



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES  
ARTS DE SANT CARLES

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultad de Bellas Artes

Teatro Estudio, paradigma de la escena cubana

Trabajo Fin de Máster

Máster Universitario en Producción Artística

AUTOR/A: Barzaga , Angel

Tutor/a: Vidal Ortega, Miguel

CURSO ACADÉMICO: 2021/2022

A Jesús Ruíz, por sembrar la semilla, ¡Gracias Pipó!

A mí familia, que hace tres años no les abrazo, en especial a mí madre, sé que le hubiese hecho ilusión estar presente.

A mí cómplice, colega, amiga y pareja por todos estos años...  
¡Gracias!

A mí tutor Miguel Vidal, por el apoyo, ¡Gracias!

Sin dudas, a Amparo López Marzal, gracias por tú dedicación desde el principio, ¡Muchas gracias!

A Vicente Revuelta, por el mágico encuentro, el café y aquella tarde que guardo con mucha gratitud, por siempre: ¡Galileo!

A los integrantes de Teatro Estudio donde quiera que estén, a todos los que se sumaron y marcaron la historia de la escena teatral cubana ¡Gracias!

Teatro Estudio, fundado en el año 1958 por los hermanos Raquel y Vicente Revuelta, se convertiría, tras el triunfo de la revolución cubana, en el grupo teatral más relevante del siglo XX en la isla. El presente proyecto audiovisual esboza el camino hacia una futura serie documental sobre el colectivo Teatro Estudio y su legado en el panorama teatral cubano.

### **Palabras Claves**

Teatro Estudio, proyecto, audiovisual, documental, teaser, legado, teatro, Cuba.

Teatro Estudio, founded in 1958 by the brothers Raquel and Vicente Revuelta, would become, after the triumph of the Cuban revolution, the most important theater group of the 20th century on the island. This audiovisual project outlines the path towards a future documentary series on the Teatro Estudio collective and its legacy in the Cuban theater scene.

### **Keywords**

Teatro Estudio, project, audiovisual, documentary, teaser, legacy, theater, Cuba.

Teatre Estudi, fundat l'any 1958 pels germans Raquel i Vicente Revolta, es convertiria, després del triomf de la revolució cubana, en el grup teatral més rellevant del segle XX en l'illa. El present projecte audiovisual esbossa el camí cap a una futura sèrie documental sobre el col·lectiu Teatre Estudi i el seu llegat en el panorama teatral cubà.

### **Paraules Claus**

Teatre Estudi, projecte, audiovisual, documental, teaser, llegat, teatre, Cuba.

**ÍNDICE**

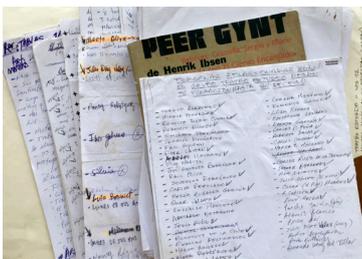
<b>1. INTRODUCCIÓN</b>	<b>5</b>
1.1. OBJETIVOS	9
1.2. METODOLOGÍA	10
<b>2. MARCO TEÓRICO</b>	<b>12</b>
2.1. JUANA DE LORENA. LA GÉNESIS DE TEATRO ESTUDIO	12
2.2. VIAJE DE UN LARGO DÍA HACIA LA NOCHE. FUNDACIÓN DEL GRUPO	14
2.3. FUENTEOVEJUNA. TRANSGRESIÓN DEL ESPACIO ESCÉNICO	17
2.4. EL BECERRO DE ORO. DRAMATURGOS CUBANOS	21
2.5. LA CASA DE BERNARDA ALBA. LOS CLÁSICOS DE LORCA	28
2.6. LA CONQUISTA DE MÉXICO. MÁS ALLÁ DE LA SALA TETRAL	31
2.7. TARTUFO. FIN DE LA AGONÍA	32
<b>3. ANTECEDENTES</b>	<b>35</b>
<b>4. REFERENTES</b>	<b>37</b>
4.1 REFERENTES FÍLMICOS	37
4.2 REFERENTES ARTÍSTICOS	40
4.3 REFERENTES CONCEPTUALES	41
<b>5. TEATRO ESTUDIO. EL PROYECTO AUDIOVISUAL</b>	<b>42</b>
5.1. ARGUMENTO	42
5.2 SINOPSIS	45
5.3 PROPUESTA ESTÉTICA Y CONCEPTUAL	45
5.4 PREPRODUCCIÓN	47
5.4.1 PLAN DE TRABAJO	47
5.4.2 GUIÓN ESTRUCTURAL	48
5.4.3 PRESUPUESTO	53
5.5. PRODUCCIÓN	55
5.5.1 RODAJE	55
5.5.2 MATERIAL DE ARCHIVO	55
5.6. POSTPRODUCCIÓN	56
5.6.1 EDICIÓN	56
5.6.2 MÚSICA	56
5.6.3 TÍTULO	57
<b>6. ESTRENO Y DIFUSIÓN</b>	<b>58</b>
<b>7. CONCLUSIONES</b>	<b>59</b>
<b>8. ANEXOS</b>	<b>62</b>
<b>9. BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>68</b>

## 1.INTRODUCCIÓN

Como Trabajo Final de Máster se ha decidido realizar un proyecto audiovisual de carácter documental, titulado *Teatro Estudio, paradigma de la escena cubana*, y que se encuentra aún en proceso de desarrollo.

Integrantes del ya desaparecido grupo teatral cubano, darán voz a testimonios y anécdotas que rememoran una parte de las experiencias vividas dentro del colectivo, desde su fundación en 1958 hasta la desintegración en el año 2003.

Recopilar todo el material investigativo y acceder a cada una de las personas entrevistadas, ha sido un proceso arduo y extenso a través de los años en los que la tecnología, en ocasiones, no ha jugado un papel a favor de salvaguardar la memoria. Rememorar todos los datos, las impresiones y sensaciones experimentadas tras cada encuentro, puede llegar a ser un recurso que traicione luego de tantos años de indagación, en este, un proyecto ambicioso en cuanto a su dimensión artística e histórico-cultural.



Carpeta de trabajo y manuscritos.

Trataré no de divagar, y con los manuscritos en manos –que me han llegado de Cuba gracias a una amiga– intentaré ser lo más consecuente posible, al contar como ha sido el trayecto y la motivación, que me han llevado a dedicarle once años a investigar acerca de uno de los grupos de teatro más importantes de la escena cubana del siglo XX.

Durante el 2011 me encontraba realizando las prácticas profesionales en el Centro de Estudios del Diseño Escénico (CEDE), institución dirigida y fundada por el destacado diseñador escénico Jesús Ruíz. Una de esas tardes, mientras tomábamos café en la oficina de la Galería Raúl Oliva (espacio que pertenece al CEDE) se me acerca Jesús y me dice:

-Hoy se va a realizar la entrega de premios de investigación de la revista *Criterios*, en el noveno piso del Instituto Cubano de

Arte e Industria Cinematográfico (ICAIC), sino tienes nada que hacer después del trabajo te invito a que vayas conmigo.



Logotipo de la revista *Criterios*.

Automáticamente le dije que sí, ha pasado el tiempo y la verdad no sé por qué lo acompañé, pues no tenía idea de que era la revista *Criterios*<sup>1</sup>, supongo que fue una fuerza mayor la que me llevo ese día hasta el noveno piso del edificio, ubicado en la popular avenida de 23 y 12 en el municipio habanero del Vedado.

Cuando llegamos al lobby del ICAIC, el mítico director y actor teatral Vicente Revuelta esperaba junto al ascensor, su apariencia era la de una persona cansada. Entramos al elevador, Jesús apretó el botón con el número nueve y saludó a Vicente:

-Hola Vicente, ¿Qué tal estás?

Vicente le devolvió el saludo:

-Ahí voy...

