n205-04/proscenio.html. (Consultado el 17 de diciembre de 2011)

Anexo 1

-Guía de entrevista No. 1, dedicada a los actores del Centro Experimental de Teatro de Las Villas.

Estimado artista:

La presente entrevista tiene por objetivo obtener la mayor cantidad de información posible sobre el Centro Experimental de Teatro de Las Villas, por lo que necesitamos de su ayuda. Gracias.

1-Nombre y apellidos.

-Fecha de entrada al grupo.

-Labor que realizó dentro del grupo.

-Fecha de salida del grupo.

2-¿Cuál era contexto teatral que presentaba la provincia de Las Villas, específicamente la ciudad de Santa Clara, al triunfar la Revolución?

3-¿Cuáles son los antecedentes del Centro Experimental de Teatro de Las Villas?

-Origen.

-Causa de su fundación.

-¿Qué características tenía este grupo de teatro?

4-¿Qué relación tuvo el grupo con la profesora Irma Pérez de la Vega?

5-¿De qué corrientes estéticas se nutría el grupo?

6-¿Cuál era la función social del grupo y de qué forma se expresó?

7-¿Cómo se desarrollaba el proceso de creación artístico en el grupo?

8-¿Cómo se mantuvo la relación del grupo con el público durante su existencia?

9-¿El grupo presentó contradicciones estéticas o de otra índole durante su desarrollo?

10-¿Cómo se implementó la política cultural de la revolución en la esfera teatral de la provincia de Las Villas durante los años sesenta, setenta y ochenta?

11-¿Considera que el Centro Experimental de Teatro de Las Villas influyó positivamente en el desarrollo del teatro villaclareño/santaclareño? ¿Por qué?

Anexo 2

-Guía de entrevista No. 2, dedicada a los actores fundadores del Guiñol de Santa Clara, así como a los miembros del grupo Estudio Teatral y del grupo Dripy que estuvieron vinculados al Centro Experimental de Teatro de Las Villas.

Estimado artista:

La presente entrevista tiene por objetivo obtener la mayor cantidad de información sobre el Centro Experimental de Teatro de Las Villas, por lo que necesitamos de su ayuda. Gracias.

1-Nombre y apellidos.

- Labor que desempeña (ó).

2-¿Cuál era el contexto teatral que presentaba la provincia de Las Villas, específicamente la ciudad de Santa Clara, al triunfar la Revolución?

3- ¿Qué valoración tiene sobre el Centro Experimental de Teatro de Las Villas?

4-¿Observó algunos de los espectáculos que realizó el grupo? ¿Cuáles?

5-¿Qué considera de dichos espectáculos?

6-¿Considera que el Centro Experimental de Teatro de Las Villas influyó positivamente en el desarrollo del teatro villaclareño/santaclareño? ¿Por qué?

7-¿Cómo se implementó la política cultural de la revolución en la esfera teatral de la provincia de Las Villas durante los años sesenta, setenta y ochenta?

Anexo 3

-Entrevista realizada a Daniel Adolfo Mena Prado por Dailín Wellington Sánchez. (24 de noviembre de 2010)

1-*Nombre y apellidos.*

-Fecha de entrada al grupo.

-Labor que realizó dentro del grupo

-Fecha de salida del grupo.

Empecé en el *Centro Experimental de Teatro de Las Villas* (CET) como en el año 1965, después de graduarme en La Habana en el año 1962. En este momento el grupo se llamaba Pequeño Teatro de La Edad de Oro.

Bueno, en los primeros años comencé como actor, aunque siempre tuve mucho interés por la dirección. Entonces, a través de los años dirigí puestas en escena del grupo y, bueno, salgo del grupo por el año 1970 aproximadamente.

2-*¿Cuál era contexto teatral que presentaba la provincia de Las Villas, específicamente la ciudad de Santa Clara, al triunfar la Revolución?*

Mira, yo pasé por dos etapas en el teatro. En esa primera el teatro era de un florecimiento creo que extraordinario, o sea se hicieron muchas puestas en escena. Cuando yo comienzo a trabajar el teatro en estos momentos era muy lindo, con puestas en escena muy grandilocuentes y hermosas, como por ejemplo: *La bella y la bestia, La Tinaja de Pirandello, Los fusiles de la madre Carrar.* Después vino una etapa en que el trabajo fue como muriendo, o sea, a las personas ya no le interesaba tanto el teatro. Eso fue por los años 1967 ó 1968 más o menos. Entonces, qué pasó, digamos que el teatro tuvo que salir para las calles; ir a la búsqueda de un nuevo público porque quizás no se le planteaba a ese público lo que realmente necesitaba ver. Había que ir a la búsqueda de nuevas temáticas, de nuevos puntos de vista para plantear los problemas de una realidad. Se devenía sobre nosotros el triunfo de la Revolución, de un nuevo contexto. Esa historia que se estaba viviendo de alguna manera tenía que recogerla la cultura y el arte porque si no recogían, en esencia, toda esa

problemática, no sé, cero que el teatro dejaba de ser teatro. Creo que esto fue otro momento muy hermoso también pues se empezaron a escribir nuevas obras, a surgir conceptos y corrientes nuevas.

3-*¿Cuáles son los antecedentes del Centro Experimental de Teatro de Las Villas?*

-Origen.

-Causa de su fundación.

- ¿Qué características tenía este grupo de teatro?

Bueno, yo creo que anteriormente te había dicho que el grupo había tenido dos etapas. Cuando llegué al *CET* estaba de director José Ramón Alcántara y es en esta atapa, muy laboriosa por cierto, donde se monta muchas obras infantiles. Luego vino la otra etapa con Fernando Sáez como director del grupo y entonces se experimentó mucho más, trayendo consigo el cambio de nombre a lo cual hice referencia hace poco. Fernando dirigió *Los fusiles de la madre Carrar*, de Brecht; *La vieja*, escrita por él mismo, contaba la historia de un matrimonio y una anciana. Era un texto muy interesante cuya representación coincidió con la puesta en escena de la obra La noche de los asesinos; un poco que encierran ambas la corriente grotowskiana. La obra La vieja realmente marcó mi carrera artística. Y es que Fernando era un director muy ingenioso, imaginativo y talentoso. El grupo a partir de ella cogió un revuelo importante y fue cuando vino el famoso nombre de *Centro Experimental de Teatro de Las Villas.*

En esos momentos trabajaba Luaces, Segundo Martínez, ya fallecidos, una maravillosa actriz que siempre me acompañó como pareja en el teatro: Carmen Pallas. También se encontraban Margarita Carvajal, Margot Álvarez, Wilfredo Rodríguez, Emilio Sánchez. Era un grupo de jóvenes prácticamente, que pasamos muchos años juntos. Todos actores de distinta formación. Algunos eran formados empíricamente, otros con formación de escuela, por llamarle así. Hicimos tanto obras para niños como para jóvenes y adultos buscando siempre la experimentación, que se acrecienta mucho más a partir del cambio de nombre del grupo. Las obras aunque se hicieran para niños tenían determinada experimentación. Muestra de ello es la obra El ruiseñor del emperador.

4- *¿Qué relación tuvo el grupo con la profesora Irma Pérez de la Vega?*

Creo que Irma Pérez de la Vega fue una mujer excelsa en el mundo teatral, o sea considero que de alguna manera fue formadora de muchos actores del *CET*, sin duda alguna. Muchos provenían de la Universidad Central y del trabajo teatral que ella desarrollaba allí. El grupo de Irma, aunque era de aficionados, sus actores poseían un nivel tremendo. Gran número de estos actores ingresaron en el *CET* o al grupo Escambray, como lo fue Sergio González.

Yo realmente la conocí y fui muy amigo de ella aunque no pertenecí a su grupo. Y es que yo venía del ejército y de ahí me fui a estudiar para La Habana en la Escuela de Instructores de Arte, en donde me formé con destacados figuras entre las que se encuentran: el mexicano Gilberto Amán, el nicaragüense Alfredo Alexis, la española Adela Escartín, Onelio Jorge Cardoso, Carlos Piñero.

5- *¿De qué corrientes estéticas se nutría el grupo?*

Bueno, en esos primeros años yo creo que hubo una búsqueda de los primeros pasos del teatro. Antes de la Revolución el teatro era muy efímero, tan efímero que era prácticamente desconocido. O sea, en ese comienzo de la revolución nuestro teatro era realista, nuestros conocimientos no eran suficientemente bastos. Sáez y Alcántara fueron formados en el Habana Libre y yo en el Comodoro. Nuestra formación era como una pequeña escuela de seis o siete meses.

La línea estética que se seguía era la tradicional en los primeros años de la Revolución. Se hacía en La Habana y en toda Cuba un teatro que representaba a los clásicos: Brecht, Shakespeare, O'Neill, etc. No es hasta finales de la década del sesenta que se cambia esta estética producto a la necesidad de representar los intereses del pueblo acorde con su contexto, con la efervescencia revolucionaria que se vivía y protagonizaba todas las acciones que se emprendían. Y es ahí donde entra el *CET*.

6- *¿Cuál era la función social del grupo y de qué forma se expresó?*

La función social del grupo -bueno, para mí- en los primeros años fue realmente muy abierta. Era hacer teatro para niños de diferentes edades donde se llevaban

esas pequeñas obras a las escuelas siendo muy participativas y didácticas que complementaba o contribuían a la formación de los pequeños. Los niños se divertían pero a la misma vez, a través de la obra, iban recibiendo conocimientos y enseñanzas. Por ejemplo, se trataban temas como la importancia y la utilidad del agua, de los medios científico-técnicos, entre otras cuestiones importantes. La relación actor – niño era muy estrecha. Las obras se realizaban en escuelas por escuelas, donde los espectadores no solo ganaban en formación cultural, teatral, sino también en educación, propiciando que en la medida que fuera creciendo el niño aumentaran sus intereses y sus gustos por el arte teatral.

Ya para los finales de los años sesenta, en donde el grupo cambia de nombre y con ello adquiere una nueva estética, lo interesante que había -a mi modo de ver- era que el actor rendía una labor social de excelencia, y te voy a explicar por qué.

Por ponerte un ejemplo: en la zafra azucarera visitábamos los cuarenta y siete o cuarenta y ocho centrales aproximadamente que tenía la provincia de Las Villas. Central a central, noche por noche el grupo realizaba una función teatral. Para ello nos trasladábamos en una guagua, en donde se iban principalmente las mujeres y la mayor parte de los hombres nos íbamos en un camión con la plataforma. Los actores cumplían un rol de gran magnitud porque muchas veces se terminaba la función dormíamos debajo de la plataforma para por la mañana seguir a otro central, lo cual a mi consideración formaba parte de nuestra estética, de un teatro de vanguardia.

