

Todo o nada

Entrevista a
Sergio Corrieri

Waldo Leyva

Cuando organizaba algunas ideas para esta entrevista tuve dudas con respecto a la forma de conducirla. Sergio Corrieri es un hombre de teatro, ¿quién puede negarlo?, pero es también un poeta con una terca vocación de servicio. El teatro, según su propia confesión, más que un ámbito en el que encontró el modo ideal de expresar sus inquietudes, fue el medio que contribuyó a su formación "como artista y como hombre de este tiempo". El actor Sergio Corrieri se convirtió en el rostro con el que se identifica el cine y la televisión de toda una época, y aun más, fue el protagonista de un filme (Memorias del subdesarrollo) que se incluyó entre las cien mejores películas del mundo, y de otro (Soy Cuba) que ha devenido objeto de culto para directores y especialistas del séptimo arte. A todo ello habría que agregar su labor como fundador de significativos proyectos teatrales y culturales y la entrega consciente a otras tareas -vicepresidente del ICRT, jefe del Departamento de Cultura del CC del PCC, presidente del ICAP- que, si bien han sido importantes en su momento, lo alejaron de su vocación artística.

Sergio, ¿tu acercamiento al teatro se debió a una vocación definida?

Mira, a mí nunca me había interesado ser actor, pero por no separarme de mi grupo de amistades matriculé en el Teatro Universitario. Mi examen de ingreso fue con el discurso de Marco Antonio, en *Julio César*, la obra de Shakespeare. Te juro que a derechas ni sabía quién era Marco Antonio; sin embargo, con una sorprendente dedicación, me aprendí aquel texto aunque, desde luego, bastante desgajado del entorno a que correspondía. Fue una sorpresa que me aprobaran con tan buena calificación. A partir de ese momento pasé a ser alumno del Teatro Universitario junto con mis amigos Roberto Blanco y Lilian Llerena. No sabía lo que eso iba a significar en mi vida. Recuerdo cómo, en un momento determinado, comprendí que ya no quería

estudiar otra carrera y decidí hablar con mi padre al respecto. Me parece estarlo oyendo: "en esta familia, nunca, me oíste, nunca ha habido nadie con esas... características". Estuvimos dos años sin hablarnos y, por supuesto, yo no estudié otra cosa que no fuera el teatro. No llegamos a graduarnos aunque estábamos en el último año, ya tenía cierto currículo que me valió para empezar a trabajar en alguna de aquellas salitas de La Habana de los 50: El Sótano, bajo la dirección de Paco Alfonso, en una obra de François Mauriac que se llamaba *Espíritu Maligno*; con Morin [Francisco] hice la *Medea* de José Bergamín en su sala Prometeo; en TEDA, una salita que estaba en La Rampa y que dirigía Eric Santamaría, hice *El moralista* de André Gide y *Muerto sin sepultura*, de Jean-Paul Sartre; en el "Hubert de Blanck" trabajé en *Un cuarto lleno de rosas*, bajo la dirección de Cuqui Ponce de León; y con Adolfo de Luis en la sala Atelier, de Prado, en *La zorra y las uvas*.

Tú empiezas, con dieciséis años, alrededor de 1956; al año siguiente, cierran el Teatro Universitario y te vinculas a las salas que en La Habana siguen ofreciendo algunas puestas en escena. ¿De cuánto tiempo estamos hablando?

Dos años más o menos, porque en el 58 yo conocí a Vicente y a Raquel Revuelta y eso significó para mí el inicio de un nuevo período. Vicente había hecho un viaje a Europa, con una estancia bastante larga en París. Venía lleno de ideas, de entusiasmo y, sobre todo, de conocimientos. Pudo estudiar y profundizar en un método nuevo de actuación; se había puesto en contacto con el teatro popular de Jean Vilar, que estableció una serie de postulados verdaderamente interesantes. Alrededor de Vicente se vinculó un grupo de gente con inquietudes intelectuales, no sólo actores. Por ejemplo, Héctor García Mesa, luego director de la Cinemateca, un hombre muy culto; Servando Cabrera Moreno, pintor; Julio García Espinosa, cineasta, y otros de distintas profesiones. Sobre todo jóvenes intelectuales, en su mayoría mayores que yo, y con una formación cultural superior a la mía en ese momento. Me atrajo mucho ese mundo lleno de novedad y de inquietudes de tipo cultural y hasta política.

¿Es precisamente ese grupo el que concibe la idea de formar Teatro Estudio?

Si. La idea surgió de aquellas reuniones, verdaderos espacios de discusión cultural. En febrero de 1958, si mal no recuerdo, se redactó y se dio a conocer un manifiesto en el que se expresaba la necesidad de la creación del grupo y los postulados que lo animaban. Si uno analiza ese documento se da cuenta de que sus autores no sólo se preocupaban por fijar determinados presupuestos artísticos sino que, además, tomaban una posición política frente a la realidad que vivía el país. Ese manifiesto, bastante polémico, de una manera no muy directa pero perfectamente clara, implica una crítica al gobierno y, al mismo tiempo, subraya la responsabilidad del teatro en la defensa de los intereses del pueblo. Yo no había pensado mucho en la relación teatro y realidad; teatro y política. Es el teatro lo que me llevó a pensar y a madurar una concepción de la sociedad, una militancia política. En aquel grupo fundador había gente de la sociedad Nuestro Tiempo, algunos del Partido Socialista Popular e incluso otros, como Pedro Álvarez, que pertenecían a las cédulas del 26 de Julio. Yo mismo me vinculé a la lucha del pueblo: lecturas, venta de bonos, distribución de *La Carta Semanal* y otras tareas de ese tipo. Fue como una iniciación. Teatro Estudio se propuso, bajo la orientación de Vicente, experimentar con la aplicación del nuevo método de actuación creado por Stanislavski, en una adaptación hecha por un alumno de éste llamado Rapoport, que no sólo daba a conocer lo esencial de Stanislavski sino que incluía ciertas novedades, en la manera de articular los ejercicios y en lo referente al aprendizaje del propio método. Vicente trabajaba con el texto de Rapoport e iba intentando que nosotros incorporáramos aquella nueva manera de asumir la actuación. A mí me pareció muy coherente y decidimos probar la eficacia del método con el montaje de *El viaje de un largo día hacia la noche*, de Eugene O'Neill, que es bellísima. Son cuatro personajes en una sola escenografía, que a lo largo de tres horas y media van desnudando frustraciones, problemas existenciales. Una obra extraordinariamente difícil que había estado en escena en Broadway la temporada anterior...