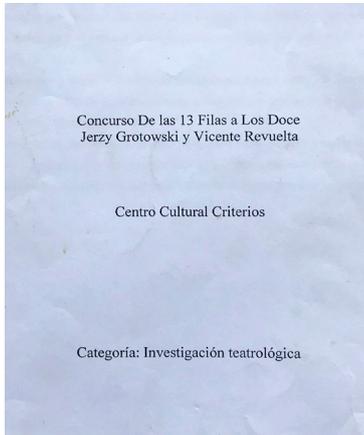
Apenas se habló más que eso. Mientras, yo me encontraba en estado de shock, había escuchado hablar mucho acerca de los Revuelta y estar frente a uno de ellos en poco menos de dos metros cuadrados, la verdad, me impactó muchísimo. Una vez llegados al salón donde sucedería la entrega de los premios, Jesús ejerció como una suerte de guía cultural, ilustrándome sobre las personas que estaban allí presente. En uno de esos momentos me hace énfasis en algo:

-Pipo, cuando termine esto recuérdame que tengo que decirte algo.

-Ok. – Le respondí.

<sup>1</sup>Revista internacional de teoría de la literatura, las artes y la cultura. Ha publicado desde su creación, en 1971, centenares de artículos sobre literatura, crítica literaria, metodología de la investigación literaria y cultura de más de doscientos autores. La publicación desaparece en 1994. En el 2002, gracias a las sucesivas becas concedidas a su fundador y director Desiderio Navarro, la revista vuelve a ser editada.

En el apartado de investigación teatrológica, el premio se lo llevaría la escritora, crítica teatral y ensayista Esther Suárez Durán por su ensayo sobre *De las 13 Filas a los Doce Jerzy Grotowski y Vicente Revuelta*, una investigación exquisita sobre la fugaz trayectoria del grupo Los Doce. El texto aún no se había publicado, al parecer, a ninguna editorial cubana le interesaba divulgar tan valiosa indagación.



Documento impreso de la investigación de Esther Suárez Durán.

Cuando todo terminó, Jesús y yo nos fuimos caminando por la avenida 23 hasta el corazón del Vedado, mientras caminábamos me comentó:

-¿Sabes!? tengo la investigación de Esther, cuando llegue a casa te la envío por email, creo que te va a encantar, eso sí, no puedes compartirla con nadie, ¡y yo no te he enviado nada!

Ese habría sido el recordatorio que me demandaba mientras estuvimos en la entrega de los premios. No recuerdo si esa noche, al llegar a casa fue que descargué la investigación, lo cierto es que, en ella estarían los inicios de *Teatro Estudio, paradigma de la escena cubana*.

## 1.1 OBJETIVOS

Me hace mucha ilusión retomar esta propuesta audiovisual, porque mientras escribo, no sólo fluyen las palabras sino las memorias de los sucesos; vuelve a renacer un proyecto que por diversas razones me ha tomado años desvelar. A partir del presente trabajo, quedará expuesto pública e institucionalmente una parte de las experiencias vividas por los integrantes del grupo Teatro Estudio.

El presente TFM se plantea los siguientes objetivos:

### **Objetivos generales:**

-Realizar un audiovisual que esboce el camino de una futura serie documental sobre el grupo Teatro Estudio dentro de la historia del teatro cubano del siglo XX.

### **Objetivos específicos:**

-Asentar en un audiovisual una parte de la memoria histórica de la escena teatral cubana.

-Dar a conocer la relevancia y el trabajo desarrollado durante 45 años por el grupo Teatro Estudio en la escena cubana fuera del panorama de la cultura nacional de Cuba.

-Desarrollar una investigación sobre parte de la historia del teatro cubano, y en especial del colectivo Teatro Estudio.

-Reconstruir la memoria colectiva del grupo Teatro Estudio a partir de materiales de archivos recopilados y entrevistas realizadas a sus integrantes.

## 1.2 METODOLOGÍA

Respecto a la metodología empleada, vale destacar que ha sido muy variada, pero a modo general, ha sucedido en tres etapas.

En la primera etapa ocurre el descubrimiento del grupo Teatro Estudio, de donde se derivan las investigaciones iniciales. Búsqueda de reseñas, artículos que estamparan el legado cultural que se estaba gestando, obras, puestas en escena, y todo lo que pudiese acercarme hacia la labor del colectivo teatral y sus integrantes.

En la segunda etapa se encuentra un período de investigación y recopilación de entrevistas realizadas a los actores, diseñadores, directores e integrantes del grupo en general. Se obtuvo material tanto de fototecas personales como públicas, siendo esto parte imprescindible para recapitular hechos. Por último y no menos importante, se inició el proceso de entrevistar, a título personal, a varios de los integrantes del grupo (veinte siete en total); durante un período de poco menos de tres meses.

Partiendo del hecho de que se trata de un proyecto independiente, la tercera etapa se ha desarrollado de forma intermitente y ha transitado, conceptualmente, por múltiples transformaciones.

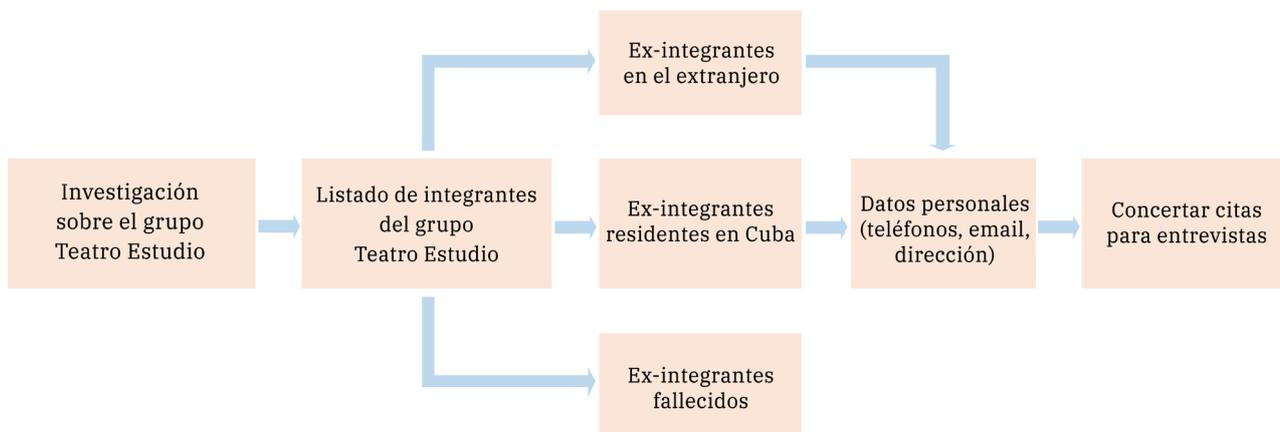


Gráfico de la metodología de trabajo.

Después de once años de haber iniciado esta idea, ha sido en la distancia donde ha encontrado su máxima lucidez conceptual.

Finalmente se ha concebido un material audiovisual que se hace necesario para el rescate de la memoria histórica de la compañía teatral más exitosa del siglo XX cubano.

Teniendo sobre la mesa las entrevistas realizadas, los archivos fotográficos y los materiales recopilados de hemerotecas, se ha decidido como cierre de la tercera etapa, realizar un audiovisual que proyecte el camino de una futura serie documental titulada *Teatro Estudio, paradigma de la escena cubana*.

## 2. MARCO TEÓRICO

### 2.1. JUANA DE LORENA. LA GÉNESIS DE TEATRO ESTUDIO

En el año 1954 Vicente Revuelta retorna a Cuba tras haber estado en Europa, por un largo período, estudiando cine y recibiendo clases de pantomimas, entre otras cosas. También cursó sesiones en el taller que impartía Tania Balachova, ex actriz del legendario Teatro de Arte de Moscú, donde se adentró en el método de actuación de Stanislavski.

Los años 54 y 55 constituyen una época de rigurosa autopreparación: Vicente profundiza en el conocimiento de Stanislavski, la historia del teatro, el materialismo dialéctico, la dramaturgia brechtiana, y la Sección de Teatro se convierte en un laboratorio de estudio y reflexión que promociona sus hallazgos mediante la publicación de los Cuadernos de Cultura Teatral confeccionados por el propio Vicente.



Foto de época de la fachada del edificio Hubert de Blanck.