7-*¿Cómo se desarrollaba el proceso de creación artístico en el grupo?*

El proceso de creación artística se basaba en el método de Stanislavski fundamentalmente para obtener la preparación necesaria en cada actor, en donde todos los miembros del colectivo nos insertábamos en el montaje de las obras, las cuales eran seleccionadas previamente por Fernando, aunque luego se discutía su proceso de creación en el trabajo de mesa del grupo que se realizaba con el objetivo enriquecer dicho montaje y repartir los personajes según las características de los actores, oyendo las opiniones y valoraciones de cada actor. La dinámica de trabajo en el colectivo era muy activa y sacrificada. Los ensayos

eran agotadores, era angustioso cuando el director te pedía más de ti y no sabías darlo, a causa fundamentalmente de la falta de experiencia y de preparación técnica propia de los primeros momentos, lo cual se fue madurando con el paso de los años.

Yo creo que el teatro en esa época era estable. Se libraba una batalla de muchas ideas para poder hacer un teatro verdadero. Ahora, en estos momentos si no hay recursos o las condiciones necesarias no se hace teatro. En las décadas anteriores se realizaba el teatro casi de gratis. Yo ganaba 132 pesos y dormía bajo una plataforma para al otro día, por la mañana, seguir la labor teatral en otra localidad porque amaba a mi profesión, no estaba por el dinero sino por hacer teatro fundamentalmente.

8-*¿Cómo se mantuvo la relación del grupo con el público durante su existencia?*

La relación del grupo con el público se constata a través de las puestas en escena, de la empatía y la comunicación alcanzada con el espectador. Se lograban obras exitosas por su calidad y creatividad, donde el teatro se llenaba completamente. Yo creo que el teatro es comunicación entre el espectáculo y los espectadores, de no existir esta empatía no estaríamos hablando de teatro.

Por otro lado, las relaciones entre los miembros del colectivo se daban en dos planos: el personal y el profesional. Esto era muy importante a la hora de montar las obras, o sea, las relaciones que se tienen con los compañeros de trabajo de ayudarse profesionalmente unos a los otros no puede separase de la armonía de los personajes de una obra teatral, donde tienes que tener una comunicación escénica buena para que fluya la obra con los personajes, lo que puede ser entorpecido por las relaciones comunicativas que se llevan en la vida real.

Todas las obras fueron siempre muy elogiadas por la crítica. Por esta etapa se celebraban festivales nacionales de teatro infantil en donde el grupo participaba en ellos, mostrando su excelencia a nivel nacional. Siempre que se mentaban agrupaciones de primera línea se mencionaba al CET por sus puestas en escena de una sorprendente elaboración artística. Esto nos posibilitó alcanzar numerosos premios y reconocimientos, que en este preciso momento no logro recordar.

9-*¿El grupo presentó contradicciones estéticas o de otra índole durante su desarrollo?*

Es muy complejo hablar de ello porque está en el contexto de la subjetividad y con el tiempo a uno se le va borrando la memoria. Yo creo que donde hay hombres reunidos bajo una determinada forma de organización, para que haya desarrollo y sobre todo desde el punto de vista cultural y estético tienen que darse contradicciones. Cada vez que se tiende a emprender un cambio, en este caso un cambio de estética en el grupo los individuos tienden a rechazarla y seguir con la acostumbrada, por lo que se crean contradicciones. Por ejemplo en el montaje de la obra *La vieja* se gestaron contradicciones porque fue un nuevo estilo. Se adopta una estética para su montaje diferente, de mayor tendencia hacia la experimentación.

Estos conflictos no era solo un problema interno del grupo sino de todas las instituciones u organismos políticos y de cultura que estaban atentos a lo que se estaba haciendo en el colectivo. Sin embargo, considero que toda experimentación lleva consigo esos riesgos, donde uno se cuestionaba: ¿será esto lo que debemos hacer? ¿estaremos en el camino correcto? De todas maneras pienso que el camino tomado por el grupo fue para bien.

10-*¿Cómo se implementó la política cultural de la revolución en la esfera teatral de la provincia de Las Villas?*

Creo que existía una estrecha vinculación entre la política cultural revolucionaria y la creación artística del *CET.* El hecho de que muchos de los miembros del grupo hayan dormido bajo una plataforma para cumplir con su labor social y artística y con la revolución, demuestra el nivel de comprometimiento de los actores con el pueblo para que se interesara y cultivara en este arte. Había obras que aportaban más que otras, en el sentido de contenido y de la forma de expresión. Pero todas se adaptaban al contexto histórico, a la realidad que se vivía. Unas hacían reír, otras llorar y reflexionar; porque el grupo montaba cualquier cosa, experimentaba en los géneros teatrales que les fuera posible: farsas, teatro de la crueldad, comedias, musicales, teatro político con las obras *Los fusiles de la madre Carrar*,

El camino de las balas basada en la epopeya del Che en Bolivia y *El primer golpe* que abordaba el juicio de Jorge Dimitrov.

11-*¿Considera que el Centro Experimental de Teatro de Las Villas influyó positivamente en el desarrollo del teatro villaclareño/santaclareño? ¿Por qué?*

El *Centro Experimental de Teatro de Las Villas* fue de menos a más. Sobre este hay muy poco escrito y es una pena porque fue un grupo con una trayectoria muy coherente durante muchos años, cuyas transformaciones fueron en beneficio tanto del colectivo como de la preparación profesional de sus integrantes.

Considero que las mejores obras del *CET* fueron: *La Caperucita Roja de Ana María Salas, El ruiseñor del emperador, La vieja y La tinaja.* La Caperucita fue excepcional, con una música, creada por Alberto Anido, que fue tocada en vivo por la Orquesta de Música Moderna de Las Villas.

Cuando Ana María concibió los personajes yo iba a ser el cazador, pero por determinadas cuestiones me cambian el personaje y paso a ser el lobo. Me volví como loco trabajando en la construcción de dicho personaje. Me fui para debajo de un puente que se encontraba cerca de mi casa para meditar y allí me encuentro un garabato que alguien había utilizado para cortar la hierba. Me di cuenta que este garabato podía utilizarlo en el personaje como un gesto social que me servía para definir las mayores acciones de mi personaje. Además constituía un elemento brechtiano que era el fenómeno del distanciamiento, lo cual es un elemento de extrañamiento utilizado por Brecht para la reflexión. Ana María Salas era una excelente directora teatral y actriz. Con ella había que ser un actor muy completo, o sea, ser actor, bailarín y cantante.

En los primeros momentos del grupo, yo recuerdo que éramos una gran familia. Tengo numerosas anécdotas y recuerdos sobre estos años. Una vez al finalizar una puesta teatral, ya la gente presentándose, ya el público aplaudiendo, el escenario se cayó y el público más aplaudió creyendo que era parte del espectáculo. Nos cuidábamos y nos amábamos, quizás, no sé, había menos egoísmo y envidia, el teatro era una satisfacción para nosotros.

Anexo 4

-Entrevista realizada a Margarita Carvajal por Dailín Wellington Sánchez (14 de diciembre de 2010).

1-*Nombre y apellidos.*

-Fecha de entrada al grupo.

-Labor que realizó dentro del grupo

-Fecha de salida del grupo.

Mi nombre es Margarita Carvajal Carvajal. Soy fundadora del CET, que inicialmente se denominó Pequeño Teatro la Edad de Oro. Salgo del grupo en el año 1974, aunque siempre me mantuve, a pesar de ello, vinculada a él. Me desempeñé como actriz y en algunas ocasiones como asistente de dirección.

2*-¿Cuál era contexto teatral que presentaba la provincia de Las Villas, específicamente la ciudad de Santa Clara, al triunfar la Revolución?*

Mira, realmente yo no sé aquí en Santa Clara pero en Remedios no había ningún grupo de teatro. De hecho el primer grupo de teatro que yo conocí en Remedios fue el grupo Alejandro García Caturla que dirigió Fernando Sáez en el año 1962. Era un grupo de aficionados con estudiantes y trabajadores. Y aquí, en lo que era Las Villas creo que el primer grupo de teatro profesional que se creó fue el Centro Dramático de Las Villas, que radicaba en Cienfuegos, porque anteriormente la provincia estaba conformada por lo que es hoy Villa Clara, Sancti Espíritus y Cienfuegos.

- ¿El triunfo de la revolución qué significo para el teatro de la provincia*?*

Yo pienso que el triunfo de la revolución para el teatro fue esencial ya que no existían grupos de teatro profesionales en el país, salvo en La Habana, según lo que he leído. Pero en Las Villas toda la cultura en general se desarrolló fundamentalmente a partir del triunfo de la revolución porque antes de ello la vida cultural era pobre, quizás había un grupo musical, bandas municipales como en Remedios. La música era lo que existía, pero lo que era el teatro no se encontraba tan desarrollado.

***3**-¿Cuáles son los antecedentes del Centro Experimental de Teatro de Las Villas?*
-Origen.
-Causa de su fundación.
-¿Qué características tenía este grupo de teatro?

El primer grupo de teatro que surge en la provincia fue el Centro Dramático, después hay una política en el país de hacer en cada cabecera de provincia un grupo de teatro infantil con títeres y otro con actores. Por eso se crea el Guiñol de Santa Clara y el grupo Pequeño Teatro la Edad de Oro (junio de 1963). Este grupo se crea a partir de una convocatoria a nivel provincial que incluía Cienfuegos, Sancti Espíritus y la región de Villa Clara. Las primeras audiciones se hicieron en lo que es hoy la Casa de la Cultura, con un tribunal nacional donde seleccionaron tres actrices, tres actores y una directiva que en ese momento fue Ana María Salas.

Actores: Tomás Pino, Vicente Delgado, Ángel Víctor Migues del teatro de aficionados de Remedios que dirigía Fernando.

Actrices: Sonia Ruiz que estuvo en el grupo aproximadamente un año y yo, Margarita Carvajal.

En el grupo, como te decía, la primera directora fue Ana María Salas. Nos pasamos un año recibiendo clases de actuación, expresión corporal, historia del arte, historia de las artes plásticas. Era como una preparación dada por la profesora mexicana Laura Bolaños y Ana María Salas.