El viaje... pertenece al ciclo de las obras autobiográficas de O'Neill, quizá la que con mayor sinceridad (no sé si es la palabra) desnuda su entorno familiar.

Aunque va mucho más allá... Ernestina Linares hacía la madre, Pedro Álvarez el padre, yo hice el papel de O'Neill, el joven de la obra, y Helmo Hernández interpretó al hermano mayor. El drama de esta familia es el siguiente: la madre, drogadicta, el hermano, alcohólico, el padre, un actor retirado que vive en el pasado y el joven O'Neill debatiéndose en ese mundo desquiciante. Te repito que es una hazaña montar esa obra; de hecho, que yo sepa, se ha puesto muy poco porque no creo que haya mucha gente que se atreva con ella. Estuvimos ensayando desde febrero hasta noviembre, en una azotea, ahí en la calle 15 donde vivía Vicente. Era un cuartico con un baño y una cocina pequeña que se convirtió en un santuario. Íbamos a ensayar con la misma entrega con que puede ir un creyente a la iglesia; es decir, con una devoción, un respeto y una actitud, nuevos para mí, que me cautivaron por su autenticidad. A medida que la obra se fue armando se empezó a invitar gente que la veían por las ventanas o parados en la puerta. El interior de la casita era el escenario. Poco a poco se fue creando, alrededor de aquella obra, un ambiente de entrega compartida, yo no recuerdo nada semejante que me haya ocurrido ni antes ni después, en toda mi vida de actor.

¿Qué repercusiones tuvo en el mundo teatral de La Habana de ese momento, recordemos que es 1958?

Se estrenó en el "Hubert de Blanck", en noviembre del 58, imagínate, dos meses antes de que se cayera la dictadura. Fue un suceso extraordinario. Se llevó todos los premios artísticos: actuación, dirección, escenografía, mejor obra; los de la Asociación de Críticos Teatrales, los de la revista *Carteles*, en fin, todos.

Me gustaría que te refirieras al movimiento teatral de los 50, heredero de más de una década de esfuerzos encaminados a la formación de actores, directores y dramaturgos, muchos de los cuales asumían en ese momento importantes roles.

He nombrado algunos como Morin, Cuqui Ponce de León y Adolfo de Luis; el propio Vicente venía de ese movimiento que se sostuvo con la voluntad y el esfuerzo de los propios artistas. El movimiento teatral de esos años era muy ecléctico, se movía alrededor de muchas tendencias, que iban desde una aproximación al realismo, o el costumbrismo, hasta ciertas búsquedas experimentales. Hay que agradecerle a ese período y a ese movimiento la formación de nuevos actores, directores, dramaturgos y técnicos de la escena que, junto a los ya formados animaron el auge que tuvo el teatro después del triunfo de la Revolución. La nueva época que se inicia a partir de 1959 no tuvo que empezar de cero, encontró un terreno, en cierta medida, abonado.

Volviendo a Teatro Estudio. ¿Tú consideras que éste es el primer grupo realmente orgánico del movimiento teatral cubano?

No me cabe ninguna duda. Hubo muchos intentos anteriores, algunos muy loables, que prepararon el terreno. Francisco Morin, para poner sólo un ejemplo, funda Prometeo que fue una escuela de actores y directores pero no era un grupo orgánico. Morin contaba con varios actores más o menos fijos, que trabajan frecuentemente con él pero no se podría decir que era un grupo.

¿Y Teatro Universitario?