Es 1955 el año en que se inaugura la sala Hubert de Blanck en la planta superior del edificio donde, desde 1948, la esposa e hija del compositor y pianista holandés radicado en Cuba en 1883 habían instalado el Conservatorio Nacional Hubert de Blanck. A los pocos días de su inauguración fue presentada allí la primera propuesta de teatro dramático –*Hechizados*, de John Van Drutten– que cuenta con la ya conocida actriz Raquel Revuelta en uno de los papeles protagónicos.<sup>2</sup>



Raquel Revuelta en el montaje de *Juana de Lorena*.

El 27 de enero de 1956 se estrena *Juana de Lorena* de Maxwell Anderson, una adaptación del original realizada y dirigida por, el entonces guionista y director de cine, Julio García Espinosa conjuntamente con Vicente y Raquel Revuelta, quienes encabezaban el elenco.

Resulta ser una época en que la vida teatral cubana trataba de existir en medio de condiciones, sin lugar a duda, difíciles; con una ausencia casi absoluta de financiamiento para el desarrollo de la

<sup>2</sup>Suárez, 2006, p.15.

cultura y tensiones ostensibles entre el insulto de una manifiesta tiranía y la acción rebelde de una joven fuerza revolucionaria y opositora.

La radio y la entonces incipiente televisión, cubrían el ocio de las mayorías con su impronta comercial. Mientras, el teatro resultaba un tímido intento de unos pocos en un reducido conjunto de espacios escénicos, con escaso lunetario y donde, en su mayoría, el propósito estrictamente artístico resultaba derrotado, ante la necesidad de subsistencia de los impulsores de estas bien llamadas salas de bolsillo.



Raquel Revuelta en el personaje de *Juana*.

Por eso, no es de extrañar que la aparición de *Juana de Lorena* en el panorama teatral de la época, resultase una bendita explosión en todos los sentidos; y le valiera merecidos premios a Vicente y Raquel Revuelta como director y protagonista de la pieza respectivamente; así como el de mejor espectáculo del año.

Se dice entonces con justeza que, con *Juana de Lorena*, presentada en la sala Hubert de Blanck, el mismo recinto de la calle Calzada en el Vedado, donde en 1925 quedaría constituido el primer Partido Comunista de Cuba (PCC), se sembraba la semilla de lo que poco después constituiría el grupo Teatro Estudio, el único de los colectivos escénicos cubanos creado poco antes del triunfo de la Revolución.

A partir de este momento, y a pesar de la aguda opresión característica de esa última etapa de la tiranía batistiana, este pequeño grupo de artistas, actores, directores y dramaturgos—integrados por Pedro Álvarez, Sergio Corrieri, Rigoberto Águila, Ernestina Linares, Antonio Jorge, Héctor García Mesa y el propio Vicente y Raquel—; se dio a la tarea de organizarse. Analizaron y estudiaron textos de Rapoport y Michael Chejov, pusieron en práctica el método de actuación de Stanislavki e incluso, estudiaron materiales históricos y recibieron clandestinamente cursos de Marxismo.

(...) el montaje con carácter experimental más importante del período es *Juana de Lorena* (...). Fue fundamental porque se contextualizó la fábula en relación con la represión brutal que padecía Cuba durante esos años. El teatro estaba lleno de miembros de la policía batistiana que perseguían a los autores de este suceso (...).<sup>3</sup>

## 2.2. VIAJE DE UN LARGO DÍA HACIA LA NOCHE. FUNDACIÓN DEL GRUPO

Los empresarios de la sala Hubert de Blanck, quienes cuidaban de establecer en su programación un balance entre el éxito empresarial y los logros estéticos, le proponen a Vicente realizar la puesta en escena de *Viaje de un largo día hacia la noche*. El director opta por llevar a cabo el montaje con los participantes del Seminario de actuación como continuación de la pesquisa artística en que se hallaban inmersos.

Se va conformando la idea de fundar un grupo. Era la época en que proliferaban las agrupaciones identificadas bajo el rótulo de *Teatro Estudio*, anunciando de este modo su vocación de investigación y búsqueda, y no parece haber a un nombre más apropiado para esta experiencia cubana. Aprovechando la cobertura de prensa del Mes de Teatro Cubano –una iniciativa que la Asociación de Salas Teatrales desarrollaba en el mes de febrero de 1958 en pro de la dramaturgia nacional, y en el afán de contraponer un legítimo proyecto a la acción demagógica del gobierno dictatorial de celebrar el Mes Internacional del Teatro–, el colectivo recién constituido da a conocer sus propósitos en forma de un manifiesto cuyas líneas resultan harto elocuentes:

En Cuba ha resurgido en los últimos años un movimiento teatral de consideración. Ahora bien, como es de esperar en toda actividad incipiente, por su misma inexperiencia, o por la falta de una verdadera tradición teatral, amén de otros factores, nuestra escena puede extraviarse por caminos equivocados.

<sup>3</sup>Rivero, 2004, p.19.



Logotipo del grupo Teatro Estudio diseñado por el destacado artista plástico Servando Cabrera Moreno

Por este motivo, y con el decidido e irrevocable propósito de contribuir a su justo encauzamiento, un grupo de nosotros, al descubrirnos y confiarnos las mismas preocupaciones por nuestra profesión y por nuestro pueblo, hemos acordado unirnos y formar un nuevo grupo teatral, al que hemos querido llamar Teatro Estudio, para analizar nuestras condiciones de medio, culturales y sociales; para escoger las obras, seleccionándolas por su mensaje de interés humano, y para perfeccionar nuestra técnica de actuación, hasta lograr una definitiva unidad de conjunto, de acabada calidad artística, según los modos escénicos modernos, que nos capacite para ir ayudando a fomentar un verdadero teatro nacional. (...) Esperamos crear de este modo una conciencia apropiada en nuestro público; hablar a nuestro pueblo, como él espera y tiene todo el derecho de exigir, de sus necesidades, de sus alegrías y tristezas, en fin, de sus intereses, ya que es con él con quien hemos de dialogar necesariamente.<sup>4</sup>



Ernestina Linares en el montaje de *Viaje de un largo día hacia la noche*.

Dándose a conocer así, el manifiesto fundacional del grupo Teatro Estudio.

*Viaje de un largo día hacia la noche* se estrenaría en octubre de 1958 teniendo una notable acogida, tanto por parte del público como de la crítica especializada, que le otorgaría todos los premios correspondientes al año 1958 (mejor dirección, mejores actuaciones femenina y masculina, y mejor escenografía); además, contribuyó a cimentar el trabajo futuro de lo que sería la compañía.

En agosto del mismo año abrirían una Academia de Actuación, situada en la calle Neptuno No. 510, que tenía como objetivos fundamentales la formación y captación de nuevos miembros que se integrasen al trabajo del grupo, y que contribuyesen a su desarrollo.

De esta manera germinaba el grupo decano y más estable de los colectivos teatrales, convirtiéndose en centro de formación y promoción de los creadores de la escena y protagonizando la vanguardia teatral cubana de los 50'.

<sup>4</sup>Suárez, 2006, p.16.



Escena del montaje  
*El alma buena de Sechuán.*

A pocos meses del triunfo de la Revolución en la pequeña sala del Museo Nacional de Bellas Artes, Vicente Revuelta y el joven grupo Teatro Estudio, enriquecen y prestigian la cartelera escénica nacional con un nombre decisivo de la literatura dramática contemporánea: Bertolt Brecht. Se produce el estreno de la hermosa parábola donde Shen-Té y Chui-Tá, personifican la ancestral lucha entre el bien y el mal en *El alma buena de Sechuán*. De esta manera, Vicente introducía a Brecht en la escena cubana, siendo el pionero en llevar a las tablas del país una obra del dramaturgo alemán.