Después Ana María comienza a montar un espectáculo que era como una pantomima con argumento de ella misma que se llamaba *Casa de Muñecas* (sobre una juguetería y una viejita donde los muñecos cobraban vida; ahí estaba la historia del soldadito de plomo). Recuerdo que el soldadito lo hacía Alberto Gómez, sonidista del teatro La Caridad, la muñequita la hice yo y la viejita la hacía Sonia Ruiz. Pero ese espectáculo ya lo habíamos ensayado en el teatro y todo, ya se iba a presentar, pero no te puedo decir exactamente por qué no se llegó a presentar. Si fue en ese momento por la política que existía sobre la pantomima o si era que no tenía verdaderamente la calidad que debía tener, no recuerdo bien

pero no se realizó el espectáculo. A raíz de ello, hubo un momento de dudas por parte de la dirección provincial de cultura con relación a la continuidad del grupo.
Mi criterio muy personal, creo que fue muy poco tiempo. Fue una decisión muy precipitada por parte del Consejo Provincial de Cultura porque teníamos solamente un año para preparar a un grupo de actores aficionados y dar un resultado concreto con calidad, una obra de teatro.
Entonces, ante aquella situación Fernando Sáez pide trabajar con el grupo para demostrar su potencial. En el año 1964 se monta el primer espectáculo del grupo que fue *La bella durmiente,* concebida un poco a lo no tradicional. Para este montaje, como éramos pocos actores, Fernando pidió ayuda a algunas instructores que estudiaron con él, digamos a Fowler, Maruchi una muchacha de Sagua que era instructora de música… Entonces el grupo creció y se pudo montar la obra. Por ejemplo, Fowler hacía el hada mala. El príncipe salía a escena con su traje usando tenis. Entonces se rompió un poco con la manera tradicional de representar casi siempre esta obra, que gustó mucho. Fue como la prueba para que el grupo siguiera hacia delante. A partir de ese momento Fernando asume la dirección oficial del grupo y Ana María queda como actriz.
-¿Cuándo se produce el cambio de nombre y por qué?
El cambio de nombre se produce a causa de que el grupo comienza a trabajar para niños solamente, espectáculos para niños, aunque nunca con un sentido ñoño. Dondequiera que llegara el grupo se pensaba por el nombre de la Edad de Oro que era de teatro para niños totalmente. Entonces a Fernando se le ocurrió la idea de cambiar el nombre del grupo, si más no recuerdo en el año 1967 más o menos. Nos pusimos de acuerdo y se cambió el nombre por el de *Centro Experimental de Teatro Infantil y Juvenil de las Villas* que ya después se resumió a *CET*.
Iván Jiménez comenzó a trabajar con el *CET* por un mes, mientras el Guiñol estuvo de vacaciones, junto a Alberto Gómez que se queda en el grupo posteriormente. Siempre hubo un vínculo con el guiñol porque imagínate estábamos en Santa Clara, ambos trabajábamos en la línea del teatro infantil.

Nosotros estábamos en sus funciones y ellos asistían a las nuestras. Ya después con los años el Guiñol monta obras que ya el grupo había representado como: *El caballito enano*, *El porrón maravilloso.*

Incluso la obra *El caballito enano* nació dentro de las funciones que hacían las mujeres cuando los hombres se fueron para la zafra del setenta. En fin, el grupo trabajó para niños pero hizo muchas puestas en escena para jóvenes y adultos también.

***4**-¿Qué relación tuvo el grupo con la profesora Irma Pérez de la Vega?*

Mira con Irma de la Vega los actores que más tenían relación fue Ana María Sala que fue estudiante de ella y perteneció al grupo de Teatro Universitario, Carmen Pallas y Fernando, que también la conocían de aquí, de Santa Clara. Creo que Irma de la Vega estuvo en unos talleres con Fernando en el 1972, en Camagüey. Unos talleres que dieron unos profesores búlgaros de teatro dramático. Eso creo que fue la relación fundamental. Además su grupo veía nuestros espectáculos, íbamos a ver su función en la Universidad, pero directamente con nosotros creo que no trabajó.

***5**-¿De qué corrientes estéticas se nutría el grupo?*

Mira la estética no creo que haya variado porque realmente el primer espectáculo que se estrenó fue *La bella durmiente*. Fernando fue siempre una persona muy abierta a las nuevas tendencias, a lo nuevo, a no encasillarse. Yo creo que lo bueno que tuvo el *CET* fue su repertorio muy variado. Se hicieron comedias, farsas, musicales. Por ejemplo, el grupo montó *Los fusiles de la madre Carrar* de Brecht, pero también presentó un *Caballito enano* de Dora Alonso*, La tinaja* de Pirandello, una *Farsa justicia* de Alejandro Casona o una *Molinera de Arcos* también de Casona que no se llegó a montar por falta de recursos. Se representó la obra *El primer golpe* de Kuliakov, que fue la primera obra búlgara que se montó en Cuba y era un teatro político sobre el proceso de Dimitrov. O sea que el grupo no se encasilló nunca. Asimismo hicimos comedias musicales, donde la primera comedia musical para niños que se presentó en el país fue *La Caperucita Roja,* en

versión de Ana María Salas y con música de Alberto Anido. O sea que el grupo trabajó muchas corrientes, por decirlo así.

Ya para el año 1979, cuando nuestros hijos estudiaban en el ISA y tienen una visión diferente del teatro, Fernando influenciado por ellos comienza a nutrirse un poco de nuevas estéticas y empieza entonces un cambio más fuerte en el grupo. Y ahí comienza a propiciarse la ruptura del conjunto. Yo estuve en el grupo aproximadamente hasta 1974, aunque continúe trabajando después en él de vez en cuando, pues paso a trabajar como actriz de la emisora CMHW. Varios ejemplos de ello fueron mi participación en las obras *Margarita en el país de las maravillas, Blanca Nieves* y *El caballito enano*

6 -*¿Cuál era la función social del grupo y de qué forma se expresó?*

Bueno, yo creo que todo lo que hacía el grupo era con esa intención. Trabajamos en teatros, en todas las escuelas primarias de la ciudad de Santa Clara, en los municipios, en los centrales. El grupo, y esto es algo que se desconoce prácticamente, antes de crearse el grupo Teatro Escambray, ya realizaba funciones en el campo y en los centrales azucareros. Las mismas obras que se presentan en el teatro La Caridad también se hacían en los diversos lugares de la ciudad porque se creó una plataforma móvil en donde se montaba toda la escenografía con iluminación y todas las de la ley. Se daban las funciones lo mismo en un central que en un anfiteatro. Prueba de ello son las fotos en las que se evidencian la impresionante cantidad de público que asistía a nuestras funciones. Entonces era muy importante el trabajo del grupo. También algunos actores trabajábamos con niños que tenían problemas de conducta y con niños ciegos. Montábamos obras voluntariamente cuando terminábamos de trabajar, o sea eran muchos los deseos de hacer teatro en esa época.

7-*¿Cómo se desarrollaba el proceso de creación artístico en el grupo?*

Fernando escogía las obras. Nos decía -me gusta esta obra, vamos a trabajar en ella- pero siempre teniendo en cuanta el elenco. Generalmente se hacía el trabajo de mesa y se leía la obra. Después de la lectura de la obra conocíamos los datos del autor y se hacía el reparto. Después, antes de tener el texto y todo, nos

mandaba a improvisar. Ya después el trabajo cambio y ya yo no estuve tan inmersa en el proceso.

Una vez fuimos a trabajar con *Dos viejos pánicos* y Fernando invitó a Virgilio Piñera, que vino y nos habló sobre esta obra. Cada pieza montada por el *CET* tenía valores, enseñanzas, porque siempre había una máxima que decía que no se podía hacer arte por el arte. El arte tiene una función educativa que el grupo, tanto en las obras para niños como para adultos, cumplió con ello. Nuestras obras tenían una función educativa, todas.

Durante el proceso de montaje y ensayo de las obras el colectivo trabajaba en función de la puesta en escena con principios muy bien prefijados por su director artístico Fernando Sáez como: la disciplina, la responsabilidad, el espíritu de compromiso y la entrega total. Además hacíamos entrenamiento corporal y vocal, lo cual era una forma muy avanzada de asumir la preparación de los montajes a nivel nacional. Antes de cada ensayo se entrenaba la expresión corporal y vocal de cada uno de los actores. Se le confería gran importancia a la preparación del cuerpo ya que debía estar a tono con el trabajo que realizábamos en el grupo. Por ejemplo, en el montaje de las diversas comedias musicales que realizamos se puso de manifiesto esta preparación, puesto que exigían de los actores el desarrollo de determinadas facultades artísticas como baile y canto. En esta tarea jugaron un rol importante los músicos santaclareños Alberto Anido y Freida Anido, quienes nos ayudaban a vocalizar las canciones de las puestas, junto a Víctor Vázquez y Luis Vázquez que nos impartían las clases de baile.

8-*¿Cómo se mantuvo la relación del grupo con el público durante su existencia?*

La relación con el público, debo decir que era un público muy activo, que asistía a todas nuestras puestas en escena. Realmente el teatro de La Caridad se llenaba con los espectáculos. Teníamos un público asiduo que disfrutaba del teatro. ¡Era tan linda la relación con los niños principalmente! Fue una etapa muy linda donde se trabajaba con mucho rigor, entrega, con exigencia y con mucho amor; de ahí los resultados que obtenía el grupo en todos los festivales de teatro infantil que se celebraban anualmente.

Nuestras funciones se hacían por temporadas de uno ó dos meses porque no teníamos sala de teatro, por lo que dependíamos del Caridad. Unido a ello, no éramos el único grupo teatral de la provincia y muchos de otras regiones daban giras y se presentaban en este teatro como el Ballet Nacional, el Centro Dramático de Las Villas, grupos de La Habana. En fin, el grupo contaba con una programación, pero no era sistemática puesto que estaba subordinado al teatro de la ciudad. Junto a los espectáculos que se daban en el Caridad, se montaban pequeñas espectáculos para las escuelas cuya frecuencia era permanente. Nosotros cuando presentábamos obras nos sentábamos en el escenario y dialogábamos con el público. Entonces oíamos lo que quería; pero también había una política por parte del director encaminada al crecimiento profesional del colectivo, en ir profundizando los espectáculos.

Por otro lado, siempre se mantuvo una relación constante con los demás grupo de teatro de la provincia como el Guiñol y Teatro Escambray. Aclaro que la relación que mantuvo el *CET* con *Teatro Escambray* fue de camaradería en donde nos invitábamos mutuamente a nuestros estrenos para ganar en experiencia y en conocimientos. Pero nunca se desarrolló un proyecto de trabajo en conjunto, o sea los colectivos no mantuvieron una colaboración de trabajo nunca.

9-*¿El grupo presentó contradicciones estéticas o de otra índole durante su desarrollo?*

En el grupo hubo problemas con algunos actores porque no estaban de acuerdo con la forma de dirección que llevaba Fernando. También creo que hubo una puesta en escena que generó por parte de la dirección de cultura algunas dudas; me parece que fue *Caballo de ceiba* que causó cierta polémica en cuanto al tema que abordaba.