Ese teatro tuvo mucha importancia, pero un grupo, lo que se dice vertebrado con un programa, identificado con una manera de hacer, eso sólo se puede encontrar en Teatro Estudio. Una vez fundado se decidió crear una academia. El montaje de *Un largo día hacia la noche*, fue decisivo, porque todo el mundo, incluso actores ya hechos, como José Antonio Rodríguez, o Miguel Navarro, se deslumbraron tanto con aquel espectáculo que revelaba una forma nueva de ejercer la actuación, que sintieron la necesidad de conocer el método, de acercarse a esa forma de actuar. Vicente, Ernestina, Raquel y yo nos convertimos en profesores. Las clases se daban en la misma sede de Teatro Estudio y contribuyeron a vertebrar aún más al grupo. Por nuestras aulas pasó mucha gente: actores de radio, de televisión y, sobre todo, jóvenes; recuerdo a Pastor Vega que empezó como actor en Teatro Estudio antes de ser director de cine. Entre los profesores estuvo Titón... Teatro Estudio, más que un grupo de teatro, fue una escuela. Por allí pasó toda la gente que después hizo grupos. Estoy pensando en Roberto Blanco, en Gilda Hernández, mi madre, en Bertha Martínez, en mí mismo. Cada uno de nosotros, cuando ya sintió que podía hacerlo, echó a volar con sus propias alas. Por eso yo digo que Teatro Estudio es la madre del teatro moderno cubano, su matriz principal. Vivir esa época fue una experiencia irrepetible, fue preciosa, de mucha efervescencia intelectual, de permanente descubrimiento, a lo que se sumó después la Revolución con una nueva dinámica. Hacer teatro, después del triunfo revolucionario, era otra cosa. Por ejemplo a nosotros, en el año 60, nos dieron el hemicycleo de los concejales, en Marianao, y allí hicimos teatro a la manera de aquellos años. Es decir, todos hacíamos de todo, lo mismo el protagonista de la obra que el maquillaje o las luces; también podíamos ser escenógrafos o utileros y en cualquiera de esas funciones sentíamos que nos estábamos expresando, no sólo individualmente o por el grupo, sino como grupo. Había en ese comportamiento un componente ético fundamental que nos unía y al que yo nunca pude renunciar. Cuando tú te paras sobre el escenario, la función artística que ejercas no responde sólo a tu capacidad personal sino que forma parte de la expresión artística de un colectivo. No importa que seas el actor principal de la obra; sin el resto, por humilde que sea la participación de los otros, no hay espectáculo. Recuerdo cómo salíamos a la calle con tambores a buscar público para la función —y eso lo hacía Raquel Revuelta también. Nos íbamos por todas las calles de Pogolotti y de Marianao, con una banderola, tocando como podíamos aquellos redoblantes y aquella trompeta para anunciar la obra que se pondría esa noche. Eran cosas que después, cuando se institucionalizó todo y se creó el Consejo Nacional de Cultura, parecían absurdas, porque entonces ya se suponía que había una dirección para que asumiera esas tareas y los artistas dejamos de hacerlas. A mí me gustaba tanto que, de alguna manera, lo volví a hacer en el Escambray.

Teatro Estudio tenía su propia escuela pero también creamos, en Marianao, una Academia Municipal atendida por el Grupo. Allí se formaron actores que después siguieron su camino, algunos en la televisión, otros en Teatro Estudio y hubo quienes se sumaron a otros grupos. En esa época se mantenía, e incluso se fortaleció, la Academia Municipal de La Habana y se reinició el Teatro Universitario, que tanta importancia había tenido en el desarrollo del movimiento teatral cubano. A Teatro Estudio también llegaron extranjeros un poco más tarde. Recuerdo particularmente a un matrimonio argentino; Alejandra Boero, una actriz muy conocida en su país, y su marido, Pedro Asquil, director. Los dos, comunistas, llegaban a Cuba en un momento en que el debate sobre el comunismo era realmente muy álgido. Teatro Estudio estaba requetepolitizado. El triunfo revolucionario lo encontró maduro en ese sentido. La Revolución fue algo que esperábamos; incluso, cuando se establece su carácter socialista, lo festejamos. Éramos muy rojos entonces, muy a la izquierda de todo, atravesábamos nuestro sarampión. Fue el momento para hacer público un manifiesto que decía, más o menos —la frase no la recuerdo exactamente— “que aquí no había ningún derecho a hacer otro teatro que no fuera aquel que denunciara al imperialismo”, algo así. Ese manifiesto nos trajo una cantidad de broncas que ni te cuento. La presencia de aquella pareja de artistas significó para Teatro Estudio el inicio de nuestra etapa brechtiana. Eran muy conocedores y devotos de Brecht y nos iniciaron en su manera de abordar el hecho teatral. Como era un autor ideológicamente relacionado con el marxismo, fue bienvenido al grupo y comenzamos el montaje de un ciclo de sus obras. Se estrenaron *El círculo de tiza caucásico*, *Madre coraje*, *El alma buena de Se-Chuan*, *Los fusiles de la madre Carral*; es decir, nos involucramos en la obra de Brecht al mismo tiempo que tratábamos de comprender su teoría de la actuación basada, entre otras cosas, en el distanciamiento.

A Teatro Estudio, después de Marianao, le dan en propiedad la sala “Hubert de Blanck”, lo cual le permitió al grupo definir un repertorio y hacer teatro todas las semanas. Teníamos, además, la posibilidad de trabajar en el “Mella” que, por su capacidad, permitía puestas más ambiciosas en cuanto a espacio. Ahí se pusieron espectáculos extraordinarios como *Fuenteovejuna* de Lope de Vega, en un montaje que, para mí, estuvo fuera de serie; *El baño*, de Maiakovski, y se estrenaron las obras de Brecht que te mencioné. Hablo —y esto no es más que una opinión— de unos cinco años, desde el 60 hasta el 65; años realmente muy brillantes. Después en Teatro Estudio, como era lógico, empezaron a surgir tendencias. Se elaboró un plan en el que el grupo se proponía tres tipos de teatro. Un gran teatro con un hálito y un alcance populares, sin concesiones, cuyo ejemplo podría ser *Fuenteovejuna*; una línea de teatro cubano y, algo que ya venía perfilándose, un teatro de vanguardia, experimental donde se incluían autores como Harold Pinter y Edward F. Albee que recién comenzaban y entonces eran desconocidos en Cuba pero tenían mucho éxito en Inglaterra y Estados Unidos. A mi modo de ver, con el tiempo, las líneas más populares de TE fueron decreciendo y lo experimental ganó un espacio que, para mis intereses de entonces, resultaba desmedido. Poco a poco me fui dando cuenta de que mis inquietudes no podían ser expresadas en el grupo y empecé a intentar una ruptura, que me ayudara a ir al encuentro de otro público pero de una manera distinta a como lo hacíamos entonces. Te explico. En esos años iniciamos una especie de trabajo social, o sea la misma obra que estábamos haciendo en el “Mella” o en el “Hubert de Blanck”, la llevábamos al campo y la confrontábamos con otro público, generalmente virgen. Eso era políticamente bonito pero artísticamente un desastre. Porque una obra que está concebida para el teatro “Mella” es muy difícil hacer que funcione en un batey. Entonces yo me decía, el camino está en concebir algo que implique al batey en su totalidad, desde el texto hasta la puesta en escena. Esta idea fue tomando cuerpo, haciéndose una necesidad hasta que pude concretarla con el grupo Escambray.