El triunfo de la Revolución fue una conmoción muy grande para nosotros. Desde las primeras semanas de enero de 1959 iniciamos estudios de marxismo en un círculo del que formaban parte los miembros del núcleo inicial, así como otros jóvenes estudiantes de la Academia de Actuación que con el tiempo devendrían en integrantes del Grupo. En abril del propio año lanzamos un segundo manifiesto dirigido a la opinión pública y a los artistas en particular, en el que luego de hacernos una autocrítica en la que expresábamos «el divorcio que había entre nuestra preocupación estética y la función social del teatro», situación que se nos esclarecía gracias a todo lo que acontecía en nuestro país, nos comprometíamos a realizar un teatro más militante que planteara los problemas que Cuba enfrentaba. Subrayábamos, también, la necesidad de tomar una posición social tal que nos permitiera plasmar en obras artísticas la época gloriosa que comenzábamos a vivir. Consecuentemente organizamos debates con teatristas de otros grupos e hicimos lecturas de obras cubanas y latinoamericanas de temática social, algunas de las cuales serían estrenadas en los meses siguientes en la Sala Níco López de Marianao. Fue también fruto de esta etapa el segundo estreno de Teatro Estudio de *El alma buena de Se Chuan*, de Bertolt Brecht, en el palacio de Bellas Artes. Fue un verdadero acontecimiento en nuestro medio. No sólo se trataba de la primera posibilidad que tenía el pueblo cubano de acercarse a la obra del gran dramaturgo alemán, sino que además su mensaje profundamente revolucionario impactó grandemente

en el público. Teatro Estudio lograba un segundo éxito, pero sobre todo se insertaba más de lleno en el acontecer político de nuestra realidad.<sup>5</sup>

### **2.3. FUENTE OVEJUNA. TRANSGRESIÓN DEL ESPACIO ESCÉNICO**

Con el triunfo de la Revolución Cubana se inicia un intenso período de toma de conciencia frente a la nueva realidad, que se caracterizó, entre otras cuestiones, por la ebullición cultural de la juventud cubana. Este hecho, según Rine Leal, “sacudió profundamente la concepción dramática de nuestros autores y colocó todo el fenómeno teatral bajo una nueva óptica, al variar la entera relación del artista con el medio.”<sup>6</sup>

La escena cubana se transforma en una vanguardia que comunicaría de forma viva el escenario en el que se desarrollaba, al igual que las actitudes, comportamientos y sistemas de valores correspondientes a las exigencias de la nueva sociedad. La apertura cultural que se produce en la sociedad cubana es decisiva para la formación del nuevo teatro; posibilitó el desarrollo de un público distinto que accedía prácticamente por primera vez al arte teatral y que sería portador de códigos frescos.

Además, en la dinámica del proyecto cultural revolucionario se encontraban naciendo espacios de creación y de disfrute fomentados por las organizaciones e instituciones culturales que comenzaban a surgir desde los primeros meses del año 1959.<sup>7</sup>

La proyección del proceso de institucionalización de la cultura revelaría, hacia los años ochenta, un cierto cúmulo de contradicciones y los límites de su profundización. De modo que si bien, en los primeros años las instituciones fueron el motor impulsor de la apertura creativa en el nuevo teatro cubano, hacia los años

<sup>5</sup>CNiAE, 2003.

<sup>6</sup>Leal, 1963, p.52.

<sup>7</sup>Acosta, 2003, p.7.

setenta, se aprecian determinados frenos de la creación que serán analizados más adelante.

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

La Revolución, –dice Virgilio Piñera–, “tocó a todas las puertas y entre ellas a la del teatro. Esa puerta, que se mantuvo entornada por más de cuarenta años, se abrió de golpe, y automáticamente se puso en movimiento toda una complicada maquinaria. De las exiguas salitas-teatro se pasó a ocupar grandes teatros; de las puestas en escena de una sola noche se fue a una profusión de puestas y a su permanencia en los teatros durante semanas; de precarios montajes se pasó a los grandes montajes; del autor que nunca antes pudo editar una sola de sus piezas se fue a las ediciones costeadas por el Estado y al pago de los derechos de autor sobre dichas ediciones (...) En una palabra, fueron creadas las condiciones.”<sup>8</sup>

El 12 de junio de 1959 se crea el Teatro Nacional, dividido en cinco sesiones: Teatro, Danza, Música, Folklor y Extensión teatral. También surgió el Seminario de Dramaturgia del Teatro Nacional que contribuyó al desarrollo de la dramaturgia nacional. Esta institución amparó la actividad de nuevos dramaturgos de la escena nacional, entre ellos: Nicolás Dorr, Gloria Parrado, José R. Brene, José Milián, Mario Balmaseda, Tomás González, Eugenio Hernández, Raúl de Cárdenas, David Camps, Fullea León, Héctor Quintero, Eduardo Robreño, Jesús Fernández, José Soler Puig, y otros. Sus obras abordan, con una mirada crítica, la sociedad prerrevolucionaria y el resquebrajamiento de la familia burguesa ante el impacto revolucionario; a su vez, conforman una visión más real de lo cubano

<sup>8</sup>Piñera, 1983, p.44.

y los problemas que afrontaba la nueva sociedad, en busca de la revitalización vernácula.

Se organizaron numerosos conjuntos teatrales sostenidos por la dirección de Cultura, entre ellos: *Guernica*, *Milanés*, *Conjunto Dramático Nacional*, *Rita Montaner*, *Teatro Experimental de La Habana*, *Guiñol Nacional*, *Taller Dramático*, *La Rueda*, *Ocuje*, *Teatro Político Bertold Brecht*, entre los más representativos.

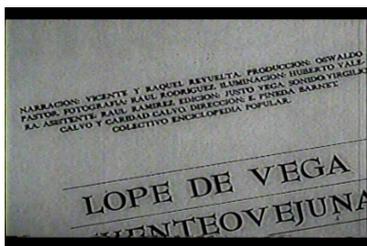
Sin duda, Teatro Estudio fue uno de esos conjuntos que desde sus inicios abogaban por una escena comprometida, social y revolucionaria. Pretendían realizar un arte encaminado al análisis de las condiciones culturales y sociales del pueblo, con el propósito de seleccionar obras portadoras de mensajes de interés. De igual forma, elevar la unidad y la calidad estética del conjunto con vistas a formar un verdadero teatro nacional y responder a las necesidades de las masas populares. Estos propósitos se evidenciaron en sus puestas iniciales *Juana de Lorena*, *El Alma buena de Se-Chuan* y *Fuenteovejuna*, en esta última, asentada en el texto clásico del siglo de Oro Español, nos detendremos para analizar el impacto que tuvo, ya que marcó un antes y un después en el conjunto y en la propia escena cubana.



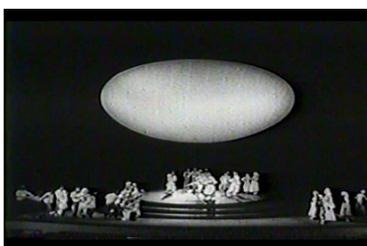
Interior del Teatro Mella, inaugurado el 17 de noviembre de 1952 en el espacio que ocupaba el entonces Cine Teatro Rodi.

En enero de 1963 Vicente llevaría a las tablas del Teatro Mella *Fuenteovejuna*, en celebración del cuatricentenario del dramaturgo Lope de Vega. La música fue de Antonio Balboa y la coreografía de las danzas estuvo a cargo del mexicano Rodolfo Reyes. Un montaje renovado, protagonizado por Raquel Revuelta, Sergio Corrieri, Berta Martínez, Roberto Blanco, Flora Lauten y el propio Vicente Revuelta, a los que acompañó la portentosa escenografía de Rafael Mirabal y el acabado diseño de vestuario del propio Roberto Blanco.

Si bien los montajes anteriores del grupo contaron con una escenografía convencional, esta vez, pese a que el texto dramático de Lope de Vega data del siglo XVII, se rompió con esa estética y se arriesgaron a desarrollar un concepto del espacio mucho más atrevido y minimalista.



Fotograma de los créditos iniciales del audiovisual *teatros de la habana* realizado por Enrique Pineda Barnet.



Fotograma donde se aprecia un plano general de la escenografía de *Fuenteovejuna*.



En primer plano, Raquel Revuelta y Sergio Corrieri en el montaje de *Fuenteovejuna*.