10-*¿Cómo se implementó la política cultural de la revolución en la esfera teatral de la provincia de Las Villas durante los años sesenta, setenta y ochenta?*

Mira de eso realmente quien te puede aportar información es Fernando Sáez, que como director del grupo sí estuvo inmerso en ese mundo.

11-*¿Considera que el Centro Experimental de Teatro de Las Villas influyó positivamente en el desarrollo del teatro villaclareño/santaclareño? ¿Por qué?*

El *CET*, yo pienso que tuvo una labor realmente muy importante porque fue el primer grupo de teatro infantil con actores de la provincia de Las Villas. Además considero que muestra de ello es que -por un lado- hay personas que recuerdan las puestas en escena del grupo, lo que realmente es muy importante, y -por otro lado- del grupo salieron actores hacia otros grupos como para Teatro Escambray, el Guiñol de Santa Clara, el grupo de teatro dirigido por Silverio. El grupo diseminó sus raíces.

Todavía hay muchos actores del *CET* en grupos de teatro, y no solo actores sino también directores como Margot Álvarez, Ramón Silverio, Wilfredo Rodríguez, entre otros. Por ello me parece que vale la pena rescatar la historia del grupo que a su vez es parte de la historia cultural de esta provincia.

Anexo 5

Entrevista a Ramón Silverio por Dailín Wellington Sánchez. (29 de noviembre de 2010).

1*-Nombre y apellidos.*

-Fecha de entrada al grupo.

-Labor que realizó dentro del grupo.

-Fecha de salida del grupo.

Yo entre en el centro experimental de teatro *CET* en el año setenta y tanto, y bueno permanecí en él hasta que se disuelve el grupo. Yo entre como director general del grupo, aunque también actué y escribí. Ya cuando se hace la división del grupo por criterios estéticos y de trabajo, me quedé yo con una parte del grupo y bueno Fernando con la otra parte. La parte mía fue lo que devino después en Compañía Teatral Mejunje, permaneciendo junto a mí Nelson Águila, actor que entró al *CET* en la misma fecha en que lo hice yo.

Bueno, cuando yo entré al Experimental ya había un largo camino recorrido, ya estaba hecha la división política administrativa. En esta etapa habían menos grupos de teatro, eran nada más que el Guiñol de Santa Clara, el Guiñol de Remedios, el CET y el Centro Dramático de Cienfuegos. Además se daban giras por las montañas, por todas las zonas rurales de la provincia, labor desarrollada que después se convirtió en lo que es hoy trabajo comunitario. Estos grupos venían haciendo este tipo de actividad prácticamente desde los inicios de la revolución. Como teatro revolucionario activo, el *CET* siempre estuvo muy vinculado a todos los planes de desarrollo cultural y económico de las zonas a donde era necesario dirigir la actividad teatral.

Esto es la historia no solo del Experimental sino también del Guiñol de Santa Clara. Los que hicieron esta vanguardia teatral, los que estuvieron muy vinculados con toda la vida sociocultural de la provincia fueron estas primeras agrupaciones. Aún antes de que el grupo Teatro Escambray llegara a convertirse en un paradigma del trabajo comunitario, ya estos teatristas habían pasado por las zonas intrincadas del Escambray, me refiero tanto al Experimental como al Guiñol.

Yo soy autodidacta, pertenecía al movimiento de aficionados cuando me informan que hacía falta actores en el *CET* para la realización de la obra *Margarita en el país de las Maravillas*, ya que se habían ido unos cuentos actores y urgía su sustitución. De esta forma entro al grupo como artista profesional, es decir entré para hacer unos personajes y me quedé allí.

2-*¿De qué corrientes estéticas se nutría el grupo?*

Bueno el *CET* era fundamentalmente un grupo de teatro para niños sin muñecos, con actores en vivo, lo que para nada alejaba el hecho de poder aplicar todas las técnicas de Stanislavski y después en otro momento a Grotowski lo que conlleva a la división del grupo. Pero, considero que para nosotros fue una suerte el poder trabajar con Fernando Sáez, quien es un excelente director, uno de los primeros instructores que se formaron en el curso del Habana Libre. Además es muy exigente a la hora de formar actores. Muchos actores de la provincia, de la ciudad de Santa Clara, fueron formados en el *CET* por Fernando, o en el Guiñol. Eran como las dos escuelas de teatro que existían en esos momentos cuando aún la ENA no se había fundado.

A la hora de caracterizar nuestros personajes en una obra siempre acudíamos a Stanislavski, a Brecht. Se hacía un estudio minucioso sobre la psicología de los personajes. Para nada tomábamos el teatro infantil como un teatro menor, sino con todos los requerimientos que llevaba un teatro para niños y se puede decir que más. De este tipo de labor se desprenden las grandes puestas en escena que realizamos. Yo creo que nadie las ha superado en cuanto a espectáculos. El *CET* trabajó en el mundo del espectáculo, la espectacularidad en el teatro.

El teatro siempre ha sido pobre. No vamos a pensar que en esta época tenía más recursos. Lo que diferencia aquella época de esta es que se trabajaba con mayor imaginación, había una mayor entrega de estos actores hacia el hecho teatral. Con cosas sencillas se hacía una escenografita muy ingeniosa y práctica. Por ejemplo, *Margarita en el país de las maravillas* fue un espectáculo aún no superado en cuanto a espectacularidad y recursos tecnológicos innovadores para aquella etapa. Una tecnología muy rudimentaria que ahora uno no se explica

como se pudo hacer, pero se hizo. Te cuento que esa es la obra en la que sale el cohete. La obra en que todo se encendía por arriba del escenario. Esas cosas se hicieron con resistencias de planchas en la que los técnicos del grupo tuvieron una función importante para ello. Estas técnicas pertenecían a los grupos, por tanto formaban parte del grupo creativo.

El *CET* también tuvo relación con importantes diseñadores de la época. Quizás por la relación de Fernando con estos en su época de estudiante. Entre ellos estaba Manolo Barreiro, Jesús Ruiz y Tony Díaz. Figuras reconocidas en el mundo del espectáculo y del diseño. Siempre trabajaron o colaboraron con el *CET*, de ahí los logros que se alcanzaban en la escenografía. Debo decirte que en aquella época el salario no era tan importante, aunque se cobraba poco. Había pasión y amor en lo que se hacía. Casi siempre se montaron obras de integrantes del grupo. Escribió mucho Fernando, Carmen y yo también hice algunas cosas. También se montaban versiones de clásicos de la literatura como es el caso del *Ruiseñor del emperador, Blanca Nieves*. Pero casi siempre lo que se montó formó parte de los actores o del director del grupo. Había una manera muy particular de hacer teatro, en donde el actor siempre ocupaba un lugar importante.

***3**-¿Cuál era la función social del grupo y de qué forma se expresó?*

Desde los sesenta en general hubo un gran desarrollo del movimiento teatral, cultural en general, en todo el país. Se elevaba a partir de la Campaña de Alfabetización el nivel cultural y de información de toda la población, lo que contribuyó mucho al llevar la cultura a todos los lugares del país.

Durante los setenta hicimos actividades sobre todo en zonas campesinas. Era la etapa de la Zafra de los Diez Millones, donde el sector de la cultura fue bastante destacado porque casi todos los centros culturales fueron cerrados y sus trabajadores participaron en esta zafra. Los artistas e intelectuales cubanos participaron no solamente en esta actividad sino también en todas las tareas de la agricultura convocadas por nuestros líderes revolucionarios. Casi todos los artistas pasaron la zafra cortando caña, pero prácticamente la vida cultural desapareció

para la tarea en la cual estaba inmerso todo el país. Pero bueno, fueron años de mucho trabajo.

El *CET* hizo mucho teatro en la calle con obras como *El artista, Mujer, El currículo,* entre otras de gran significación. Hubo una época en que se hicieron obras que lo mismo se presentaban en la terminal de ómnibus que en una tienda, o en el parque, con una plataforma móvil, que tenía todo lo necesario para el desarrollo de una función teatral. Alrededor de esta las personas se reunían y disfrutaban del espectáculo que les presentábamos. Creo que este grupo en esa cosa experimental, pues aportó bastante, aún sin pertenecer al movimiento de *teatro nuevo*. Pero, lo importante es que el grupo fue un pionero o precursor por llamarle así, del desarrollo de este tipo de teatro.

***4**-¿Cómo se desarrollaba el proceso de creación artístico en el grupo?*

Siempre se tenía en cuenta los valores ya que era un grupo de teatro para niños. Antes, la estructura era mucho más cerrada para los grupos de teatro infantil. El teatro que se hacía era para niños y no se podía andar haciendo teatro para adultos. El *CET* siempre coqueteó con eso; hacía teatro para niños fundamentalmente pero también para adultos. Sus obras tocaban casi todos los valores humanos, éticos y revolucionarios como solidaridad, responsabilidad, honestidad, amistad, amor, etc. Las obras infantiles siempre se caracterizaron también por el tema del medio ambiente cuando no era una moda, porque trabajó mucho con la naturaleza, con la flora y la fauna cubana, por lo que obras bastante ambientalistas.

En esta etapa había mucho control sobre los temas y el contenido de las obras. Se tenía que ir a La Habana para que revisaran la obra que se iba a montar, y si la aprobaban entonces se podía representar. La obra se pasaba por una comisión y podía ser que por determinada palabra o elemento se reprobara y entonces teníamos que transformarla.

Recuerdo que no podía haber en el teatro para niños personajes como la muerte, entre otros aspectos, cosas que ahora la televisión pone todos los días. Además en aquella época la no violencia en las obras se tenía en cuenta.

5-*¿Cómo se mantuvo la relación del grupo con el público durante su existencia?*

Bueno creo que había una excelente relación. Nosotros salíamos en busca de un público. Muchas de nuestras obras se hacían con esa intención. Esta relación fue fundamental. Íbamos a las escuelas, centros de trabajo, espacios públicos. Se producía ahí una confrontación muy directa con el público, que era el público potencial que después iba al teatro a ver nuestras obras. También porque en esa época había un desconocimiento grande de lo que era el teatro. La gente comienza a ver teatro a partir de 1959. Creo que hubo una primera etapa en la que se le daba a conocer a la gente como lo hizo el ballet, la danza, en que se sale en busca del público para que venga a los artistas.

