



Facultad de Historia, Artes y Lenguas
Departamento de Historia

**Trabajo de Diploma en opción al título de
Licenciado en Historia**

***Título: Grupo Teatro Escambray:
historia y texto dramático (1969-1984)***

Autora: Odalianny Chirino Rodríguez

Tutora: MSc. Massiel Delgado Cabrera

Profesora Auxiliar

Cotutora: MSc. Mercedes M. Ferrer

Profesora Auxiliar

Curso: 2015-2016

Grupo Teatro Escambray: historia y texto dramático (1969-1984)

Declaración de Autoría

Hago constar que la presente investigación fue realizada en la Universidad de Cienfuegos como parte de la culminación de los estudios en la Licenciatura en Historia; autorizo a que sea utilizada, de forma parcial o total, por la institución para los fines que estime conveniente y no podrá ser presentada en evento ni publicada, sin la aprobación de la Universidad.

Firma del autor: Odalianny

Odalianny Chirino Rodríguez

Firma del tutor: Massiel

MSc. Massiel Delgado Cabrera

Los abajo firmantes certificamos que la presente investigación ha sido revisada según acuerdos de la dirección de nuestro centro y cumple los requisitos que debe tener un trabajo de esta envergadura, referido a la temática señalada.

Información Científico Técnica

Nombre y Apellidos: Brisaida Montón Montón

Firma: Bc

Computación

Nombre y Apellidos: Francisco Gabriel Ruiz Padilla

Firma: FRG

Índice

Pensamiento

Dedicatoria

Agradecimientos

Resumen

Abstract

Introducción	1
Capítulo I: Grupo Teatro Escambray: hacer Revolución desde el teatro	9
1.1 Estado de la dramaturgia cubana al triunfo de la Revolución	9
1.2 Eclósión dramática en la escena cubana bajo el influjo de la política cultural de la Revolución.	15
1.3 Génesis y fundación del Grupo Teatro Escambray: otra forma de hacer teatro	20
Capítulo II: Grupo Teatro Escambray: del texto dramático a la reconstrucción histórica	32
2.1 Transformación de la historia en el tiempo	32
2.1.1 Lucha contra bandidos (LCB)	32
2.1.2 La tierra	39
2.1.3 Testigos de Jehová	43
2.1.4 Conflictos morales	45
2.2 Desplazamiento de la historia en el espacio	48
2.2.1 Las montañas del Escambray: foco principal del bandidismo	48
2.2.2 Las zonas premontañosas: planes de desarrollo	51
2.3 Y los hombres se van haciendo distintos	55
Conclusiones	59
Recomendaciones.....	61
Fuentes Consultadas	62

“Los grandes hombres [...] cultivan la grandeza que hallan en sí y la emplean en beneficio ajeno [...]”.

José Martí

Dedicatoria

A mis abuelos por la dedicación y el cariño.

*A mis padres por el cariño, por el apoyo, por la correcta
conducción.*

A toda mi familia por apoyarme siempre.

A mi tutora por la dedicación.

Agradecimientos

A mi madre por la dedicación, el amor, el apoyo y el esfuerzo realizado durante estos 23 años, por estar siempre presente. Gracias por toda mamita.

A mi padre por el cariño, por el apoyo y los oportunos consejos.

A mis abuelos por la ternura, la dedicación, por el apoyo brindado en cada decisión que he tomado, por quererme como una hija.

A mis tías y tíos por estar siempre pendientes de mí, por el apoyo y el cariño. A mi hermana y a toda mi familia.

A mi tutora por acompañarme en la aventura del Escambray desde 2º año. Por la dedicación y el cariño. Por el empeño con que asumió este trabajo. Por alentarme todas las veces que fue objetado el estudio del Teatro Escambray. Por la correcta conducción, pues sus consejos fueron muestra de que no solo es una excelente profesional, también es una madre y amiga ejemplar.

A Daniela por acompañarme en los buenos y malos momentos durante estos cinco años, por los sinceros consejos. Fue un placer ser tu amiga todo este tiempo.

A Mani por compartir los buenos ratos y por alentarme en los momentos difíciles.

A Sandy y a Dariel por su ayuda, por aguantar mis locuras.

A los compañeros del grupo: Dionella, Leyany, Lisetty, Jesi.

A las muchachitas del cuarto: Karla y Lisandra.

A los compañeros del Grupo Teatro Escambray, Elio y Concha por la ayuda brindada desde el comienzo; a su director, Rafael González.

A los profes de la carrera: Noel, Juan Carlos, Vero, Mercedes, Maricely, Lisdania, Elizabeth, Tania, Gladys, y a todos los que contribuyeron a mi formación durante estos cinco años.

A mi oponente Esther Hernández por las sugerencias y consejos oportunos.

A Carlos Benítez por sugerirme el estudio del Teatro Escambray y por la constante preocupación

A los vecinos por apoyarme siempre.

Resumen

La cultura no estuvo ajena al proceso transformador que tuvo lugar en la Isla a partir del 1º de enero de 1959. Particularmente, el arte escénico buscó alternativas de desarrollo sin desentenderse de la etapa precedente; dentro de ellas se cuenta la fundación del Grupo Teatro Escambray en noviembre de 1968. Este colectivo decidió trasladarse hacia el Escambray buscando un lenguaje teatral y un público nuevo. De la práctica investigativa y la convivencia de los miembros del Grupo con los habitantes del Escambray, nacieron textos dramáticos que después de casi cinco décadas de la escritura del primero de ellos, pueden considerarse fuentes históricas. La presente investigación titulada *Grupo Teatro Escambray: historia y texto dramático entre 1969 y 1984*, tiene como objetivo reconstruir la historia de la región escambradeña a partir de los textos dramáticos del GTE en dicho periodo. Para su realización se asumió el paradigma cualitativo y como parte de él, el análisis de contenido, los procedimientos de la hermenéutica y la crítica histórica, así como la entrevista estructurada y la utilización del mapa como fuente del conocimiento histórico. Con esta investigación se logró reconstruir la historia de la región escambradeña expresada en la transformación de los conflictos clasistas en el tiempo, su desplazamiento en el espacio y el comportamiento de los sujetos históricos.

Abstract

Culture was not isolated from the transformation process that took place in the island after January 1st, 1959. Particularly the dramatic art found development alternative without getting rid of the previous period. In that sense we can find the foundation of the Grupo Teatro Escambray (GTE) on November, 1968. The members of this group decided to move to Escambray seeking for a dramatic language and a new audience. Dramatic texts were created based on the searching practice and the coexistence of the artists with the Escambray`s people. Those texts can be considered historical sources after 5 decades of having been written. The present research is entitled ``Grupo Teatro Escambray: history and dramatic texts between 1969 and 1984``. Its main objective is to reconstruct the history of the region in question taking into account the dramatic texts of the GTE in the period established. It was important to use the qualitative paradigm, the content analysis, the hermeneutics procedures, the historical criticism, the structured interview and the employment of maps as historical knowledge source. This research contributed to reconstruct the history of the Escambray territory expressed through the transformation of classist conflicts, the displacement through time and the performance of historical subjects.

Introducción

Con el triunfo revolucionario del 1º de enero de 1959 se emprendieron transformaciones radicales en la nación y la cultura adquirió un papel relevante en el nuevo proyecto social. Entre las experiencias más aportadoras e intensas estuvo la fundación del Grupo Teatro Escambray (GTE)¹ liderado por Sergio Corrieri y Gilda Hernández en la zona montañosa del centro-sur de la isla, el 6 noviembre de 1968.

Fue un fenómeno sin precedentes en la cultura cubana pues se propusieron hacer Revolución desde un teatro concebido para un público determinado, en condiciones específicas. Se trató de actores vinculados activamente a grupos profesionales que existían desde antes del triunfo revolucionario; pero que, impulsados por inquietudes artísticas e intelectuales, decidieron abandonar la capital del país y encontrar nuevas perspectivas en un escenario inusual.

El sitio para *hacer una obra útil y moldear un nuevo tipo de intelectual*² como lo exigían las circunstancias, lo encontraron en el Escambray, una región marcada por profundos contrastes: las secuelas de la Lucha Contra Bandidos (LCB)³ y la decidida voluntad de la Revolución de acabar con el atraso socioeconómico impulsando los planes ganaderos y desplegando el trabajo político – ideológico. Allí, se dispuso el colectivo a investigar para, con la sistematización de los datos obtenidos a través del estudio, aprehender la realidad objetiva; también, a convivir para incorporar un *precioso caudal de vivencias indispensables en todo trabajo creador*⁴.

De esta práctica investigativa y teatral nacieron textos dramáticos, entendidos como: “texto escrito, de carácter literario, dispuesto para la representación en un escenario. Su condición está marcada precisamente por su finalidad, de ahí que contiene el diálogo (signos verbales) y acotaciones (signos no verbales) que indican las circunstancias de

¹ En lo adelante para referirse al Grupo Teatro Escambray se utilizará las siglas GTE.

² Pogolotti, Graziella. Prólogo de Repertorio Teatral Cubano. Teatro Escambray. --La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1978. p.8

³ En lo adelante para referirse a la Lucha Contra Bandidos se utilizará las siglas LCB.

⁴ Pogolotti, Graziella. Prólogo de Repertorio Teatral Cubano. Teatro Escambray. --La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1978. -- p.7.

la situación, ellas lo diferencian de otros textos literarios, como la novela o el poema”⁵. Después de casi cinco décadas de la escritura del primero de ellos, pueden considerarse fuentes históricas, en tanto *han llegado hasta nosotros como efecto cognoscible de los hechos*⁶ acaecidos en ese tiempo y son factibles de ser utilizados por el historiador en tanto portadores de información.

En este sentido, la presente investigación titulada *Grupo Teatro Escambray: historia y texto dramático entre 1969-1984*, se orientó a indagar en tales fuentes, para extraer de ellas la aprehensión que hicieron de aquella coyuntura histórica entre 1969 y 1984. Es decir, desde el primer texto hasta la fecha en que abandonaron el método de trabajo y la dependencia del contexto, cambio que los condujo a retomar el repertorio del Teatro Clásico universal en detrimento del Teatro Nuevo⁷ del cual fueron precursores.

Este movimiento teatral, derivado de la práctica escénica del Grupo Teatro Escambray consistió en una dramaturgia que comprende el proceso íntegro: desde la selección de una temática y la elaboración del texto hasta la puesta en escena y las modificaciones posteriores. En ella los autores mantuvieron un vínculo vivencial con el grupo y la zona donde operaban; a la vez, incorporaron un conocimiento profundo y sistemático de la realidad política, económica, social y cultural. De esta manera los textos dramáticos integrados a su repertorio nacieron de la inserción en la dinámica de la realidad social de la comunidad, que más tarde se devolvió recreada artísticamente.

La relevancia del GTE y la continuidad de su propuesta escénica en otros colectivos nacionales nucleados, hacia los años setenta, en el Movimiento de Teatro Nuevo ha sido objeto de investigación. Han surgido, textos que lo analizan insertado en el

⁵ Bobes, M^a del Carmen. Semiología de la obra dramática. Tomado de: <http://definicion.de/texto-dramatico.com>

⁶ Tal como ocurre con: “*la momia en una cámara sepulcral egipcia, los utensilios atuendos, armas, en cuanto expresión de determinadas capacidades técnicas; las costumbres y fiestas, las instrucciones legales en cuanto efecto de ciertas concepciones jurídicas y morales, y todas las manifestaciones de la vida espiritual que nos han sido transmitidas por medio del lenguaje, la escritura y la representación plástica. Tanto las que se refieren a necesidades prácticas, a los asuntos oficiales y jurídicos como las relativas a la Religión y a la misma vida intelectual. Todo se tiene en consideración desde las notas económicas, los calendarios, códigos, documentos, inscripciones, actas, hasta los sermones puestos por escritos, las exposiciones históricas, árboles genealógicos, memorias, diarios, libelos, y hojas sueltas, periódicos, poesías, novelas.* Tomado de: Bauer, W., Introducción al estudio de la historia, p. 220-221. Cit. en: Mompeller Vázquez, Liliette. Metodología de la Investigación Histórica. Selección de Lecturas, 2012. --p. 151.

⁷ El concepto aparece en el Capítulo I de esta investigación, p. 28.

desarrollo de la dramaturgia cubana; otros, se ocupan del contexto histórico revolucionario; mientras, diversas fuentes particularizan en la coyuntura histórica del Escambray posterior a las transformaciones socioeconómicas introducidas al triunfo de la Revolución.

Dentro de las investigaciones referidas al desarrollo del teatro a partir del triunfo de la Revolución se ubica *Historia de la Literatura Cubana. Tomo III*. Fue concebida por un colectivo de autores y editada por el Instituto de Literatura y Lingüística en el 2008. En ella se recogen las problemáticas centrales abordadas en el Seminario Nacional de Teatro en 1967, que denotan las insatisfacciones de los teatristas con la escena que se promovía. Precisamente, de ese texto se extrajo la definición de Teatro Nuevo para este estudio.

En *Breve historia del teatro cubano* del crítico e investigador Rine Leal, se encuentra una síntesis del desarrollo teatral cubano. Este libro incluye un abordaje del desarrollo de la escena cubana desde sus orígenes hasta la actualidad; sin embargo, lo que concierne a la etapa revolucionaria – muy rica y activa - aparece tratado muy brevemente. Aun así, contiene un extenso repertorio bibliográfico que permite profundizar en el tema y particularmente, al presente estudio, le aporta consideraciones sobre el surgimiento del GTE y sobre el quehacer de sus primeros años atendiendo a un orden cronológico.

De la obra *La cultura en Cuba socialista*, se analizó el artículo *Hacia una dramaturgia del socialismo*, también de Rine Leal. Igualmente, el autor refiere el desarrollo de la dramaturgia revolucionaria y contextualiza, desde el punto de vista histórico, tanto el surgimiento del colectivo GTE como del movimiento de Teatro Nuevo derivado de su manera de encarar el teatro.

Se suman a estos aportes la colección de las revistas *Tablas* publicadas entre 1983-1989. Ellas ofrecieron valiosa información sobre el hecho teatral en general, en cuanto a la dramaturgia, las diferentes puestas en escena durante esos años, y las etapas del teatro cubano. Asimismo, dentro de la obra: *La política cultural de la Revolución*

Cubana 1971-1984 de Mildred de la Torre, el acápite dedicado al teatro fue objeto de atención. Éste ofrece un análisis de los resultados de la política cultural puesta en práctica por la Revolución en relación con esta manifestación, entre cuyos aciertos se cuenta la fundación del GTE.

Específicamente el GTE ha sido objeto de estudio en su devenir histórico por parte de diferentes autores. Se destaca *Teatro Escambray: una experiencia*, un libro de la arqueóloga y etnóloga mexicana Laurette Séjourné, resultado de su convivencia con el Grupo. A pesar de que los hechos testimoniados abarcan sólo hasta 1972, fue útil para comprender el desenvolvimiento de la batalla ideológica promovida por el GTE frente a la manera de actuar de los habitantes del Escambray.

Por su parte, *La dramaturgia del Escambray* de Rine Leal, está compuesta por tres ensayos: *Diario del Escambray*, *La dramaturgia del Escambray* y *Monólogo del Escambray*. La obra contiene una periodización del colectivo en sus primeros diez años de existencia. A manera de resumen, el autor ofrece una comparación entre la dramaturgia del Escambray y la “tradicional”, para fundamentar la tesis de que la labor del GTE fue la iniciadora en Cuba de la corriente del Teatro Nuevo.

Para acercarse a la coyuntura histórica del Regional Escambray⁸ resultó imprescindible *El Escambray en ascenso*, de Andrés Suárez García. En él se expone la historia de los diferentes pueblos asentados en el macizo montañoso desde que fueron fundados hasta la década del 70 del siglo XX. Cuando profundiza en su evolución a partir de la Revolución, se apoya en entrevistas realizadas a los sujetos involucrados en los planes de desarrollo. El principal aporte para este estudio fue el registro ofrecido sobre el contexto, que nutrió los textos dramáticos del GTE.

⁸ Las transformaciones económicas, políticas y sociales que la Revolución había llevado a cabo determinaron que, a partir de 1963, se creasen las Regiones como una instancia político-administrativa entre la provincia y el municipio, y se elevase el número de éstos. Tomado de: Cantón Navarro, José C., Arnaldo Silva León. Historia de Cuba. 1959-1999. Liberación nacional y socialismo. —La Habana: Editorial Pueblo y Educación. —p.170.

La historia del Regional se encuentra descrita además, en el artículo de Víctor Almanzar Tojeiro *El Plan Escambray: una experiencia de la naciente Revolución de transformación en las montañas villareñas* contenido en *Las regiones en Latinoamérica* de la autoría de Hernán Venegas Delgado. Aquí se analiza la situación de la región escambradeña a partir de 1959, donde se ponen en vigor los diferentes planes de desarrollo concebidos por la Revolución; a la vez, inmersa en la trágica experiencia de la LCB.

Las razones expuestas dejan ver el interés de otros investigadores por el GTE; sin embargo, se advierte que tales estudios no se centran en el análisis de los textos dramáticos producidos por este colectivo teatral entre 1969 y 1984 como fuentes para reconstruir la historia de la región. A partir del insuficiente tratamiento histórico que ha tenido el análisis de los textos dramáticos del GTE desde esta perspectiva, se declara el siguiente **problema de investigación:**

¿Cómo los textos dramáticos del GTE entre 1969-1984 permiten reconstruir la historia de la región escambradeña?

Es su objeto de estudio: El teatro cubano en la Revolución

Y su campo de investigación: Los textos dramáticos del GTE entre 1969-1984

Como objetivo general se propone: Reconstruir la historia de la región escambradeña a partir de los textos dramáticos del GTE entre 1969-1984

Objetivos específicos:

- Caracterizar el contexto sociocultural en que surge el GTE.
- Determinar los textos dramáticos producidos por el GTE entre 1969 y 1984, cuyo argumento aborda la historia de la región escambradeña.
- Explicar, a partir de los textos dramáticos producidos por el GTE entre 1969 y 1984, la historia de la región escambradeña.

Hipótesis: Los textos dramáticos del GTE, producidos entre 1969 y 1984, permiten reconstruir la historia de la región escambradeña expresada en la transformación de los conflictos clasista en el tiempo, su desplazamiento en el espacio y la actuación de los sujetos históricos.

En la presente investigación se asume el **paradigma cualitativo**, toda vez que se interpreta la realidad concreta del teatro cubano a finales de la década del 60 donde emergió el Grupo Teatro Escambray y protagonizando una ruptura con la práctica teatral de entonces. A la vez, se extraen los significados de la acción de los sujetos históricos involucrados en las condiciones socio-culturales que le sirven de marco. Ésta se inserta en la **Historia Social** y se considera **explicativa** porque propone establecer la conexión entre los textos dramáticos del GTE entre 1969 y 1984 y la historia de la región escambradeña. Para su realización se utilizaron los siguientes **métodos teóricos**:

Histórico-Lógico: se utilizó para lograr la comprensión del desenvolvimiento de la dramaturgia cubana, tanto la que compete a la etapa anterior al triunfo de la Revolución como la posterior. Con ello reconocer el proceso de *continuidad enriquecida* que tuvo lugar; por tanto, examinar los antecedentes y las condiciones históricas en que surgió y se desarrolló el GTE.

Analítico-Sintético: facilitó segmentar el objeto en sus partes, es decir, a partir del estudio de la dramaturgia cubana, se analizó la de un grupo específico: el Teatro Escambray y dentro de ella la producción de aquellos textos dramáticos apegados a la coyuntura histórica. Con éstos se logró reconstruir la historia de la región escambradeña atendiendo a la transformación de los conflictos clasistas en el tiempo; su desplazamiento en el espacio y las modificaciones en el comportamiento de los sujetos históricos.

Inductivo-Deductivo: Permitió la identificación de particularidades en la dramaturgia del GTE entre 1969-1984, así como de los textos dramáticos que produjeron y aprehendieron la historia de la región escambradeña de tal forma que constituyen

fuentes para reconstruirla en el decurso del tiempo, el espacio y los sujetos. Todo lo cual posibilitó la génesis de una nueva corriente: el Teatro Nuevo.

Como **métodos empíricos** se utilizó el **análisis de documentos** que permitió utilizar los textos dramáticos del GTE como fuentes históricas para reconstruir la coyuntura. Igualmente, para indagar en el repertorio bibliográfico que posibilita aproximarse al contexto, donde se cuentan: *Breve historia del teatro cubano*, *Historia de la Literatura Cubana Tomo III*, *Revista Tablas*, *Teatro Escambray: una experiencia*, *Repertorio Teatral Cubano (obras)* entre otros. Asimismo, se tuvo en cuenta el documental *Del Escambray, el campesino*, realizado por el ICAIC bajo la dirección de Rogelio París.

Se utilizó como procedimiento el **análisis de contenido**, materializado en la crítica analítica y la sintética para analizar las fuentes consultadas y extraer de ellas los datos que permitieron elaborar las fichas bibliográficas y analíticas; así como la crítica a las fuentes documentales, materializada en fichas de contenido. Se confeccionó una base de datos con la producción dramática del GTE que permitió graficar las relaciones de afinidad temática entre las partes constitutivas del campo de estudio. Se empleó además, la triangulación de fuentes con el objetivo de corroborar los acontecimientos descritos en los textos dramáticos y la hermenéutica para interpretarlos.

Se utilizó la **Entrevista Estructurada**, que le permitió a la autora intercambiar con Elio Martín, actor fundador y director artístico del Grupo Teatro Escambray quien participó directamente en el quehacer de la agrupación. Ella es un valioso testimonio sobre la génesis y fundación del Grupo y sobre los conflictos de la región escambradeña que recrearon artísticamente a partir de la concepción dramática utilizada.

La utilización del **Mapa como fuente de conocimiento histórico**, facilitó sintetizar información acerca de los conflictos clasistas asociados al medio geográfico en que se asentó la actividad histórica de los hombres, en el este caso, la región escambradeña. También permitió ubicar gráficamente los puntos relacionados con los hechos geofísicos y culturales inherentes a tal actuación para comprender su significado.

Como **novedad científica** se considera la interpretación que se hace del campo de estudio, es decir, los textos dramáticos producidos por el GTE entre 1969 y 1984, en tanto fuentes históricas. A través de ellas es posible reconstruir la historia de la región escambradeña expresada en la transformación de los conflictos clasistas en el tiempo, su desplazamiento en el espacio y el comportamiento de los sujetos históricos.

El informe de la investigación se estructuró de la siguiente forma: **Introducción, Desarrollo, Conclusiones, Recomendaciones, Bibliografía y Anexos**, estos últimos con el objetivo de complementar los datos empíricos y el discurso histórico-cultural. El primer aspecto contiene la presentación e importancia del tema, el diseño teórico-metodológico y la estructura capitular de la investigación.

En el primer capítulo se caracteriza el contexto sociocultural en que nació el GTE, consecuente con la política cultural implementada por la Revolución y la tradición teatral de la que eran herederos sus miembros fundadores. En el segundo se identificaron los textos dramáticos producidos por el GTE entre 1969 y 1984 para reconstruir la historia de la región escambradeña; de su interpretación se extrajo la transformación de los conflictos clasistas en el decurso del tiempo, su desplazamiento en el espacio y las modificaciones que se operaron en los sujetos históricos.

Capítulo I: Grupo Teatro Escambray: hacer Revolución desde el teatro

Tras el triunfo revolucionario se produjeron transformaciones a las que no estuvo ajena la cultura y como parte de esta, la manifestación teatral. La dramaturgia cubana revolucionaria buscó alternativas de desarrollo sin romper con la etapa precedente. En ello contribuyó sobremanera la política cultural puesta en práctica por la Revolución que permitió al teatro experimentar una *continuidad enriquecida*; a la vez, emergieron nuevos dramaturgos y temáticas, junto a la presentación en escena de lo mejor del Teatro Universal. Sin embargo, hacia finales de los años 60 del siglo XX, teatristas y críticos de dicha manifestación mostraron insatisfacciones y protagonizaron una ruptura que la postre trajo consigo el surgimiento del Grupo Teatro Escambray (GTE).