Gracias a la *Enciclopedia Popular*, un proyecto audiovisual de carácter cultural que producía el ICAIC en los años sesenta, se puede apreciar en la colección *teatros de la habana*, dirigido por el cineasta Enrique Pineda Barnet, diez minutos de la presentación de la obra en el teatro Mella.

Se destaca una puesta donde los elementos escenográficos se resumen a un ciclorama y tres tarimas o plataformas redondas, ubicadas de forma escalonada en el centro del escenario. En la parte superior –giratoria– se dispusieron los actores/pobladores de *Fuenteovejuna*, desde donde tomarían represalias contra el Comendador y desarrollarían las diferentes acciones mencionadas en la obra. A su vez desde la tramoya, fue suspendida justo encima de las tarimas una pantalla cilíndrica blanca, a través de la cual trasapaba una luz tenue. En estos elementos se resume toda la escenografía para el montaje de la obra clásica de López de Vega, una escena sin precedentes en el panorama teatral cubano, donde hasta la fecha, predominaban las típicas escenografías recargadas con decorados o telones pintados a mano. En cuanto al vestuario, de apariencia fastuoso y que Raquel gustaba de recordar que era simple tela de yute o toallas teñidas y adornadas con piedras de brillo cosidas a mano, pero que tenían una presencia escénica increíble. Como increíble pudiera también describirse la interpretación de *Laurencia* por Raquel Revuelta.

*Fuenteovejuna* sorprendió por el esplendor, si, esplendor sin discusión, aunque parezca una palabra publicitaria. La escenografía, el vestuario, la iluminación, todo contribuía a conseguir un espectáculo majestuoso, que con su elenco de actores, resultaba perfecto.

La prensa reflejaba sorprendida la grandiosidad de la puesta y destacaba la presencia en escena de más de cien actores, así como las actuaciones de Raquel, Sergio Corrieri, Roberto Blanco, Pedro Rentería, Berta Martínez, Perla Vázquez y muchos otros. La presentación de esta obra en el Mella alcanzó la cifra de veintiocho

mil espectadores en un período de solo mes y medio. Todo un record para el teatro y la época.

En una entrevista que se le realizara a Vicente Revuelta afirma:

Considero particularmente a *Fuenteovejuna* como uno de los mayores logros.<sup>9</sup>

#### 2.4. EL BECERRO DE ORO. DRAMATURGOS CUBANOS

En junio de 1965 el Consejo Nacional de Cultura (CNC) – órgano de la administración estatal creado a inicios de 1961 como una entidad adjunta al Consejo de Ministros, con la misión de llevar a cabo la gestión cultural en todo el país valiéndose de una red de direcciones provinciales, y al cual estaban subordinadas todas las agrupaciones teatrales de carácter estatal– decide suspender a Vicente Revuelta de su cargo como Director General de Teatro Estudio; maniobra que simultáneamente fue llevada a cabo en otras instituciones escénicas y que constituyó el precedente del aquelarre, que ha pasado a la historia con el nombre de “la parametración artística” y de la etapa calificada como “el quinquenio gris”.<sup>10</sup>



Virgilio Piñera, imprescindible en la dramaturgia cubana, clasificó entre los intelectuales no “verdaderamente revolucionarios” por permitirse dudar.

A diferencia de otros grupos teatrales donde la división interna permitió la aceptación, por parte de sus integrantes, de tamaña arbitrariedad, aquí la mayoría asume una postura vertical de rechazo a tal imposición. En respuesta, todos son recesados de sus funciones artísticas y se les prohíbe hacer uso de las instalaciones propias. Comienzan las discusiones entre los artistas y los directivos del CNC. Entre octubre y diciembre se presentan en la Sala Hubert de Blanck dos espectáculos del Conjunto Dramático Nacional dirigido en esa etapa por el uruguayo y asesor teatral Amanecer Dotta.

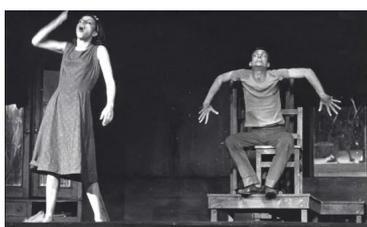
<sup>9</sup> CNiAE, 2003.

<sup>10</sup> Término para referirse al contexto cultural cubano entre los años 1971-1975 donde el sector artístico debían cumplir con determinados parámetros ideológicos.

<sup>11</sup> Suárez, 2006, p.19.



Portada del libro  
*La noche de los asesinos.*



Flora Lauten y Vicente Revuelta en  
*La noche de los asesinos.*



Miriam Acevedo en  
*La noche de los asesinos.*



Flora Lauten y Vicente Revuelta en  
*La noche de los asesinos.*

Como fruto de las negociaciones, finalmente, en febrero de 1966 el colectivo regresa a su sede y reanuda las actividades, ahora con un funcionario como director general.<sup>11</sup>

*La noche de los asesinos* del joven dramaturgo José Triana, sería otra de esas piezas míticas que marcarían el quehacer escénico de la isla. En noviembre de 1966, en el marco del VI Festival de Teatro Latinoamericano, se estrenaba la obra del novel dramaturgo cubano dirigida por Vicente, y que obtendría el principal galardón del certamen. Para el público capitalino el espectáculo se convirtió en el suceso del año, y posteriormente un hecho inolvidable. Algunos recibieron la puesta como una perversa comedia de odios y locuras, pero también de burlas y diversiones; otros la asumieron como un experimento sicoanalítico freudiano que los enfrentaba con sus propias vivencias, y no faltaron quienes lo vieron como un ataque a las ideas que preconizaba la Revolución cubana. La clave para la exitosa realización escénica la encontraron en el *teatro de la crueldad*<sup>12</sup>, mediante la documentación que, en torno al mismo, les ofreció Wanda Garatti, una de las asesoras teatrales del grupo.

Durante el espectáculo los actores no tenían descanso, interpretaban a las tres criaturas principales y al resto de las entidades del mundo familiar, vecinal e institucional que pueblan la ficción. A la par intervenían en el perenne cambio físico del escenario, continuamente quebrando el orden de los objetos, para establecer cada vez uno diferente. El trabajo de los actores con la voz –emitiendo sonidos raros– llamó mucho la atención de la crítica.

*La noche...* constituyó una de las producciones que sintonizó la escena cubana con las nuevas poéticas internacionales del momento, sobre todo a partir de su inscripción en el *teatro de la crueldad*; principal fuente de las praxis teatrales más significativas de la época.

<sup>12</sup>Conjunto de teorías teatrales expuestas por Antonin Artaud en su ensayo *El teatro y su doble*. Según Artaud, la principal función del teatro consiste en despertar fuerzas dormidas en el espectador enfrentándole a sus conflictos más acuciantes, sus anhelos y sus obsesiones.



Miriam Learra y Adolfo Llauradó en *El becerro de oro*.



Escena del montaje *La hija de las flores*.



Cartel de *La casa vieja*, de Abelardo Estorino.

Tal fue la repercusión de la puesta, que resultó ser invitada a participar en el reconocido festival del Teatro de las Naciones, donde recibiría una ovación de quince minutos y una avalancha de comentarios elogiosos en la prensa, entre los que destaca la autorizada opinión del célebre actor, mimo y director francés Jean Louis Barrault. La primera función se realizó en París, en el Teatro Odeón, donde obtuvo una excelente acogida de crítica y de público. Luego se presentó en Avignon, Bélgica, Ginebra y en el contexto de la Biennale de Venecia.

Tras la presentación en cuatro países europeos, cuatro festivales y numerosas ciudades, el equipo de *La noche de los asesinos* obtuvo en Cuba, un recibimiento apoteósico en la mañana del 9 de diciembre de 1967. Con esas y otras tantísimas presentaciones, cerrarían el ciclo de *La noche...*, una obra que trascendería no sólo en el panorama teatral cubano, sino también en el internacional.