Este trabajo realizado por el *CET* cobró frutos. El teatro se llenaba cada vez que representábamos una obra. Las obras para niños se ponían en horarios diurnos y los padres los traían. Muchas personas aún recuerdan las obras, los chistes que se hacían en el *Caballito enano*, en *Margarita en el país de las maravillas*, en *El porrón maravilloso.*

El número de funciones que realizaba el grupo dependía del plan técnico económico-artístico que había que cumplir, lo que en mi opinión le hizo mucho daño al teatro. El colectivo para poder cumplir con ello a veces se dividía en dos brigadas y se daban hasta cuatro espectáculos al día a cargo de tres o cuatro artistas que montaban una obrita. Esto duró hasta el 1980. Era mucho trabajo. Pero, lo cierto es que muchas de las obras que hicimos en brigada no se tuvieron en cuenta y realmente fueron muy buenas. Yo eso lo converso mucho con Joel Sáez –que eran funciones serias y muchas de ellas hoy serían grandes obras-. Yo creo que el *CET* tuvo una etapa muy buena en la que logró reunir un buen elenco de actores, cuya calidad le imprimía un determinado carácter a las funciones, dándoles generalmente una alta elaboración artística y estética.

6*-¿El grupo presentó contradicciones estéticas o de otra índole durante su desarrollo? ¿Cómo se implementó la política cultural de la revolución en la esfera teatral de la provincia de Las Villas?*

Eso era como todos los colectivos. Había épocas tensas, de rompimiento, gente que no estaba de acuerdo con una línea estética; que era lo que pasaba dentro de los grupos. En el seno del *CET* llega el momento en que va apareciendo otro subgrupo, que ya le parece que lo que se está haciendo es viejo y quiere cambiar. Todos los grupos pasan por eso. Fernando en ello era muy exigente; su personalidad hizo que muchos no estuvieran de acuerdo en determinadas decisiones, aunque era un excelente director.

Pero, bueno yo creo que de forma general éramos una familia a la hora de trabajar. En nuestro trabajo se rompían todas nuestras diferencias. Se trabajaba en bien de la puesta. Podía la gente no llevarse bien, pero en el montaje de la obra se gestaba un fuerte espíritu de compañerismo.

Existían las cosas lógicas de colectivos humanos, mucho más cuando las cosas se ponían tensas durante la zafra cuando realizábamos las giras por los centrales, ya que era mucho tiempo fuera de la casa. Había gente muy consagrada y buena como Carmen Pallas, para mí una de las mejores actrices de este país. A los actores nuevos que llegaban al grupo por primera vez, sin experiencia se les brindaba apoyo, se les ayudaba. Por lo tanto había un interés por ayudar, con vistas a lograr la representación exitosa de la obra. Nunca había diferencias entre este actor y este otro.

En cuanto a los conflictos, bueno siempre habían conflictos. Era un grupo polémico donde muchos espectáculos tuvimos que defenderlos en gran medida. Fernando nunca fue un director tranquilo, fue un director con cierta polémica y eso hacía que algunas obras conllevaran a choques. Pero no recuerdo que se llegara a prohibir alguna obra. Además, todo el mundo tenía que ver con nuestras obras, opinaban, podían censurar. La época de la parametración en los años setenta no fue sufrida tanto por los grupos de aquí, a diferencia de otros lugares como en Matanzas, La Habana, Santiago. Un caso particular de afectación fue el director Luis Fernández. Creo que directamente aquí no afecto a casi nadie.

Creo que el grupo sorteó todo esto y salió sin hacer concesiones a nada. Sobre todo para los que fuimos de la dirección del grupo fue un gran mérito el haber

defendido los espectáculos y el haber convencido de la valía de los mismos. Fernando era un hombre de mucha palabra. Muchas veces quisieron sacarlo del juego pero no lo pudieron hacer porque el grupo no lo aprobó. Pero, bueno, sobrevivimos y los censores ya pasaron, ya no están.

Fue un grupo polémico, como te dije anteriormente, porque en esa época no había que hacer mucho para serlo. Era la época del realismo socialista, en lo que en todo estaba la participación del PCC, con personas con una mentalidad diferente a la de ahora, tratando de poner trabas y controlar lo que se hacía en la escena, lo que se podía decir y lo que no se podía decir. Es decir, no había que romper mucho con lo establecido para ser polémico. Y ahí estaba la polémica del grupo, obras muy sencillas, obras que hoy la gente dice lo que le da la gana, podía traer problemas. No había que complicarse mucho para que te catalogaran como un director polémico, como le paso al director y al grupo, solamente con decir lo que pensaba ya bastaba. Yo creo que no se hizo nada que no se pudiera hacer o decir.

El grupo participó en todos los festivales para niños, en donde alcanzamos varios premios. Un espectáculo que alcanzo premios fue *Margarita en el país de las maravillas*. Muchos de estos espectáculos tenían música en vivo de la Orquesta Moderna de Santa Clara. Por sus composiciones para las obras Alberto Anido alcanzó muchos premios. Luego llegó *El porrón maravilloso* que es considerado un clásico en el teatro para niños en nuestro país. Este espectáculo arrasó con todos los premios del festival infantil de ese año. También se presenta Blanca Nieves que no se pudo premiar por ser un espectáculo superior a la media de lo que se estaba haciendo en Cuba. Fue en esta última etapa donde el grupo recibió muchos premios.

Luego se agudizan las contradicciones estéticas dentro del colectivo, las que llevaron a la ruptura del grupo. Estas se concretaron a partir de la obra *Caballo de ceiba* que fue un espectáculo más experimental y de vanguardia, que rompió con toda la estética del grupo. Quizás el grupo no estaba preparado para este tipo de cosas pues había quienes estaban a favor y otros en contra. Este fue el último

espectáculo del grupo. A eso se le suma los resultados obtenidos en el festival que no fueron los esperados por el grupo, dado tal vez por la premura del montaje de la obra que no hizo posible su perfeccionamiento. Aunque, recuerdo que nos elogiaron por el rompimiento que hicimos en el sentido de la experimentación del espectáculo.

Ante este ambiente de discordia era difícil trabajar: con personas con diferentes formas de pensar, con un director con el que algunos no querían trabajar. Esto llevó a la ruptura del grupo. También fue muy difícil todo el proceso de ruptura del grupo a nivel institucional, pues era la etapa de las grandes compañías. A raíz de ello se divide el *CET* en Experimental 1 y Experimental 2, a cargo de Fernando e integrado por los actores que estaban más en la línea de la experimentación. Los que no estaban en esta línea conformaron el Experimental 1, dirigido por mí.

7-*¿Considera que el Centro Experimental de Teatro de Las Villas influyó positivamente en el desarrollo del teatro villaclareño/santaclareño? ¿Por qué?*

Dejamos todo un legado, o sea, una cantidad de obras bien hechas, un público, muchos actores bien formados en otros grupos haciendo teatro. Sobre todo aquellos actores que están en Cuba y que todavía están haciendo lo que se puede hacer.

Para mí, todo esto fue la continuidad de un grupo que generó y formó a muchos actores. Muchos se quedaran por el camino, otros llegamos hasta el final y dedicamos buena parte del tiempo a levantar el movimiento teatral de la provincia. Creo que la gente nos recuerda por el entusiasmo y el amor con que se hacían las puestas y quisiera poder trasmitirle a los jóvenes esa firmeza que nos llevó a hacer lo que desarrollamos en esa época, cuando el actor llevaba el peso de toda las tareas para el logro del espectáculo, ensayando toda la noche, cargando la escenografía al hombro para el teatro. Esa es mi vivencia y mis recuerdos en el CET, a quien le debo muchísimo, le debo mi vida profesional, le debo lo poquito que puedo saber como actor. Hoy estoy acá tengo mi grupo, que es uno de los más estables del movimiento teatral de la provincia y que ha obtenido un alto nivel gracias al constante trabajo de sus integrantes y el amor de hacer teatro.

Anexo 6

Entrevista a Carmen Pallas por Dailín Wellington Sánchez. (26 de noviembre de 2010).

-Nombre y apellidos.

-Fecha de entrada al grupo.

-Labor que realizó dentro del grupo.

-Fecha de salida del grupo.

Mi nombre es Carmen Pallas y Portieles. Yo empecé en 1960 en el teatro con Irma de la Vega, en el grupo Teatro Universitario y en agosto de 1964 empezó en el *CET* y bueno, luego en 1986 tras la disolución del grupo me incorporo al grupo Teatro 2. Oficialmente era actriz en el grupo, aunque como era un grupo en donde se hacía de todo, lo mismo era asistente de dirección, coreógrafa, musicalizadora y en algunas ocasiones dramaturga. Es decir, en el grupo se hacía de todo un poco, entre todos apoyábamos la utilería, el vestuario, el maquillaje.

-¿Cuál era contexto teatral que presentaba la provincia de Las Villas, específicamente la ciudad de Santa Clara, al triunfar la Revolución? ¿Qué relación tuvo el grupo con la profesora Irma Pérez de la Vega?

Bueno, antes del triunfo de la revolución no existía ningún grupo profesional. Habían algunos artistas aficionados que más bien eran declamadores, no eran actores. Hubo un cierto esfuerzo en la Universidad Central dirigido por una profesora que se llamaba Isora Piñeda que hizo como un pequeño grupo de aficionados en la Universidad Central. En cuanto a disfrutar de teatro sí teníamos cierta experiencia. Santa Clara siempre ha sido una plaza muy ansiosa tanto de teatro como de espectáculos musicales. Venían compañías de teatro bufo, pero teatro serio no había.

Cuando triunfa la revolución cambia todo el panorama educacional y cultural. Entonces viene a trabajar a la Universidad Central Irma de la Vega. Muchas personas que tenían esa ansiedad por el teatro, tanto alumnos como no alumnos, fueron a recibir clases de Irma sobre el sistema de Stanislavski, ya que había sido

alumna de uno de los discípulos del propio Stanislavski, un teatrista ruso llamado Seki-Sano.

Este fue el primer movimiento serio de teatro en la provincia. Aunque, posteriormente surgen los instructores de teatro del curso del Habana Libre. Y con ello toda una serie de aficionados de la provincia se incorporan a este curso. Entre ellos Fernando Sáez que dirige al *CET* posteriormente, Agustín Fowler, José Ramón Alcántara, Ana María Salas. Estos dos últimos eran miembros del grupo de Irma Teatro Universitario. En estos primeros momentos se produce un nacimiento del teatro en la provincia, lo cual estuvo marcado por el triunfo de la revolución cubana el 1 de enero de 1959.

-¿Cuáles son los antecedentes del Centro Experimental de Teatro de Las Villas?

-Origen.

-Causa de su fundación.

-¿Qué características tenía este grupo de teatro?

-¿Cuál era la función social del grupo y de qué forma se expresó?

-¿Cómo se desarrollaba el proceso de creación artístico en el grupo?

-¿Cómo se mantuvo la relación del grupo con el público durante su existencia?