Quiero que me hables de tu presencia en el cine que, como sabemos, se inicia también por esos mismos años.

Así es. Sí, yo había hecho, por ejemplo, *Cuba 58*, *Soy Cuba*, *La ausencia*, *Papeles son papeles*, *Desarraigo* y *Memorias del*

subdesarrollo, que fue como la sexta o la séptima, ya en 1968. *Memorias del subdesarrollo* se estrena ese año y resulta un gran éxito de público y de crítica.

Y sigue siendo una de las grandes películas del cine latinoamericano...

Sin duda. Está considerada un clásico por los más exigentes críticos de cine. Cuando se celebraron los cien años de la historia del cine, se hizo una encuesta con los cien mejores críticos, para que escogieran las cien mejores películas de la historia del cine y, que yo recuerde, sólo dos películas latinoamericanas *Dios y el diablo en la tierra del sol* y *Memorias del subdesarrollo*, forman parte de esa selecta nómina. Como tú sabes he tenido que viajar mucho por mi trabajo en el ICAP, ir a países en los que no había estado nunca y siempre descubro que *Memorias...* es una película de referencia, muy conocida tanto en Estados Unidos, como en Suecia, Inglaterra, y en los sitios más insospechados.

Me imagino. Sergio, que, después del éxito de Memorias del subdesarrollo, te deben haber hecho muchas propuestas para hacer cine.

Proposiciones para ir a filmar a Italia, a la Unión Soviética, España, y aquí mismo, en Cuba, me pidieron que trabajara en algunas de las películas que se pensaban filmar en ese entonces. Lo que ocurre es que ya yo estaba preparando el grupo para el Escambray. Ahí se me presenta la disyuntiva de convertirme en actor internacional de cine —que podía haberlo hecho, de eso no tengo la menor duda— o continuar con mi idea del grupo Escambray. Sin vacilación seguí adelante con el proyecto de fundar el grupo de teatro, porque me di cuenta de que eso era lo que más me interesaba. Era mi obsesión. Como yo siempre me he regido por el principio de todo o nada, sabía que para mí no había otro destino en ese momento que el Escambray y no quería compartirlo con otra cosa.

¿Y ahora, viéndolo desde la distancia de tantos años y tantas cosas?

No me arrepiento. Te lo digo honestamente. Pienso que siempre que tú ganas algo, pierdes algo. Eso lo tiene que saber uno cuando asume cualquier decisión. Todo no se puede tener. No sé cuántas cosas me habré perdido; pero estoy seguro de que gané mucho. La experiencia del Escambray fue definitiva en mi vida, más allá de lo puramente artístico. Ese micromundo me ayudó a entender el mundo, a entender, sobre todo, a nuestro país.

¿En esa decisión, —quiero entenderlo bien—, influyó la necesidad de una realización personal desde el punto de vista artístico, o se impuso una vocación de servicio social?

Ambas cosas. Ya te comenté sobre la idea de concebir un teatro distinto, en el que el medio formara parte de la realización misma del espectáculo; yo pensaba que el Escambray me iba a dar esa posibilidad. También había, indudablemente, una voluntad de servir, de la que no me abochornaba, ni me abochorno. En el documento que redactamos para la constitución del grupo Escambray, y que debe estar por ahí, se dice explícitamente cuáles eran los propósitos que nos animaban. Dejábamos claro que el grupo no significaba una negación del teatro existente, sino que pretendíamos explorar nuevos caminos. Algo que sorprendía mucho a la gente es que el Escambray no se crea como grupo de aficionados. Todos éramos actores profesionales muy reconocidos, no era gente que había fracasado en La Habana y se iba a probar suerte. Por el contrario, empezando por mí y por mi madre que era la directora del grupo Taller Dramático que acababa de estrenar *Las brujas de Salem* con un éxito tremendo. Allí estaban, además, Miguel Navarro, un actor supercotizado en la televisión y en el teatro; Helmo Hernández, que venía de *El largo viaje de un día hacia la noche* y era una institución; Herminia Sánchez, una señora actriz.

Era de todos modos una propuesta riesgosa porque no existían antecedentes ni una dramaturgia que diera alguna garantía de éxito.

Necesitábamos obras ya escritas que respondieran a los propósitos del grupo, pero no existían; entonces tomamos *Unos hombres y otros*, de Jesús Díaz, que relataba la lucha contra bandidos en el Escambray y lo adaptamos a los escenarios en que se desarrollaron los hechos. Funcionó estupendamente bien.

Después adaptamos unas farsas francesas medievales, anónimas, que trataban el tema de la discriminación de la mujer y que también resultaron. Tuvimos que recurrir a estas cosas para poder presentarnos como artistas porque, efectivamente, no teníamos esa dramaturgia propia que surgió después, cuando empezamos a convivir en aquel medio y a estudiarlo.

¿Cuál era la composición inicial del grupo?