Entre tanto, Armando Suárez del Villar –procedente del Conjunto Dramático de Cienfuegos– se suma a Teatro Estudio y realiza una desenfadada versión de *El becerro de oro* (1967), del poeta y dramaturgo cubano Joaquín Lorenzo Luaces. Con este, su primer trabajo de dirección para el conjunto, inicia exitosamente la línea de clásicos cubanos; al cual le seguirán luego, de la mano del mismo director, obras de la Avellaneda (*La hija de las flores*, 1973, y *Baltasar*, 1981); de Milanés (*El conde Alarcos*, 1974); del propio Luaces (*La escuela de los parientes*, 1985), y la versión teatral de *Las impuras* (1979), la conocida novela del escritor cubano Miguel de Carrión.

En el mismo período Abelardo Estorino, reconocido ya como dramaturgo, se estrena como director artístico en una práctica conjunta con Raquel Revuelta sobre *La ronda*, del dramaturgo Arthur Schnitzler. En los años venideros realizará las puestas en escena de textos de Lope de Vega, Henri Ibsen y Máximo Gorki, junto a otras de autores cubanos pertenecientes a diversas épocas y generaciones, hasta incluir las versiones escénicas de sus propios títulos. Todo esto derivó en un proceso de maduración y desarrollo ascendentes, que

también influyó sobre su producción dramática y le permitió, a la vez, representarla como nadie.



Peter Brook, 2021, en rueda de prensa en el *Festival Griego* en Barcelona, España.

A fines de 1967 Vicente regresa de una extensa gira europea lleno de nuevos planes. Por ese tiempo llegaron a sus manos los ejercicios del director de teatro Peter Brook sobre el teatro de grupo y otros escasos materiales.<sup>13</sup>

Auxiliándose de ellos, de inmediato propone hacer un seminario con la convicción de que debían replantearse el entrenamiento y las relaciones al interior del colectivo, como vía para llegar a constituir un grupo teatral en toda la verdadera extensión del término. Pero lo que pretendía realizar era algo bien complejo, puesto que suponía una ruptura con todos los cánones ya conocidos en medio de una orfandad teórica al respecto.

Tras una década de labor, quiso retomar el rumbo del período fundacional de la compañía, sin embargo, la institucionalización al uso en la época, que ya iba anunciando el anquilosamiento y la falta de flexibilidad, no lo posibilita.



Diseño de escenografía realizado por Jesús Ruíz, única puesta en escena de *Los doce: Peer Gynt*.

Afloraron las contradicciones al interior del conjunto y se produjo un nuevo cisma que trajo resultados de mayor trascendencia. Algunos integrantes se opusieron a la propuesta de Vicente, otros decidieron emprender nuevas rutas. Sergio Corrieri, Herminia Sánchez, Elio Martín y Manolo Terraza, a quienes se suman varios teatreros procedentes de otras agrupaciones, inician la aventura del *Teatro Escambray*<sup>14</sup>; José Antonio Rodríguez funda el grupo teatral *La Rueda*<sup>15</sup>, mientras Vicente se aleja del teatro.

En esa difícil coyuntura Raquel asume la dirección general. Un grupo de los actores que habían formado parte del seminario interno,

<sup>13</sup> Suárez, 2006, p.19.

<sup>14</sup> Grupo teatral creado por doce artistas para llevar el arte a los más intrincados parajes de los campos cubanos. Se fundó el 6 de noviembre de 1968, en La Macagua, Manicaragua, un pequeño poblado en las estribaciones de la Sierra del Escambray, en la entonces provincia de Las Villas. Cuba.

<sup>15</sup> Grupo teatral fundado por el director Néstor Raimondi en el año 1966 en La Habana, Cuba.

decide crear otra entidad teatral que dirigiría Julio Gómez y que se identificó como *Los doce*, de acuerdo con el número de sus gestores iniciales, del cual Vicente fue partícipe y guía.

Por un espacio de tiempo, la otrora extensa nómina de Teatro Estudio, cuenta con solo dieciséis integrantes dispuestos a que la agrupación sobreviva a pesar de estos recios avatares. El dramaturgo, actor y director Héctor Quintero asume la dirección de *El millonario y la maleta*, de la Avellaneda, (apenas su segunda incursión profesional como director teatral) y el personal artístico y técnico añade, a sus tradicionales tareas, las relacionadas con la producción del espectáculo y el aseo de las instalaciones.



Raquel Revuelta junto a varios actores del grupo, durante la etapa de recitales realizados en el lobby de la Sala Hubert de Blanck.

Ante la significativa emigración que se produce, nuevos actores venidos de todas partes se incorporan, de modo indiscriminado, a la institución; la cual recibe durante los años aciagos, a los artistas llegados a sus puertas en busca de un espacio propicio para la continuación de sus respectivas trayectorias.

En 1969 se desarrolla la modalidad de los teatros leídos, con un montaje mínimo y bajo la conducción del actor y novel director Luis Brunet; mediante la que se dan a conocer valiosos textos como *Marat Sade* de Peter Weiss, y *El no* de Virgilio Piñera. En ese año se crea el espacio radial *Por qué Teatro*, en la emisora radial CMBF, con la coordinación del propio Brunet y los guiones de Abelardo Estorino, José Milián, Héctor Quintero, René Marín y José Ernesto Pérez, que se mantiene en el aire hasta 1971.



Jose Antonio Rodríguez junto a varios actores del grupo, durante la etapa de recitales realizados en el lobby de la Sala Hubert de Blanck.

De nuevo se establecen espacios para el entrenamiento de los actores con clases de danza y de emisión vocal, a cargo de los maestros Iván Tenorio y de Raúl Eguren, respectivamente.

Entre 1969 y 1975 la entidad acoge en su sala recitales de pantomimas y poemas, lecturas de textos dramáticos, conferencias ilustradas sobre temas relacionados con la creación musical en diversos contextos culturales y conciertos de toda índole y formato. Decenas y decenas de artistas e intelectuales hallan allí espacio para



Cartel y portada del programa  
*La toma de La Habana por los ingleses.*

su contacto con el público. Se mantiene desarrollando una gestión amplia e intensa, de la que forman parte los talleres de formación artística del talento infantil en las especialidades de música, artes plásticas, danza y actuación. Los mismos dan lugar a espectáculos realizados por los propios niños e inciden en la aparición posterior de una programación dedicada a los infantes.

Es también la época en que otras búsquedas artísticas se llevan a cabo, dando como resultado el magnífico e inusitado *Don Gil de las calzas verdes* (1969) y *Bernarda* (1970), dirigidos por Berta Martínez. También Héctor Quintero coloca en la escena sus deliciosos *Cuentos del Decamerón* (1969) y José Milián *La toma de La Habana por los ingleses* (1970), todos montajes de gran impacto y que vuelven al trabajo del conjunto más ecléctico.

Definitivamente se abre una nueva etapa caracterizada por la mayor amplitud del espectro de su repertorio y la coexistencia de disímiles estilos; en su organización y modo de producción el grupo deriva hacia una compañía de representación compuesta por actores capacitados para satisfacer los requerimientos de obras diversas en las diferentes claves que proponen sus variados directores. Ha quedado atrás la etapa del Taller en que, al menos, existía un sentimiento de equipo; no estaban aún intelectualizados los conceptos de grupo teatral pero, aunque fuera por intuición –como ha descrito Vicente–, prevalecía un espíritu de colectivo.<sup>16</sup>

Para el conjunto de las expresiones creadoras, es el decenio de la experimentación y de probar nuevas formas expresivas; pero hacia sus postrimerías este contexto estético va dejando de ser propicio a tales fines, cuando lo ideológico comienza a imponerse en la vida nacional y a resultar determinante sobre un campo que, como el artístico, había mantenido una cierta autonomía y un adecuado nivel de diálogo con él. Cuando ese diálogo se cierra, el campo artístico se subyuga (no sin presentar cierta resistencia) al contexto socio-político.

<sup>16</sup>Suárez, 2006, p.21.