En 1963 el CNC decidió crear en cada una de las provincias en que se encontraba dividida la isla un grupo de teatro infantil y juvenil y un grupo de teatro guiñol. En la antigua provincia de Las Villas se realizó una convocatoria para formar el grupo infantil que se llamaría "*Pequeño Teatro La Edad de Oro",* bajo la dirección en ese momento de Ana María Salas. Producto de la preparación de sus miembros resultó un pequeño montaje que se llamó *Casa de Muñecas*. Pero al no tener otros resultados se pensó en la disolución del colectivo. Fue entonces que asume su dirección Fernando Sáez Castellanos, que realiza el montaje de una versión de *La bella durmiente* que resultó muy exitosa.

En 1964 se realiza una nueva convocatoria para ampliar el número de miembros del colectivo con vistas a llevar a cabo montajes más ambiciosos. A raíz de ello, en diciembre de 1964 se estrena en el Teatro la Caridad *Los fusiles de la madre Carrar* de Brecht dedicada a un público juvenil y adulto. Para 1965 Fernando Sáez

pasa a desempeñar el cargo de asistente de dirección del grupo Teatro Estudio en La Habana, por lo que el grupo queda a cargo de José R. Alcántara. A finales de ese mismo año se estrena una versión en pantomima y narración de la obra *Pedro y el Lobo,* basada en la pieza *Sinfónica de Prokofiev*, con dirección de Ana María Salas.

Anterior a la obra *Pedro y el Lobo* el grupo hace una versión de *Meñique* a partir de la versión de José Martí. En 1966 se estrena la obra *La bella y la bestia* con dirección de Ramón Alcántara. Luego en 1967, a principios más o menos, retorna como director del grupo Fernando Sáez y se estrena un espectáculo a partir de la obra cubana *La Palangana* y la obra italiana de Luigi Pirandello *La Tinaja* con la finalidad de recorrer todos los centrales azucareros de la provincia de Las Villas durante la zafra, lo que respondía al acuerdo que se tenía con el MINAZ.

A fines de 1967 el grupo debe trasladarse al teatro Terry de Cienfuegos pues el teatro de La Caridad en donde residíamos comienza a ser reparado. Allí en el Terry se realiza el montaje de la obra *El ruiseñor del emperador*, basada en la versión de José Martí. También en 1968, durante la zafra azucarera, se estrena el espectáculo *Tres falsas francesas*. Para este entonces el grupo había cambiado su nombre por el de *Centro Experimental de Teatro de Las Villas* con el objetivo de realizar montajes más complejos dirigidos a un público más amplio. El grupo cambia de nombre, de *Pequeño Teatro la Edad de Oro*, que limitaba mucho el contenido de las obras que se podían representar, a *Centro Experimental de Teatro de Las Villas* (CET). El grupo tenía aspiraciones mayores, lo cual no presuponía abandonar la línea infantil sino que se le añadía un mayor grado de experimentación a la actividad teatral de la agrupación, evidenciada en la escenografía y en los elementos técnicos el movimiento creativo de los espectáculos.

Con esta denominación se estrenan en 1969 la obra de teatro de la crueldad *La vieja* de la autoría y dirección de Fernando Sáez. Unido a ello, en julio de este mismo año se estrena con una versión de Ana María Salas *La Caperucita Roja,* que marca un hito en el teatro infantil cubano pues fue la primera comedia musical

infantil que se realizó en el país. El acompañamiento musical de esta obra estuvo a cargo de la Orquesta de Música Moderna de Las Villas y la autoría de la música fue de Alberto Anido. Esta obra tuvo un gran éxito en el Festival de Teatro Infantil y Juvenil de Camagüey en septiembre de 1969, donde se puso de manifiesto la multifacética preparación de los actores del grupo.

En 1970 parte del grupo, los hombres sobre todo, contribuyen en la denominada Zafra de los Diez Millones. Mientras tanto las mujeres nos quedamos en la ciudad de Santa Clara, que creo que éramos cuatro, junto a Alberto Anido, que nos propone hacer un montaje basado en el cuento de Dora Alonso *El caballito enano*. Anido y yo hicimos la adaptación teatral del cuento y bueno, las mujeres asumimos todos los personajes. Cuando regresaron los hombres de la zafra se incorporaron al montaje de la obra, haciéndose más extensa. En el año 1971 piden para el plan vacacional una obra que se pudiera representar para los niños y se retoma entonces *El caballito enano*, pero ya con el elenco completo por lo que se le suma una segunda parte basada en un circo, lo que enriquecía mucho la obra. Era una comedia musical infantil un poco más amplia que *La Caperucita* que alcanzó gran éxito en Santa Clara, por lo que se repone en el año 1980 para que la escritora Dora Alonso, invitada a la ciudad, la viera, quedando muy satisfecha con la puesta en escena.

Para estos momentos surge un problema: la escasez de recursos para trabajar. En ese momento la Delegación de Cultura no nos daba apenas materiales para trabajar, teníamos poco apoyo, a pesar de que el grupo había obtenido muy buenos resultados con las obras *La Caperucita Roja, El ruiseñor del emperador, El Caballito enano…* Por lo que para poder cumplir con el cometido del grupo tuvimos que asumir el trabajo por las escuelas y círculos infantiles. Se montaron toda una serie de pequeños cuentos que se hacían con pocos recursos, generalmente con pocos aditamentos.

En 1972 Daniel Mena dirige la puesta *El camino de las balas*, basada en la obra del autor brasileño Arturo Boal, titulada *La luna pequeña y caminata peligrosa,* que

abordaba la epopeya del Che en Bolivia. Al año siguiente, en 1973 se estrena la primera obra búlgara en América Latina: *El primer golpe*.

Esta obra llega al grupo a través de Fernando Sáez e Irma Pérez de la Vega, quienes participaron en 1972 en un seminario de teatro impartido por una teatrista búlgara de la cual no recuerdo el nombre, en Camagüey. Como resultado de dicho curso se estudia el montaje de la obra *El primer golpe*. Luego Fernando trajo esta idea al grupo y comienza su montaje, para lo cual se invitó a Irma, con el propósito de que nos informara acerca del proceso de Jorge Dimitrov y sobre la Segunda Guerra mundial. La obra se estrenó en el teatro La Caridad y después a través de una gira se presentó también en el teatro Sausto de Matanzas.

Para julio de 1975 se estrena *Margarita en el país de las maravillas*. Fue una obra que impactó por la escenografía. Esta es la obra en donde sale un cohete volando, o al menos eso parecía. El director del teatro la Caridad no quería que se realizara dicha escena porque pensaba que se podía quemar el teatro, pero lo cierto es que impactó en Santa Clara y en La Habana.

Tuvimos en este año problemas con el Consejo de Cultura. El grupo hacía teatro no por el Consejo sino a pesar de él porque teníamos muy poco apoyo de esta institución. Nuestro teatro se realizaba por el amor que le teníamos a nuestra profesión. Recuerdo que una vez hicimos un montaje extraordinario de la obra *La molinera de Arcos* y no pudimos presentarla porque la Delegación de Cultura consideraba que la tela pedida para el vestuario, diseñado con pana, era una petición demasiado burguesa. A pesar de ello nosotros no nos paramos. Empezamos a hacer obras como las que desarrollamos para los niños en las escuelas. Entre ellas: *Mujer,* que era una obra sencilla escrita por mí, que abordaba la problemática de la desigualdad de géneros y el papel social de la mujer. Era una especie de coro actuado que duraba alrededor de veinte minutos, muy factible para presentarla en cualquier lugar y gustó mucho al público.

Este tipo de obras lo mismo la presentábamos en la terminal de ómnibus, en el parque, en el coppelia, etc. Una vez, en una de las diversas presentaciones que

hicimos en la terminal de ómnibus fuimos presos para una estación de policía pues, según el oficial, no teníamos permiso para actuar en aquel sitio.

Después en 1976 entre Fernando y yo escribimos la obra *El Artista,* que también gusto mucho. Entraba al igual que las demás, a este tipo de teatro que después se le llamó teatro para espacios flexibles, que se podía presentar en cualquier lugar. *El artista* hacía un recorrido por la historia del artista cubano desde la colonia hasta el periodo revolucionario y estaba basada en la obra La selva oscura, de Rine Leal. Fue una obra muy particular, donde el único aditamento era el liotar y los pañuelos de colores que se transformaban en diversos elementos durante la puesta en escena. Cada actor tenía uno de un color diferente al otro. Eran espectáculos pequeños, ligeros e innovadores, pero de gran calidad.

Entre 1974 y 1975 se monta una obra de la mexicana Laura Bolaños denominada *Chismes de Gallinero*. Curiosamente, Laura fue una de las profesoras que nos impartió clases de teatro también al fundarse el grupo. En medio de estos estrenos se realizaron reposiciones de algunas obras como El *caballito enano, Margarita…*

En 1979 se monta *La chiva Panchita,* de la autoría de Fernando Sáez y *La araña sinforosa,* que era un monólogo que abordaba las parrandas remedianas, y te digo que en el grupo había una fuerte tradición remediana pues muchos de sus miembros eran de este municipio. Esta última obra fue montada y realizada por mí en donde el resto del grupo me acompañaba tocando los instrumentos típicos de la parranda remediana.

A mediados de los años setenta se incorpora en el grupo Ramón Silverio que asume el cargo de director general y Nelson Águila. En 1982 se realiza la comedia musical *El porrón maravilloso* escrita por el colaborador Rogelio Castillo. Con pocos elementos escenográficos logramos mucho. En esta obra se utiliza el minimalismo y esta manera de codificar la obra fue espectacular. Recuerdo que empezaba a partir de la controversia entre las parejas protagónicas de la historia. Ramón Silverio hacía el personaje del lechuzo. También se destacó un personaje muy bueno realizado por Nelson Águila que era el guineo. Todos nosotros para el inicio de este montaje llevamos primeramente una propuesta del personaje, que

además de tener características propias del animal que nos tocaba representar tenía que ser campesino. Sin embargo, Nelson Águila al segundo día del montaje llevó una propuesta del guineo donde todo el mundo se quedo boquiabierto porque se convirtió en un guineo. Después nos contó que se pasó veinte y cuatro horas mirando un guineo de la casa de un vecino.

También en 1985 se estrena la obra *Caballo de ceiba* y en 1986 se comienza a hacer un montaje sobre algo que yo escribí acerca de la vida y obra de Federico García Lorca. Debo decirte que el *CET* contó con importantes escenógrafos y diseñadores de vestuario entre los que se encuentran: Manolo Barreiro, Jesús Ruiz y Tony Díaz.