Éramos doce personas, al mismo tiempo actores, directores, investigadores y muchas cosas más. Nos fuimos treinticinco días antes para el Escambray y nos dividimos en tres grupos para visitar los doce municipios del territorio. Elaboramos una especie de encuesta que nos permitía ir fijando los lugares, las distintas problemáticas que pudieran suministrar material para lo que queríamos hacer. En esa búsqueda, bastante empírica, encontramos varias líneas de posible uso en el teatro. Una era la lucha contra bandidos en el Escambray, lo que significó esa lucha para los habitantes de la zona. Las heridas que generó ese enfrentamiento estaban abiertas todavía y una de las formas en que se expresaba era en la división de las familias. Otro asunto fue la abundante presencia de testigos de Jehová con una influencia muy negativa. También descubrimos que se hacía muy necesario reforzar en la gente, en aquellos campesinos del Escambray, lo que pudiéramos llamar un sentido de conciencia nacional. Este campesino no era el de la Sierra Maestra. Era un campesino bastante desarraigado, y sobre todo muy confundido. Recuerda que ése fue el territorio del Segundo Frente del Escambray, y que la actuación de algunos de los que allí operaban los confundió muchísimo. A eso hay que agregar que los mismos barbudos que ellos vieron atacando a la tiranía, después los vieron alzados contra la Revolución porque era comunista. No encontramos aquí a ese campesino patriota, a ese campesino convencido que conocíamos de otros lugares, especialmente de la Sierra. El campesino del Escambray era muy diferente y esa peculiaridad tiene que ver, también, con el tipo de latifundista que ejercía su dominio en aquel territorio. No era el mismo latifundista de otros lugares, éste tenía un trato distinto para con los campesinos, muchas veces sudaba la camisa con ellos, compartía las labores duras y si un niño se enfermaba estaba atento, quizá no daba mucho pero se interesaba por el problema.

¿Podríamos hablar de una relación patriarcal?

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

Ésa es una valoración que me resulta interesante y poco tenida en cuenta a la hora del estudio del campesinado cubano. ¿Ése fue el tema de una de las obras de ustedes, El juicio, creo?

En *El juicio* abordamos la necesidad de que el campesino tomara conciencia de su realidad. Cuando se le plantea que es un explotado y que aquel latifundista era quien lo explotaba, generalmente te decían: "Sí, Sergio, pero era tan buena persona, y te daba los buenos días por la mañana, siempre te saludaba". Se fijaban en esos detalles y omitían lo más grueso, es decir, que los explotaban como a unas bestias. Ésa es la realidad que vamos descubriendo y la que va alimentado el primer repertorio del grupo. Otro tema importantísimo fue el de la tierra. En el Escambray, por esa época —estamos hablando de finales de los 60—, se empezaban a desarrollar los planes lecheros, que implicaban la creación de nuevas comunidades y que los campesinos cedieran voluntariamente para ese fin las tierras que la Revolución les había entregado. Eso traía como consecuencia que cambiaban de condición, se convertían en obreros agrícolas, y dejaban el bohío y se mudaban a las nuevas comunidades; tremendo conflicto, un cambio que no todos entendían ni aceptaban.

¿Existe la posibilidad hoy de un proyecto como el que tú tenías, para lanzarse a fundarlo todo, como alternativa?

Como el mío no. Puede haber otro, no lo pongo en duda, pero sería distinto. El grupo Escambray implicaba, en sus primeros años, el contacto con una población casi virgen. En la mayoría de aquellos poblados no había luz eléctrica. Nunca se había visto televisión, desconocían las telenovelas, que, de alguna manera, podrían haber sido un modelo de material dramatizado. Lo único que existía, como medio de comunicación, era algún que

otro radio de pilas, por el cual se enteraban de las noticias, las mujeres oían algunas novelas y los muchachos las aventuras. Sin embargo, el cine había llegado antes que nosotros. El cine en mulo, como testimonio *Por primera vez*, ese magnífico documental de Octavio Cortázar. Y como el cine era la única experiencia que ellos tenían, cuando nosotros llegamos y empezamos a actuar decían: "mañana viene el cine personal". Y, ¿qué tú crees que ocurrió cuando montamos una obra que arriesgaba opiniones sobre el asunto de la tierra? Pararon la representación y empezaron a increpar a los actores. Como los actores no estaban acostumbrados a esa situación, a muchos se les olvidó el texto, no sabían qué hacer, ¡imagínate!, la cuarta pared se fue al carajo. Eso motivó que nos sentáramos toda una noche a analizar lo que había pasado, y llegamos a la conclusión de que ellos no conocían las reglas del juego. La obra los provocó tanto y el conflicto era tan urgente para ellos, que se sintieron en la obligación de opinar. Fue una lección tremenda. A partir de ahí éramos nosotros quienes, en función de la obra, provocábamos la participación del público cuando queríamos, y cuando no queríamos, la cortábamos. Desde luego nunca sabíamos qué podría ocurrir. Volvamos a *El juicio*. Ésa es una obra que cuenta la historia de un campesino que colabora con los bandidos y es el público quien tiene que establecerle la condena. A veces teníamos un auditorio donde la tercera parte había sido colaboradora de los bandidos; ¡del carajo!, eso no era ninguna broma, sobre todo para ellos que tenían que opinar y, más que opinar, juzgar.

¿Cuál era el método que seguían, en este caso, para implicar al público?

Lo primero que hacíamos era escoger un jurado entre el público que proponían ellos mismos. Siempre una cifra impar. El proceso formaba parte de la dramaturgia. Nosotros les decíamos "ustedes deben escoger a las personas en las cuales más confíen, para que puedan dar un juicio justo, sobre lo que vamos a presentarles aquí, esta noche". Después, los sentábamos en primera fila y empezaba la representación: "¿Usted entendió lo que pasó aquí? ¿Usted quiere que se repita?"/ "No, yo no entendí"/ "Vamos a repetirlo". Y, como una película, le dábamos atrás a la obra y los actores repetían la escena. Había testigos, que eran actores, y podían ser interrogados por el jurado; eso implicaba que cada noche los actores tenían que improvisar. Era un nuevo juego teatral para nosotros. Al final, el jurado se reunía y llegaba a una conclusión. Nosotros no interveníamos en la decisión pero ellos sí estaban obligados a discutirla con el resto del público. El presidente del jurado daba a conocer la sentencia. Ahí el público, o aplaudía o se armaba la discusión.