La edad de oro de Teatro Estudio terminó aquí, abriéndose a una nueva etapa por la cual transitará, no sin esfuerzo y coraje, como una brillante compañía de repertorio, donde aún el rigor y la disciplina –las bases inicialmente sentadas– y los actores en ellos formados, marcarán la pauta. De esta manera, quienes continuaron arribando al grupo hallaron un espacio favorable al desarrollo. Sin embargo, las nuevas generaciones de actores se vieron particularmente afectadas en el transcurso del tiempo, por la decisión de sustituir el régimen de contratación teóricamente vigente, por la plantilla fija; decisión esta que es tomada tras la celebración del Congreso de los Trabajadores de la Cultura en el propio año de 1968. Esto traerá como resultado la inamovilidad al interior de los colectivos y la existencia de un número de artistas –que no eran solicitados por los directores para conformar los repartos– gravitando sobre el presupuesto de las agrupaciones y percibiendo un salario fijo sin realizar tarea alguna; con el consiguiente deterioro de sus habilidades, o la obligada utilización de los mismos por parte de los directores artísticos, en conflicto con los requerimientos de sus propias concepciones creadoras.

Tal situación provocará un sinfín de estériles contradicciones internas en las agrupaciones, limitará durante años el ingreso a estas entidades de los jóvenes talentos –la mayor parte egresados de las escuelas de arte– y su integración a los repartos. Como consecuencia, se da un envejecimiento de los elencos y la imposibilidad del pleno entrenamiento de las nuevas generaciones de actores, junto a aquellas de mayor historial y oficio.

Para colmo de males, la gestión sindical incluiría en su agenda, la batalla en contra de la simultaneidad de empleo como fórmula para evitar la existencia de personal en paro forzado. De tal medida devino la separación absoluta entre la praxis dramática realizada en el teatro, la televisión, y la radio.

Un concepto de igualdad social equívoco y un paternalismo infecundo, impedirán que la calidad y la eficacia sean los verdaderos raseros que rijan sobre los escenarios. Decisiones arbitrarias

carentes de toda fundamentación técnica y científica, y alejadas incluso de los principios de la economía socialista, propiciarán un ambiente de desidia, improductividad y parálisis creadora, e incidirán negativamente sobre el presupuesto destinado a las artes escénicas.

## 2.5. LA CASA DE BERNARDA ALBA. LOS CLÁSICOS DE LORCA



Escena del montaje  
*La casa de Bernarda Alba*.



Diseño de vestuario de *La casa de Bernarda Alba*, realizado por Salvador Fernández.



Escena de *Don Gil de las calzas verdes*.



Vicente Revuelta en un ensayo de *Galileo Galilei*.

Paralelamente otro modelo de experimentación artística se viene llevando a cabo. En mayo de 1972 sus resultados muestran una versión *sui géneris* de *La casa de Bernarda Alba* –bien distinta de la forma tradicional de representación de esta tragedia lorquiana–, donde la tragicidad encuentra su esencia prescindiendo de la escenografía y el vestuario convencionales. La propuesta de montaje en el *Don Gil de las calzas verdes* se afirma como una particular poética de puesta en escena: el reto del escenario como lienzo vacío, el coro de actores conformando la escenografía, el manejo de las agrupaciones como composiciones pictóricas, la profusión y simultaneidad de imágenes, el uso múltiple de los planos, la luz como creadora de ambientes, atmósferas y espacios, el énfasis en el ámbito sonoro, el manejo consciente del ritmo en la partitura de acciones y la teatralidad de sus intérpretes.

El período que se abre entre 1972 con *La casa de Bernarda Alba* y 1974, cuando Vicente en colaboración con Ulf Keyn alcanza a llevar *Galileo Galilei* a la escena –dos títulos que resultan todo un símbolo de la etapa–, da cuenta de un significativo número de espectáculos-recitales, expresión de los avatares del proceso durante el cual, una serie de artistas de diversos colectivos resultaron separados de su función. No obstante, a la par que por las vías legales y políticas se llevaban a cabo las reclamaciones, Raquel Revuelta –quien al frente de sus huestes jugó un papel fundamental en esta batalla– anunciaba en el cartel del reparto el nombre de los que no habían sido marginados, al tiempo que presentaba en escena a los que estaban siendo víctimas del infamante procedimiento.



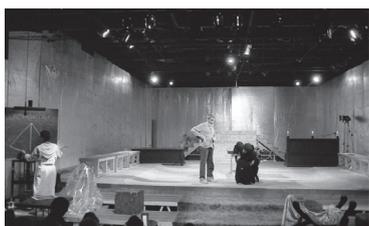
Escena del montaje *Bodas de sangre*.



Diseño de escenografía del montaje *Bodas de sangre*, realizado por Raúl Oliva.



Escena de *Galileo* con estudiantes del ISA..



Vicente Revuelta con estudiantes del ISA en el ensayo *Galileo*.

En 1976, con la creación del Ministerio de Cultura y la denominación del Dr. Armando Hart como titular del ramo, se produce la reincorporación definitiva de los teatristas parametrados y la reanimación de la actividad teatral. Cual señal de los nuevos tiempos, en el mes de octubre se estrena *Algo muy serio*, en versión y dirección de Héctor Quintero, una estupenda revista satírico-musical que constituyó un éxito de público, y extendió la gama de tonos en el repertorio con la presencia del musical como variante expresiva.

Luego de otra rigurosa e intensa faena creativa, en 1979 Berta Martínez, la actriz devenida en directora teatral, presenta su portentosa *Bodas de sangre*; resuelta en armoniosa coherencia estilística con su antecesora lorquiana, mientras la poesía dramática del texto y las peculiares claves de su autor encuentran una maravillosa equivalencia en los depurados símbolos escénicos. La puesta representó a la compañía en 1980, en la edición inicial del Festival de Teatro de La Habana –el primer encuentro de este carácter que se realizó luego del Panorama de Teatro de 1975 y del establecimiento de la nueva estructura institucional–; en dicha edición obtuvo varios premios.

Durante la etapa siguiente Teatro Estudio realiza algún que otro espectáculo memorable en uno u otro sentido. En 1982 tiene lugar la celebrada puesta de *La duodécima noche*, a cargo de Vicente y donde el propio director interpreta el delicioso personaje del Bufón.

Un año después un suceso teatral de largo aliento se produce con el estreno de *Morir del cuento* –un hito de la dramaturgia cubana–, de Abelardo Estorino bajo su propia dirección. La obra obtiene, además de múltiples premios en el Festival de Teatro de La Habana de 1984, un resonante éxito en el XVII Festival Internacional de Teatro de Sitges, Barcelona.

En 1985 vuelve a escena *Galileo*, esta vez en una desenfadada tesitura experimental que involucra a jóvenes estudiantes de las especialidades dramáticas del Instituto Superior de Arte (ISA). Una

nueva exploración conducida por Vicente, que tiende un diálogo en el tiempo con la puesta original, y anuncia las transformaciones que, en 1989, abrirán definitivamente la escena profesional a las jóvenes generaciones.



Alina Rodríguez y Adolfo Llauradó  
en el montaje de *En el parque*.

En 1986 Berta completa la trilogía del sujeto femenino lorquiano con *La zapatera prodigiosa*. En el propio año Vicente lleva a escena *En el parque*, un exponente de la dramaturgia soviética que exhibe, dentro de su universo de origen, un tono diferente. Ambas puestas en escena obtienen los premios previstos para las diversas categorías en la correspondiente edición del Festival de Teatro de Camagüey.

Berta muestra una completa sistematización de descubrimientos; continuamente reforma y transforma la propia obra de acuerdo con su concepto del teatro como hecho abierto, eternamente inacabado. Vuelca en ella los aciertos de sus estudios y búsquedas, sosteniendo una real política de conservación del repertorio. En tanto estas perennes revisitaciones constituyen espacios de aprendizaje y entrenamiento para las nuevas promociones de artistas, y de conocimiento y disfrute para los nuevos públicos. En cada montaje espectacular revela explícitamente una vasta cultura pictórica y musical, un estudio minucioso de fuentes históricas y literarias, junto a la asunción de los principios dialécticos y materialistas del pensamiento filosófico. El discurso por fuerza se muestra barroco, polisémico, implacable en su fluir. Stanislavsky, Brecht y, sobre todo, Meyerhold, personalísimamente asimilados.

Entre 1989 y 1991, coincidentemente con los primeros años del llamado “período especial”<sup>17</sup>, se abre una etapa definitiva de transición institucional en la escena.