1.1 Estado de la dramaturgia cubana al triunfo de la Revolución

Al triunfar la Revolución el 1^o de enero de 1959 la conmoción alcanzó todos ámbitos de la vida cubana. La cultura artística y dentro de ella el teatro, no estuvieron ajenas a semejante impacto. Específicamente, las artes escénicas expandieron su quehacer a una nueva realidad pero sin desentenderse de una sólida tradición institucionalizada desde el mismo nacimiento de la República con la fundación de la Sociedad del Fomento del Teatro en 1910 y algo más tarde, en 1915, la Sociedad de Teatro. Acciones que posteriormente fertilizó el impulso del teatro ambulante promovido desde la Dirección de Cultura de la Secretaría de Educación bajo el liderazgo de José María Chacón y Calvo en 1934.

Engrosó esta historia la puesta en vigor de la Constitución de 1940, la que por primera vez incluyó la cultura como derecho de los ciudadanos y estableció las responsabilidades del Estado cubano en este ámbito. Específicamente en su artículo 47 declaró que: *“La cultura, en todas sus manifestaciones, constituye un interés primordial del Estado, son libres la investigación científica, la expresión artística y la publicación de sus resultados, así como la enseñanza”*. Ello se tradujo en el auge de la creación y divulgación de las manifestaciones artísticas, así como la fundación de sociedades, academias y escuelas, entre las que se ubica la Academia de Artes Dramáticas.

A la gestión de la Academia se sumó el surgimiento del Teatro Universitario en 1941 que fue dirigido el austriaco Ludwig Schajowiez quien llegó a Cuba huyendo del nazismo alemán. Ese mismo año se creó el Patronato del Teatro considerada la institución “socialmente más poderosa y burguesa”⁹ dentro de las existentes.

Como alternativa excepcional, provista de una perspectiva social más amplia, se constituyó el colectivo Teatro Popular¹⁰ integrado por valiosos intelectuales y artistas de izquierda. Fue un proyecto al servicio del movimiento obrero y a su Confederación de Trabajadores, lo que demostraron al escenificar sus piezas en locales obreros, sindicatos, plazas y carpas para acercarse a las masas populares. Más tarde, con la elección de Raúl Roa al frente a Dirección de Cultura¹¹, el programa de fomento del teatro se intensificó y se extendió por todo el país al retomar en 1950 las Misiones culturales del Ministerio de Educación pero que dejaron de existir con el inicio de la dictadura de Batista en 1952.

A partir de 1954 los grupos teatrales asumieron una nueva perspectiva: nacieron las salitas o teatros de bolsillo en El Vedado¹² y las funciones se hicieron continuas, rompiendo con el solitario estreno mensual. Pero el teatrista continuó siendo un artista heroico, que no lograba vivir de su trabajo profesional y las salitas se mantenían más por austeridad económica, que por éxitos de taquilla. De manera general el teatro no pasó de ser un fenómeno socialmente limitado.

En 1958 Vicente Revuelta¹³ fundó Teatro Estudio¹⁴, considerado una de las experiencias artísticas más conmovedoras de la escena cubana. Entre sus primeros

⁹ Leal, Rine. Breve historia del teatro cubano. -- La Habana: Editorial Félix Varela, 2006. --p.82.

¹⁰ Teatro Popular fue creado por Francisco (Paco) Alfonso. Este colectivo teatral editó libros, folletos y hasta una revista. Este grupo cerró sus puertas en agosto de 1945. Tomado de: Leal, Rine. Breve historia del teatro cubano. -- La Habana: Editorial Félix Varela, 2006. --p.82-83.

¹¹ Para ampliar ver: Ramos Ruiz, Danay. Roa Director de Cultura. Una política, una Revista. —La Habana: Editorial Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello, 2006.

¹² Boudet, Rosa Ileana. La dramaturgia cubana en la literatura cubana. En: Letras. Cultura en Cuba.3, de Ana Cairo Ballester. -- La Habana: Pueblo y Educación, 1987. —p.147.

¹³ Vicente Revuelta: (1929 -2012) fue un actor , director teatral y pedagogo cubano. Como actor realiza su primer papel en el grupo ADAD en el año 1946. Ingresó en la Escuela Municipal de Arte Dramático, y más tarde en el Patronato de Teatro y en el Teatro Universitario. Fundó junto a su hermana Raquel Revuelta el Grupo Teatro Estudio en febrero de 1958. En 1968 dirigió el colectivo *Los Doce*, experiencia que se basaba en torno a las teorías de Grotowski. En 1999, recibió el Premio Nacional de Teatro de Cuba. Tomado de: El rostro de los 80. Revista *Tablas*, no. 1, enero- marzo, 1987.

integrantes estuvieron: Vicente Revuelta, Raquel Revuelta, Sergio Corrieri, Helmo Hernández, Elio Martín, Herminia Sánchez; todos ellos orientados a la búsqueda de obras que por su mensaje de interés humano les permitiera adentrarse en el análisis de la realidad cultural y social de Cuba como expresaron en su manifiesto inaugural¹⁵. Se le consideró “*el conjunto más profesional y estable de su momento (...) [que] pasó a ser denominado, no el mejor grupo, sino el “grupo” por excelencia*”¹⁶. Su repertorio, igual que el de muchos teatristas cubanos, mostraba su adhesión a las escuelas de Bertolt Brecht¹⁷, Stanislavski¹⁸ y Grotowsky¹⁹.

Especialmente se habían identificado con Brecht, por el tipo de teatro social y comprometido con los problemas de su época, que el dramaturgo alemán proponía, algo que se evidenció en: *La buena alma de Se-chuan*, llevada a escena por Teatro Estudio después de 1959 y *Los fusiles de la madre Carrar*²⁰. También se representaron las de la escena internacional: las de Lope de Vega²¹, Albee²², Synge²³, Buenaventura²⁴, entre otros.

¹⁴ Colectivo teatral fundado en febrero de 1958 por Vicente Revuelta. Se instaló definitivamente en la Sala Hubert de Blanck en el año 1964. Tomado de: Leal, Rine. Breve historia del teatro cubano. -- La Habana: Editorial Félix Varela, 2006. --p. 90.

¹⁵ Para ampliar al respecto ver: Leal, Rine. Breve historia del teatro cubano. -- La Habana: Editorial Félix Varela, 2006. --p.85.

¹⁶ Leal, Rine. Breve historia del teatro cubano. -- La Habana: Editorial Félix Varela, 2006. --p.90.

¹⁷ Bertolt Brecht (1898 – 1956): Dramaturgo y poeta alemán, creador del llamado teatro épico. Sus obras están ligadas a razones políticas e históricas y tienen un sobresaliente desarrollo estético. Tomado de: La maravillosa historia del teatro universal de Freddy Artiles. —La Habana: Editorial Gente Nueva, s/f.--p.144.

¹⁸ Konstantín Stanislavski (1863 - 1938): Actor, director escénico y pedagogo teatral ruso. Fue el creador del método interpretativo Stanislavski. Tomado de: La maravillosa historia del teatro universal de Freddy Artiles. —La Habana: Editorial Gente Nueva, s/f.--p.135.

¹⁹ Jerzy Grotowski (1933 – 1999): Director polaco, destacada figura del teatro vanguardista del siglo XX. Lo más notable de su trabajo fue el desarrollo del llamado teatro pobre que involucra la técnica avanzada del trabajo psicofísico Konstantín Stanislavski. Tomado de: La maravillosa historia del teatro universal de Freddy Artiles. --La Habana: Editorial Gente Nueva, s/f. --p.148.

²⁰ Leal, Rine. Breve historia del teatro cubano. -- La Habana: Editorial Félix Varela, 2006. --p.90.

²¹ Félix Lope de Vega y Carpio (1562-1635): destacado poeta y dramaturgo del Siglo de Oro español. Creó el teatro clásico español del Siglo de Oro, donde mezclaba lo trágico y lo cómico. Tomado de: La maravillosa historia del teatro universal de Freddy Artiles. —La Habana: Editorial Gente Nueva, s/f. --p.85

Folleto Teatro Escambray. —Villa Clara: Editora Política, 1988. —p. 1.

²² Edward Franklin Albee (1928): Dramaturgo estadounidense que introdujo en gran parte de los EE. UU. las nuevas tendencias dramáticas europeas de la segunda mitad del Siglo XX. Tomado de: La maravillosa historia del teatro universal de Freddy Artiles. —La Habana: Editorial Gente Nueva, s/f.

²³ John Millington Synge (1871 - 1909): Dramaturgo, poeta, prosista y recopilador de folclore irlandés. Es una figura clave en el Renacimiento Literario Irlandés y uno de los fundadores del Teatro de la Abadía o Teatro Nacional de Irlanda. Tomado de: La maravillosa historia del teatro universal de Freddy Artiles. —La Habana: Editorial Gente Nueva, s/f.

²⁴ Enrique Buenaventura fundó en 1955 el Teatro Experimental de Cali. Tomado de: Buenaventura, Enrique. Teatro y cultura.

No obstante, ni siquiera este colectivo, aprovechó la producción de los autores nacionales emergentes quienes protagonizaron la llamada *dramaturgia de transición*²⁵ y donde se ubican: Virgilio Piñera²⁶, Carlos Felipe²⁷, Rolando Ferrer²⁸. Solitarios desconocidos dentro de un incipiente movimiento autoral que no tuvo la necesaria contrapartida de un público y no pudo definir estilos, ni líneas de creación²⁹ ahogados por el repertorio extranjero.

Por eso, con independencia de los éxitos alcanzados por el colectivo la producción teatral nacional era prácticamente inexistente. Por una parte, porque la actividad teatral estaba constreñida a la capital del país y por otra, por estar destinada al disfrute de una minoría de la población, con gustos que generalmente respondían a patrones culturales extranjerizantes. Al respecto Elio Martín³⁰ declaró: “*Los artistas no estábamos ajenos a esta extranjerización, lo que provocó rechazar e ignorar lo propio para guiarnos por moldes norteamericanos y europeos*”³¹.

El propio Teatro Estudio, en reconocimiento a la ausencia de una escena nacional comenzó a definir su posición revolucionaria en abril de 1959, abogando por un teatro

²⁵ Dramaturgia de transición: término utilizado para designar a aquellos dramaturgos que intentaron romper con la producción teatral republicana pero no lograron consolidar sus búsquedas ni su orientación estética por lo que quedaron abiertos como experiencia artística. Tomado de: Boudet, Rosa Ileana. La dramaturgia cubana en la literatura cubana. En su: Letras. Cultura en Cuba.3, de Ana Cairo Ballester. -- La Habana: Pueblo y Educación, 1987. —p.147.

²⁶ Virgilio Piñera fue un poeta, narrador y dramaturgo cubano. Entre sus obras para el teatro se encuentran *Electra Garrigó* (1959), *Aire frío* (1959), *Teatro completo* (1960), *Dos viejos pánicos* (1968), entre otros. Tomado de: Rodríguez Figueroa, Iraida. Presentación del teatro de Piñera. En su: Letras. Cultura en Cuba.3, de Ana Cairo Ballester. -- La Habana: Pueblo y Educación, 1987. —p.3.

²⁷ Carlos Felipe Hernández: (1914-1975), adoptó a nuestra escena las tendencias más renovadoras del teatro europeo; su máxima creación es *Réquiem por Yarini* (1960), también ha escrito *Esta noche en el bosque* (1939), *Tambores* (1943), *El travieso Jimmy* (1949), entre otras. Tomado de: Leal, Rine. Breve historia del teatro cubano. -- La Habana: Editorial Félix Varela, 2006. -- p.95.

²⁸ Rolando Ferrer (1925-1976). Dramaturgo, actor y director teatral, quien insistía en una escena psicologista, consiguió una pieza de corte moderno, pero con elementos nacionales. Con posterioridad a la Revolución se destacó como traductor, adaptador y director de escena. Tomado de: Tomado de: Leal, Rine. Breve historia del teatro cubano. -- La Habana: Editorial Félix Varela, 2006. --p.95.

²⁹ Boudet, Rosa Ileana. La dramaturgia cubana en la literatura cubana. En su: Letras. Cultura en Cuba.3 de Ana Cairo Ballester. -- La Habana: Pueblo y Educación, 1987. —p.149.

³⁰ Elio Martín nació en Pinar del Río en 1940. Se vinculó a la escena a través de un grupo de aficionados. Debutó como profesional en 1960 en el montaje de *Túpac Amaru* con Teatro Estudio. En 1968 integra el equipo fundador del GTE, donde dirige *Los cuentos*, *Las provisiones*, *El Paraíso Recobrado*, *La vitrina* (Premio puesta en escena en el Festival de Teatro de 1980), *Nosotros los campesinos*, *Molinos de viento*. Tomado de: El rostro de los 80. Revista *Tablas*, no. 1, enero- marzo, 1987. --p. 25.

³¹ Martín, Elio. El teatro cubano contemporáneo y su más vital experiencia: el Grupo Escambray. —Moscú: Ministerio de Cultura, 1975. —p.5.

comprometido social y revolucionariamente. Para ello hicieron un llamado a todos los artistas cubanos:

“Los trascendentales acontecimientos ocurridos en lo que va de este Año Libertador, pusieron en evidencia el divorcio que había entre nuestra preocupación estética y la función social del teatro. Al ritmo de esos acontecimientos se fue agudizando esa conciencia en nosotros hasta que lo que inicialmente era una situación incómoda o imprecisa se ha convertido hoy en una actitud consciente de rebeldía. Hoy, no hay derecho de hacer teatro en Cuba si no es para plantear los problemas que hoy Cuba enfrenta”³².

Los miembros de Teatro Estudio plantearon además, *“(…) El arte es una forma de comunicación entre los hombres y solo cumple su misión plenamente, cuando logra plasmar en obras artísticas la época en que se produce”³³*. Estos fragmentos demuestran la insatisfacción de los miembros de este colectivo con la práctica teatral que predominaba en los primeros años revolucionarios.

Por su parte, Virgilio Piñera, identificó las oportunidades que se abrieron para el teatro con el triunfo de la Revolución al expresar: *“La Revolución tocó a todas las puertas y entre ellas, a la del teatro. Esa puerta, que se mantuvo entornada por más de 40 años, se abrió de golpe, y automáticamente se puso en movimiento toda una compleja maquinaria”³⁴*. Muy tempranamente, el poder revolucionario llevó a cabo varios intentos para comenzar la redimensión del arte teatral; ejemplo de ello fue el interés demostrado por esta manifestación artística desde el Departamento de Instrucción del Ejército Rebelde. Éste inauguró su trabajo en La Cabaña con *Perro huevero...*, obra que desató en 1969 los sucesos del Teatro Villanueva³⁵; también estuvo *Mariana Pineda* de Federico García Lorca³⁶, entre otras.

³² Folleto Teatro Escambray. —Villa Clara: Editora Política, 1988. —p. 1.

³³ *Ibidem*

³⁴ Colectivo de autores. Historia de la literatura cubana. Tomo III.-- La Habana: Letras Cubana, 2008. --p.311.

³⁵ Para ampliar ver: Leal, Rine. Breve historia del teatro cubano. -- La Habana: Editorial Félix Varela, 2006. --p.45.

³⁶ Lorca fue un poeta, dramaturgo, considerado una de las cimas del teatro español del siglo XX. La producción dramática de Lorca puede ser agrupada en cuatro conjuntos: farsas, comedias, tragedias y dramas. Tomado de: La maravillosa historia del teatro universal de Freddy Artiles. —La Habana: Editorial Gente Nueva, s/f. --

Para 1960, surgió el primer grupo de autores que estrenaron sus creaciones posterior al 1ro de enero de 1959. Abelardo Estorino³⁷ fue el primero en representar temáticas esencialmente contemporáneas en obras como: *El robo del cochino* (1961) y *La Casa vieja* (1964). Por su parte, José Ramón Brene³⁸, también se identificó con esta tendencia dentro del período revolucionario y lo hizo con su obra *Santa Camila de la Habana Vieja*, considerada hoy un clásico dentro del teatro cubano.

Dentro del fenómeno denominado: eclosión dramática de los 60³⁹, también se ubicó José Triana⁴⁰, incorporando el teatro de la crueldad⁴¹ con *La noche de los asesinos*, distinguida con el Premio Casa de las Américas en 1965 y representada en diversos países. Mientras, Nicolás Dorr⁴², con tan solo quince años estrenó *Las pericas* (1961), obra donde mezcla el humor negro, el surrealismo, la bufonería, el absurdo, entre otras tendencias; muestras de la influencia que ejercían los estilos extranjeros sobre nuestra escena.

Otro testimonio que marcó la dramaturgia de los primeros años revolucionarios fue *Contigo pan y cebolla* (1964) de Héctor Quintero⁴³, a la que le sucedió *El premio flaco* (1966). Este autor se convirtió en el más popular de los dramaturgos de la generación del 60, heredero de la escena vernácula y creador de personajes que luchan contra la adversidad⁴⁴. Por su parte, Antón Arrufat⁴⁵, aunque escribió antes de 1959, los críticos

³⁷ Abelardo Estorino ha realizado una amplia labor como adaptador y director. Se ubica dentro de los más capaces dramaturgos cubanos, utilizando técnicas seguras y apropiadas para sus obras. Tomado de: Breve historia del teatro cubano. -- La Habana: Editorial Félix Varela, 2006. --p.96.

³⁸ Brene sitúa su escena después de 1959. Se inicia con la pieza *Santa Camila de La Habana Vieja* (1962). Ha escrito más de tres docenas de obras. Tomado de: Breve historia del teatro cubano. -- La Habana: Editorial Félix Varela, 2006. --p.97.

³⁹ Para ampliar ver: Breve historia del teatro cubano. -- La Habana: Editorial Félix Varela, 2006. --p.96

⁴⁰ José Triana logró en 1960 lauros con su obra *Medea en el espejo*, utilizando el bufo y el humor crítico. Tomado de: Breve historia del teatro cubano. -- La Habana: Editorial Félix Varela, 2006. --p.97.

⁴¹ La base en la cual se inspira este movimiento es la de sorprender e impresionar a los espectadores, mediante situaciones impactantes e inesperadas.

⁴² Nicolás Dorr debutó a los 15 años con su obra *Las pericas* (1961). Estrenó *El palacio de los cartones* y *La esquina de los concejales*, todas en un acto. Este autor posee una concepción cada vez más abierta, donde el mundo real penetra con suavidad. Tomado de: Breve historia del teatro cubano. -- La Habana: Editorial Félix Varela, 2006. --p.97.

⁴³ Héctor Quintero Viera (1 de octubre de 1942-6 de abril del 2011) autor con una intensa carrera artística en el teatro, la radio, la televisión y el cine, con trabajos como escritor, actor, director, productor, cantante, declamador, presentador de programas y narrador. Premio Nacional de Teatro 2004. Como actor ha sido integrante de los colectivos teatrales Milanés, Conjunto Dramático Nacional y Teatro Estudio. Tomado de: Leal, Rine. Breve historia del teatro cubano. -- La Habana: Editorial Félix Varela, 2006. --p.98.

⁴⁴ Leal, Rine. Breve historia del teatro cubano. -- La Habana: Editorial Félix Varela, 2006. --p.98.

consideran la superioridad de sus piezas posteriores. Ejemplo de ellas son: *El vivo al pollo* (1961) y *El último tren* (1963).

Estos autores influidos por las corrientes europeas: teatro político, teatro de la crueldad, el del absurdo y clásico universal, también comienzan a identificar los problemas actuales del país y emergen intentos para reflejarlos. Se reconoce que el centro de la problemática radica aun en la familia pequeño-burguesa, de la que ahora se muestra su desintegración, sus falsos valores y su resquebrajamiento ante el impacto de las transformaciones impuestas por la Revolución. La crítica al pasado se presenta como el tema más recurrente; mientras aquellos asociados al proceso de cambios asumen diferentes matices en la escena.

La conciencia de estas realidades se manifiesta en las siguientes consideraciones:

“El período 1959-1968 fue testigo de la lucha entre lo nuevo y lo viejo, pero la renovación no aparece netamente diferenciada, sino informe, coexiste con los valores precedentes en un fenómeno de tradición y ruptura, de continuidad y cambio en que se rehabilita el sainete de solar o se emplea la comedia de la pobreza, los géneros ofrecen el marco para definiciones de mayor complejidad”⁴⁶.

En lo adelante se produjo un vuelco en la dramaturgia; sobre todo después del *Primer Seminario Nacional de Teatro*, celebrado en 1967.

1.2 Eclosión dramática en la escena cubana bajo el influjo de la política cultural de la Revolución.

Al triunfar la Revolución se necesitó:

“la aplicación acelerada de una serie de acciones en el terreno de la cultura que no respondía a una política integralmente estructurada sino a las urgencias del momento para dar solución a una serie de necesidades y demandas acumuladas que, históricamente, habían sido formuladas, sea

⁴⁵ Antón Arrufat: (Santiago de Cuba, 14 de agosto de 1935) es un dramaturgo, novelista, cuentista, poeta y ensayista. Su obra la inició antes de 1959; en 1957 escribió *El caso se investiga*, pero sus mejores piezas se estrenan posterior a 1959. Tomado de: Leal, Rine. Breve historia del teatro cubano. -- La Habana: Editorial Félix Varela, 2006. --p.98.

⁴⁶ Colectivo de autores. Historia de la literatura cubana. Tomo III.-- La Habana: Letras Cubana, 2008. --p.311.

oralmente en encuentros, tertulias, reuniones, o de formulaciones en programas, escritos o manifiestos, por lo más genuino de la intelectualidad cubana, partícipe indiscutible y, en muchos casos, vanguardia en las luchas de nuestro pueblo”⁴⁷

En función de la escena, el gobierno revolucionario, llevó a cabo la creación del Teatro Nacional el 12 de junio de 1959, mediante la Ley 379. Este se dividió en cinco secciones: teatro, danza, música, folklore, y extensión teatral⁴⁸; en él se organizó, por primera vez en nuestra historia, un elenco artístico contratado por el Estado. Otro paso importante fue la formación del Consejo Nacional de Cultura el 4 de enero de 1961, el que se convirtió en la guía para la creación artística.

A partir de este momento se consolidaron las bases para el desarrollo de la escena cubana. Tanto en la capital del país como en las provincias se produjo un proceso de nacionalización de las salas de teatro ante la salida del país de sus propietarios. Después del Teatro Nacional surgieron otros colectivos teatrales, entre ellos: Guernica, Milanés, Conjunto Dramático Nacional, Rita Montaner, Teatro Experimental de La Habana, Covarrubias, Guiñol Nacional, Teatro Musical, Teatro Político Bertolt Brecht⁴⁹.

A ello se sumó un poderoso movimiento de artistas aficionados resultado de la Escuela del Comodoro cuyas aulas abrieron en los días del ataque mercenario a Playa Girón y graduaron cerca de 400 jóvenes, dos años más tarde⁵⁰. Ello fue consecuente con la Política Cultural definida por la máxima dirección del Partido, que tuvo en cuenta las necesidades del contexto histórico en aras de consolidar la identidad nacional, desarrollar en la población niveles de apreciación estética para el rescate y mantenimiento de nuestras tradiciones cada vez más altos, así como influir política e ideológicamente para defender el Socialismo.

⁴⁷ Landaburo Castrillón, María Isabel. *Algunos momentos en la historia de la política cultural cubana*.

⁴⁸ Leal, Rine. Breve historia del teatro cubano. -- La Habana: Editorial Félix Varela, 2006. --p.98.

⁴⁹ *Ibíd.* p. 88

⁵⁰ Leal, Rine. *Hacia una dramaturgia del socialismo*. En su: *La Cultura en Cuba socialista*. -- La Habana: Editorial Letras Cubanas. p. 234-235.

En reuniones históricas celebradas en el Salón de Actos de la Biblioteca Nacional en la Ciudad de La Habana los días 16, 23 y 30 de junio de 1961 se discutieron los distintos puntos de vista en relación a aspectos de la actividad cultural y otros problemas relacionados con sus posibilidades de creación. Allí nació *Palabras a los intelectuales*, el discurso de Fidel Castro que “ha servido desde entonces (...) como principio rector de la política cultural”⁵¹.

El texto resumió esas tres sesiones de trabajo de diálogo fructífero que marcó el destino cultural de la Cuba revolucionaria. En él se declaró la voluntad de multiplicar las posibilidades de las grandes masas para acceder al arte y la literatura, así como la de crear mejores condiciones para comprender esas manifestaciones. Se trató, en primer término de garantizar el pleno consumo de los bienes y servicios culturales, unido a la creación de garantías y libertades para que los artistas pudieran desarrollar su obra.