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

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

¿Eran conscientes ustedes de que formaban parte de un movimiento renovador?

Yo diría que sí. Éramos completamente conscientes de que estábamos andando un camino que, además, empezó a tener repercusión en otros grupos de la Isla. Por ejemplo, nosotros habíamos establecido una estrecha relación con el Cabildo Teatral de Santiago, un grupo con una propuesta estética propia, con el cual teníamos muchos puntos de contacto. Está también Pinos Nuevos, que surgió muy en la línea —éste sí— de grupo Escambray. Te podría mencionar otros que en aquel momento empezaban a abrirse paso, y que después desaparecieron, como también dejaron de existir, por diversas razones, aquellos que se desprendieron de Teatro Estudio: el Taller Dramático, que dirigía mi madre, el grupo de Teatro Político de René de la Cruz y el propio grupo de Vicente, Los Doce. A nosotros sí nos molestaba algo y era que empezaron a calificarnos como *teatro nuevo*. El nombre



no se lo dimos nosotros y realmente no nos parecía apropiado. El Teatro Escambray era heredero de una tradición; sin la formación anterior, nosotros no podríamos haber hecho el grupo. Las obras del Escambray le deben a todo el teatro que se había hecho anteriormente, incluso al teatro del absurdo, al de la vanguardia. *La vitrina* que es una obra, digamos, emblemática del grupo, existe porque antes hubo un teatro del absurdo. Siempre lo dije en todos los espacios donde me paré que no me parecía justa esa calificación, pero eso no evitó que se impusieran ciertos prejuicios, ciertas agresiones injustificadas al grupo Escambray.

El proyecto de Teatro Escambray fue también un espacio para la inserción de otros intelectuales y artistas. ¿Puedes referirte a esa experiencia? ¿En qué medida estos intelectuales influyen en la labor de ustedes?

Sin duda contribuyeron a definir muchas ideas y fueron muy útiles en la evaluación del trabajo, en la realización de las investigaciones y en otras tareas que nos habíamos impuesto. Y no sólo los intelectuales formados, porque hubo también una interesante participación de estudiantes universitarios. Recuerdo un grupo dirigido por la doctora Pogolotti que tenía como monitor a Helmo Hernández, el hijo del actor, que hoy dirige la Fundación Ludwig. Era un grupo numeroso de alumnos que llegaba con el propósito de hacer una investigación en el Escambray, y nos ayudaron, en las investigaciones de campo tan necesarias para la elaboración de las obras. Para nosotros aquello fue una inyección, porque, con respecto a las Ciencias Sociales, estábamos bastante desprovistos de conocimientos. Te puedo asegurar que aprendimos muchísimo. En aquel grupo de muchachos había gente brillante, además de Helmo podría nombrarte a Rafael González, hoy director del grupo Teatro Escambray, Roberto Jiménez, que se quedó como actor en el grupo y permaneció en él como diez años o más; a Maggie Mateo, a Rafael Hernández...

¿Cuándo te sales del Escambray?

Yo salgo en 1985, después de dieciocho años.

¿Y por qué?

Salgo por una propuesta que me hace el Partido, no el partido del Escambray, sino la dirección nacional.

¿Cuál era la propuesta?

Se estaban planeando cambios en la radio y la televisión, sobre todo en la dirección de la televisión cubana, y se había pensado en mí para que integrara el nuevo equipo. En realidad se iba a cambiar la dirección de la televisión en sentido general.

*Ya tú has hecho *En silencio ha temido que ser...**

Ésa fue una experiencia tremenda, que me había dejado muy motivado con la televisión.

Sobre eso quiero que hablemos más adelante, y también sobre la presencia de Sergio Carriera en el cine, pero volvamos a la propuesta del Partido...

A mí me proponen, concretamente, venir a La Habana como vicepresidente primero del ICRT a cargo de la televisión.

Y tú aceptas. ¿Habían cambiado las circunstancias que te llevaron al Escambray? ¿Ya el grupo no te satisfacía?

El Escambray me satisfacía porque, además, se estaba iniciando allí otra época. A ver, cómo te explico. En el 84, que es cuando se hace esta propuesta, yo había hecho ya dos trabajos de dirección para la televisión sobre dos obras de Roberto Oribuela montadas por el Grupo. Una fue *Los novios*, que pasó sin pena ni gloria, y la otra *La emboscada*, sobre la que adapté varios capítulos para una serie que sí tuvo mucho éxito y hasta se llevó dos premios Caracol de ese año; eso me produjo mucha satisfacción, porque era casi lo primero que hacía. El Escambray no es que me quedara chiquito, pero ya yo sentía la necesidad de incursionar en otros medios y la televisión, a partir de mi experiencia con *En silencio...* empezó a interesarme mucho. Esta propuesta era tentadora, ya yo había conocido, en carne propia, lo que significaba la televisión. Después de treinta años de estar actuando en teatro y en cine me di cuenta, de pronto, de que a mí no me conocía nadie y, sin embargo, después de *En silencio ha temido que ser* ya no fui un desconocido. Me quedé asombrado del poder de esa cajita y confirmé que no es posible una política cultural sin contar con la televisión; si la televisión no te complementa estás perdiendo el tiempo. Entonces, ¡imagínate!, era muy tentador. Como siempre, otra vez la disyuntiva: se gana y se pierde. Desde luego que nunca pensé que ese tránsito, que me imponía renunciar a mi trabajo artístico, iba a ser casi permanente como ha sido. Creí que iba a ser una pausa, quizás más o menos larga, pero nunca como ha resultado ser.