En nuestra labor teatral nunca se enfocó el teatro para niños de una forma ñoña, siempre se consideró al niño como un ente inteligente, capaz de asimilar de forma creativa el mensaje de las obras, por lo que estas tenían un contenido un poco más lógico y complejo de lo acostumbrado para el público infantil en esos momentos. El niño formaba parte activa del espectáculo, lo que actualmente llamamos teatro interactivo.

Por otra parte, el CNC normaba la cantidad de obras a montar y censuraban determinados contenidos y elementos de las mismas. Para ello venían asesores nacionales o provinciales para analizar el contenido de las puestas de los grupos. El grupo tuvo la misión, por llamarle así, de que cada actor hiciera un montaje en una escuela diferente. La mayoría lo hicieron. Esto respondía a nuestra labor social que no solo era ir a las escuelas sino también a los hospitales, e incluso llegamos a formar parte del *Contingente Juan Marinello*. El grupo tenía una proyección social muy fuerte. Antes de que existiera el grupo Teatro Escambray, el colectivo hacía giras teatrales en esta zona, incluso cuando se estaba llevando a cabo la lucha contra los bandidos. También participamos en 1974 en la construcción de los locales del grupo Escambray.

La relación con el público siempre fue muy buena. Nuestros espectáculos eran de gran calidad y lograban satisfacer las necesidades de los espectadores. Hace unos años yo me caí y me quemé por lo que tuve que ir a la sala de quemados del

hospital nuevo a curarme pues tenía las rodillas muy quemadas. En este estado era necesario trasladarme en silla de ruedas y nunca se me olvidará que durante aquellas sesiones de cura que duraron días, un enfermero que me llevaba en la silla hacia la sala empezó a cantar la canción del personaje de la yegua de la obra *El caballito enano.* Esto me llamó la atención pues esas canciones no se ponen ni en la radio ni en la televisión. Yo le pregunté que de donde la conocía y me contestó – "Mire, yo fui niño y la obra *El caballito enano* me gustaba tanto que la vi ocho veces y me aprendí la música".

La música de la obra *El caballito enano* tenía mucha calidad al igual que la de las demás piezas teatrales del grupo, cuyas composiciones musicales se hacían expresamente para ellas. Asimismo existieron muy buenas actuaciones en la agrupación. El grupo se subía la parada en cada uno de los montajes donde primaban ideas muy innovadoras y espectaculares tanto a gran escala como a pequeña escala. Siempre se resaltaba la creatividad en la escenografía en el vestuario enriquecido por los propios actores que buscaban y utilizaban de forma muy ingeniosa materiales reciclados para su confección.

Fernando Sáez escogía las obras a montar. Hacía una propuesta y bueno se aceptaba casi siempre en el grupo por su gran capacidad como director. Pero además existía un consejo artístico que opinaba sobre el montaje de las obras teatrales, si estaba acorde con las condiciones del grupo y si iba a ser productiva para el mismo o no.

El grupo al principio tenía como local el tercer piso del teatro La Caridad, pero en el segundo piso ensayaba la Sinfónica Provincial, lo que trajo consigo cierto conflicto entre las dos agrupaciones ya que nos molestábamos mutuamente. La Sinfónica protestaba porque el grupo hacía ruido arriba y nosotros porque el sonido de los instrumentos no nos dejaba ensayar. Al tiempo se nos asigna un local de ensayo ubicado en la calle Mujica No.14, con condiciones muy incómodas para laborar, donde vivían Fernando Sáez junto a Margarita y sus hijos, hasta que 1985 somos sacados de este pequeño lugar. El grupo siempre anduvo como nómada. Llegamos a realizar ensayos en la sala de la casa de Silverio porque no

teníamos donde trabajar. Después en los últimos tiempos del grupo nos prestaron un local en el que actualmente se encuentra el grupo de Joel Sáez *Estudio Teatral*, que pertenecía al Instituto Provincial del Libro. Allí se terminó de montar la obra *Caballo de ceiba,* con condiciones poco favorables pues este sitio estaba lleno de libros los cuales fuimos recogiendo poco a poco.

-¿Considera que el Centro Experimental de Teatro de Las Villas influyó positivamente en el desarrollo del teatro villaclareño/santaclareño? ¿Por qué?

El grupo fue una cantera de formación cultural y teatral para los actores y para las futuras generaciones de artistas de la provincia y de Santa Clara. Muchos de nosotros impartimos clases de teatros en escuelas y en el propio grupo a todos aquellos artistas aficionados que nos vinieron a buscar. Dejamos una huella cultural en la población santaclareña fundamentalmente, donde tanto niños, jóvenes como adultos se impresionaban ante cualquier sorpresa y disfrutaban de las alegres canciones o estribillos que acompañaban la obra. Eran piezas de gran cubanía, escritas en un lenguaje elaborado y sencillo, en donde se manifestaba el buen humor y el carácter ambientalista y educativo del grupo. Para mí lo más importante era que las personas amaran y apreciaran el teatro; y creo que logramos algo de ello durante más de veinte años de constante labor.

Anexo 7

Entrevista a Alberto Adolfo Anido Pacheco por Dailín Wellington Sánchez. (30 de noviembre de 2010).

1*-Nombre y apellidos.*

-Fecha de entrada al grupo.

-Labor que realizó dentro del grupo.

-Fecha de salida del grupo.

Mi nombre es Alberto Adolfo Anido Pacheco. Entré en el grupo en febrero de 1969 y salí de él en 1982. Yo me incorporé cuando estaba Ana María Salas montando la obra *La Caperucita Roja* para hacer la música de dicha puesta, la cual gustó mucho en Camagüey porque utilizaban como base la música popular tradicional cubana a diferencia de la música utilizada en otras obras. Además era original para la obra, como mismo lo fueron otras composiciones hechas expresamente para algunos espectáculos. También dirigí, escribí y actué en varias obras. Escribí, que yo recuerde, *Elegía a Chiqui Gómez,* montada en la primaria Camilo Cienfuegos de la ciudad de Santa Clara con estudiantes de la escuela Piti Fajardo. El CET la montó también y competimos con ella en La Habana en el festival de teatro infantil que se realizaba anualmente, donde la descalificaron como obra de teatro al ser considerada como un coro hablado pues era un teatro moderno. De igual forma monté las obras: *La margarita que quería ser bailarina* y *El valiente soldadito de plomo* basado en el cuento de Anderson.

2*-¿Cuál era contexto teatral que presentaba la provincia de Las Villas, específicamente la ciudad de Santa Clara, al triunfar la Revolución?*

Bueno, antes de la revolución eran determinados grupos de La Habana los que venían a dar funciones en la provincia. Con el triunfo de la revolución de democratizó el teatro cubano. Recuerdo que había un grupo muy bueno dirigido por la mexicana Irma de la Vega, que montó la obra *Los árboles mueren de pie.* Esta fue la primera puesta que me impactó por la dirección del montaje y la actuación. En esta ocasión Irma me llama para musicalizarla, por decirlo así. Sin

embargo no llegué a recibir clases de esta gran teatrista, ya que estaba cursando estudios en Agronomía.

3-*¿De qué corrientes estéticas se nutría el grupo?*

Dentro de mi labor en el grupo se destaca además la musicalización de la obra *La vieja*. Era una especie de farsa que abordaba la naturaleza del ser humano en situaciones límites. En ella se empleaba la música para fortalecer el espectáculo, era un elemento más. Yo entiendo que fue una obra linda.

La línea estética siempre fue determinada por Fernando Sáez, que quería hacer un teatro experimental, lo que en esta etapa gustaba poco al público. Se trataban de hacer obras atrevidas en cuanto a la forma que el público no estaba acostumbrado a ver.

Esta experimentación en el CET sí propició un espíritu innovador en el proceso de creación artística en el colectivo, evidenciado en el maquillaje, en el texto, en la dirección de los actores, entre otros elementos. Esto le otorgaba al grupo un sello característico que sentó pautas en el movimiento teatral villaclareño.

La música del grupo se nutría de las raíces musicales cubanas populares, tradicionales: mambo, chachachá, música guajira, afrocubana. Se mesclaba la música antigua y moderna por lo que se realizaban buenas creaciones musicales. Esto me propició obtener diversos reconocimientos en los festivales, como por ejemplo el premio obtenido con la obra *Margarita en el país de las maravillas,* cuya música fue considerada como una de las mejores composiciones. Otra de las obras premiadas, en cuanto a la música, fue *Blanca Nieves* y El porrón maravilloso, con música de Mario Crespo, quien alcanzó el premio nacional de música, y yo la mención con esta primera obra que te mencioné.

El objetivo de la música que se creaba para las obras, sobre todo las dedicadas a los niños era el de contribuir al rescate de la música cubana para inculcarles a los pequeños el conocimiento y el amor hacia nuestras raíces musicales.

4-*¿Cuál era la función social del grupo y de qué forma se expresó?*

Nosotros fuimos a los centrales azucareros en guarandingas, a zonas rurales de la provincia de Camagüey dando funciones teatrales tanto para niños como jóvenes

y adultos para lo cual se utilizaba un escenario móvil y se adaptaban los espectáculos a formatos más pequeños, aunque siempre evidenciaban una excelente calidad artística. Se hiso un notable trabajo social por parte del grupo. Las giras que realizaba el grupo eran difíciles pues no había comida. Pasábamos maltratos por parte de los organismos de cultura de algunas provincias y municipios debido a que no nos brindaban el apoyo necesario para el óptimo desarrollo de nuestra labor, a pesar de que nos exigían el cumplimiento de nuestras tareas con calidad.

***5**-¿Cómo se desarrollaba el proceso de creación artístico en el grupo?*

El ambiente de creación artística, de ensayo era muy bonito pues aunque no se tuviera que participar directamente en el montaje de las obras tenía que estar en estos ensayos. En ellos aprendí mucho sobre teatro. Se fomentaba para el colectivo el espíritu creativo y de disciplina lo que propiciaba un ambiente armónico dentro del mismo. Todo el mundo durante estos espacios creaba y aprendía. Los ensayos de las obras teatrales eran escuelas en donde imperaba el rigor, la ética y la responsabilidad.

Recuerdo el estreno de la primera obra búlgara que se estrena en Cuba a cargo del CET: *El primer golpe*. Para su estreno vino el grupo profesional de Cienfuegos, el embajador búlgaro y su esposa. Fue una experiencia asombrosa para mí ya que fue mi primera actuación, la cual fue reconocida por la crítica como una de las mejores.

***6**-¿El grupo presentó contradicciones estéticas o de otra índole durante su desarrollo?*

En el grupo, que yo recuerde, no existieron contradicciones estéticas, lo que desmoronó al grupo fueron las contradicciones de índole personales que se fueron dando, sobre todo por el carácter dictatorial de Fernando Sáez.