De lo anterior se desprendió la idea del propio Comandante Fidel Castro, en 1961, de formar los Instructores de Arte a partir de los cuales la Revolución se proponía desarrollar un plan de enseñanza del teatro. Igualmente, la creación de los centros educacionales fue un hecho relevante. Encabeza esta lista la creación de la Escuela Nacional de Arte (1962), las Escuelas del Consejo Nacional de Cultura (1971), el Instituto Superior de Arte con su facultad de Artes Escénicas (1976). Con posterioridad se creó la Escuela de Instructores de Arte de Villa Clara y se perfeccionó la de El Yarey en Granma⁵².

En el encuentro con los escritores y artistas en 1961, en el discurso *Palabras a los intelectuales* Fidel expresó: “*Dentro de la Revolución: todo; contra la Revolución ningún derecho (...) ¿Quiere decir que vamos a decir aquí a la gente lo que tiene que escribir? No. Que cada cual escriba lo que quiera (...) Nosotros apreciaremos siempre su creación a través del prisma del cristal de revolucionario.*”⁵³. Entre los principales

⁵¹Centro Teórico Cultural Criterios. En: La Política cultural del período revolucionario: memoria y reflexión. -- La Habana, 2007. -- p. 32.

⁵²Leal, Rine. *Hacia una dramaturgia del socialismo*. En su: La Cultura en Cuba socialista. -- La Habana: Editorial Letras Cubanas. -- p. 235.

⁵³ Castro Ruz, Fidel. *Palabras a los intelectuales*. En su: Pensamiento y política cultural cubanos. Antología. T. II.-- La Habana: Editorial Pueblo y Educación, 1987. -- p. 28.

acuerdos expresados en este documento se encuentran: el mejoramiento de las condiciones de trabajo de los artistas y escritores, el respeto a la libertad formal para la creación artística y literaria, convertir al pueblo de actor en creador, pensar por el pueblo y para el pueblo.

La aplicación de esta política cultural de la Revolución, permitió que el teatro cubano conquistara su identidad, el Estado organizó conjuntos, descentralizó las estructuras, generó dramaturgos e hizo de la escena una parte vital de la cultura cubana⁵⁴. La Casa de las Américas, por su parte, organizó en 1961 su *Primer Festival de Teatro Latinoamericano* para dar a conocer en Cuba, los autores más representativos del teatro latinoamericano, con puestas en escena de grupos de teatro nacionales. Posteriormente, en 1964, fue constituido el Departamento de Teatro de la Casa y se editó el primer número de la Revista *Conjunto*, especializada en teatro latinoamericano y caribeño contemporáneo. Con estas acciones la escena cubana se abrió a referentes culturales distintos a los europeos y norteamericanos.

Se produjo un crecimiento inusitado en la escena cubana, gracias a la aparición de nuevos autores y actores. Se comenzó a montar el repertorio de teatro político de Bertolt Brecht, la escena lírica, la infantil, la pantomima, la danza moderna, el folklore, la comedia musical y el ballet⁵⁵, lo cual contó con apoyo total del Estado. A esta eclosión dramática se sumó el aumento considerable de las ediciones teatrales, así como los concursos y la búsqueda por parte de los creadores de nuevas formas de expresión.

Aunque la situación se modificó y el teatro logró ampliar su público en comparación con los años prerrevolucionarios, este incremento no fue sistemático. El ritmo ascendente de los primeros años fue disminuyendo y hacia 1967 se reconoció un estado de inercia, de estancamiento en el teatro, que señaló las modificaciones necesarias⁵⁶. Lo que se hizo visible, por ejemplo, en que algunas corrientes del teatro occidental, como el de la crueldad y el del absurdo, al influir en la escena cubana no disponían de una

⁵⁴ Leal, Rine. Breve historia del teatro cubano. -- La Habana: Editorial Félix Varela, 2006. --p.87.

⁵⁵ *Ibíd*em p.89

⁵⁶ Suárez Durán, Esther. De la investigación sociológica al hecho teatral. —La Habana: Editorial Ciencias Sociales, 1988. —p.11.

adaptación previa al medio. Ello condujo a la percepción de que el teatro que se ofrecía tenía poco que ver con la realidad de un pueblo de trabajadores que construía una nueva sociedad.

Estos síntomas de malestar y estancamiento condujeron a advertir que *“A pesar del repertorio nacional, se carece aún de respuestas a las tres preguntas básicas de una escena revolucionaria: qué teatro hacer, cómo hacerlo, para quién hacerlo”*.⁵⁷ Los teatristas intentaron encontrar las necesarias respuestas en el Primer Seminario Nacional de Teatro efectuado del 14 al 20 de diciembre de 1967 en La Habana, por lo que centraron el objetivo del evento en alcanzar un teatro para el pueblo y conseguir un público masivo. Los debates se organizaron a través de cuatro comisiones en las que se discutió sobre: Función social del teatro; Teatro y cultura nacional; Papel del teatro nacional y Situación actual del teatro.

Igualmente, el seminario efectuado entre el 20 y 25 de octubre de 1968 dedicó su agenda a *«La cultura como actividad de masas»*⁵⁸ demostrando que el tópico: relación arte – pueblo, constituía una preocupación cardinal para la dirección de la Revolución. Un panorama que Sergio Corrieri describió de la siguiente manera:

“En Cuba se presenta una paradoja: muchos artistas y un reducido número de la población (...) el sector más informado culturalmente, sigue con avidez (...) este movimiento generalizado [nuevos caminos de expresión y nuevas formas de comunicación con el público, tanto a través de textos nuevos como de nuevas formas de representar textos antiguos], cansados también del teatro convencional (...)”

“A nuestro entender, no se trata de que los artistas “esperen a las masas”, o que éstas den un imposible salto en el vacío para alcanzar el nivel cultural adecuado. Se trata de que como artistas somos responsables ante nuestro arte y no debemos hacerlo peor, o con más baja calidad de lo que sabemos, en aras de una supuesta comprensión popular; criterio

⁵⁷ Leal, Rine. Breve historia del teatro cubano. —La Habana: Editorial Félix Varela, 2006. -- p. 100.

⁵⁸ Espinosa, Norge. Las máscaras de la grisura: Teatro, silencio y política cultural en la Cuba de los 70. --p.26.

que tiene un marcado sabor paternalista. Pero como hombres, somos también responsables de la situación histórica que nos ha tocado vivir: el subdesarrollo. Escapar a esto aduciendo razones de Arte con mayúscula es una forma de indiferencia, ignorancia o irresponsabilidad”⁵⁹.

Se advierte entonces, en medio de un contexto signado por el atraso y la incultura, el reclamo social de que el arte - en especial el escénico- acompañara las transformaciones revolucionarias. Una demanda que estaba sustentada en el valor ideológico de esta manifestación en tanto formadora de conciencia muy pertinente para ser utilizada en el afán de contribuir a la génesis del hombre nuevo. Presupuestos filosóficos sobre los cuales Sergio Corrieri y Gilda Hernández optaron por abandonar la capital del país y trasladarse hasta la zona montañosa del centro-sur de la isla para fundar una práctica teatral acorde con la realidad nacional. Nació, en aquel momento, el Grupo Teatro Escambray.

1.3 Génesis y fundación del Grupo Teatro Escambray: otra forma de hacer teatro

El Grupo Teatro Escambray (GTE) fue la respuesta de un grupo de actores herederos de la tradición teatral desarrollada durante la época republicana, Sergio Corrieri⁶⁰ se formó en el Teatro Universitario y tanto Gilda Hernández⁶¹ como él habían mantenido un fuerte vínculo con el Teatro Estudio. Asimismo, estaban profundamente comprometidos con el destino de la patria y la Revolución.

⁵⁹ Fragmentos del Proyecto del “Grupo Teatro Escambray” (Octubre de 1968). Tomado de: Teatro Escambray. —Villa Clara: Editora Política, 1988. —p.7.

⁶⁰ Sergio Corrieri Hernández: (2 de marzo de 1938, Jaimanitas - 29 de febrero de 2008, La Habana) fue un actor, director teatral e intelectual cubano. Atraído desde muy joven por la actuación, matriculó en el Teatro Universitario en 1954 y debutó con 16 años. En teatro protagonizó las puestas fundacionales de Teatro Estudio. En 1968, fundó el GTE, colectivo que dirigió hasta 1985, para el que escribió el texto dramático *Y si fuera así...*, actuó en *La emboscada* y *Los cuentos*; además dirigió *Unos hombres y otros*, *El juicio*, *Ramona* y *Los novios*. Tomado de: Martínez Tabares, Vivian. Sergio Corrieri en la memoria.

⁶¹ Gilda Hernández Rico: Trabajadora social devenida teatrista; se destacó como actriz del teatro y del cine, fue directora teatral y dramaturga. Trabajó en el grupo Prometeo, participó en las primeras puestas en escena del grupo Teatro Estudio, se desempeñó como Directora del Centro Dramático Nacional y del Taller Dramático (1965-1968). En noviembre de 1968 fundó en la zona montañosa central del país, junto a su hijo, Sergio Corrieri, el GTE, del que fue subdirectora, además de actriz. Para este colectivo escribió *El juicio* (1973), décimas; además dirigió algunas investigaciones sociales del Grupo. Tomado de: Santana, Gilda. Gilda Hernández: una gente de teatro. Tablas (La Habana) (3): p.22-31, julio-septiembre de 1985.

Fue así que el 6 de noviembre de 1968, el primer núcleo integrado por actores y directores (Anexo 1), llegó al Escambray. Algunos contaban con varios años de experiencia teatral porque se habían desempeñado en distintos grupos de la capital; eran teatristas profesionales, contratados por el Consejo Nacional de Cultura. La idea de dejar la capital y reunirse en un grupo para trasladarse al Regional Escambray, surgió como iniciativa espontánea de los integrantes del colectivo teniendo en cuenta las características socioeconómicas y culturales de aquel territorio.

Hacia 1968, el Escambray era una zona montañosa con doce municipios, más de doscientos mil habitantes, mayoritariamente campesinos y un secular atraso económico en relación con otras áreas rurales del país. Fue además, sede de luchas independentistas y frentes guerrilleros antibatistianos, también paradójicamente de bandas contrarrevolucionarias promovidas por la CIA; un lugar de contrastes, de violencia y de lucha de clases. También fue el escenario de un proceso sistemático de desarrollo económico – social intenso⁶² que se tradujo en nuevas construcciones, escuelas, hospitales, así como un trabajo ideológico profundo. Por todo ello, los miembros fundadores, entendieron que era un lugar de *rico material dramático* donde realizar un teatro nuevo al servicio de las transformaciones que tenían lugar.

Esta realidad plagada de contradicciones de carácter social y cultural le sirvió de inspiración al GTE para definir sus propósitos. Los que enunciaron de la siguiente manera en el “Proyecto Grupo Teatro Escambray”⁶³ concebido por su director, Sergio Corrieri, en octubre de 1968:

“Hacer del teatro un arma de la Revolución (...) romper fórmulas artísticas que devenían caóticas, gratuitas, a veces netamente importadas. (...) repertorio que raras veces tenía relación con las instancias esenciales de la transformación del país, que no aportaba, ni arriesgaba, ni esclarecía, moviéndose en temáticas caducas (...) falta de

⁶² Para ampliar ver: Suárez García, Andrés. El Escambray en ascenso. —Las Villas: Editado por el Departamento de Orientación Revolucionaria del Partido Comunista de Cuba, 1973; y, Chaos Piedra, Nicolás. El otro Escambray. —La Habana: Editorial Ciencias Sociales, 2014.

⁶³ Teatro Escambray. —Villa Clara: Editora Política, 1988. —p. 7.

*agresividad para llegar a conquistar a los sectores mayoritarios de la población”.*⁶⁴

El GTE decidió buscar un nuevo público y con él, un lenguaje teatral que expresara de forma efectiva la problemática de ese público. Insistía en que el teatro no debía ser un fin en sí mismo, ni solamente el producto temporal de un goce estético. El teatro debía ser un hecho vivo, un instrumento de confrontación y discusión colectiva de los problemas más vitales del público a quien estaba dirigido.

La primera tarea que se planteó el Grupo fue el conocimiento de la zona donde iban a trabajar, de los problemas de sus habitantes, de su presente, de su pasado. La investigación para ellos definió una política y una metodología de trabajo, en la que se impuso la convivencia en la zona para garantizar la recepción directa de las vivencias y de los conflictos humanos y sociales que existían.

Abordar con seriedad el estudio de las problemáticas escambradeñas obligó al Grupo a apoyarse en otras disciplinas que comúnmente no forman parte del currículo de actores y directores teatrales. Elementos de sociología, psicología y técnica de investigación tuvieron que ser aprendidas sobre la marcha y aplicados, con las necesarias adaptaciones, a estas experiencias particulares de las cuales no existían precedentes conocidos ni referencias teóricas sobre las cuales apoyarse. Investigaciones generales, estudios de comunidades, encuestas sobre problemas específicos, ayudaron en la etapa inicial a profundizar en el conocimiento de la zona.

Cuando el GTE se trasladó al Escambray no contaba con un repertorio dramático. Lo primero que representaron fue *Las farsas*, adaptación de tres farsas medievales francesas, que estrenaron en Topes de Callantes en julio de 1969; con ellas se pretendía polemizar acerca de la participación social de la mujer y sobre el matrimonio. Posteriormente llevaron a escena *Unos hombres y otros*, obra de Jesús Díaz, que tuvo mayor aceptación por ser más realista y cercana a estos pobladores, pues su argumento estaba anclado en la LCB. Integró además, este repertorio inicial *Escambray*

⁶⁴ *Ibíd*em p. 1.

mambí, estrenada también en Topes de Collantes en noviembre de 1969. Fue escrita por Herminia Sánchez, una de las integrantes del colectivo y expresaba la participación de los escambradeños en las luchas por la independencia.

También estrenaron un espectáculo de *Pantomimas*, dirigido por Federico Eternod, en diciembre de 1969. Sergio Corrieri, por su parte, adaptó la obra de Bertolt Brecht *Los fusiles de la madre Carrar* nombrándola *Y si fuera así...*; la relacionó con la influencia de la secta Testigos de Jehová en aquella zona y fue estrenada en Topes de Collantes en 1970.

Estas adaptaciones cumplieron un papel fundamental, ya que gracias a la actitud experimental e investigativa que animaba al Grupo desde su fundación, se convirtieron en instrumentos para conocer sobre los problemas que trataban. Los debates y las visitas que hacían casa por casa en los días posteriores a la presentación de las obras, arrojaban datos valiosos en dos direcciones: comprobación de la eficacia artística del lenguaje empleado y profundización en la escena de los problemas que se abordaban en las obras; es decir, nuevos datos, anécdotas e interpretaciones sobre lo visto. Dado que la temática de las puestas en escena tenía que ver directamente con la vida del espectador, éste, al referirse a ellas, también hablaba de sí mismo, de su origen, de sus aspiraciones, de su visión de la vida, dando así la posibilidad de conocer sus necesidades culturales y vislumbrar el sentido en que éstas se transformaban a tenor del cambio revolucionario.

En los primeros años además, afrontaron la dramatización de los cuentos de Onelio Jorge Cardoso destinados al público infantil. Esta fue dirigida por Elio Martín e igualmente resultado del proceso de investigación habitual en el Grupo, a través del cual conocieron sobre el estado de desamparo de los niños en esta zona. El reconocimiento de esta realidad los condujo a la decisión de abrir una nueva línea de investigación y crear el *Frente Infantil del GTE*, dirigido por Carlos Pérez Peña⁶⁵.

⁶⁵ Carlos Pérez Peña nació Sagua la Grande, Villa Clara, en 1938. Se inició en el teatro como actor y diseñador de escenografía y vestuario en el Teatro Nacional Guiñol. Ha trabajado además en el Conjunto Dramático Nacional, La Rueda, Los Doce y desde

En la etapa de estudio, el repertorio total del GTE estuvo compuesto por 30 obras, que incluyó adaptaciones del teatro universal, espectáculos de pantomimas, cuentos infantiles y otras. De ellas, doce (12) (Ver anexo 2), aprehendieron – a través de sus textos dramáticos - la historia del Escambray en la que estuvieron inmersos los integrantes del Grupo. Es precisamente, esta parte del repertorio, el que la autora ha seleccionado para llevar a cabo la presente investigación.

Ya se ha apuntado que el método de trabajo de los integrantes del GTE, partió de investigaciones de carácter socio-cultural que les aportó el conocimiento profundo sobre esa realidad, sustrato sobre el cual crearon los textos dramáticos. Pero ello no hubiera sido posible sin la coordinación con las organizaciones e instituciones de la comunidad. Se reconoce, incluso que: *“Sin la decidida participación de las organizaciones de la región, encabezadas por el Partido Regional, por esa fecha dirigido por Nicolás Chaos Piedra⁶⁶, el GTE no hubiera podido existir⁶⁷”*

Fue Nicolás Chaos, quien le planteó a los integrantes del GTE que se organizaran en tres grupos para recorrer el Regional en busca de la información con que escribir los textos dramáticos. Así cada subgrupo estuvo integrado por cuatro compañeros, quienes debían recorrer cuatro municipios, tanto de la zona montañosa como la de premontaña. El primero, dirigido por Sergio Corrieri junto Miguel Navarro, Pedro Rentería y Orietta Medina, investigó en Manicaragua, Cumanayagua, La Sierrita y Mataguá; el segundo, con Elio Martín al frente y la participación de Concha Ares, Herminia Sánchez y Manolo Terrazas se encargó de Jibacoa, Fomento, Güinía y Báez. Mientras el tercer grupo, guiado por Albio Paz e integrado por Adelaida Herrera y Federico Eternod, investigó en Topes de Collantes, Trinidad, Condado y Caracusey⁶⁸. (Anexo 3 y 3.1)

1970 en el GTE, donde dirigió el Frente Infantil y trabajó como actor. Tomado de: El rostro de los 80. Revista *Tablas*, no. 1, enero- marzo, 1987.

⁶⁶Nicolás Chaos Piedra. Ranchuelo (1942-2011). Licenciado en Ciencias Sociales. Fue Secretario General del PURS en Topes de Collantes, 1963-1965. Miembro del Comité Nacional de la UJC y Secretario General de la UJC en Las Villas, 1965-1967. Primer secretario del Partido en el Regional Escambray durante una década, 1967-1977. Fue Director Nacional de Artes Escénicas del Ministerio de Cultura. Tomado de: Chaos Piedra, Nicolás. *El otro Escambray*. —La Habana: Editorial Ciencias Sociales, 2014.

⁶⁷ Teatro Escambray. —Villa Clara: Editora Política, 1988. —p.2.

⁶⁸Martín, Elio. Director Artístico y fundador del Grupo Teatro Escambray. Entrevista realizada por la autora el 4 de diciembre del 2013 en La Macagua.

La primera investigación tuvo lugar en diciembre de 1968. Ésta se diseñó atendiendo a un conjunto de indicadores para indagar en el contexto socioeconómico y cultural. Entre los aspectos a considerar estuvieron: las formas de producción, teniendo en cuenta tanto los campesinos que desarrollaban la producción agrícola a partir de la propiedad privada como los granjeros ubicados en las formas agrícolas estatales; las comunicaciones, electrificación, recursos potenciales para el trabajo del grupo en la zona; organizaciones revolucionarias; participación social de la mujer, la juventud; el empleo del tiempo libre y la recreación; medios masivos de información, educación, escuela para maestros de Topes de Collantes, supervivencias religiosas, experiencias artísticas de la zona y el trabajo del Consejo Nacional de Cultura y la LCB⁶⁹.

Del resultado de estas investigaciones surgieron las líneas argumentales para escribir los textos dramáticos. En ellos afloraron: los conflictos de la tierra, a partir de las contradicciones producidas en el agro cubano con la puesta en práctica de la Ley de Reforma Agraria, la colectivización de la tierra y sus implicaciones sociales, psicológicas y culturales en la población rural. También emergieron los problemas de la guerra y su repercusión, la secuela dentro de la comunidad y su incidencia dentro de la estructura familiar tradicional campesina.

Además, trataron el problema del proselitismo contrarrevolucionario de la secta Testigos de Jehová dentro del medio rural. Afloraron los problemas de los prejuicios sociales en torno a la relación de la pareja, el fenómeno del machismo, de la inserción definitiva de la mujer dentro de la vida económico-sociocultural del país. Igualmente se manifestaron los problemas de los jóvenes, sus inquietudes y preocupaciones con respecto a las fórmulas vigentes para educarlos ya incompatibles con sus nuevas necesidades y formas de ver la vida. A la par con las nuevas líneas de investigación,

⁶⁹Corrieri Hernández, Sergio. El Teatro: un arma eficaz al servicio de la Revolución. Revolución y Cultura (La Habana), no. 24: 11, Agosto de 1974.

aparecieron dramaturgos noveles como Albio Paz, Herminia Sánchez, Sergio González⁷⁰, Roberto Orihuela⁷¹, Gilda Hernández.

La distinción que acompañó el quehacer del GTE, dada su inserción en una región del interior del país conviviendo con sus habitantes para garantizar el intercambio Grupo-zona y su estudio permanente, le confirió un carácter sociocultural e histórico a la producción de sus textos dramáticos. El propio Sergio Corrieri planteó “(...) *no cabe duda que repasar el repertorio del grupo es como asomarse a un espejo histórico donde se reflejan algunos de los problemas importantes que la Revolución ha afrontado y afronta para su desarrollo*”.⁷²

A la aprehensión de la coyuntura histórica se sumó la incorporación de los valores culturales de larga tradición en la zona: por lo que la presencia de las décimas y la oralidad reivindicando la palabra hablada fue frecuente en los textos. Por su parte, la dramaturgia respondió a una estructura abierta, donde la obra sufría modificaciones como resultado de su confrontación con el público a fin de transformar primero la realidad escenificada, luego la de la vida cotidiana. De ahí el imperativo del debate con los espectadores como parte de la metodología de trabajo del GTE. Completaban esta configuración los escenarios al aire libre en horario nocturno aprovechando desde una cañada hasta la esquina de un poblado, incluso, las casas de los espectadores y la

⁷⁰ Sergio González nació en Güinía de Miranda, Escambray. Se inició en el teatro a los 16 años a través de un grupo de aficionados. En 1963 ingresó en el grupo “Centro Dramático de Las Villas”, dirigido por los argentinos Alberto e Isabel Panelo, este colectivo radicaba en Cienfuegos. Permaneció en este colectivo desde 1963 hasta 1968, donde trabajó en obras como *El médico a palos* de Moliere, *La comedia de los errores* de Shakespeare. En 1968 se traslada a la Escuela Formadora de Maestros de Topes de Collantes y en 1970 ingresó al colectivo Escambray; donde actuó en *Unos hombres y otros*, *Y si fuera así...*, *Los cuentos*, *El Paraíso Recobrado*. Escribió el texto de *Las provisiones*, acerca de los Testigos de Jehová. Recibió Premio de actuación por la obra *Nosotros, los campesinos*. Tomado de: Del Pino, Amado. Los tres premios de Sergio González. *Tablas La Habana*, (4): 17-22, octubre-diciembre de 1988.

⁷¹ Roberto Orihuela Aldama nació en Cienfuegos, el 26 de julio de 1950. Licenciado en Artes Escénicas en la especialidad de dramaturgia en el Instituto Superior de Arte (ISA). Desde 1971 integra el GTE. Allí trabajó como Asistente de Dirección y fue miembro de la Sección de Literatura de la UNEAC. Sus principales obras: *Días de Primavera*, *Ramona* (Premio mención UNEAC, 1975), *A las armas, valientes* (Premio La Edad de Oro, 1977), *La emboscada* (Premio UNEAC, 1979), *Los novios*, *Nosotros los campesinos* y *Accidente* (Premio 13 de marzo de 1986), todas estas obras estrenadas por el GTE, colectivo al que estuvo vinculado desde 1972. Obtuvo mención en el Concurso UNEAC con el testimonio *Historia del Frente Infantil del GTE*. Tomado de: Revista *Tablas*, no. 4/1988, p.39.