Insisto, porque me parece importante. Tú pensante, primero, que iba a ser sólo un periodo y, segundo, que podías cumplir con las expectativas que tenías.

En la televisión estuve dos años nada más y, bueno, por ahí está la historia de lo que pude hacer. Después, todo se fue concatenando, se decidió crear el Departamento de Cultura del Comité Central, una viejísima aspiración de los artistas. En aquella época el Partido tenía departamentos homologados con la actividad administrativa del país pero ninguno atendía directamente la cultura; había uno que se ocupaba de Educación, Ciencia y Cultura, en el que, por supuesto, los dos primeros tenían la prioridad. Cuando se decide independizar la cultura para darle mayor atención vuelven a pensar en mí. Puedo decirte que tuve una gran presión de los artistas, incluso de la UNEAC, para que aceptara. El argumento era que ese departamento debía ocuparlo un creador, alguien que conociera el medio, que no debía ser un funcionario, un burócrata. Dije que sí, que estaba bien. Y ahí pasaron cuatro años más, pero en este caso ¡qué años! los años de la Perestroika, ellos solos dan para una larga entrevista. ¿Qué significó la Perestroika y la Glasnot en las Ciencias Sociales y en la cultura cubana? Sería una buena pregunta y una larga reflexión. Yo, ese proceso, lo viví en el centro. Pero, bueno, ése es otro tema. En el año 90, en pleno periodo especial, me llega la propuesta del ICAP. En las circunstancias por las que atravesaba el país, necesitado como nunca de la solidaridad internacional y del apoyo de los que seguían creyendo en nosotros, el ICAP tenía que convertirse en algo fundamental, y me pidieron que yo me hiciera cargo. Acepté y voy a cumplir quince años de estar ahí.

Para mucha gente, el Sergio Carriera poeta, escritor, es prácticamente desconocido. Me parece que sería bueno que hablaras un poco más de esta vacación temprana a la que jamás has renunciado.

Ni renunciaré. Siempre escribí, siempre; lo que pasa es que mi vida ha sido muy plena, yo no tengo la menor duda de eso, y por esa razón he podido hacer muchas cosas, de la mayoría de las cuales me siento muy satisfecho; pero jamás dejé de escribir, e incluso de volver sobre lo que escribía para, depurar para pulir cada frase, cada verso, sin pensar que alguna vez sería publica-

do. La literatura para mí, y en especial la poesía, no es la novia de un fin de semana; tengo hacia ella mucho respeto y mi actitud es más leal, más constante.

Pero tu mayor fidelidad está destinada a la poesía.

Básicamente. He escrito un libro de cuentos que se llama "También lo imaginado" que está en Letras Cubanas, y debe salir pronto—por lo menos eso me han dicho—; pero lo que más escribo es poesía. Tengo dos libros de poemas publicados *En los 90* y *Del mar y los peces* que han sido, prácticamente clandestinos. Del primero se hizo un lanzamiento en la Feria del Libro aquí en La Habana, y en Santiago, cuando el Festival del Caribe del año pasado. Del segundo también se hizo un lanzamiento aquí y otro en Santiago.

Hay algo que se nos quedó pendiente y sobre lo que me gustaría volver. Tú sigues haciendo cine en esos años del Escambray.

Yo me fui para el Escambray en el 68 y había hecho películas, incluyendo *Memorias del subdesarrollo*. En el 71 hice *El hombre de Maisinicú*; después, en el 75, *Mella*; en el 76, *Río negro*, una película que yo creo que valdría la pena valorar un poco más. Todas éstas en Cuba y, en el mismo 76, *Viento de libertad*, en México; luego vinieron *Como la vida misma* y *Baraguá*, que fue la última, en el 85.

¿Sergio, tú eres consciente de que, en cierto momento, pasaste a ser el rostro del cine cubano de la Revolución?

Sí, sin duda.

Un reconocimiento de esa naturaleza tiene su precio.

Bueno, mira, Waldo, eso no es fácil explicarlo. En los primeros tiempos resulta una gran sorpresa, y estoy pensando especialmente en la televisión. Después de hacer *En silencio...*, el reconocimiento, la popularidad, llegó a ser, si tú quieres, difícil de manejar. Te daba placer pero también era tremendo. Me pasaron cosas extraordinariamente agradables, motivantes, alentadoras. De todos modos, esa excesiva popularidad entraña una responsabilidad que trae aparejada, si tú quieres, ciertas limitaciones y ciertas molestias. Dejas de ser una persona común; tienes una conciencia de que tus acciones son vistas, valoradas por otros, y eso es un poco... difícil, por decirlo de alguna manera. Para mí, como presidente del ICAP, tener un currículo artístico me ha abierto una cantidad enorme de puertas, no sólo en Cuba, sino fuera del país también. El hecho de ser un artista, de tener una obra reconocida, resulta muy beneficioso para el trabajo del ICAP.

Me imaginó que así debe ser, sobre todo porque tú protagonizas una película que está considerada entre las cien mejores del mundo, Memorias del subdesarrollo, y eres también figura principal en otra que ha devenido objeto de culto para directores y especialistas del cine, de las más disímiles tendencias; me refiero a Soy Cuba, la película de Mijail Kalatozov, con guión de Enrique Pineda Barnet y de Eugenio Évtuchenko.