***7**-¿Cómo se implementó la política cultural de la revolución en la esfera teatral de la provincia de Las Villas?*

El trabajo social desempeñado por el grupo respondía entre otras cuestiones a la política cultural revolucionaria. Durante la etapa del denominado quinquenio gris

se estableció un esquematismo político que limitó el trabajo para niños dado por la fuerte presencia del realismo socialista como línea estética a seguir, lo que ocasionó múltiples pugnas entre los artistas e intelectuales que iban en contra de este tipo de creación y de la forma en que se trataba de imponer. Realmente aquí en la provincia este fenómeno no cobró la magnitud que se presenció en La Habana. A partir de este período se establecieron determinados cánones como la no presencia de la muerte, de hadas, ni de aspectos religiosos en la escena infantil, lo que afectó en cierto modo su riqueza.

Anexo 8

Entrevista a Joel Sáez Carvajal por Dailín Wellington Sánchez. (13 de diciembre de 2010).

1-*Nombre y apellidos.*

-Labor que desempeña/ó.

Me llamó Joel Sáez Carvajal. Soy graduado de teatrología en el ISA y laboro como director del grupo Estudio Teatral de Santa Clara.

Tengo conciencia de la existencia del grupo en 1969, son mis primeras memorias. Yo vivía en Remedios inicialmente. Luego nos mudamos para Santa Clara en el local donde ensayaba el colectivo, ubicado en la calle Mujica No. 14. Tengo conciencia de los montajes de *La Caperucita Roja* por Ana María Salas y de las giras que realiza la agrupación por los distintos territorios de la provincia en las guarandingas.

2-*¿Cuál era el contexto teatral que presentaba la provincia de Las Villas, específicamente la ciudad de Santa Clara, al triunfar la Revolución?*

El teatro en Santa Clara presentaba características parecidas a la del resto de las capitales de provincia de todo el país antes de 1959. Con el triunfo de la revolución se establece una política encaminada a la reanimación cultural de la nación. Se crean grupos profesionales de teatro dramático, guiñoles y grupos denominados La Edad de Oro, que se dedicaban al trabajo para niños pero sin actores. Es decir, a partir de este momento surge una actividad teatral amplia en la región, un espíritu de superación y de efervescencia revolucionaria que habría nuevas posibilidades y condiciones para los artistas como transporte, educación, materiales de trabajo, reconocimiento social, celebración de festivales, encuentros y seminarios de teatro, entre otras cuestiones. Desde el punto de vista económico y sociocultural se evidenciaba una intención real de cambiar la situación del país. También en estos primeros momentos fueron claves, ante la ausencia de las Casas de Cultura, los Consejos de Cultura Provinciales.

3- *¿Qué valoración tiene sobre el Centro Experimental de Teatro de Las Villas?*

El grupo se forma a raíz de una política de estado nacional que respondía al interés por el desarrollo cultural revolucionario. Se realizaron concursos y pruebas de actitud sobre todo a los artistas aficionados, provenientes de las filas trabajadoras y estudiantiles, a pesar de que en la sociedad imperaban algunos prejuicios machistas con respecto a los artistas.

El *CET* partió de una necesidad de hacer teatro y de un marco prefijado: hacer teatro para niños. Su línea estética se fue conformando poco a poco a partir de esta necesidad teatral. Fernando Sáez partiendo de sus conocimientos y de su experiencia se propuso hacer un arte teatral que tuviera cierta complejidad para los niños, jóvenes y adultos. Una escena que fuera capaz de llevar al espectador a reflexionar, brindándole a través de un alto nivel de elaboración estética con temas de interés social, cultural, político, ético, etc. Es decir, muchas veces los colectivos de teatro no parten de una estética determinada sino que llegan a ella mediante su actividad y su empeño.

A mi juicio, en el grupo primó el concepto de grandes espectáculos sobre todo en la década del sesenta. También se desarrolló una línea encaminada a la realización de espectáculos de pequeño formato, lo que les daba cierta movilidad y ligereza, mostrando el carácter innovador del grupo. Este tipo de teatro, caracterizado por presentarse en las calles y en espacios poco convencionales, toma auge en el colectivo durante la década del setenta, a causa también de la escasez de materiales y para poder cumplir con un plan oficial de obras a representar. Con ellos trabajaron importantes diseñadores de la época como Manolo Barreiro durante los sesenta principalmente y Jesús Ruiz, que diseñó obras de gran formato para niños.

Nunca se utilizó la metodología del trabajo de Grotowski. Siempre se utilizaron los referentes stanislavskianos en correspondencia a la visión de Fernando y a las condiciones del elenco. Como tal la influencia de Grotowski se inicia en 1987, en el grupo *Teatro 2 de Santa Clara*, devenido del *CET*, en donde yo colaboro e influyo en su desarrollo.

***4**-¿Observó algunos de los espectáculos que realizó el grupo? ¿Cuáles?*

Considero que los años de mayor maduración del colectivo se encuentran entre 1980 y 1986 tanto para las obras de gran como de pequeño formato. Ejemplo de ello está en los espectáculos: *El porrón maravilloso, Blanca Nieves* y *Caballo de ceiba*, que muestra la búsqueda de un lenguaje nuevo, más complejo y de gran intensidad. Esta última obra no poseía una gran escenografía sino que se basaba en los gestos, en la interacción de los actores con el público, lo que se salía de lo tradicional.

Con la obra *Caballo de ceiba* aparece por primera vez en la trayectoria del *CET* una búsqueda consciente de los actores a un nivel extraverbal. En este sentido fue una puesta muy controvertida. Hubo a quienes les interesó y a otros que no. A raíz de ella, junto a otros factores, se crea la contradicción dentro del grupo entre los que querían seguir la experimentación y los que no les interesaba, que trajo consigo la escisión del *CET*.

5-*¿Qué considera de dichos espectáculos?*

Yo recuerdo obras de un gran interés artesanal como lo fueron: *El ruiseñor del emperador, El caballito enano, Margarita en el país de las maravillas, El porrón maravilloso, Caballo de ceiba, El primer golpe* y algunas obras de pequeño formato como *El artista,* entre otras presentadas en las escuelas primarias de la ciudad de Santa Clara.

Siempre primaron en las obras del grupo un discurso sencillo, cargado de valores humanos y didácticos. Poseían un gran atractivo artístico que siempre logró captar el interés del público.

6-*¿Considera que el Centro Experimental de Teatro de Las Villas influyó positivamente en el desarrollo del teatro villaclareño/santaclareño? ¿Por qué?*

Fernando Sáez fue un líder como director, con ideas creativas. A él se le suman aquellos actores de gran permanencia, constancia en el grupo, que aportaron también valiosas ideas creativas como: Carmen Pallas, Ángel Víctor Migues, Margarita Carvajal, Alberto Anido, Carlos Chirino, etc.

El *CET* fue muy importante en el desarrollo del teatro y la cultura en Santa Clara. Llenó la vida teatral de esta ciudad y de la provincia de Las Villas durante los

primeros años de la revolución con espectáculos grandilocuentes, que obtuvieron a nivel nacional significativos reconocimientos. Constituye un grupo de referencia del teatro infantil cubano.

Sobresale y deja un importante legado por defender un teatro de esfuerzo, de entrega y sacrificio, dando un resultado muy por encima de la media. Debo decir que el grupo y su director fueron víctimas de cierta desconfianza, intolerancia propia de la etapa, e incluso de injusticias por hacer espectáculos costosos supuestamente, lo cual no era cierto pues en muchas ocasiones se confeccionaban los vestuarios y la escenografía con materiales reciclados y viejos.

7-*¿Cómo se implementó la política cultural de la revolución en la esfera teatral de la provincia de Las Villas durante los años sesenta, setenta y ochenta?*

Bueno, sobre este tema Fernando Sáez te puede ahondar mejor que yo. Sin embargo, considero que una de las etapas más polémicas de la política cultural cubana fue el Quinquenio Gris, que constituyó –a mi modo de ver- un fenómeno más bien capitalino. Fue el período de la parametración, cuya repercusión no golpeó tanto en la ciudad de Santa Clara pues dependía mucho del gobierno y de los propios grupos de poder del territorio. Por ejemplo, el CET no se vio afectado. Lo que sí se reflejó durante los finales de los sesenta y principios de los setenta en Santa Clara fue una política dogmática y restrictiva puesta en práctica a través de una selección de obras que enviaba el Departamento de Teatro del CNC, que se enviaban a los grupos para a partir de allí escoger las que se presentarían al público.

Tengo conocimiento sobre el conflicto que trajo consigo la salida en escena de la muerte en el espectáculo *El ruiseñor del emperador*, en 1968, en donde vino un asesor de La Habana para analizar la puesta teatral. Las autoridades locales no le respondieron al grupo como debían ante esta situación. Luego, a partir de 1975 la política se vuelve un poco más flexible y la dramaturgia del grupo toma mayor fuerza.

Anexo 9 (a) (Obras infantiles)

Obra: *El ruiseñor del emperador* (1968)

Obra: *La Caperucita Roja* (1969).

Obra: *El caballito enano* (1971).

Anexo 9 (b) (Obras infantiles)

Obra: *Margarita en el país de las maravillas* (1975)

Obra: *El porrón maravilloso* (1982)

Obra: *Caballo de ceiba* (1985)

Anexo 10 (a) (Obras para jóvenes y adultos)

Obra: *La tinaja* (1967)

Obra: *La palangana* (1967)

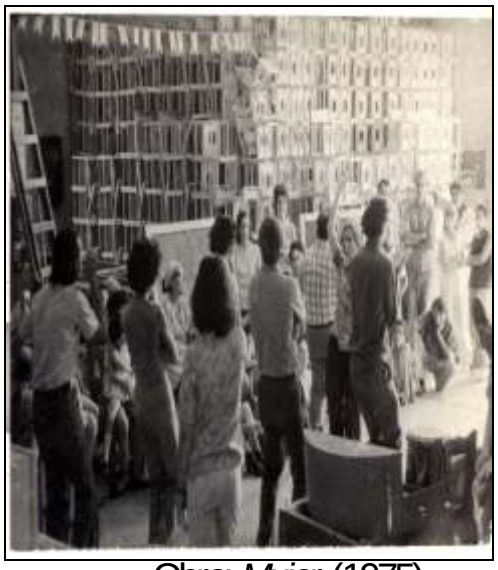
Obra: *Farsa y justicia del corregidor* (1968)

Anexo 10 (b) (Obras para jóvenes y adultos)

Obra: *La vieja* (1969)

Obra: *El primer golpe* (1973).

Obra: *La candela* (1976)



Obra: *Mujer* (1975)