⁷² Corrieri Hernández, Sergio. Un teatro comprometido hasta los huesos. *Revolución y Cultura*. (La Habana), No.138: 3-7, febrero de 1984.

precariedad de recursos técnicos que exigía a los actores además de investigar, realizar todo lo demás: luces, sonido, promoción, etc.

La práctica teatral desarrollada por el GTE entre 1969 – 1984 estuvo caracterizada por un conjunto de regularidades que implicaron cambios en relación con las estructuras tradicionales. Entre ellas pueden mencionarse: el hecho de ser una creación colectiva que parte de la investigación de la realidad; eran obras abiertas donde lo perdurable es el texto dramático; el suceso escénico sufría modificaciones y adoptaban un tempo-ritmo variable en cada función; el espacio escénico se adecuaba a las condiciones del terreno; en la construcción del mensaje se atendía a la perspectiva del espectador, pues el actor provocaba la actuación de aquel y se miraba actuar junto a él dado que se proponían transformar la realidad teniendo la ética como estética⁷³.

Sucedió que:

“a partir del Teatro Escambray, un grupo de creadores adquiere conciencia de que se está dirigiendo a un «nuevo público» que completa la recepción de la obra, enriquece o altera la significación; que selecciona el tema e incluso los procedimientos de representación marcados por un conocimiento del público y por la necesidad de satisfacerlo. En todos los casos se trata de agrupaciones que se integran orgánicamente a una zona, municipio o centro fabril, que investigan su problemática y orientan su búsqueda a restituirle al teatro su función social directa”⁷⁴.

Identificados con esta manera de hacer, estos colectivos teatrales conformaron y dieron sentido a un amplio movimiento que encontró su «bautizo» en la denominación de Teatro Nuevo nacida al calor del encuentro celebrado en febrero de 1977 en La Macagua⁷⁵ y se consolidó en el *I Festival Nacional de Teatro Nuevo* efectuado en Villa Clara, del 9 al 17 de diciembre de 1978 en saludo al XX aniversario del Triunfo de la Revolución y el X del Teatro Escambray⁷⁶.

⁷³ Para ampliar ver: Rine, Leal. *La dramaturgia del Escambray*. —La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1982. —p.65.

⁷⁴ Boudet, Rosa I. *Teatro Nuevo: una respuesta*. —La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1983. p. 15.

⁷⁵ La Macagua constituye la Sede de del GTE desde el 30 de diciembre de 1972.

⁷⁶ Durante el festival se ofrecieron cuarenta y seis funciones para más de treinta mil espectadores. Participaron doce grupos, entre ellos, tres invitados: *Los Juglares*, *Que hablen los poetas* y *La Candelaria*, grupo colombiano que dirige Santiago García.

El Teatro Nuevo se distinguió por ser un

“método que aúna en su quehacer elementos de creación colectiva y obra de autor, en tanto el conocimiento de la realidad que se procesa es fruto de la investigación de todo un colectivo teatral, quien además aporta sugerencias y soluciones dramáticas a través de la discusión y el propio proceso de montaje escénico, a la vez que el autor es la individualidad creadora que selecciona recursos, establece estructuras e inventa diálogos capaces de expresar las diversas inquietudes de la colectividad representada”⁷⁷.

Su dramaturgia fue seguida por algunos colectivos liderados por ex – integrantes del GTE. Por ejemplo, Herminia Sánchez y Manuel Terrazas, fundaron en La Habana el *Grupo Teatro de Participación Popular* (1970) donde aplicaron el método de trabajo de sus predecesores con actores no profesionales, o el caso de *La Yaya* (1973) colectivo ubicado en Mataguá y dirigido por Flora Lauten⁷⁸, quien había madurado como actriz en el Escambray.

Otro colectivo fue *Teatro de la Comunidad* (1974) radicado en La Habana, en la Agrupación Genética del Este, dirigido por Huberto Llamas. También continuó la línea investigación-guión-representación-debate-reescritura, junto a otras formas de expresión como el denominado Teatro Periodístico, el de Vaquerías o el Docente⁷⁹.

Algo semejante ocurrió con la creación del *Cabildo Teatral Santiago* (1973) desarrollando un teatro que ha evolucionado desde las *relaciones* hasta lo ritual sin

Este evento fue inaugurado en la comunidad de La Yaya por Armando Hart Dávalos, miembro del Buró Político del Comité Central y Ministro de Cultura. Tomado de: Boudet, Rosa I. Teatro Nuevo: una respuesta. —La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1983. -- p. 30.

⁷⁷ Historia de la Literatura Cubana. Tomo III. La Revolución. —La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2008. --p.359.

⁷⁸Flora Lauten (Ciudad de La Habana, 1942). Se inicia en el teatro como actriz de Teatro Estudio. En 1968 forma parte del colectivo *Los Doce*, dirigido por Vicente Revuelta. En 1970 ingresó en el GTE y, posteriormente crea en la Comunidad La Yaya el colectivo homónimo. Allí se inicia como directora y dramaturga. En 1980 se incorpora al elenco de Cubana de Acero donde participa como actriz y asistente de dirección. Obtuvo Premio de Actuación Femenina en el Festival de Teatro de 1982. En 1986 funda el Teatro Buendía, del cual actualmente es su directora. Tomado de: Tomado de: El rostro de los 80. Revista *Tablas*, no. 1, enero- marzo, 1987. --p. 26.

⁷⁹ Leal, Rine. Breve historia del teatro cubano. —La Habana: Editorial Félix Varela, 2006. -- p. 108.

renunciar a la historicidad⁸⁰. Forma peculiar de acción escénica dentro del Teatro Nuevo fue la llamada Teatrova (1974) que asumió la interrelación entre texto y palabra como un nivel superior de la expresión⁸¹. También se incluye *Cubana de Acero* en la Ciudad de La Habana, dirigido por Albio Paz; los Pinos Nuevos en la Isla de la Juventud, dirigido por Iván Pérez, que investigó problemas de la juventud y el colectivo teatral *Granma*, bajo la responsabilidad de Miguel Lucero, que reflejó las tradiciones históricas y culturales de la región bayamesa, entre otros⁸².

La contribución cultural del Grupo Teatro Escambray a la escena cubana fue advertida por el Dr. Osvaldo Dorticós Torrado, Presidente de la República, en las conclusiones de la Asamblea Provincial de Balance del PCC en Las Villas en 1975. En aquella oportunidad expresó:

“(...) ha sido esta provincia, precisamente, donde se ha protagonizado, en el terreno de la cultura un esfuerzo de creación que no solo satisface las exigencias de una concepción revolucionaria y comunista de la cultura en el orden ideológico, sino que también responde de manera brillante a las demandas de la calidad estética de la actividad cultural. Me refiero a ese ejemplo no sólo para Cuba sino para todo el mundo en el trabajo cultural, que es el esfuerzo admirable del Grupo Teatro Escambray (...)”⁸³.

De la misma manera el Informe del Comité Central del Partido Comunista de Cuba al Primer Congreso, presentado por Fidel Castro Ruz, en diciembre de 1975 destacó que *“Tras el triunfo de la Revolución ha sido un aporte especial la formación del grupo Escambray, sin dudas el más novedoso del movimiento teatral cubano”⁸⁴.*

Lo que resultó lamentable en esas palabras de reconocimiento fue la aspiración oficial de encontrar en la manera del GTE y su consecuencia, el Movimiento de Teatro Nuevo, el único modo de enfrentar la creación escénica. No olvidar que ya desde 1968 se

⁸⁰ Pérez Asensio, Magdalena. Historia del teatro cubano. -- p.66.

⁸¹ *Ibíd*em p.67.

⁸² Leal, Rine. Breve historia del teatro cubano. —La Habana: Editorial Félix Varela, 2006. -- p. 113.

⁸³ *Ibíd*em, p. 105

⁸⁴ Informe del Comité Central del Partido Comunista de Cuba al Primer Congreso. Presentado por el compañero Fidel Castro Ruz, Primer Secretario del PCC. Editorial de Ciencias Sociales; Ciudad de La Habana, 1978. -- p. 125.

avizoraba una verdadera cruzada contra la intervención crítica de la intelectualidad en la esfera pública, la que tuvo una de sus medidas más simbólicas en el cierre de la revista *Pensamiento Crítico*, y su punto culminante en el arresto y detención del poeta Heberto Padilla y las declaraciones del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura, ambos en 1971⁸⁵.

De dicho Congreso se derivó la decisión de colocar a Luis Pavón en la Dirección del Consejo Nacional de Cultura y a Armando Quesada, responsable de la Dirección de Teatro. A partir de lo cual se entronizó la grisura a través de *“la exaltación teórica y aparición y el auge, en la práctica creadora, del género testimonial, el Teatro Nuevo, el fotorrealismo, el papier maché, el arte naif o primitivo, el folclorismo, el arte de aficionados, la teoría del talento poético universal”*⁸⁶.

De manera que el tipo de teatro revolucionario cultivado por el GTE y nacido de las circunstancias de su época devino, por expresas intenciones políticas, freno a la creación auténtica. La censura impuesta al teatro durante el Quinquenio Gris, pues fue *“la rama del arte en que tanto las prescripciones y proscipciones en cuestiones artísticas, políticas y sociales, como la homofobia se ejercieron con mayor dureza”*⁸⁷ no afectó directamente al GTE; sin embargo, a la larga castró sus presupuestos estéticos por la prendida y acrítica extrapolación a otros colectivos que apostaban por inquietudes diferentes.

Conclusiones parciales

La relevancia que alcanzó el Grupo Teatro Escambray estuvo en renovar la práctica teatral cubana, en tanto respuesta a las demandas nacidas de los profundos cambios socioeconómicos, políticos y culturales introducidos por la Revolución en el escenario escambradeño. Si bien la eclosión de este colectivo teatral tiene una deuda

⁸⁵ Para ampliar ver: Navarro, Desiderio. In medias res publica. En: Las causas de las cosas. -- La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2006. -- p. 37.

⁸⁶ *Ibíd*em

⁸⁷ Navarro, Desiderio. Política cultural de la Revolución. Memoria y reflexión. -- La Habana: Centro Teórico Cultural Criterios, La Habana, 2007. --p. 6.

permanente con esa época, también es heredero de una tradición teatral con importantes antecedentes en el Teatro Universitario y Teatro Estudio donde se formaron quienes protagonizaron la aventura del Escambray.

Esta *continuidad enriquecida* tuvo en el GTE el exponente primigenio de una manera distinta de hacer teatro. La que estuvo caracterizada por tener su punto de partida en profundos procesos de investigación sociocultural y de creación colectivas; la escritura de textos insertados en los conflictos y contradicciones propias de sus vivencias cotidianas y la puesta en escena en confrontación con un público históricamente marginado que participaba activamente en el debate posterior para modificarla, un anticipo a la pretendida transformación de la realidad circundante que se esperaba con esta praxis teatral. La misma que encontró eco en otros colectivos quienes se autodefinieron Movimiento de Teatro Nuevo en 1977.

Capítulo II: Grupo Teatro Escambray: del texto dramático a la reconstrucción histórica

La inserción de los textos dramáticos producidos por el Grupo Teatro Escambray, entre 1969 a 1984, en las circunstancias socioeconómicas, políticas y culturales de la región, los convierte en una expresión de ese tiempo histórico. Se incluyen en esta condición: *Unos hombres y otros* (Jesús Díaz, 1969); *Y si fuera así ...* (Adaptación de Sergio Corrieri, 1970); *La vitrina* (Albio Paz, 1971); *El paraíso recobrao* (Albio Paz, 1972); *Las provisiones* (Sergio González, 1973); *El juicio* (Gilda Hernández, 1973); *El rentista* (Albio Paz, 1974); *Ramona* (Roberto Orihuela, 1977); *La emboscada* (Roberto Orihuela, 1978); *Los novios* (Roberto Orihuela, 1980); *Nosotros los campesinos* (Roberto Orihuela, 1981) y *Molinos de viento* (Rafael González⁸⁸, 1984).

A través de ellos, es posible identificar los conflictos clasistas fundamentales que tuvieron lugar en la región: las secuelas de la LCB, los problemas de la tierra heredados o aquellos derivados de la aplicación de la Ley de Reforma Agraria, la acción de los Testigos de Jehová y los de carácter moral. Asimismo, permiten advertir la manera en que se transformaron, atendiendo a su comportamiento: temporal, espacial y humano.

2.1 Transformación de la historia en el tiempo

2.1.1 Lucha contra bandidos (LCB)

Aproximarse a la génesis y fundación del GTE en el epígrafe 1.3 de la presente investigación supuso referir las condiciones socioeconómicas, políticas y culturales que caracterizaban la zona porque estas dificultades se convirtieron en el estímulo para fundar allí ese colectivo teatral. Pero, en tanto el tiempo constituye la dimensión clave

⁸⁸ Rafael González (Ranchuelo, 1950). Licenciado en Literatura Hispanoamericana por la Universidad de La Habana y en Dramaturgia por el Instituto Superior de Arte. Desde 1971 integró el equipo de investigación y acción socio-cultural de la Universidad de La Habana en el Escambray, dirigido por la Dra. Graziella Pogolotti. Fue profesor de Literatura en el IPUUC "Comandante Tony Santiago" de Manicaragua desde 1974-1977. En ese año ingresó en el GTE como jefe de investigaciones y asesor teatral. *Molinos de viento* es su primera obra de teatro; pero posee otros textos dramáticos como *La paloma negra*, *Calle Cuba 80 bajo la lluvia* y *El metodólogo*. Todas sus obras han subido a escena en Teatro Escambray, donde actualmente ejerce como director general. Tomado de: Valiño Cedré, Omar. *La dramaturgia de la Revolución (1959-2008)*. --La Habana: Ediciones Alarcos, 2011. --p. 488.

de la creación historiográfica – ya hablaba Marc Bloch de la Historia como la ciencia de los hombres en el tiempo –, pues en la medida en que éste transcurrió se transformaron los conflictos registrados en los textos dramáticos.

Así el primer texto dramático producido *Unos hombres y otros* (Jesús Díaz, 1969) abordó la problemática de la LCB, más tarde continuada en *El juicio* (Gilda Hernández, 1973) y *La emboscada* (Roberto Orihuela, 1978). No podía ser de otra manera, pues la contingencia más inmediata al llegar el GTE, era el saldo dejado por aquella epopeya que tanto le había costado a la nación.

La génesis de esta situación se ubica en el período de la lucha revolucionaria, pues durante esta etapa la región estuvo marcada por las operaciones de las fuerzas del Movimiento 26 de Julio, el Directorio Revolucionario 13 de Marzo, el Partido Socialista Popular y las del Segundo Frente Nacional del Escambray. Este último integró en su seno elementos contrarrevolucionarios, oportunistas y politiqueros burgueses que mantenían contacto con la CIA; ellos pusieron en práctica métodos confusionistas entre los campesinos y los revolucionarios.

Por otra parte, una vez tomado el poder, los dirigentes de esta organización cometieron injusticias y no aplicaron consecuentemente la Ley de Reforma Agraria. Incluso les cobraron impuestos a los campesinos por la tierra que recibían provocando el descontento y afianzando el cimiento para el bandidismo. Se repartieron, los cargos administrativos y políticos, desacreditando con su actuación la imagen de los representantes del poder revolucionario. No obstante su papel negativo, lograron incorporar en sus filas a habitantes de la zona, con lo que aseguraron el abastecimiento, la información sobre las fuerzas revolucionarias e impidieron que los pobladores recibieran el verdadero influjo de la Revolución.

A esta situación se sumó la actitud hostil del imperialismo con su campaña de propaganda para desmoralizar al gobierno revolucionario ante la opinión pública

internacional⁸⁹. La CIA organizó redes subversivas, grupos de sabotajes y con elementos desclasados y ex militares de la tiranía batistiana creó bandas contrarrevolucionarias para operar inicialmente en todo el país y posteriormente, en el macizo montañoso escambradeño. Se desató un enfrentamiento armado desde enero de 1959 hasta 1965, conocido como Lucha Contra Bandidos (LCB), que tuvo sus enclaves principales en las provincias de Las Villas y Oriente, porque el valor estratégico de sus territorios, los había convertido en focos del bandidismo.

La Sierra del Escambray era víctima del atraso socio-económico y del analfabetismo imperante en su población eminentemente rural, por lo que se convirtió en espacio propicio para que proliferara la confusión político-ideológica. Los pequeños agricultores, con mentalidad de propietarios, preferían la propiedad privada y temían, por la propaganda desatada, perder su tierra. Mientras, los terratenientes que habitaban en la región, afectados por las leyes revolucionarias, principalmente la de Reforma Agraria, alentaban una fuerte oposición al proceso revolucionario.

Entonces comenzó la operación contra los grupos contrarrevolucionarios que tuvo dos etapas. La primera conocida como *Operación Jaula*⁹⁰ o *Primera Limpia del Escambray* (septiembre, 1960 – marzo, 1961) y la segunda, desde la derrota mercenaria en Girón hasta la total eliminación de las bandas en 1965. En esta última, la estrategia de la Revolución se sustentó en la combinación de misiones liquidación y captura de las *bandas*; medidas para resolver los problemas económicos y sociales de los territorios afectados y un intenso trabajo político- ideológico con la población.

A la par de la actividad de los batallones de LCB⁹¹, el *Plan Escambray*⁹² junto a los *Planes Campesino no.1*⁹³ y *Campesino no.2*⁹⁴ concebidos y dirigidos por Fidel Castro,

⁸⁹Camejo, Rafael. La Lucha contra bandidos, pasaje histórico de las tradiciones combativas del pueblo cubano. Granma (La Habana). 3 de julio de 1982.

⁹⁰Para ampliar ver: Herrera Medina, José R. Contragolpe en el Escambray. Operación Jaula. -- La Habana: Casa Editorial Verde Olivo, 2006.

⁹¹ Sección creada por el Comandante Juan Almeida Bosque, el 3 de diciembre de 1962, en el Ejército del Centro.

⁹²Para ampliar: Almanza Tojeiro, Víctor. El Plan Escambray: una experiencia de la naciente Revolución de transformación en las montañas villareñas. En: Las regiones en Latinoamérica. México. Mayo, 2010.-p. 293-308.

⁹³ Plan Campesino no.1 o "Transfusión humana" consistió en el traslado del cabeza de familia de los colaboradores del Escambray, los que fueron ubicados en casa de amigos o lugares acondicionados para ese fin; este proceso no dio resultado.

contribuyeron a destruir la base social del bandidismo. El Escambray se fue repoblando con familias revolucionarias procedentes de otras partes del país, dando pasos en la transformación política de la región. En ello desempeñaron un importante papel los batallones de LCB, pues brindaban protección a las familias campesinas, cuidaron sus bienes y les expusieron los verdaderos objetivos de la Revolución. Pero no puede soslayarse la cuota de sacrificio, enfrentamiento y dolor que toda esta situación dejó en aquellos pobladores.

Estas contradicciones de clase afloraron en las investigaciones realizadas por el GTE al llegar a la zona y se convirtieron en la materia inicial para la escritura de los textos dramáticos. Así en *Unos hombres y otros*⁹⁵, Jesús Díaz expresó cómo se desarrolló el bandidismo en las montañas escambradeñas y recreó en la actuación de los personajes las fuerzas contendientes. Por una parte, un combatiente que, debido a un fracaso anterior en la captura de los bandidos, se entrega valerosamente a esa misión. Por otra, los bandidos: Jabao, Niño, Lolo, son presentados como animales perseguidos que solo buscan escapar, una situación de acoso extrema donde se desatan las contradicciones internas y la presencia de instintos que alcanzan categorías de infrahumanos. Sin embargo, afloran matices que ubican a esos hombres como resultado de sus circunstancias cuando rememoran sus ocupaciones antes del triunfo de la Revolución e indirectamente aluden a los males de aquella república: la prostitución y el juego. El Jabao hace saber que: *Ligaba a una gringa, la metía en el negocio y a vivir de panza*⁹⁶ y Lolo refiere: *To el barrio jugaba su número, perdía su dinerito...*⁹⁷

Describe la actitud de un soldado bisoño que recibe su bautizo de fuego con entereza; pero ante la disyuntiva de participar voluntariamente en el pelotón de fusilamiento

Tomado de: Almanza Tojeiro, Víctor. El Plan Escambray: una experiencia de la naciente Revolución de transformación en las montañas villareñas. En: Las regiones en Latinoamérica. México. Mayo, 2010.

⁹⁴ Plan Campesino no.2 consistió en el traslado de los colaboradores y sus familias al Plan Agrícola Sandino en Pinar del Río, lo que es hoy "Ciudad Sandino" y, la preparación de esas familias para la nueva vida. Tomado de: Almanza Tojeiro, Víctor. El Plan Escambray: una experiencia de la naciente Revolución de transformación en las montañas villareñas. En: Las regiones en Latinoamérica. México. Mayo, 2010.

⁹⁵Orihuela, Roberto. Repertorio Teatral Cubano. Lucha Contra Bandidos. --La Habana: Letras Cubanas, 1978. p. 5-38.

⁹⁶Texto dramático *Unos hombres y otros*. En: Orihuela, Roberto. Repertorio Teatral Cubano. Lucha Contra Bandidos. --La Habana: Letras Cubanas, 1978. p.32

⁹⁷ Ibídem

establecido por las leyes revolucionarias para ajusticiar aquellos hombres, duda y espera que se lo ordenen para eludir, por vía de la disciplina, su intervención. Deja ver la entrega de los milicianos de los batallones de la LCB quienes, en vísperas de lograr su objetivo pasaban días y noches sin descansar. Igualmente, revela los crímenes que *los alzados* cometieron contra los campesinos y las mujeres indefensas, estas últimas, objeto frecuente de sus violaciones; también expone la actitud contrarrevolucionaria de muchos pobladores quienes colaboraban con los bandidos y le brindaban información falsa a los milicianos entorpeciendo su lucha contra el bandidaje.

Otro aspecto visible en el texto dramático es la diferencia organizativa que existía al interior de las fuerzas beligerantes. Los *alzados* luchaban individualmente, mostraban constantes discusiones y se mataban entre ellos. En contraposición, los milicianos mantenían las fuerzas unidas, se respetaban y su lucha era por un objetivo común. A la vez, en él quedaron plasmadas las nuevas tácticas incorporadas al arte militar durante la LCB: *el cerco, el peine, las emboscadas*.

Siguiendo esta línea argumental en *El juicio* (1973)⁹⁸, Gilda Hernández, recrea el juicio moral que la comunidad realiza a un ex colaborador de bandidos cuando éste - ya rehabilitado - vuelve a la zona para insertarse. Encarnado por el campesino Leandro Pérez González, es el protagonista a través del cual se conoce el dilema moral que afrontan los pobladores ante la voluntad del proceso revolucionario de reincorporarlos a la nueva sociedad en construcción.

Aquí se exponen argumentos sobre la conducta de Leandro Pérez González que manifiestan las contradicciones propias de la lucha de clases. Mientras el primer testigo, Alejandro Crespo Herrera⁹⁹, valora positivamente el comportamiento de Leandro durante el período de rehabilitación aunque no se acogió a esa posibilidad desde el principio, dadas las presiones de sus propios compañeros de *banda*; Dolores Falcón Menéndez¹⁰⁰, asegura que antes del triunfo revolucionario era un hombre honrado muy

⁹⁸ Orihuela, Roberto. Repertorio Teatral Cubano. Lucha Contra Bandidos. --La Habana: Letras Cubanas, 1978. p. 51-116.

⁹⁹ Responsable de la granja donde Leandro cumplió sus últimos años como preso en vías de rehabilitación.

¹⁰⁰ Leandro había sido su primer esposo y padre de sus 2 hijos mayores.

apegado a la tierra, la que trabajaba con su padre, como tercedario¹⁰¹ de Casariego¹⁰² y describe las pésimas condiciones de vida que tenían los campesinos de la región antes de 1959, sometidos a una explotación enorme que los hacía depender – hasta en el pensamiento - del terrateniente, a quien a veces debían el favor de alguna medicina para sus hijos enfermos o el trámite para el entierro de sus muertos.

Sin embargo, Leandro, quien como todos los campesinos fue beneficiado con la entrega de la tierra que había sido expropiada al terrateniente Casariego mediante la Ley de Reforma Agraria, no lograba liberarse de aquel. Él cargaba el respeto, el agradecimiento y la influencia de Casariego quien le repetía constantemente que: *Fidel lo había engañado, que esto era comunismo*¹⁰³ o que *el gobierno estaba al caer, que se estaba preparando una invasión, que el comunismo era un régimen de terror*¹⁰⁴.