Lo que ha ocurrido con *Soy Cuba* es sorprendente. La han redescubierto y es considerada hoy, por muchos críticos, como una de las diez mejores películas de la historia del cine; ¡de las diez mejores películas! ¡Imagínate! Entre los que afirman esto está Martin Scorsese; por ahí tengo la entrevista donde ha dicho que si *Soy Cuba* se hubiera exhibido, mundialmente, en su momento, el cine, el Cine, con mayúscula, sería otro. Coppola por su parte califica esta película como una obra maestra al nivel de Eisenstein. ¡Increíble! De pronto *Soy Cuba* se ha convertido, efectivamente, en una película de culto, venerada en determinados círculos. Ahora estuvo aquí Santiago Alba y me decía que para él *Soy Cuba* es una de las mejores películas que ha visto en su vida.

¿Tú, como la consideras?

Yo la veo con dos ojos, quiero decir, con dos miradas. Cuando la vi por primera vez, me decepcionó mucho; de eso hace cuarenta años. Me decepcionó tanto que me olvidé de esa película.

¿En qué sentido te decepcionó?

Me decepcionó porque era una visión de Cuba que me resultaba falsa. Bien intencionada, pero falsa. Ese vendedor de viandas, o aquel revolucionario que no mata al jefe de policía porque "estaba comiendo huevos fritos". Son cosas que podían ser muy rusas pero que no eran, para nada, cubanas. Después de este enorme reconocimiento yo me senté a ver de nuevo la película; la

Cuba no satisface a un cubano. Ahora bien, no hay duda de que es una propuesta coherente, con un trabajo de fotografía verdaderamente excepcional. Esa película tiene dos planos que creo únicos en toda la historia del cine. Recuerdo uno, porque participé en él; es el plano de la manifestación que se produce a partir del entierro. Cuando lo vi de nuevo, con cuidado, deteniéndolo, dándole para atrás, dije ¡coooo! Es sencillamente genial, no admite otro calificativo. El otro plano es aquél, no sé si lo recuerdas, que va de la piscina del Capri, sin corte, hasta el parque. Es también extraordinario. Toda la película tiene una luz muy especial, que la cámara sabe descubrir y resaltar. La gran protagonista es la luz, la fotografía de esa luz. Es una película hecha con dignidad; las actuaciones no están ni bien ni mal, están ahí, creo que también son dignas; pero, indudablemente es una mirada muy rusa, bien intencionada hacia Cuba, pero muy rusa; uno no se reconoce en ella. Eso lo sigo pensando pero, en última instancia, Waldo, ¿qué les importa eso a los americanos, que les importa a los suecos, a los franceses. Ellos ven el resultado, lo que consideran un aporte significativo a la Historia del cine y lo demás es anécdota.

Después de tantos años sin hacer cine, ¿Qué sientes?

¿Qué yo siento...? ¡Imagínate! A veces siento una gran nostalgia; sobre todo cuando veo una película o leo una novela, o reviso un libreto y descubro que algo me motiva hasta el punto de querer actuar o dirigir... sin duda, siento una gran nostalgia.

¿Estás al tanto de lo que pasa hoy en el teatro?

Lamentablemente hace mucho tiempo que no voy al teatro.

¿Crees que, de no haber abandonado el trabajo artístico por otras tareas, te mantendrías como actor y director de teatro?

Te confieso que si no hubiera ocurrido mi separación de este medio, mi devenir habría sido hacia el cine, no hubiera continuado en el teatro; estoy convencido de eso. Te explico. El Escambray había estado perdiendo todas aquellas condiciones y atributos que encontramos cuando llegamos allí, aunque el teatro que seguimos haciendo mantenía su arista crítica y participativa, como se demostró con *Molinos de viento*, que fue lo último que yo hice con el Grupo, en el año 84. De todos modos, yo sentía que el teatro del Escambray se iba pareciendo, cada vez más, al que se hacía en cualquier otra parte. También el Escambray se iba pareciendo a cualquier otra parte del país. Es decir, no puedes inventar botella; y empecé a inclinarme, poco a poco, hacia la realización del cine y del video. Yo sentía que me motivaba mucho más aquello y estoy seguro de que de haber continuado estaría dirigiendo cine, porque me estaba preparando para eso aceleradamente y, de alguna manera, ya lo estaba haciendo. Ya te comenté que en el 84 dirigí *La emboscada*, que resultó un buen programa y le dieron el premio Caracol. Eso me estimuló a seguir, y más cuando me dijeron: "prepara tu guión, que en la televisión lo puedes hacer cuando quieras". Estoy convencido de que en el ICAIC también hubiera podido abrirme camino. Te repito, ése era mi devenir, no el teatro.

¿Si te propusieran algo ahora, qué harías?

Si me propusieran algo que me motivara mucho, pues... mira, lo pensaría muy bien y trataría de hacerlo. No hay ninguna prohibición para que lo haga, ninguna; las prohibiciones me las he impuesto yo mismo por no dejar, o no delegar, en momentos determinados, determinadas responsabilidades.

Yo creo que la vida, dolorosamente, te ha dado una lección en ese sentido y te ha demostrado que puedes delegar, que nadie es imprescindible.

Tienes toda la razón y no lo debo olvidar. Fíjate tú que, antes de mi enfermedad, yo debo haber tenido acumulado más de doscientos días de vacaciones, porque mis vacaciones nunca han sido más de cinco o seis días al año, lo cual es una manera quizás muy recia de llevarse, pero ésa es mi forma de ser, no es que nadie me lo exija. Pero tú tienes razón, he estado, no días sino meses, fuera del ICAP y el ICAP está ahí, los compañeros han asumido, han sacado las cosas adelante sin mi presencia. Así que si hubiera la posibilidad de hacer algo muy tentador no lo dejaría pasar.

Espero que alguien te oiga, o más bien te lea. Muchas gracias