Tales sentimientos lo habían impulsado a enrolarse en una *banda* cuyas secuelas dolorosas estaban en los seres de aquella región. Esta fue la razón aludida por otro testigo, Mario Menéndez Núñez¹⁰⁵, miembro de la LCB cuando expresa: *“Es un poco duro pa´ un hombre tener que trabajar con quien tuvo la oportunidad de salvarlo y sin embargo, permitió que estuvieran a punto de asesinarlo”*¹⁰⁶; también por María Cristina Chaviano López¹⁰⁷, quien planteaba: *“la Ley habrá podido perdonarlo, pero yo no voy a poderlo perdonar nunca”*¹⁰⁸, junto a otros cuando opinaban: *“El que daba un plato de comida a un bandido conscientemente es tan criminal como el que ahorcó a Conrado Benítez”*¹⁰⁹.

¹⁰¹ El tercedario recoge la tercera parte de la cosecha.

¹⁰² Dueño de la tierra donde vivía y trabajaba Leandro.

¹⁰³ Texto dramático *El juicio*. En: Orihuela, Roberto. Repertorio Teatral Cubano. Lucha Contra Bandidos. --La Habana: Letras Cubanas, 1978. -- p. 67.

¹⁰⁴ *Ibídem* p. 93-94.

¹⁰⁵ Presidente de una de las primeras cooperativas que se organizaron a donde perteneció Leandro.

¹⁰⁶ Texto dramático *El juicio*. En: Orihuela, Roberto. Repertorio Teatral Cubano. Lucha Contra Bandidos. --La Habana: Letras Cubanas, 1978. -- p. 75.

¹⁰⁷ Madre del mártir de la Revolución Lito Sarduy Chaviano.

¹⁰⁸ Texto dramático *El juicio*. En: Orihuela, Roberto. Repertorio Teatral Cubano. Lucha Contra Bandidos. --La Habana: Letras Cubanas, 1978. --p.84.

¹⁰⁹ *Ibídem* p.109.

De esta manera, los testigos del juicio configuran su realidad inmediata. Como en la antigüedad grecolatina la catarsis sirve a la purificación emocional, sólo que en el GTE ella tiene una finalidad ideológica precisa, se busca influir en la toma de conciencia de un público inmerso en un proceso transformador que apuesta, en primer lugar, por los seres humanos. La complejidad de la situación hace que la participación del público, más que necesaria, sea imprescindible; con las opiniones de todos han de encontrar el fallo final. Por eso la autora, Gilda Hernández, definió esta obra como un *evento de participación*.

En el caso de *La emboscada* (Roberto Orihuela, 1978)¹¹⁰, el texto dramático presenta un resumen acerca de la LCB, lo hace desde la caracterización psicológica de dos hermanos situados en posiciones ideológicas contrarias: Jacinto, es el bandido y Lorenzo, el miliciano. Situación trágica donde se revela hasta qué punto calaron las contradicciones de clases, en la estructura social y familiar cubana, especialmente en el Regional Escambray entre 1959 – 1965.

La historia real que aportó es sustrato para escribir este texto está recogida en el libro *De la Sierra del Escambray al Congo*¹¹¹. Allí, el Comandante Víctor Dreke¹¹² escribió:

“Había veces que se tenía que informar también a algunas familias que no eran revolucionarias... Y se dio el caso de Tartabul...logró escapar del cerco, del peine que les tiramos en Manicaragua. Tartabul era de Cumanayagua, y su hermano era jefe de una compañía nuestra de Lucha Contra Bandidos...el día de la última operación contra Tartabul al hermano se le dijo: “Oye, no te metas en eso”. Porque sabíamos que el hermano estaba allí. El no chocó con el hermano, pero quería participar en la operación. Su madre era una negra revolucionaria, que no entendía por

¹¹⁰ Orihuela, Roberto. Repertorio Teatral Cubano. Lucha Contra Bandidos. --La Habana: Letras Cubanas, 1978. -- p. 117-176.

¹¹¹ Dreke Cruz, Víctor. De la Sierra del Escambray al Congo. En la vorágine de la Revolución. —Estados Unidos: Editorial Pathfinder, 2004. —p. 116-117.

¹¹² Víctor Emilio Dreke Cruz, destacado protagonista en el movimiento revolucionario de Cuba: activista estudiantil en la enseñanza secundaria; cuadro del Movimiento 26 de Julio y luego del Directorio Revolucionario 13 de Marzo; combatiente del Ejército Rebelde; uno de los jefes de la LCB en la sierra del Escambray; combatiente internacionalista en el Congo, República de Guinea y Guinea-Bissau; dirigente y educador político; y representante de la Revolución Cubana en África. Tomado de: Dreke Cruz, Víctor. De la Sierra del Escambray al Congo. En la vorágine de la Revolución. —Estados Unidos: Editorial Pathfinder, 2004.

qué su hijo estaba con los bandidos y no con el resto de la familia, que eran todos revolucionarios”¹¹³.

El conjunto de textos dramáticos escritos por el GTE sobre el conflicto asociado a la LCB, dejar ver uno de los costados más lacerantes de la historia del Regional Escambray. En su tratamiento dramático aflora el decurso del tiempo pues si *Unos hombres y otros* (Jesús Díaz, 1969) fue una obra cerrada cuyo desenlace estuvo en manos del dramaturgo, *El juicio* (Gilda Hernández, 1973) rebasó el marco temporal específico de la LCB para mostrar en la rehabilitación de los ex bandidos gracias a la política de justicia revolucionaria y las implicaciones emocionales que la contrarrevolución dejó en la zona. Mientras, *La emboscada* (Roberto Orihuela, 1978) manifestó la ruptura que esta situación provocó en la estructura tradicional familiar campesina, pues hubo hombres que tuvieron que elegir entre la familia y la Revolución.

2.1.2 La tierra

Concluida esta contienda, la Revolución continuó su marcha. El Escambray dejó de ser centro del bandidismo para convertirse en testigo de profundas transformaciones productivas. De esta manera, el Grupo desplazó el interés de su repertorio a la cuestión agraria y la tierra se convirtió en el eje de los próximos textos dramáticos. Al respecto escribieron: *La vitrina* (Albio Paz, 1971); *El rentista* (Albio Paz, 1974) y *Nosotros los campesinos* (Roberto Orihuela, 1981).

Desde *La historia me absolverá* ya Fidel había señalado los seis problemas fundamentales que afectaban a Cuba; entre ellos, la tierra ocupaba un lugar cardinal. La solución, una vez alcanzado el triunfo, estuvo en promulgar la primera Ley de Reforma Agraria, el 17 de mayo de 1959, que fijó en 30 caballerías (402 ha) el máximo de extensión de tierra que una persona natural o jurídica podía tener¹¹⁴. Lo que se

¹¹³Tomado de: Dreke Cruz, Víctor. De la Sierra del Escambray al Congo. En la vorágine de la Revolución. —Estados Unidos: Editorial Pathfinder, 2004. -- p. 117.

¹¹⁴ Cantón Navarro, José C. y Arnaldo Silva León. Historia de Cuba (1959 – 1999). Liberación Nacional y Socialismo. -- La Habana: Editorial Pueblo y Educación, 2013. --p. 14.

complementó luego con la segunda Ley dictada el 3 de octubre de 1963, mediante la cual se redujo a 5 caballerías (67 ha) el límite máximo a poseer por una persona¹¹⁵.

Esta medida, en principio favorecedora para los campesinos cubanos, incluidos los del Escambray, a la larga se convirtió en una limitación para el desarrollo agrario y ganadero que se pretendía alcanzar. Este territorio de más de 4 295 km² de superficie se fragmentó en parcelas cultivadas individualmente que se convirtieron en minifundios e impedían una agricultura tecnificada. Al decir de Nicolás Chaos Piedra *“en el orden económico era necesario dar un viraje de 180° a la situación existente”*¹¹⁶. Se necesitaba un impulso económico para convertir la región en una agrupación genética, que Fidel llamó *“la vitrina”*¹¹⁷ dada la pretensión de extender la experiencia a todo el país.

El plan se asentó sobre tierras estatales y privadas. En cuanto a las últimas, se elaboró un sistema de arrendamiento que tenía en cuenta las particularidades del propietario: la cantidad de tierras que poseía y el número de familiares que tenía a su cargo. A la vez, fueron favorecidos con una renta vitalicia para aquellos núcleos campesinos que arrendaran voluntariamente sus tierras, un espacio de poca extensión para su autoconsumo, el derecho a residir en las nuevas comunidades y a trabajar en las vaquerías.

No obstante, la incorporación de los campesinos a estas oportunidades requirió de la labor ideológica; al respecto Miguel Fonseca¹¹⁸ expresó: *“No siempre era fácil la discusión fraternal con los pequeños propietarios. Muchos campesinos, aferrados a la tradicional propiedad privada, no se convencían enseguida de que el plan que se les proponía era necesario y útil para todo el país. Solo veían su parcela en muchos*

¹¹⁵ *Ibíd*em p.74.

¹¹⁶ Chaos Piedra, Nicolás. *El otro Escambray*. —La Habana: Editorial Ciencias Sociales, 2014. —p. 23.

¹¹⁷ Para ampliar ver: Suárez García, Andrés. *El Escambray en ascenso*. —Las Villas: Editado por el Departamento de Orientación Revolucionaria del Partido Comunista de Cuba, 1973. --p. 83.

¹¹⁸ Miembro de una comisión que visitó a numerosos campesinos para lograr su incorporación al proceso de cooperativización. Tomado de: Suárez García, Andrés. *El Escambray en ascenso*. —Las Villas: Editado por el Departamento de Orientación Revolucionaria del Partido Comunista de Cuba, 1973. -- p.81.

casos”¹¹⁹. No se trataba únicamente de asimilar las transformaciones económicas, sino atemperarse a cambios socioculturales cuyas ventajas asimismo entrañaban desajustes, incluso, desarraigo.

Los conflictos derivados de estas circunstancias históricas se convirtieron en el material dramático para *La vitrina*¹²⁰ (Albio Paz, 1971) estrenada el 27 de febrero de 1971, en La Tatagua, Escambray. En ella se introdujo el proceso de arrendamiento, enunciando la relación del campesino con la propiedad o no de la tierra y el traslado para la comunidad recién construida en La Yaya; no sin antes recorrer, a través de las tonadas carvajal y espirituana, la historia miserable de los campesinos escambradeños y las posibilidades que se abrían con la Revolución.

La muerte de Pancho, el personaje principal, disgustado por la idea de arrendar las tierras entregadas por la Revolución a la empresa genética para desarrollar los planes lecheros, se convirtió en un recurso dramático para provocar el debate. El espacio escénico se transformaba, unas veces en velorio, otras en asamblea; ambos servían para la polémica del tema que les obsesionaba. Los personajes morían y resucitaban caóticamente; fue una analogía para las contradicciones entre lo nuevo y lo viejo que presenciaban a diario. Algunos se las explicaban con expresiones como esta: *“Fidel dijo que los campesinos se iban a morir en su pedazo de tierra, pero también expresó que se iban a realizar grandes planes, que se iba a desarrollar el país”*¹²¹.

Aparece el individualismo del campesino quien ante la propiedad de la tierra entregada por la Reforma Agraria busca *“un alambre pa cercar lo de nosotros”*¹²². La ambición de quienes por cobrar una renta mayor son capaces de apelar a comparaciones inhumanas manifestando: *“Si por un angelito bobo dan treinta (sic) pesos, a nosotros nos debían dar aunque fuera quince por la de nosotros, porque a esa le falta poco”*¹²³ y

¹¹⁹ Suárez García, Andrés. *El Escambray en ascenso*. --Las Villas: Editado por el Departamento de Orientación Revolucionaria del Partido Comunista de Cuba, 1973. -- p.81.

¹²⁰ Valiño Cedré, Omar. *La dramaturgia de la Revolución*. (1959-2008). --La Habana: Ediciones Alarcos, 2011. --p.9-47.

¹²¹ Texto dramático *La vitrina*. En: Valiño Cedré, Omar. *La dramaturgia de la Revolución*. (1959-2008). --La Habana: Ediciones Alarcos, 2011. -- p. 31

¹²² *Ibíd*em p. 17.

¹²³ *Ibíd*em p. 28.

la desaprobación por mudarse al pueblo nuevo, alegando que no les gustaba el “ajuntamiento”¹²⁴ (sic) porque “el guajiro no quiere pueblo aunque le den luz o le den lo que le den”¹²⁵.

También están las opiniones de quienes, aún inconformes, se sienten comprometidos con la Revolución y consideran: “Si se ha respetado las leyes de otros gobiernos, como no voy a respetar las de éste que ha sido el único que se ha preocupado por el campesino”¹²⁶. Reconocen la toma de conciencia que exigen los nuevos tiempos y que se resume en la décima del final del texto, pues “hay que ponerse a pensar/ para que pueda crecer/ este mundo que, al nacer, /con lo viejo ha de arrastrar”¹²⁷.

Dando continuidad al tratamiento de este conflicto se escribió *El rentista*¹²⁸ (Albio Paz, 1974). En ella, el campesino que ya no trabaja porque vive de la renta se convierte en una figura antisocial. Se niega a proletarizarse trabajando en la empresa genética pues considera que “llegó la hora de descansar”¹²⁹ pero disfruta de todos los beneficios creados por los demás: escuelas, hospitales, tiendas del pueblo, centros para la recreación. Es inconsecuente con su misión histórica, habida cuenta que “Los que van a transformar el Escambray son los hombres del Escambray”¹³⁰. También Roberto Orihuela aportó al concebir *Nosotros, los campesinos* (1981) donde analizó las causas de las objeciones campesinas a la integración voluntaria en cooperativas.

Con estos textos dramáticos dedicados a exponer la problemática de la tierra, el GTE, logró expresar las contradicciones de una época histórica que tuvieron en el Escambray un comportamiento particular. Ellos nacieron de la confrontación y discusión colectiva de los problemas de una sociedad en transformación donde el campesino, arraigado a la parcela individual, encontraba en ella el objetivo histórico de sus aspiraciones clasistas. Por eso sus contradicciones afloran en actitudes sujetas a la disyuntiva:

¹²⁴ *Ibíd*em p.35.

¹²⁵ *Ibíd*em

¹²⁶ *Ibíd*em p. 37.

¹²⁷ *Ibíd*em p.47.

¹²⁸ Paz, Albio. Teatro. – La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1982. --p. 81-100.

¹²⁹ Texto dramático *El rentista*. En: Paz, Albio. Teatro. –La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1982. —p 91.

¹³⁰ Suárez García, Andrés. *El Escambray en ascenso*. —Las Villas: Editado por el Departamento de Orientación Revolucionaria del Partido Comunista de Cuba, 1973. —p. 66.

defender su propiedad privada; arrendar sus tierras y vivir de la renta sin trabajar; o servir a la Revolución como ya lo había demostrado con la incorporación a la milicia y los batallones de LCB, pero ahora proletarizándose para continuar aportando bajo relaciones de producción socialistas. Vincularse al proceso acelerado de desarrollo económico que se acometía en la zona era la única manera de revertir los años de pobreza y explotación, incluso los saldos del bandidaje.

2.1.3 Testigos de Jehová

Otra de las problemáticas aprehendidas en los textos dramáticos del GTE fue la incidencia de la secta Testigos de Jehová, una presencia nociva, verdadero obstáculo para el desarrollo de los programas de la Revolución. Al respecto, el Grupo incluyó en su repertorio *Y si fuera así...* (Adaptación de Sergio Corrieri, 1970), *El paraíso recobrao* (sic) (Albio Paz, 1972) y *Las provisiones* (Sergio González, 1973).

El proceso investigativo del GTE en esta ocasión, estuvo acompañado por un grupo de estudiantes de la Escuela de Letras de la Universidad de La Habana dirigido, por la Dra. Graziella Pogolotti y el Lic. Helmo Hernández Trejo. Se trasladaron al Escambray en 1971 con el objetivo de desplegar un amplio programa de investigación¹³¹ orientado a las prácticas proselitistas de los Testigos de Jehová, extendidos en la zona, sobre todo después de 1950¹³². Después del triunfo, se propagaron allí donde había escasez, se cometían errores y no se había erradicado la ignorancia. Sus objetivos se orientaron a promover campañas difamatorias contra la incorporación de los jóvenes al Servicio Militar, hacer resistencia a los planes productivos y alimentar supersticiones en perjuicio de la salud del pueblo.

El primer texto dramático dedicado a esta problemática fue la adaptación de Sergio Corrieri a *Los fusiles de la madre Carrar* de Bertolt Brecht, ahora nombrada *Y si fuera*

¹³¹Para ampliar ver: Prólogo a Repertorio Teatral Cubano. Teatro Escambray. --La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1978. -- p.26.

¹³²Para ampliar ver: Almanza Tojeiro, Víctor. El Plan Escambray: una experiencia de la naciente Revolución de transformación en las montañas villareñas. En: Las regiones en Latinoamérica. Hernán Venegas Delgado. México. Mayo, 2010. --p. 296.

así...¹³³. El argumento refiere una madre quien, influida por los Testigos de Jehová, permanece neutral ante la guerra; se niega a entregar las armas a los que combatían a las fuerzas enemigas en el Escambray hasta que su hijo muere a causa de ellas.

Para justificar su distanciamiento planteaba “*Nosotros somos hijos del Señor, no podemos hacer la guerra ni matar a nadie*”¹³⁴ o “*solo respondemos al llamado del Señor, porque nuestra responsabilidad es con Dios*”¹³⁵. Como temía arriesgar su *salvación eterna* se negaba a entregar las armas a los combatientes, entonces alegaba “*los fusiles no te los vas a llevar, si te los doy es como si me metiera en esto*”¹³⁶. Por su parte la población humilde e iletrada, carente de conciencia política simpatizaba con los *Testigos* porque *eran amables, humanos, cariñosos, se ocupaban de sus semejantes; mientras que el hombre del Partido era un hombre muy ocupado*¹³⁷. Ante la pérdida del esposo, el personaje femenino expresa: “*Cuando Carlos*¹³⁸ *murió, el único que me aconsejó y me ayudó a pasar ese trance fue el Hermano. Aquí no vinieron comunistas, ni el Partido, ni la maestra a ver lo que yo necesitaba*”¹³⁹.

Igualmente Albio Paz se hace eco de esta preocupación en *El Paraíso Recobrao*¹⁴⁰(sic), estrenada en La Macagua, Escambray, el 25 de diciembre de 1972. En el texto aflora el comportamiento de los *jehovases* quienes, de secta religiosa habían devenido grupo contrarrevolucionario. El objetivo del dramaturgo fue llamar la atención de los espectadores para que tomaran partido y se incorporaran a la acción, por eso a través del texto devela las tácticas empleadas en la captación, por ejemplo cómo se

¹³³Repertorio Teatral Cubano. Teatro Escambray. --La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1978. --p.39-66.

¹³⁴ Texto dramático *Y si fura así...* En: Repertorio Teatral Cubano. Teatro Escambray. --La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1978. -- p. 42.

¹³⁵ *Ibíd*em p. 50.

¹³⁶ *Ibíd*em p. 58.

¹³⁷ *Ibíd*em p.59

¹³⁸Personaje presentado por el autor en el texto como el esposo de Teresa (personaje central) quien murió combatiendo en Camagüey.

¹³⁹ *Ibíd*em p.59

¹⁴⁰ Repertorio Teatral Cubano. Teatro Escambray. -- La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1978. --p.75-138.

aprovechan de las circunstancias dramáticas asociadas a la pérdida de un familiar querido al asegurarles que regresarán y “*serán salvados para la vida eterna*”¹⁴¹.

La cosmovisión de los Testigos de Jehová se deja ver cuando alientan la desidia entre los campesinos, aun no convencidos de la necesidad de arrendar la tierra; en la manera en que desestimulan la participación de aquellos por considerar que no *deben meterse en política*. Además, en las advertencias para que los hijos no canten el himno ni saluden la bandera, no se hagan médicos o en su habilidad para la sedición al decir: “*¡Le quitaré las ideas a todos esos que quieren mudarse pa los pueblos inicuos!*”¹⁴²

Sergio González, con *Las Provisiones*¹⁴³ (1973) vuelve sobre este conflicto. Afloran nuevamente las actitudes negativas de los *Testigos* pero ahora al incluir la asamblea como aspecto novedoso dentro de la estructura dramática de la obra, permite la reflexión y el debate. Demuestra el cambio que se van operando en la mentalidad de los campesinos del Escambray quienes ya se disponen a articular estrategias para afrontar la labor disidente de aquellos, ocupados en entorpecer el desarrollo.

El repertorio de textos dramáticos ha evolucionado con el tiempo, también las transformaciones que tienen lugar en la región. Si bien el primer texto describió la actitud contrarrevolucionaria de los Testigos de Jehová a partir de la neutralidad de la mujer que impide la incorporación de su hijo a la guerra; *El Paraíso Recobrao* (sic) alude a su incidencia al perjudicar el avance de los planes de la Revolución en el Escambray una vez concluida la LCB. Mientras, *Las Provisiones*, estimula la participación activa y consciente del público en la búsqueda de estrategias para deshacerse de esos elementos reaccionarios.

2.1.4 Conflictos morales

Hacia finales de la década del setenta y durante la del ochenta, el Escambray había cambiado su fisonomía. El abandono y la LCB formaban parte de una historia reciente

¹⁴¹ Texto dramático *El Paraíso Recobrao*. En: Repertorio Teatral Cubano. Teatro Escambray. --La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1978. —p. 96.

¹⁴² *Ibíd*em p.114.

¹⁴³ Repertorio Teatral Cubano. Teatro Escambray. --La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1978.-p.247-301.

que no podía olvidarse pero eran visibles los cambios: la electrificación, el trazado de caminos interiores, la construcción de vaquerías modernas, la instalación de comunidades de nuevo tipo, atención médica, cantidad de beneficios con los que se aseguraba una vida digna a los pobladores del Escambray¹⁴⁴.

Sin embargo, se imponía encarar otros retos: la incorporación de la mujer al trabajo y la presencia de la juventud en las escuelas al campo, también devenida fuerza laboral decisiva para el cumplimiento de los planes previstos. Tales desafíos quedaron en los textos dramáticos de esos años, dedicados al tratamiento de los conflictos morales engendrados por la construcción de la nueva sociedad y los nuevos valores que ella proponía. *Ramona* (1977) y *Los novios* (1980) ambos de Roberto Orihuela y *Molinos de viento* (Rafael González, 1984) son testimonio de este empeño.

Para estos años, antagonismos como: prejuicios en torno a la relación de la pareja, el machismo, la inserción definitiva de la mujer en la vida económica, social y cultural del país y la subsistencia de normas morales caducas para juzgarlas, eran retos a nivel de todo el país. Por eso, aun cuando estos textos dramáticos mantenían su anclaje en realidad escambradeña, la trascendían.

Con *Ramona* (1977)¹⁴⁵aparecieron estas inquietudes. En el texto se retoma la asamblea-tradicional espacio de confrontaciones en las propuestas escénicas del GTE - para discutir la ejemplaridad de una mujer campesina, pero esta vez el autor la situó en una valla de pelear gallos. A pesar de los méritos indiscutibles de Ramona para ser la trabajadora vanguardia de la vaquería donde labora, un hombre impugna la propuesta acusándola de infidelidad al marido.

Se impone que Ramona cuente su historia a través de la cual emerge el machismo y la violencia de la que ha sido objeto: el padre, le impide el noviazgo porque “ese *muchacho no tiene donde caerse muerto, además... es de color*”¹⁴⁶; las vejaciones del

¹⁴⁴ Para ampliar ver: Suárez García, Andrés. *El Escambray en ascenso*. —Las Villas: Editado por el Departamento de Orientación Revolucionaria del Partido Comunista de Cuba, 1973.

¹⁴⁵ Orihuela, Roberto. *Ramona*. Colección Manjuarí. Primera mención UNEAC'76.

¹⁴⁶ Texto dramático *Ramona*. En: Orihuela, Roberto. *Ramona*. Colección Manjuarí. Primera mención UNEAC'76. -- p. 105

marido de la tía quien “*na (sic) más que hacía meterse conmigo [con ella] y mirarme [mirarla] por los huecos del baño...yo [ella] le tenía miedo*”¹⁴⁷; el casamiento forzado con un hombre mucho mayor a quien no le importa la violación a la que fue sometida porque “*lo que necesita es una mujer en la casa*”¹⁴⁸; luego encuentra el amor en Antonio y éste le pide que deje de trabajar en la granja “*Tú sabes que yo tengo dos hijos, yo quiero que, vaya...que tú los atiendas a ellos y a mí, yo gano un buen sueldo y no te va a faltar nada en mi casa (...)*”¹⁴⁹. Después de todo lo que ha vivido, ella reconoce que “*La suerte mía fue la Revolución, si no es por ella yo no sé qué me hubiera hecho; habría terminado loca o dándome candela con una botella de alcohol (sic)*”¹⁵⁰

Semejantes preocupaciones aparecen en *Los Novios*¹⁵¹, estrenada el 27 de abril de 1980 en La Macagua y en *Molinos de viento*¹⁵², llevada a escena el 16 de enero de 1984 en el Teatro de la *Universidad Central de Las Villas “Martha Abreu”*. Ambas recrean el universo juvenil nacido de la aplicación a gran escala del principio martiano y marxista de vinculación del estudio con el trabajo a través del *Plan de escuela al campo*¹⁵³. Este comenzó con carácter experimental en Camagüey en 1966 y se extendió a todo el país a partir de 1971, con la construcción de Escuelas Secundarias Básicas en el Campo (ESBEC) y los Institutos Preuniversitarios en el Campo (IPUEC). La región del Escambray asistió a este proceso transformador con la edificación de los primeros centros de nuevo tipo en el municipio Manicaragua: las ESBEC *José de San Martín* (1972) y *Alberto Delgado* (1973); junto a los IPUEC “*Cdte. Tony Santiago*” (1973) y “*Mártires del Escambray*”.

Los textos dramáticos comienzan a mostrar las inquietudes de la juventud: su forma de asumir las relaciones sexuales y su actitud ante el fraude, son indicadores de una

¹⁴⁷ *Ibíd*em p. 116

¹⁴⁸ *Ibíd*em p. 122

¹⁴⁹ *Ibíd*em p. 137

¹⁵⁰ *Ibíd*em p. 123

¹⁵¹ Orihuela, Roberto. *Los Novios*. --La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1980.

¹⁵² Valiño Cedré, Omar. *La dramaturgia de la Revolución. (1959-2008)*. --La Habana: Ediciones Alarcos, 2011. --p.487-536.

¹⁵³ Cantón Navarro, José. *Cultura, sociedad y Estado (1961-1975)*. En su: *Historia de Cuba. 1959-1999. Liberación nacional y socialismo*. --La Habana: Editorial Pueblo y Educación. --p.110.

conciencia social nueva. No son meros conflictos dramáticos; representan la eclosión de nuevos valores morales que al objetar *lo viejo* pasan por dificultades para su aceptación. Las dos obras revelan una sociedad en construcción que no asiste sólo a las transformaciones en el orden económico, sino también a nivel de la conciencia individual y colectiva; aquellos sectores: mujeres y jóvenes tradicionalmente subalternos en las estructuras tradicionales comienzan a tener su oportunidad. Y la defienden porque al hacerlo, consolidan la Revolución y la apartan de males como la hipocresía, la doble moral, el fraude, la mentira.

Al analizar los doce textos dramáticos escritos por el GTE, a partir de la investigación sociocultural y la convivencia con los pobladores del Regional Escambray, se aprecia cómo discurre el tiempo histórico. Si las primeras problemáticas aprehendidas estuvieron asociadas a la guerra y sus consecuencias, junto a las transformaciones agrarias, ambas tan apegadas a las cuestiones estructurales; las últimas, captaron los conflictos morales de los nuevos actores sociales, testimoniando un desplazamiento en la indagación: de la estructura a la conciencia social.

2.2 Desplazamiento de la historia en el espacio

Asimismo, la indagación en los textos dramáticos, deja ver el desplazamiento de los conflictos clasistas en el espacio, toda vez que el paisaje condiciona – en alguna medida - el desenvolvimiento de la historia. Si bien el escenario principal de los textos dedicados al abordaje de la LCB, primer conflicto trabajado por el GTE, se sitúan al sur en las montañas del Escambray como foco principal del bandidismo; las problemáticas asociadas al desarrollo económico y social se ubican en la zona premontañosa hacia el norte de la Sierra. (Anexo 4).

2.2.1 Las montañas del Escambray: foco principal del bandidismo

Cuando triunfa la Revolución, el nombre de Escambray lo toma no sólo el macizo montañoso caracterizado por un vigoroso relieve con cumbres que sobrepasan los mil

metros de altitud, sino toda la región¹⁵⁴ con una superficie¹⁵⁵ de unos 4295 km². Desde el punto de vista físico – geográfico el macizo Guamuhaya, que designa las elevaciones del centro de Cuba e incluye las montañas de Sancti Spíritus y las de Trinidad (con su punto culminante en el Pico San Juan con 1140 m), posee gran variedad de accidentes naturales: saltos de agua, valles, cavernas, zonas boscosas e intrincadas con una rica diversidad de especie de flora y fauna. Entonces constituía una unidad geográfica, política, económica, cultural y militar¹⁵⁶ integrada por doce municipios: Trinidad, Condado, Caracusey, Manicaragua, Cumanayagua, Mataguá, Fomento, Báez, Jibacoa, Topes de Collantes, La Sierrita y Güinía de Miranda.

La zona había sido el escenario de operaciones de quienes habían integrado el Segundo Frente Nacional del Escambray, encabezados por Eloy Gutiérrez Menoyo, ya explícitamente desafectos a la Revolución y concedores de estos parajes y de sus habitantes. Esto les permitía aprovechar las condiciones físicas del lugar para ocultarse y mantener vínculos con los principales poblados del perímetro montañoso: Güinía de Miranda, Jibacoa, Manicaragua y Trinidad. Esta última, enclave importante por su ubicación geográfica como punto de encuentro entre la Sierra y el mar Caribe, que disponía además, de puerto y aeropuerto. Condiciones propicias para desencadenar una invasión como la que planificaron elementos del Segundo Frente Nacional del Escambray, patrocinados por la CIA con las fuerzas del dominicano Rafael Leónidas Trujillo, junto a politiqueros batistianos y ex militares de la tiranía en 1959.

La CIA, al elegir la Sierra del Escambray como centro principal del bandidaje en Cuba, valoró las condiciones geográficas, topográficas y socio-económicas de la región. Las pocas vías de acceso que la atravesaban y mantenían en una situación de aislamiento

¹⁵⁴ Una confusión singular se creó en la designación de las *montañas de Guamuhaya* en el centro de Cuba, con el nombre de *Escambray*, el cual en realidad corresponde a una de las sierras de las alturas del centro de Santa Clara: la sierra del Escambray. Esta situación tuvo su origen durante la guerra revolucionaria librada en las montañas de la región a finales de la década de 1950 y en los primeros años de la Revolución. La causa del error histórico se atribuye al desconocimiento de la toponimia de la zona entre los combatientes, quienes comenzaron a utilizar en la información de guerra el topónimo *Escambray* para referirse a las montañas de *Trinidad y Sancti Spíritus*. Tomado de: Acevedo Rodríguez, Pedro, Julia de León Herrero. Los nombres geográficos de Cuba. —La Habana: Editorial Pueblo y Educación, 2013. --p. 103 – 105.

¹⁵⁵ Suárez García, Andrés. El Escambray en ascenso. —Las Villas: Editado por el Departamento de Orientación Revolucionaria del Partido Comunista de Cuba, 1973. --p. 5.

¹⁵⁶ Chaos Piedra, Nicolás. El otro Escambray. —La Habana: Editorial Ciencias Sociales, 2014. --p. 19.

a sus pobladores; sus agrestes montañas porque favorecían el ocultamiento de grupos armados; así como la población rural escasa y de bajo nivel cultural, lo que la convertía en una zona compleja, sobre todo en los aspectos políticos e ideológicos¹⁵⁷.

El denominado Plan Trinidad se proponía la destrucción de la Revolución Cubana, sobre la base de la preparación mercenaria, la organización de la resistencia interna incluyendo sabotajes a la actividad económica y militar en distintos lugares del país y el establecimiento de una fuerza militar en el Escambray para apoyar el desembarco. Estas montañas se convirtieron en la punta de lanza de una proyectada agresión militar mercenaria por Trinidad, finalmente frustrada por la acertada conducción de Fidel; no obstante, la región se convirtió en uno de los focos principales del bandidismo, favorecido también por las condiciones geográficas.

Los textos dramáticos del GTE al apropiarse del conflicto bélico asociado a la LCB, también revelan el paisaje donde este tuvo lugar. Disímiles expresiones sitúan al lector en las coordenadas del Escambray no solo por los escenarios que se sugieren para la representación: un claro de monte, un potrero, la cercanía a las montañas, junto a un arroyo; sino también en el interior de la trama. Por ejemplo, en *Unos hombres y otros*, aparece el Jabao, uno de los bandidos, acostado de frente al público, tratando de humedecer sus labios en el *cauce casi seco del arroyuelo*¹⁵⁸; mientras, en la disputa entre los milicianos sobre el lugar por el cual los bandidos evadieron el cerco ubican la acción en un sitio real “*Aquí estamos nosotros; aquí, Gumá; acá la costa. De aquí parten los caminos Cañitas y Zagarra; Cañitas es llano. Tienen que haber cogido por Zagarra*”¹⁵⁹ y refuerzan la opción de que lo hayan hecho por el camino más intrincado porque lo que quieren es *llegar a la costa*¹⁶⁰, para irse “*pa’l Norte por Trinidad*”¹⁶¹.

En el caso de *El Juicio*, las escenas retrospectivas que permiten comprender la vinculación de Leandro con el bandidismo, ofrecen detalles de la escabrosa geografía

¹⁵⁷ *Ibíd*em

¹⁵⁸ Texto dramático *Unos hombres y otros*. En su: Orihuela, Roberto. Repertorio Teatral Cubano. Lucha Contra Bandidos. --La Habana: Letras Cubanas, 1978. --p. 5.

¹⁵⁹ *Ibíd*em p. 12

¹⁶⁰ *Ibíd*em

¹⁶¹ *Ibíd*em

consecuencia de lo cual fue la prolongada estancia de los contrarrevolucionarios en la región; mientras, en *La emboscada*, Roberto Orihuela en pleno desarrollo de las acciones combativas plantea: “este es el único lugar por donde pueden evadir el cerco; de aquí palante to está agujereao por dentro; lo único que tienen que hacer es meterse en una cueva y esperar a que el cerco les pase por arriba”¹⁶² aludiendo a los abundantes sistemas cavernarios de la zona, refugios habituales de los bandidos.

La hostilidad geográfica de la región, influyente también en lo social, se entrevé en los textos dramáticos asociados al conflicto que entraña la presencia de la secta Testigos de Jehová porque fue en estas áreas donde proliferó. De acuerdo con las investigaciones acometidas por el GTE conocían que predominaban en: *Palmarito, Caracusey; Vega de Peña, Condado; Güira de Ponce, en Topes; Potrero de Güinía y los Güiros, en Güinía de Miranda; Boquerones, en Jibacoa; Los Cocos, Salto del Hanabanilla, El Túnel, La Jutía, Breñas, Barajagua y El Nicho, en Cumanayagua; Viajacas, Provincial, Vegas Nuevas, Loma de Poa, El Maguey, en Mataguá; y Los Quemados y en Manicaragua*¹⁶³; por eso en *Y si fuera así...*, su autor Sergio Corrieri, explícitamente sitúa la acción “en un pueblo de las montañas del Escambray, provincia Las Villas”¹⁶⁴; mientras en el desenvolvimiento de la obra, al hacer referencia a posibles acciones armadas enemigas, se precisa *¿Tú crees que desembarquen por el sur?*¹⁶⁵.

2.2.2 Las zonas premontañosas: planes de desarrollo

Los planes de desarrollo postergados en el Escambray por la presencia del bandidismo, cuando éste fue eliminado, se emprendieron con celeridad. Estas tierras

¹⁶² Texto dramático *La emboscada*. En: Orihuela, Roberto. Repertorio Teatral Cubano. Lucha Contra Bandidos. --La Habana: Letras Cubanas, 1978. p.121.

¹⁶³ Informe general y conclusiones de la primera investigación llevada a cabo por el Grupo entre noviembre y diciembre de 1968. En su: Repertorio Teatral Cubano. Teatro Escambray. --La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1978.--p.35-36.

¹⁶⁴ Texto dramático *Y si fura así...* En su: Repertorio Teatral Cubano. Teatro Escambray. --La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1978. -- p. 39.

¹⁶⁵ *Ibíd*em p. 56.

experimentaron una conversión en su geografía viva e histórica, pues precisamente, el momento histórico que se vivía era el que cambiaba el paisaje¹⁶⁶.

El 23 de junio de 1970 el Comandante en Jefe Fidel Castro¹⁶⁷, realizó un recorrido por la región y esbozó algunas ideas acerca de las transformaciones previstas. Estos planes por estar orientados, en lo fundamental, a la ganadería debían fomentarse en las zonas premontañas, donde existían una 7 000 caballerías que pertenecían a pequeños propietarios de parcelas individuales¹⁶⁸. Era evidente que un plan que se propusiera acabar con la improductividad de la región, no podía llevarse a cabo en una zona tan fragmentada por lo que se le pidió a los campesinos incorporar sus tierras, única vía para lograr una agricultura moderna y tecnificada.

Fidel concibió la agrupación genética del Escambray, un plan lechero en el área de premontaña que incluía: Mataguá, Manicaragua, Cumanayagua, La Sierrita, Fomento y Báez. En una primera etapa se priorizaron tres zonas de desarrollo ganadero: El Tablón, en Cumanayagua; La Vitrina, en Mataguá; y Galdó y Gavilanes en La Sierrita. Para lograr esta empresa fue necesaria una ardua labor política e ideológica con los campesinos de las zonas llanas o ligeramente onduladas idóneas para el objetivo que se proponía: sembrar miles de caballerías de pastos, construir vaquerías modernas, instalar plantas elaboradoras para los subproductos de la leche y edificar pueblos con cientos de apartamentos, construir carreteras, presas, escuelas, en fin, gestar nuevas relaciones sociales de producción. La prioridad para poner en práctica la experiencia se ubicó en Mataguá. Al respecto Fidel expresó: “*Esta zona deberá ser como la vitrina del plan lechero*”¹⁶⁹ y con ello dio nombre a la primera base del Plan: La Vitrina.

Justamente, del nacimiento de este poblado se apropió el GTE para penetrar en los conflictos que surgieron asociados al desarrollo impulsado por la Revolución, incluso la obra homónima del dramaturgo Albio Paz se apropió hasta del nombre del lugar. De

¹⁶⁶Suárez García, Andrés. El Escambray en ascenso. —Las Villas: Editado por el Departamento de Orientación Revolucionaria del Partido Comunista de Cuba, 1973. — p. 11

¹⁶⁷ Ibídem p. 81.

¹⁶⁸ Ibídem

¹⁶⁹ Ibídem p.83.

manera que en ella está la necesidad de acometer el plan lechero a través de los miembros de la comisión de arrendamientos, quienes plantean: “*vieja, usted (sic) no comprende, usted (sic) no entiende que si el Gobierno hace un plan es porque es una necesidad (sic) pa (sic) desarrollar el país*”¹⁷⁰, y seguidamente dicen: “*El Gobierno para resolver los problemas de todo el mundo hace por allá un plan de viandas, por aquí, uno lechero, y por otro lao (sic) se hace un plan de botas*”.

Los campesinos no comprendían que *la vitrina* del plan lechero se debía edificar en esa zona por disponer del relieve óptimo para desarrollarlo y de tener buenos resultados, se extendería al país. Los pequeños propietarios se preguntaban “*¿por qué habría que desarrollarse aquí un plan lechero si aquí todo el mundo tiene resuelto el problema de la leche?*”¹⁷¹, o “*con lo grande que es la isla de Cuba...usted (sic) sabe lo que es venirse a antojar precisamente de este pedacito*”¹⁷². Sin embargo, en la medida que avanza la obra se reconoce la transformación del campesino al opinar: “*si el Gobierno me retira con ochenta pesos... y dicen que me van a hacer una casita en el pueblo que van a hacer. Pues allá estoy yo, ¡el primirito! (sic)*”¹⁷³.

También en este espacio tuvo lugar el conflicto del campesino quien permanece negado a proletarizarse como ocurre en *El rentista*, a pesar de que el Presidente de la cooperativa le insiste: “*Tista, ¿por qué no empiezas a trabajar como obrero...? ¡Aprovecha ahora que se van empezar a echar las cercas pa (sic) las vaquerías nuevas!*”¹⁷⁴. Igual que en la zona montañosa cuando había tenido lugar la LCB, volvió a aflorar la presencia de los Testigos de Jehová en textos como *El paraíso Recobrao*. Cuando el autor pone en boca de Sarah, la hermana encargada de dirigir el culto, la expresión: “*A Jehová no se le hubiera ocurrido nunca el disparate de ir a un trabajo voluntario*”¹⁷⁵, o “*usted (sic) no debe abandonar la tierra de Jehová pa´ (sic) irse a vivir a*

¹⁷⁰ Texto dramático *La vitrina*. En: Valiño Cedré, Omar. La dramaturgia de la Revolución. (1959-2008). --La Habana: Ediciones Alarcos, 2011. -- p. 24.

¹⁷¹ *Ibíd*em p. 31.

¹⁷² *Ibíd*em

¹⁷³ *Ibíd*em p. 34.

¹⁷⁴ Texto dramático *El rentista*. En: Paz, Albio. Teatro. --La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1982. --p 92.

¹⁷⁵ Texto dramático *El Paraíso Recobrao*. En: Repertorio Teatral Cubano. Teatro Escambray. --La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1978. --p.122.

*un pueblo de Satanás*¹⁷⁶ manifiesta su actitud negativa. Ellos no se involucraron en la defensa de la patria, tampoco en el progreso que representan los planes lecheros para salir del subdesarrollo.

Asociado a este escenario estuvo la inserción de la mujer en la vida laboral pues desde la primera vaquería con ordeño mecánico que se construyó, el Primer Secretario del Partido en la región planteó que se convertiría en una escuela para mujeres ordeñadoras donde “*solo las mujeres ordeñarán las vacas Holstein*”¹⁷⁷. Esta idea hizo emerger el machismo en textos como *Ramona* y de alguna manera en *Los Novios*, dada la actitud del padre de la muchacha. Aunque éste, junto a *Molinos de viento*, son el alegato de una juventud que tiene en la región premontañosa su horizonte, como consecuencia de la proliferación de escuelas de nuevo tipo.

El abordaje de conflictos de clases más acuciantes de la región no solo se transformó con el discurrir del tiempo, también desplazaron sus escenarios. Por eso, los textos dramáticos donde aparecen recogidos los conflictos asociados a la LCB aluden a la parte más accidentada de la geografía escambradeña, fundamentalmente hacia el sur en las montañas cercanas a Trinidad y Topes de Collantes por lo propicio de su topografía para alentar planes subversivos contra la Revolución. Mientras, los textos destinados a aprehender los conflictos generados por el propio desarrollo socioeconómico, se ubicaron al norte, en la zona premontañosa, por la conveniencia de estos terrenos para impulsar los nuevos programas.

De hecho la sede del GTE también participó de esos ajustes espaciales. Si entre 1969 a 1972 el Grupo tuvo su sede en la Escuela Formadora de Maestros de Topes de Collantes, muy cerca del lugar donde eran más visibles las secuelas de la LCB y de las posibilidades de influencia política –ideológica que ofrecía la presencia de jóvenes en la Escuela; a partir del 30 de diciembre de 1972 se asentaron en La Macagua. Éste había sido uno de los campamentos habilitados por la Revolución en la zona premontañosa para albergar a quienes construyeron la carretera Cumanayagua – Manicaragua.

¹⁷⁶ *Ibíd*em p. 107.

¹⁷⁷Chaos Piedra, Nicolás. *El otro Escambray*. —La Habana: Editorial Ciencias Sociales, 2014. -- p. 63.

2.3 Y los hombres se van haciendo distintos¹⁷⁸

Los protagonistas de la historia acontecida en el Escambray son los personajes que encarnan los conflictos en los textos dramáticos producidos por el GTE entre 1969 y 1984. Al decir de Graziella Pogolotti:

“Al igual que en el resto del país, la lucha de clases se agudiza. Pero este sitio ha sido escogido por el imperialismo como punto clave dentro de una estrategia dirigida a la destrucción de la Revolución. Y por ello el fenómeno adquirirá una particular violencia y marcará a los hombres que vivieron ese período de la historia. (...) Forjadores conscientes de un mundo nuevo, han accedido a una forma superior de dignidad humana”¹⁷⁹

porque lo cierto, es que en el Escambray nadie quedó incólume.

De esta manera aquel campesino inculto, carente de conciencia política, con ataduras mentales y compromisos con los terratenientes que los explotaban, utilizaban y confundían, se mezclaron con el bandidismo. Muchos poseían nexos familiares con los *alzados*¹⁸⁰; otros, estaban influidos por la propaganda enemiga de quienes habían participado en la lucha insurreccional motivados por ambiciones personales y no querían aceptar el proceso transformador, por eso se convirtieron en el apoyo principal para el sostenimiento del bandidaje.

El campesino centra la trama de los textos dramáticos y se desdobra en distintos comportamientos de acuerdo con las circunstancias históricas. Aparece como contrarrevolucionario, colaborador de los bandidos o Testigo de Jehová, una versión igualmente reaccionaria porque se negaban, a participar en la guerra o a colaborar con las armas que tenían en su poder, bajo la excusa de no arriesgar su *salvación eterna*.

¹⁷⁸ Pogolotti, Graziella. Prólogo de Repertorio Teatral Cubano. Teatro Escambray. --La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1978. -- p. 22.

¹⁷⁹ *Ibídem*

¹⁸⁰ Vera Moreira, Cira Odalys. El enfrentamiento al bandidismo en el municipio de Manicaragua (1959-1965). --Trabajo de Diploma. Universidad Central “Marta Abreu”, Las Villas, 1990. [s.p]

Pero también es el que arriesga su vida, integra la milicia y los batallones de la LCB, es el hombre que confía en la Revolución. A pesar de su aspiración clasista de poseer su pedazo de tierra y su tradicional individualismo, se involucra en el proceso, arrienda su tierra integrándola a la cooperativa o se proletariza a manera de obrero estatal trabajando en la vaquería, las granjas; o, por el contrario, se sustrae del esfuerzo colectivo para convertirse en rentista.

Sin embargo, el proceso de transformación más radical lo promueven las mujeres y los jóvenes en los escenarios socioeconómicos nacidos con la Revolución. Aquella mujer que, apagada a la secta Testigos de Jehová, en *Y si fuera así...* se negó a colaborar con el proceso ha quedado en el pasado tras el empuje de Ramona. Ella se niega a volver a *“la batea, al fogón de leña, la plancha, el trabajar con Julián el cachito de tierra”*¹⁸¹ pues sabe que tiene el derecho a insertarse en la vida social del país, igual que los hombres y lo ejerce con vehemencia porque *“pa´ (sic) que la tierra me dé a mí lo que yo necesito pa´(sic) poder vivir, yo tengo que trabajar, yo tengo que sembrar, cuidar los terneros, fabricar pueblos; tengo que hacer muchas cosas y entonces por medio de mi trabajo es que yo puedo hacer que la tierra me dé viandas, frijoles, leche”*¹⁸²

Por su parte los jóvenes, quienes salieron masivamente a cumplir el Servicio Militar, a las becas y las escuelas en las ciudades, representan el futuro. Simbolizan valores y ambiciones muy distintas a las de sus padres, para nada constreñidas al pedazo de tierra. En *La vitrina* se declara *“la gente nueva piensa distinto, busca otro porvenir”*¹⁸³ reconociendo que los jóvenes fueron los que menos obstaculizaron el desarrollo del Plan. Y *Molinos de Viento*, alerta sobre la preocupación de los padres al ver que sus hijos *“ya no están interesados en regresar a la tierra que los vio nacer”*¹⁸⁴. Admiten que los tiempos han cambiado y *“si los jóvenes regresaran algún día, no será para trabajar*

¹⁸¹Texto dramático *Ramona*. En su: Orihuela, Roberto. *Ramona*. Colección Manjuarí. Primera mención UNEAC´76. --p. 129.

¹⁸² *Ibidem* p.129-130.

¹⁸³ Texto dramático *La vitrina*. En su: Valiño Cedré, Omar. *La dramaturgia de la Revolución*. (1959-2008). --La Habana: Ediciones Alarcos, 2011. -- p.19.

¹⁸⁴ Texto dramático *Molinos de viento*. En: Valiño Cedré, Omar. *La dramaturgia de la Revolución*. (1959-2008). --La Habana: Ediciones Alarcos, 2011. —p. 495.

*la tierra, vendrán como ingenieros a dirigir las grandes obras que la Revolución pretende construir o como médicos*¹⁸⁵.

Recorrer la historia del Escambray a través de los textos dramáticos producidos por el GTE entre 1969 y 1984 ofrece la oportunidad de acercarse a la transformación que se operó en el comportamiento de estos sujetos históricos. Ellos cambiaron de acuerdo con las circunstancias, se fueron involucrando, maduraron políticamente y se convirtieron en los principales actores del proceso revolucionario, en especial las mujeres y los jóvenes, quienes se legitimaron como las fuerzas más progresistas dentro de la estructura familiar y social que emergió con la Revolución.

Conclusiones parciales

Dadas las circunstancias en que se produjeron los textos dramáticos del Grupo Teatro Escambray entre 1969 y 1984, constituyen una fuente de inestimable valor histórico. A través de ellos se puede reconstruir la historia de la región posterior al triunfo de la Revolución.

Ellos contienen los conflictos clasistas decisivos de la época y su transformación en el tiempo. Estos emergen paulatinamente, de acuerdo con la relevancia que tienen para la vida de estas comunidades, así el primero que aflora es la LCB. Luego aparece el tratamiento de la secta Testigos de Jehová por su incidencia en la zona entorpeciendo el proceso revolucionario, ya sea negándose a participar en la LCB o afectando los planes de desarrollo. También aparecen los conflictos asociados a la tierra como consecuencia de las transformaciones agrarias inseparables de los planes de desarrollo; mientras que los de carácter moral asociados a la mujer o a los jóvenes manifiestan las problemáticas de los sectores sociales emergentes inspiradas en el Escambray, pero identificadas con la realidad de toda la isla.

La transformación de los conflictos clasistas en el tiempo está acompañada de desplazamientos espaciales. Por esta razón si las obras dedicadas a las problemáticas

¹⁸⁵ *Ibidem*

asociadas a la LCB ubican su escenario al sur, en lo profundo del macizo montañoso; las restantes dedicadas a las de la tierra, la incidencia de los Testigos de Jehová y las cuestiones morales que atañen a las mujeres y los jóvenes se vuelcan a los parajes premontañosos, donde tienen lugar los planes ganaderos. Igualmente se opera un cambio en la mentalidad de los sujetos históricos, ahí está al campesino miliciano, que también puede aparecer como *alzado*, Testigo de Jehová, rentista, cooperativista u obrero estatal; la mujer: primero neutral por su condición religiosa, después incorporada al trabajo y los jóvenes, encarnando los valores de la nueva sociedad.

Conclusiones

1. El Grupo Teatro Escambray surgió en un contexto de profundos cambios socioeconómicos, políticos y culturales introducidos por la Revolución en el escenario escambradeño. Su génesis estuvo favorecida por la implementación de una política cultural orientada a propiciar el acceso de todo el pueblo a las realizaciones culturales. A la vez, es heredero de una tradición teatral con antecedentes en el Teatro Universitario y Teatro Estudio donde se formaron sus protagonistas.
2. El GTE representó una *continuidad enriquecida*; a la vez, el exponente primigenio de una manera distinta de hacer teatro. Se caracterizó por su deuda con el proceso de investigación sociocultural, de convivencia con esas comunidades y de creación colectiva; la escritura de textos insertados en la confrontación con un público históricamente marginado que participaba modificándola en el debate posterior, anticipo a la pretendida transformación de la realidad circundante que se esperaba con esta praxis teatral. La que encontró eco en otros colectivos que se autodefinieron, Movimiento de Teatro Nuevo, en 1977.
3. Dadas las circunstancias en que se produjeron los textos dramáticos del GTE entre 1969 y 1984 son una fuente de valor histórico. Contienen los conflictos clasistas de la época, a través de los cuales se puede reconstruir la historia que se transforma en el tiempo. Emergen de acuerdo con la relevancia que tienen para la vida de estas comunidades: primero, la LCB; luego, el tratamiento de la secta Testigos de Jehová por su incidencia en la zona entorpeciendo el proceso revolucionario; las problemáticas asociadas a la tierra como consecuencia de las transformaciones agrarias inseparables de los planes de desarrollo; mientras, los conflictos morales asociados a la mujer o a los jóvenes pertenecen a los sectores sociales emergentes. Están inspirados en el Escambray, pero identificadas con la realidad de toda la isla.
4. La transformación de los conflictos clasistas en el tiempo está acompañada de desplazamientos espaciales. Los textos dedicados a la LCB ubican su escenario al sur, en lo profundo del macizo montañoso; los restantes vinculados a las

problemáticas de la tierra, la incidencia de los Testigos de Jehová y las cuestiones morales que atañen a las mujeres y los jóvenes se vuelcan a los parajes premontañosos, donde tienen lugar los planes ganaderos.

5. Igualmente se advierte el cambio en la mentalidad de los sujetos históricos, ahí está el campesino miliciano, también aparece como «*alzado*», Testigo de Jehová, rentista, cooperativista u obrero estatal; la mujer: primero neutral por su condición religiosa, después incorporada al trabajo y los jóvenes, encarnando los valores de la nueva sociedad y las relaciones socialistas de producción.

Recomendaciones

- Continuar el estudio de la labor del GTE posterior a 1984 dada su permanencia en la escena cubana.
- Utilizar los textos dramáticos producidos por el GTE en el periodo de estudio para investigar la vida cotidiana de los habitantes de la región escambradeña.
- Extender la aplicación de esta metodología de estudio en otras investigaciones históricas debido a la novedad en el uso de las fuentes y las categorías históricas.
- Entregar una copia del informe de la investigación a la sede del Grupo Teatro Escambray.

Fuentes Consultadas

Fuentes Bibliográficas

Acevedo Rodríguez, Pedro. Los nombres geográficos de Cuba/ Pedro Acevedo Rodríguez, Julia de León Herrero. —La Habana: Editorial Pueblo y Educación, 2013. --401p.

Almanza Tojeiro, Víctor. El Plan Escambray: una experiencia de la naciente Revolución de transformación en las montañas villareñas/Víctor Almanza Tojeiro, Isabel Montero Machado. —En su: Las regiones en Latinoamérica. Nuevos talleres internacionales de estudios regionales y locales. -- México. Mayo, 2010. —293-312p.

Álvarez Pitaluga, Antonio. La subjetividad en la narrativa histórica: la Protesta de Baraguá frente al espejo. Artículo Digital.

Artiles, Freddy. La maravillosa historia del teatro universal/ Freddy Artiles. —La Habana: Editorial Gente Nueva, [s/f]. —160p.

Boudet, Rosa Ileana. La dramaturgia cubana en la literatura cubana/ Rosa Ileana Boudet. —En su: Letra. Cultura en Cuba.3. --La Habana: Editorial Pueblo y Educación, 1985. —147-163p.

----- . Teatro Nuevo: una respuesta/ Rosa Ileana Boudet. —La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1983. 303p.

Buenaventura, Enrique. Teatro y cultura. Artículo Digital.

Cantón Navarro, José C. Historia de Cuba. 1959-1999. Liberación nacional y socialismo/ José C. Cantón Navarro, Arnaldo Silva León. —La Habana: Editorial Pueblo y Educación. —252p.

Grupo Teatro Escambray: historia y texto dramático (1969-1984)

Castro Ruz, Fidel. Cultura/ Fidel Castro Ruz. En su: Informe del Comité Central del Partido Comunista de Cuba al Primer Congreso. —La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1978. —123-132p.

Chaos Piedra, Nicolás. El otro Escambray/ Nicolás Chaos Piedra. —La Habana: Editorial Ciencias Sociales, 2014. —123p.

de la Torre, Mildred. La política cultural de la Revolución Cubana.1971-1988/ Mildred de la Torre. —La Habana: Editora Historia, 2008. —91p.

Dorr, Nicolás. Teatro Cubano/ Nicolás Dorr. —La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2009.

Dreke Cruz, Víctor. De la Sierra del Escambray al Congo. En la vorágine de la Revolución/Víctor Dreke Cruz. —Estados Unidos: Editorial Pathfinder, 2004. -- 179p.

Espinosa, Norge. Las máscaras de la grisura: Teatro, silencio y política cultural en la Cuba de los 70. Artículo Digital.

Fernández Bermúdez, Adianez. Teatro Cubano. Selección de Lecturas/ Adianez Fernández Bermúdez. —Cienfuegos: Editorial Universo Sur, 2008. —94p.

Folleto Teatro Escambray. —Villa Clara: Editora Política, 1988. --44p.

García Blanco, José A. LCB 1962: En el Escambray y más allá/José A. García Blanco. —La Habana: Casa Editora Verde Olivo, 2010.

Gómez González, Susell. El Teatro Escambray: su impronta en la formación de un público diferente. Artículo Digital.

González, Rafael. Molinos de viento/ Rafael González. —La Habana: Editorial Gente Nueva, 1987.

Grupo Teatro Escambray: historia y texto dramático (1969-1984)

Herrera Medina, José R. Contragolpe en el Escambray. Operación Jaula/ José R. Herrera Medina. -- La Habana: Casa Editorial Verde Olivo, 2006. --273p.

Historia de la Literatura Cubana. Tomo III. La Revolución (1959-1988). Editado por el Instituto de Literatura y Lingüística. 2008.

Jorrín Cabrera, Sarima. Creación artística en el Centro Dramático de Cienfuegos (1977-2013) / Sarima Jorrín Cabrera; Miguel Pulido Cárdenas, tutor. — Memoria presentada en opción al título de Máster en Estudios Históricos y de Antropología Sociocultural Cubana, Mención: Estudios Históricos. Universidad de Cienfuegos “Carlos Rafael Rodríguez”, Cienfuegos, 2014. --[s.p].

Landaburo Castrillón, María Isabel. Algunos momentos en la historia de la política cultural cubana. Artículo Digital.

Leal, Rine. Breve historia del teatro cubano/ Rine Leal. -- La Habana: Editorial Félix Varela, 2006. --126p.

----- . Hacia una dramaturgia del Socialismo/ Rine Leal. En su: La cultura en Cuba socialista. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1982. —230-253p.

----- . La dramaturgia del Escambray/Rine Leal. —La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1982. —65p.

López Segrera, Francisco. El Teatro/Francisco López Segrera. —En su: Cuba: cultura y sociedad. —La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1989. 270-273p.

Martín, Elio. El teatro cubano contemporáneo y su más vital experiencia: el Grupo Escambray/Elio Martín. —Moscú: Ministerio de Cultura, 1975. [s.p]

Martínez Tabares, Vivian. Sergio Corrieri en la memoria. Artículo Digital

Muñoz Fleites, Marleidy. Teatro de los Elementos: una visión artística transformadora desde la comunidad (1991-2013) / Marleidy Muñoz Fleites; Lilia Martín Brito,

Grupo Teatro Escambray: historia y texto dramático (1969-1984)

tutora. – Tesis presentada en opción al título académico de Máster en Estudios Históricos y de Antropología Sociocultural Cubana, Mención: Antropología Sociocultural Cubana. Universidad de Cienfuegos “Carlos Rafael Rodríguez”, Cienfuegos, 2014. —79 h.: ilus.

Navarro, Desiderio. In medias res publica/ Desiderio Navarro. -- En: Las causas de las cosas. -- La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2006. —37p.

----- . Política cultural de la Revolución. Memoria y reflexión/ Desiderio Navarro. – La Habana: Centro Teórico Cultural Criterios, La Habana, 2007. --68p.

Orihuela, Roberto. Historia del frente infantil del Grupo Teatro Escambray/Roberto Orihuela. —La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1977.

Peláez Groba, María Julia. Agresiones y fracasos del gobierno de los Estados Unidos contra Cuba (1961-1975) / María Julia Peláez Groba. —En su: Cuadernos Cubanos de Historia. --La Habana: Editora Política, 2008. –54-69p.

Pérez Asensio, Magdalena. Historia del Teatro Cubano. Artículo Digital.

Petit, Anne. Teatro y sociedad en Cuba: El Grupo Teatro Escambray. Artículo Digital.

Ramos Ruiz, Danay. Roa Director de Cultura. Una política, una Revista/ Danay Ramos Ruiz. —La Habana: Editorial Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello, 2006. –94p.

Rodríguez Cruz, Juan Carlos. Hombres del Escambray/ Juan Carlos Rodríguez Cruz. — La Habana: Editora Capitán San Luis, 1990.

Rodríguez Figueroa, Iraida. Vertientes temáticas de la literatura dramática cubana de la Revolución. Algunas consideraciones sobre el tratamiento del tema de la lucha contra bandidos/ Iraida Rodríguez Figuera. —En su: Letra. Cultura en Cuba.3. -- La Habana: Editorial Pueblo y Educación, 1985. —191-199p.

Grupo Teatro Escambray: historia y texto dramático (1969-1984)

------. Presentación del teatro de Piñera. En su: Letras. Cultura en Cuba.3. -- La Habana: Pueblo y Educación, 1987. —p.3-4.

Rudakoff, Judith. Evolutionary Theatre in Contemporary Cuba. Grupo Teatro Escambray. Artículo Digital

Séjourné, Laurette. Teatro Escambray: una experiencia/Laurette Séjourné. —La Habana: Editorial Ciencias Sociales, 1977. --367p.

Suárez Amador, José. De Las Villas a Oriente. Combatiendo el bandidismo (1959-1965) /José Suárez Amador. --Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2014. --263p.

Suárez Durán, Esther. De la investigación sociológica al hecho teatral/Esther Suárez Durán. —La Habana: Editorial Ciencias Sociales, 1988. —81p.

Suárez García, Andrés. El Escambray en ascenso/Andrés Suárez García. —Las Villas: Editado por el Departamento de Orientación Revolucionaria del Partido Comunista de Cuba, 1973. --193p.

Valdés Paz, Juan. Procesos Agrarios en Cuba (1959-1995) / Juan Valdés Paz. —La Habana: Editorial Félix Varela, 2003. —252p.

Valiño Cedré, Omar. La aventura del Escambray. Notas sobre teatro y sociedad/ Omar Valiño Cedré. —La Habana: Editorial José Martí, 1994. —85p.

Vera Moreira, Cira Odalys. El enfrentamiento al bandidismo en el municipio de Manicaragua (1959-1965) / Cira Odalys Vera Moreira; Migdalia Cabrera Cuello, tutora. —Trabajo de Diploma. Universidad Central “Marta Abreu”, Las Villas, 1990.

Fuentes Documentales

Orihuela, Roberto. Los Novios/Roberto Orihuela. --La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1980.

Grupo Teatro Escambray: historia y texto dramático (1969-1984)

-----, Ramona/ Roberto Orihuela. Colección Manjuarí. Primera mención UNEAC '76.

-----, Repertorio Teatral Cubano. Lucha Contra Bandidos/Roberto Orihuela. --La Habana: Letras Cubanas, 1978. (Textos dramáticos: *Unos hombres y otros* (p. 5-38), *El juicio* (p. 51-116); *La emboscada* (p. 117-176).

Paz, Albio. Teatro/Albio Paz. --La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1982. (Texto dramático *El rentista* (p.81-100)

Repertorio Teatral Cubano. Teatro Escambray. --La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1978. (Textos dramáticos: *Y si fuera así...* (p.39-66; *El paraíso recobrao* (p.75-138); *Las provisiones* (p. 247- 301).

Valiño Cedré, Omar. La dramaturgia de la Revolución (1959-2008) /Omar Valiño Cedré. --La Habana: Ediciones Alarcos, 2011. (Textos dramáticos: *La vitrina* (p.9-47) y *Molinos de viento*. p. (487-536)

Fuentes Publicísticas

Boudet, Rosa Ileana. Apuntes para una relectura de los 80. La Gaceta de Cuba (La Habana), noviembre-diciembre de 1992.

Camejo, Rafael. La Lucha contra bandidos, pasaje histórico de las tradiciones combativas del pueblo cubano. Granma (La Habana). 3 de Julio de 1982.

Carrió, Raquel. De *La emboscada* a *Electra Garrigó*: una clave metafórica. Tablas (La Habana) (2): p.2-4, abril-junio de 1985.

Collazo, María Antonieta. Los Molinos del Escambray. Tablas (La Habana) (3): p. 45-47, julio- septiembre de 1984.

-----, Orihuela: la afirmación del individuo. Tablas (La Habana) (4): p.35, octubre-diciembre de 1988.

Grupo Teatro Escambray: historia y texto dramático (1969-1984)

Corrieri Hernández, Sergio. El Teatro: un arma eficaz al servicio de la Revolución. Revolución y Cultura (La Habana), no. 24: 11, Agosto de 1974

----- . Un teatro comprometido hasta los huesos. Revolución y Cultura. (La Habana), No.138: p.3-7, Febrero de 1984.

----- . Valoración y vivencias de un colectivo teatral. Tablas (La Habana) (4): p. 9-22, octubre-diciembre de 1988.

Del Pino, Amado. Los tres premios de Sergio González. Tablas (La Habana) (4): p.17-22, octubre-diciembre de 1988.

El rostro de los 80. Tablas (La Habana) (1): p.24-28, enero-marzo de 1987.

Fleites, Alex. Molinos de viento. Tablas (La Habana) (2): p. 32-34, abril-junio de 1984.

Gacio Suárez, Roberto. La construcción del Socialismo en el teatro de Albio Paz. Tablas (La Habana) (4): p.56-58, octubre-diciembre de 1983.

García, Santiago. La urgencia de una nueva dramaturgia. Tablas (La Habana) (3): p.6, julio-septiembre de 1989.

González, Rafael. Teatro Escambray: la particularidad como alternativa. Revolución y Cultura (La Habana) (2): p.43-50, abril-junio del 2005.

Hernández, Gilda. El Seminario en el Teatro Escambray. Tablas (La Habana) (2): p.22-25, abril-junio de 1983.

Isidrón del Valle, Aldo. En la búsqueda de un teatro nacional revolucionario: el Grupo Escambray actúa en la montaña. Vanguardia (Las Villas), 10 de septiembre de 1969.

Leal, Rine. Diario del Escambray. Conjunto (La Habana) (28): p.50, abril-junio de 1976.

Grupo Teatro Escambray: historia y texto dramático (1969-1984)

Martínez Tabares, Vivian. Problemática, diversidad y espacio de debate en el teatro cubano. Temas (La Habana) (14): p.71, abril-junio de 1998.

Muguercia, Magaly. El “tema actual” en la dramaturgia cubana más reciente. Bohemia (La Habana) (37): p. 14-19, 10 de septiembre de 1982.

------. El teatro cubano tras las utopías. Temas (La Habana) (2): p.116-122, abril-junio del 2005.

Paez, Tubal. La Limpia del Escambray. Granma (La Habana). 19 de abril de 1973.

Santana, Gilda. Gilda Hernández: una gente de teatro. Tablas (La Habana) (3): p.22-31, julio-septiembre de 1985.

Tabares Martínez, Vivian. Teatro Escambray: 20 años después. Tablas (La Habana) (4): p. 2-5, octubre-diciembre de 1988.

Valiño, Omar. Trazados en el agua. Para una geografía ideológica del teatro cubano de los años 90. Temas (La Habana) (15): p.110-121, julio-septiembre de 1998.

Vidal Rivas, Abelardo. Molinos de viento: “Voy a decir la verdad”. Tablas (La Habana) (1): p.34-43, enero-marzo de 1985.

Fuentes Orales

Martín Montpellier, Elio. Director Artístico del Grupo Teatro Escambray y miembro fundador de dicho colectivo. Entrevista realizada por la autora el 4 de diciembre del 2013 en La Macagua, Sede del Grupo.

Anexos

Anexo 1: Núcleo fundador del Grupo Teatro Escambray.

Sergio Corrieri Hernández: 2 de marzo de 1938, Jaimanitas - 29 de febrero de 2008, La Habana) fue un actor, director teatral e intelectual cubano. Atraído desde muy joven por la actuación, matriculó en el Teatro Universitario en 1954 y debutó con 16 años. En teatro protagonizó las puestas fundacionales de Teatro Estudio. En cine, protagonizó *Memorias del Subdesarrollo*, de Tomás Gutiérrez Alea, *Baraguá* de José Massip. Su interpretación en *El Hombre de Maisinicú*, de Manolo Pérez, le valió el premio a la mejor interpretación masculina en el Festival Internacional de Cine de Moscú. En 1968, fundó el Grupo Teatro Escambray, colectivo que dirigió hasta 1985, para el que escribió el texto dramático *Y si fuera así...*, actuó en *La emboscada* y *Los cuentos*; además dirigió *Unos hombres y otros*, *El juicio*, *Ramona* y *Los novios*. Desde 1980 fue miembro del Comité Central del Partido Comunista, diputado en la Asamblea Nacional, así como miembro del Consejo de Estado. Además, fue vicepresidente del Instituto Cubano de Radio y Televisión (ICRT) y jefe del Departamento de Cultura del Comité Central del PCC. Desde 1990, ocupó la presidencia del Instituto Cubano de Amistad con los Pueblos, hasta su muerte. Entre los premios que recibió en vida, se encuentran la Orden Félix Varela, la Medalla Alejo Carpentier, la Réplica del Machete del Generalísimo Máximo Gómez y el Premio Nacional de Teatro, en 2006.

Gilda Hernández Rico: Trabajadora social devenida teatrística; se destacó como actriz del teatro y del cine, fue directora teatral y dramaturga. Trabajó en el grupo Prometeo, participó en las primeras puestas en escena del grupo Teatro Estudio, se desempeñó como Directora del Centro Dramático Nacional y del Taller Dramático (1965-1968). En noviembre de 1968 fundó en la zona montañosa central del país, junto a su hijo, Sergio Corrieri, el Grupo Teatro Escambray, del que fue subdirectora, además de actriz. Para este colectivo escribió *El juicio* (1973), décimas; además dirigió algunas investigaciones sociales del Grupo.

Elio Martín Montpellier: nació en Pinar del Río en 1940. Se vinculó a la **escena** a través de un grupo de aficionados. Debutó como profesional en 1960 en el montaje de *Túpac Amaru* con Teatro Estudio. En este colectivo participa en las puestas en escena

Grupo Teatro Escambray: historia y texto dramático (1969-1984)

de *Fuenteovejuna*, *Madre Coraje*, *El perro del hortelano*, *El cuento del zoológico*, entre otras. En 1968 integra el equipo fundador del GTE, donde dirige *Los cuentos*, *Las provisiones*, *El Paraíso Recobrado*, *La vitrina* (Premio puesta en escena en el Festival de Teatro de 1980), *Nosotros los campesinos*, *Molinos de viento* (Premio a la puesta en escena que mejor expresa la problemática de la Revolución en el Festival de Teatro de 1984) y *Tu parte de culpa*. Actualmente permanece como director artístico del GTE.

Miguel Felipe Navarro Moya: (4/11/ 1929, Matanzas -11/1/2002, La Habana). Actor y locutor cubano del cine, la radio, la televisión y el teatro. Fue coordinador de la UNEAC en el municipio Arroyo Naranjo. Ingresó en Teatro Universitario de donde se graduó a principios de la década del cincuenta. Su debut se produjo en 1947, con la obra *Pedro de Urdemalas*, dirigida por el Luis A. Baralt. Desde finales de los cuarenta y principio de los cincuenta, trabajó en las radionovelas de RHC, Cadena azul y la CMQ. Por esa época alternó la radio y la televisión, sin abandonar el teatro. Después del triunfo de la Revolución se integró al Conjunto Dramático Nacional y luego al Taller Dramático, fue fundador del Grupo Teatro Escambray, donde trabajó desde 1968 hasta 1970. Desarrolló en la década de los 90, en la Casa de la Cultura Municipal Justo Vega, de Víbora Park, en el municipio Arroyo Naranjo, la Peña Literaria "El naranjo del patio", acción cultural comunitaria, que propició el disfrute de los amantes del arte en su comunidad.

Orietta Medina Negri: Comenzó a estudiar teatro en el año 1961 en la Escuela Provincial de Teatro de La Habana. Recién graduada de la Escuela Nacional Arte, se unió a Corrieri y Gilda Hernández para fundar el GTE, en este grupo permaneció 10 años; posteriormente fundó Cubana de Acero. También fue Directora General de la compañía Hubert de Blanck, Directora Artística y actriz de la misma.

Herminia Sánchez: Después del triunfo de la revolución, además de haber estudiado en el Seminario de Arte Dramático del Teatro Universitario, ha sido actriz del Teatro Nacional, del Conjunto Dramático Nacional y del Grupo de Teatro Escambray, del cual fue fundadora y para cuyo repertorio escribió en 1968 su primera obra, "Escambray mambí". Entre 1970 y 1972 fue profesora de Apreciación teatral en la Escuela Especial Lenin, así como Instructora de Capacitación escénica en el Grupo de Teatro de Participación Popular, del que pasó a ser directora. Ha actuado de manera esporádica

Grupo Teatro Escambray: historia y texto dramático (1969-1984)

en espacios dramáticos de la televisión y en filmes cubanos. Fue profesora titular de la asignatura de actuación en el Instituto Superior de Arte (ISA) desde 1980, así como miembro de las Secciones de Literatura y Artes Escénicas de la (UNEAC), institución en la cual ha sido ejecutivo de la mencionada Sección de Artes Escénicas y miembro de su Consejo Nacional.

Manuel Cristino Terraza Figueredo: Actor, miembro de la “Academia de Teatro Estudio”, y del propio Teatro Estudio; fue profesor de escenografía en el Comodoro y asesor del Movimiento de Aficionados. Fundador del Grupo Escambray; y posteriormente creó junto a Herminia Sánchez el Grupo de Participación Popular.

Albio Paz Hernández: Zulueta, Villa Clara, 1936-La Habana, 2005). Graduado de actuación en la Academia de Arte Dramático de La Habana. Actor en diversas formaciones escénicas de los años 60, fundador del GTE en el que permanece hasta 1975, dentro de él se revela como autor en los 70 de los textos: *La vitrina*, *El paraíso recobrado* y *El rentista*. En 1977 funda el grupo Cubana de Acero en la metalúrgica de ese nombre. Director del Grupo de Teatro El Mirón Cubano, provincia Matanzas en 1985. Iniciador del Teatro Callejero en Cuba.

Federico Eternod: Actor mexicano, proveniente del Teatro Musical, en la especialidad de Mimo, fundador del GTE, donde montó un espectáculo de *Pantomimas*, insertado en el repertorio inicial del Grupo.

Adelaida Herrera: Integró el núcleo fundador del Grupo Teatro Escambray, participó junto a Albio Paz y Federico Eternod, en las primeras investigaciones que realizó el Grupo en los municipios de Topes de Collantes, Trinidad, Condado y Caracusey.

Concha Ares: Actriz vinculada a Teatro Estudio antes de fundar en 1968 el Grupo Escambray. En este colectivo actuó en *La vitrina*, *El Paraíso Recobrao*, entre otras piezas.

Pedro Rentería: Actor fundador del GTE; en este colectivo obtuvo el Premio de actuación masculina en el Panorama de Teatro y Danza, Santiago de Cuba, 1976 por *El Paraíso Recobrao* y UNEAC/1980 por su interpretación en *La emboscada*.

Fuente: Entrevista realizada por la autora a Elio Martín, fundador del Grupo Teatro Escambray y actual director artístico, el 4 de diciembre del 2013.

Grupo Teatro Escambray: historia y texto dramático (1969-1984)

Anexo 2: Textos dramáticos que expresan la historia del Escambray

Texto dramático	Fecha	Dramaturgo	Director	Argumento
1-Unos hombres y otros	10/8/1969	Jesús Díaz	Serio Corrieri	Hombre que debido a un fracaso anterior en la captura de bandidos, se entrega a esa misión. Los bandidos que como animales perseguidos solo buscan escapar, desatan sus contradicciones internas que alcanzan categorías de infrahumanos. Soldado bisoño que recibe su bautizo de fuego con entereza, pero ante la disyuntiva de participar voluntariamente en el fusilamiento de bandidos espera que se lo ordenen para eludir, por vía de disciplina la toma de decisión.
2-Y si fuera así...	13/12/1970	Adaptación de Sergio Corrieri de <i>Los fusiles de la madre Carrar</i> , de Brecht	Sergio Corrieri	Mujer influenciada por la secta Testigos de Jehová se niega a entregar las armas a quienes combatían a las fuerzas enemigas en el Escambray hasta que su hijo muere por causa de estas.
3-La vitrina	27/2/1971	Albio Paz	Elio Martín	La obra expresa en un rico nivel de contrariedad la actitud de los campesinos ante el proceso de arrendamiento voluntario de la tierra para llevar a cabo los planes de desarrollo en el Escambray.
4-El Paraíso Recobrao	25/12/1972	Albio Paz	Albio Paz	La obra expresa la actitud contrarrevolucionaria de la secta Testigos de Jehová y sus dirigentes, al utilizar la persuasión para captar a los campesinos, con ello impedían que este se integrase a los nuevos planes de la Revolución.
5-Las provisiones	3/2/1973	Sergio González	Elio Martín	Actitud contrarrevolucionaria de la secta Testigos de Jehová en el Escambray.
6-El juicio	10/2/1973	Gilda Hernández	Sergio Corrieri	Juicio moral que realiza la comunidad a un ex colaborador de bandidos, que permite conocer los móviles de la conducta del campesino Leandro Pérez
7-El rentista	3/7/1974	Albio Paz	Albio Paz	Campesino que vivía de la renta y negaba su fuerza de trabajo a los nuevos planes de desarrollo
8-Ramona	6/12/1977	Roberto Orihuela	Sergio Corrieri	El espacio teatral es una asamblea donde se discute la ejemplaridad de una mujer acusada de infidelidad
9-La emboscada	15/12/1978	Roberto Orihuela	Sergio Corrieri	Dos hermanos involucrados en la LCB, cada uno defiende una causa creíble, uno como miliciano y el otro como bandido
10-Los novios	27/4/1980	Roberto Orihuela	Sergio Corrieri	Cuestionamiento sobre los problemas morales y las relaciones sexuales entre los jóvenes, temas que se discuten en el seno de una organización de base del Partido.
11-Nosotros los campesinos	14/12/1981	Roberto Orihuela	Elio Martín	La obra muestra la manera singular que ha asumido el problema de la integración voluntaria del campesino a las cooperativas
12-Molinos de viento	16/1/1984	Rafael González	Elio Martín	Conflicto generado en una <i>escuela al campo</i> , a partir del robo de la clave de un examen por parte de los estudiantes.

Fuente: Textos dramáticos del GTE (1969-1984)

Elaboración propia para la investigación

Anexo 3: Entrevista realizada por la autora a Elio Martín, miembro fundador y actual director artístico del GTE

Información sobre la Entrevista

Nombre y Apellidos del Narrador:

Nombre y Apellidos del Entrevistador:

Antecedentes del Entrevistador:

Antecedentes del Entrevistador (su nivel académico/ su rol en el proyecto):

.....

Fecha de la entrevista:

Lugar de la entrevista:

Duración de la entrevista:

Formato de la grabación (video/audio/tipo de equipo):.....

Cantidad de casetes o discos:

¿Se firmó el formulario de donación de la entrevista?:

Fecha: No restringido: Restringido:

Transcripción de la entrevista hecha por

Fecha de la transcripción

¿Ha revisado el narrador la transcripción de la entrevista?.....

Fecha:

Resumen de la entrevista:

Información Biográfica sobre el Narrador

Nombre y Apellidos:

Fecha de nacimiento:

Lugar de nacimiento:

Nivel de escolaridad:

Graduado de:

Dirección Particular:

Centro de trabajo actual:

Dirección del centro de trabajo:

Ocupación:

Años de experiencia en el Grupo Teatro Escambray:

Formulario llenado por:

Fecha:

Lugar:

Grupo Teatro Escambray: historia y texto dramático (1969-1984)

Donación no restringida de la entrevista

Yo,....., por el presente entrego a Odalianny Chirino Rodríguez como una donación, esta entrevista grabada enel día de de 20......

Con esta donación por tanto, yo transfiero a Odalianny Chirino Rodríguez el título legal y todos los derechos de propiedad literaria de esta entrevista, incluyendo el derecho de autor.

Comprendo que la entrevista puede ser utilizada para la investigación académica y las presentaciones públicas sobre la misma. Esto puede incluir el uso de la entrevista dentro de un libro académico en formato digital o en alguna otra forma electrónica que no sea con fines lucrativos. La entrevista no puede ser utilizada para propósitos comerciales sin mi consentimiento escrito.

Firma del Narrador:

Fecha:

1-Génesis del Grupo Teatro Escambray

En el año 1968, en el Teatro Estudio donde estaban Elio y Sergio Corrieri, director fundador del Grupo Escambray), aunque no todos los del núcleo inicial provienen de él; comenzó a hacerse un tipo de teatro que de alguna manera les causaba ciertas insatisfacciones. Elio se encontraba haciendo *El cuento del zoológico* con Vicente Revuelta, director de Teatro Estudio, que costó mucho trabajo, no porque fuera difícil trabajar como actor en la obra sino por las relaciones que se establecieron con Vicente, de manera que se sentía algo incómodo con Teatro Estudio. Por esta época, se enteró por comentario de pasillo que Corrieri estaba tratando de conformar un núcleo para ir a hacer teatro fuera de La Habana, en el campo, porque consideraba que el teatro que se estaba haciendo en la capital no correspondía a la realidad que se estaba viviendo en el país en esa época (años 60, principio de la Revolución); y conversa con Sergio planteándole que quería unírsele. En un primer momento, comenzaron a reunirse por las noches en casa de Corrieri y discutir sobre qué querían hacer y hacia dónde iban a partir, no estaban claros de lo que querían hacer, pero sí de lo que no querían: no seguir en La Habana y hacer el teatro que se estaba haciendo en ese momento. Se plantearon diferentes lugares hacia donde dirigirse: en Pinar del Río, la Sierra de los Órganos; en Matanzas, La Ciénaga de Zapata; aquí, en el Escambray y, la Sierra Maestra. Después de muchas discusiones se decidió hacer una visita al Escambray, primero todo, pues recién había terminado la guerra de la Lucha Contra Bandidos y consideraron que era un lugar que por esas características podía tener material dramático para conformar las primeras obras del repertorio del Grupo y visitaron la región. Llegaron y preguntaron en Manicaragua por el Secretario del Partido Regional, que en aquel entonces era Nicolás Chaos Piedra, le explicaron que querían conformar un grupo de teatro en las comunidades campesinas, investigar sobre los problemas que afectaban al campesino, para de ahí tratar de elaborar las obras reflejando esos problemas. Chaos aceptó inmediatamente, teniendo en cuenta lo que podría representar un grupo de teatro al tratar los problemas de la Región y confrontarlos con las personas que lo generaban. Regresaron a La Habana para aprovisionarse con mochilas, capas de agua, ropas, el aseo necesario, entre otras cosas; estableciéndose en el Escambray entre noviembre y

Grupo Teatro Escambray: historia y texto dramático (1969-1984)

diciembre del propio año 1968, donde realizaron algunas investigaciones. La base se estableció en Topes de Collantes, donde Nicolás Chaos, dividió el colectivo inicial que estaba compuesto por trece miembros, en tres grupos para que investigaran y tuvieran un mejor conocimiento del Regional. El grupo dirigido por Sergio estaba integrado por Miguel Navarro, Orietta Medina y Pedro Rentería, investigaban Manicaragua, Cumanayagua, La Sierrita y Mataquá; Elio estaba al frente de Concha Ares, Manolo Terrazas y Herminia Sánchez, quienes trabajaron en Jibacoa, Fomento, Güinía de Miranda y Báez; mientras que Albio Paz, se encargaba de indagar en Topes de Collantes, Trinidad, Condado y Caracusey, con Adelaida Herrera y Federico Eternod; de manera que a cada equipo le tocaran municipios de montañas y del llano; (perteneían también a este grupo inicial Helmo Hernández y Gilda Hernández, que no estuvieron en las primeras investigaciones por cuestiones personales). Después de las investigaciones se reunían en Trinidad cada semana para discutir lo que se había hecho, con la presencia de Chaos.

2-Método para la realización de sus obras

Consistía en investigaciones, que constituían la base para la creación de obras; luego realizaban las propuestas teatrales, partiendo del conocimiento profundo de la realidad; después discutían con el público esas obras para que el hecho teatral sirviera como medio de comunicación entre ellos, así estos aceptarían o rechazarían la imagen que de ellos se ofrece mediante el hecho teatral.

3-Temas que trataban

El colectivo abordaba en su repertorio los problemas que más afectaban al Escambray, entre ellos: el problema de la tierra, representado en un conjunto de obras que trataban la cuestión a partir de las contradicciones surgidas con la Reforma Agraria , la colectivización de la tierra y sus implicaciones sociales, psicológicas y culturales en la población rural; destacándose *La vitrina*. Otro problema fue el de la guerra y su repercusión, la secuela dentro de la comunidad y su incidencia dentro de la estructura tradicional campesina, resaltando obras como *La emboscada* y *El juicio*. Tratan además el problema del proselitismo contrarrevolucionario de la secta Testigos de Jehová dentro del medio rural; así como los prejuicios sociales relacionados con la pareja, el fenómeno del machismo, de la inserción de la mujer dentro de la vida socio-económica y cultural.

También desarrollaron obras relacionados con los problemas de los jóvenes, las nuevas formas de ver y practicar las relaciones sexuales, sus problemas escolares.

4-Repertorio de los primeros años del Grupo

En un primer momento se hicieron obras traídas de la capital por el Grupo, que eran adaptadas, como *Las farsas*, espectáculo sobre farsas francesas, dirigido por Gilda Hernández; *Unos hombres y otros*, de Jesús Díaz; además de la obra infantil *La caperucita roja*, adaptación del entrevistado; así como las *Pantomimas*, ideada y montada por Federico Eternod. Con estas obras el colectivo se iba familiarizando con el público.

Para 1970 se comienza a realizar obras surgidas de las investigaciones, entre ellas *Escambray mambí*, *La vitrina*, *El Paraíso Recobrado*, *Las provisiones*, *EL juicio*, *La embocada*. Posteriormente, surgió *Los novios*, *Molinos de viento*, entre otras. A este repertorio se unen *Los cuentos*, de Onelio Jorge Cardoso, dirigidos por Elio Martín, los que se montaban sin escenografía.

5- Montajes de las obras

Cuando se realizaban obras en un medio rural se apoyaban de los elementos naturales para los montajes: montañas, árboles, bohíos, etc.; mientras que para la presentación en los teatros diseñaron escenografías que sirvieran para presentarse en cualquier lugar. Ejemplo: para *Ramona*, se creó una valla de gallos; en *La emboscada*, se utilizó gran cantidad de camuflaje, que lanzaban sobre cajas de diferentes tamaños de forma que parecieran montañas; *La vitrina* y *El Paraíso Recobrado*, se hacían sin nada, en el caso del primero solo había una caja de muerto y, en el segundo, un atril.

6- ¿El movimiento de Teatro Nuevo surge a partir del Grupo Escambray?

Sí, después de la creación de este colectivo se formaron nuevos grupos que comenzaron a hacer un teatro distinto, como La Yaya, Participación Popular, Cubana de Acero, Los Pinos Nuevos, entre otros. El Ministerio de Cultura denominó este proyecto como Teatro Nuevo, se comenzaron a hacer talleres, festivales, seminarios; pues querían que este tipo de teatro proliferara en el país, de algún modo esto se hizo algo forzado por lo que no resultó.

7- Implicaciones de la salida de Sergio Corrieri del Grupo

Sergio se había convertido en una personalidad de la cultura del país, no solo por lo que había realizado en el cine y la televisión, sino que, con el mismo trabajo del Grupo Escambray había viajado y obtenido muchos premios. El Partido consideraba que Sergio

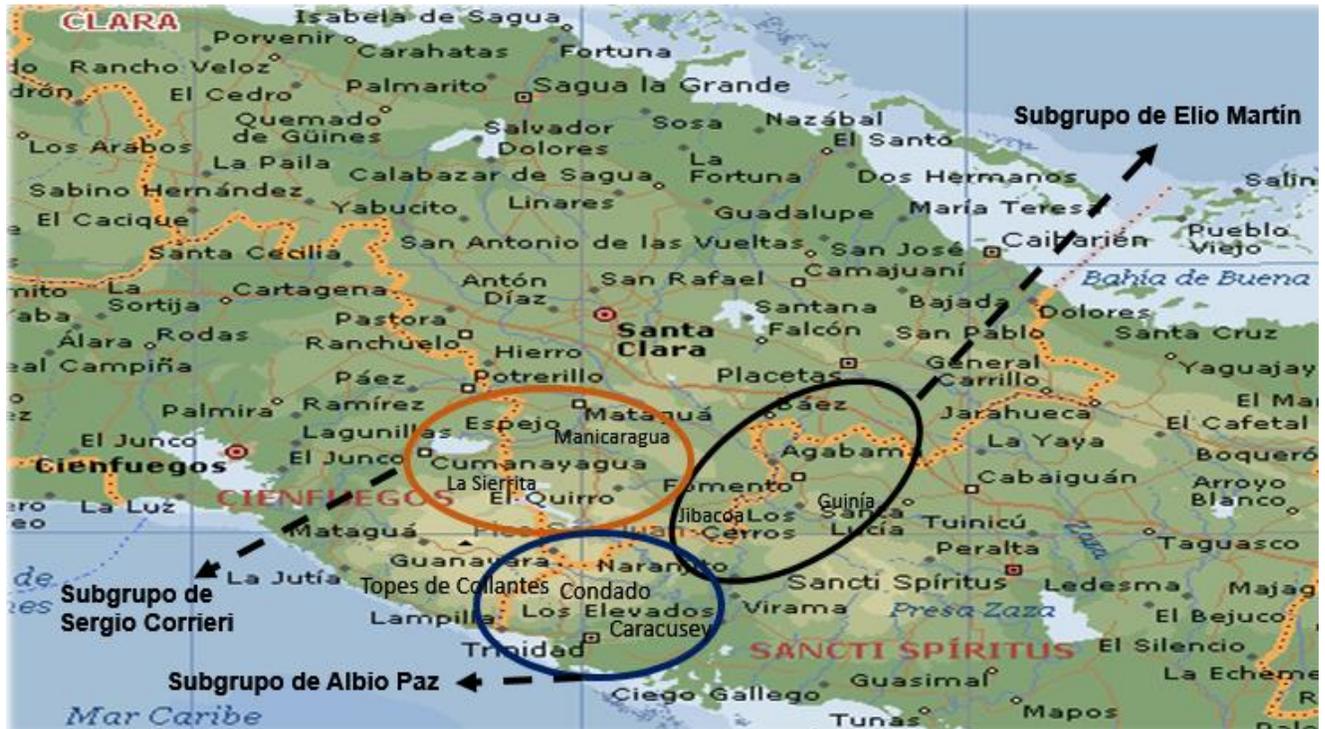
Grupo Teatro Escambray: historia y texto dramático (1969-1984)

podía ser un cuadro eficiente para trabajar en el ICRT, él era militante, miembro del Comité Central y Diputado a la Asamblea Nacional, le proponen ocupar la vicepresidencia y, por su posición política y militancia no se puede negar. Se celebra una reunión con el Grupo donde Armando Hart le comunica a Sergio que tenía que abandonar el colectivo. Terminada su función en el ICRT, no le permiten regresar al Grupo y lo designan Jefe del Departamento de Cultura del Nivel Central, después se desempeñó como Presidente del Instituto Cubano de Amistad de los Pueblos (ICAP). Su salida marcó una pauta en el desarrollo del Grupo, pues una vez que este sale, se queda al frente su madre, Gilda Hernández, que estaba muy enferma y fallece rápidamente; luego ocupa el cargo de director Carlos Pérez Peña, quien comenzó a hacer obras alemanas, canadienses, que no tenían nada que ver con la realidad del Escambray ni del país; así continuaron realizando obras del repertorio universal, hasta que ,según considera el entrevistado, el Escambray se convirtió en un grupo más, dejó de tener las características, los principios, las normas, los ideales que había tenido en el inicio el Grupo. Esto provocó la salida de varios integrantes del colectivo, entre ellos el entrevistado y Concha Ares.

8- Afectaciones producidas al teatro por parte de las políticas culturales de los años 70 del siglo XX (Quinquenio Gris)

Debido a estas políticas culturales la mayoría de los grupos de teatro quedaron desintegrados, entre ellos, Teatro Estudio, donde se encontraba el entrevistado, habían quedado disponibles, pues no cumplían los parámetros que se aprobaron y refrendaron en el Congreso de Escritores y Artistas. Al colectivo Escambray no los afectó el fenómeno directamente, pues se fundan recién comenzado el proceso, pero sí a sus fundadores en la capital.

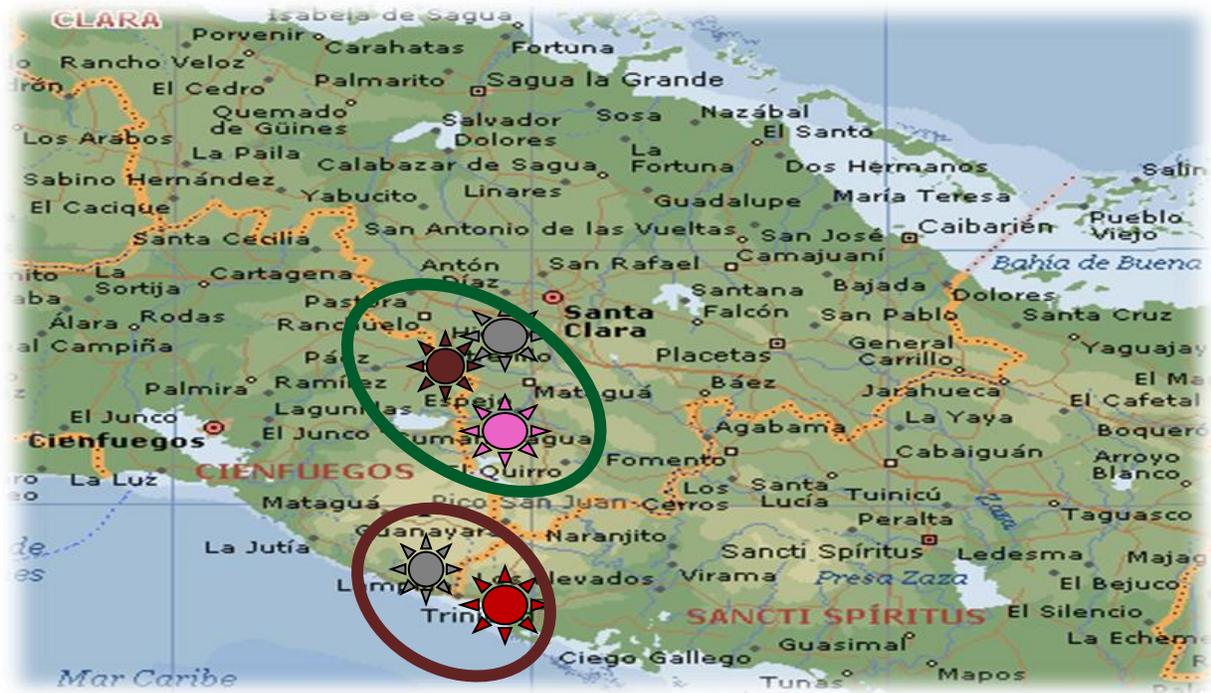
Anexo 3.1 Zonas de investigación de cada subgrupo



Elaboración propia.

Fuente: Entrevista realizada por la autora a Elio Martín, miembro fundador del GTE, el 4 de diciembre de 2013 en La Macagua.

Anexo 4 Ubicación de los conflictos de los textos dramáticos en el espacio



-  LCB
-  Testigos de Jehová
-  Tierra
-  Conflictos morales