<sup>17</sup>Largo período de crisis económica que comenzó como resultado del colapso de la Unión Soviética en 1991 y por el recrudescimiento del embargo estadounidense desde 1992.

## 2.6. LA CONQUISTA DE MÉXICO. MÁS ALLÁ DE LA SALA TEATRAL



Eduardo Vergara, Berta Martínez y Raquel Revuelta en *Madre Coraje*.



Michaelis Cué, Pancho García y Raquel Revuelta en *Madre Coraje*.



Escena de *La conquista de México*.



Vicente Revuelta dirigiendo los ensayos de *La conquista de México*.

La segunda versión escénica de *Madre Coraje* dirigida nuevamente por Vicente, es otro ejercicio de apropiación de Brecht. En esta ocasión resultó mucho más cercana (para el propio director y los actores) a la propia concepción brechtiana, puesto que se movía en una cuerda tragicómica con algunas referencias a los modos expresivos del teatro vernáculo. En el reparto nuevamente Raquel y Berta brillarían en los papeles estelares, junto a Enrique Almirante y Eduardo Vergara, mientras algunos jóvenes intérpretes se añadían al elenco. El trabajo con los actores egresados de la Escuela Nacional de Arte (ENA) y la excelente recepción por parte del público constituyeron un acicate para el director, quien poco después emprende la realización de *Las tres hermanas*, de Antón Chejov.

*La conquista de México* sería una oportunidad para la exploración escénica, tomando como punto de partida a Grotowsky y centrándose en la ritualidad inherente a las culturas prehispánicas. Durante los ensayos se estudian los testimonios de Artaud sobre sus vivencias en México, diversos textos de índole antropológica y la mitología maya, usando el espacio de la Casona de Línea como escenario teatral.

*La conquista...* resultó una puesta transgresora, ya que el espacio escénico donde sucedía todo el montaje fue el propio edificio teatral y sus alrededores, no en la sala teatral, sino la casa, en la edificación en sí. Entre jardines, salones, terrazas, y sin iluminación teatral, transcurría aquella experimentación. Al caer la noche, las antorchas realizadas por los propios actores se convertirían en el único modo de iluminación que incidía sobre los actores y las acciones que sucedían por toda La Casona de Línea.

Al igual que sus antecesoras, la aventura no contó con el menor estímulo exterior para su protección y crecimiento –se desarrollaba además en el marco de una compañía representacional con

expectativas muy definidas en tal sentido– y finalmente resultó afectada por el impacto de la *parametración*.

## 2.7. TARTUFO. FIN DE LA AGONÍA

Después de la desintegración del grupo a finales de los años 90', el 28 de febrero del año 2003, tras cumplirse 45 años de la compañía, y después varias agonías interminables, parecía un nuevo renacer del grupo. Para la directora, actriz y Premio Nacional de Teatro, este renacimiento del grupo estaba muy asociado a la realización de dos sueños: la construcción en la sede de la compañía (Línea entre E y D) de una sala que lleva el nombre de Adolfo Llauradó y el estreno de una pieza postergada, *Tartufo*, de Moliere.

Desempolvar un clásico, quitarle el olor a humedad y naftalina, reducir 34 escenas de cinco actos a una puesta dinámica y coherente, muy del siglo XXI, recobrar una comedia como acabada de escribir, sin atentar contra los cánones éticos y estéticos de un clásico, es labor difícil, muy difícil.

Ante todo, hay que enfrentar genio al genio, talento al talento y un ingenio superlativo para no sucumbir ante el peso aplastante de los siglos y *tartufos*. Nadie mejor que Raquel Revuelta para enfrentarse a esta batalla teatral contra los molinos de viento en el universo de las artes escénicas.

Raquel fue soberana e inexpugnable, pero ante todo una revolucionaria en cada poro de la piel en la acepción más infinita de la palabra. Por ello, su *Tartufo* –el de Molière– impone códigos y resume la esencia de una directora que domina la artesanía teatral, conceptualiza y recontextualiza no solo la hipocresía, sino quienes no pretenden ver más allá de sus narices, en todos los entresijos.

En una entrevista realizada por Andrés D. Abreu, Raquel cuenta sobre esta última experiencia y el renacer de la salita teatral:



Escena de *Tartufo*.



Alina Rodríguez en su personaje de *Madame Pernelle* en el montaje de *Tartufo*.



Raquel Revuelta sentada en el escenario, recibiendo el aplauso del público y de los actores en la última función de *Tartufo*, el viernes 28 de febrero del 2008, siendo esta la última puesta de Teatro Estudio.

<sup>18</sup>Abreu, 2003.

“Yo había perdido la esperanza de tener la salita ante tantas dificultades y me entró una gran tristeza”, cuenta Raquel. “De pronto empezaron a trabajar y llegó la alegría. Ahora tenemos un espacio pequeño, acogedor y hermoso donde se puede trabajar.”<sup>18</sup>

Para muchos, el *Tartufo* que proponía Raquel respetaba la letra de Molière, aunque destacaba ciertos guiños a la realidad de entonces. Se respiraba un montaje sobrio, limpio, voluntariamente escueto. Un hermoso espacio escenográfico, firmado por el diseñador escénico y maestro Raúl Oliva junto a un equipo de creadores, permitieron que las ricas situaciones del clásico fluyesen en un espacio único y magistral. Sin ser conscientes, el colectivo de actores, diseñadores, maquillistas y técnicos que trabajaron en *Tartufo* junto a Raquel, estarían cerrando la etapa final del paradigmático grupo teatral cubano.

En su etapa más legítima, aquella en que le fue posible mantenerse como un centro de investigación, y aun durante los años posteriores, el prestigio ganado sirvió para imantar junto a la compañía a gran parte de los nombres más valiosos de la escena cubana. Teatro Estudio dio cuenta de una actividad tan múltiple e intensa como ninguna otra agrupación, y hasta el presente ha podido emular como centro de referencia por creadores y estudiantes de la especialidad y del público teatral.

Lo más genuino de su quehacer siguió estando presente en el *Teatro Escambray* o en el *Grupo Cubana de Acero*<sup>19</sup>, más tarde en el *Teatro Buendía*<sup>20</sup> –que dirige Flora Lauten–, en la Compañía Hubert de Blanck donde permanecen Berta y Julito –el ex-maquillista personal de Raquel– junto a varios otros ex-integrantes de Teatro Estudio. Su impronta puede hallarse igualmente en *Argos Teatro*<sup>21</sup>, en

<sup>19</sup>Grupo fundado por el dramaturgo Albio Paz en el año 1977, en La Habana, Cuba.

<sup>20</sup>Grupo teatral fundado por la actriz y directora Flora Lauten en el año 1986, en La Habana, Cuba.

<sup>21</sup>Grupo teatral fundado por el director Carlos Celdrán en el año 1996, en La Habana, Cuba.

*El ciervo encantado*<sup>22</sup>, en *El Público*<sup>23</sup> y en *Ludi Teatro*<sup>24</sup> o, en el caso de las nuevas generaciones de teatristas, –como también estuvo en el *Teatro del Obstáculo*<sup>25</sup>–, en una multiplicidad de intérpretes, directores, dramaturgos, diseñadores, técnicos, asesores, críticos y, por supuesto, espectadores. Sin importar que las redes que los vinculen con la epopeya, se muestren con mayor o menor sutileza, puesto que el teatro –práctica artesanal, al fin y al cabo– se trasmite de maestro a discípulo en un proceso feliz y humanamente contaminado e infinito, a la vez que se inscribe indeleblemente en la memoria, esa zona mucho más activa y fecunda de lo que solemos imaginar.

<sup>22</sup>Grupo teatral fundado por la directora Nelda del Castillo en el año 1996, en La Habana, Cuba.

<sup>23</sup>Grupo teatral fundado por el actor y director Carlos Díaz, en el año 1989, en La Habana, Cuba.

<sup>24</sup>Grupo teatral fundado por el actor y director Miguel Abreu en el año 2014, en La Habana, Cuba.

<sup>25</sup>Grupo teatral fundado por el actor y director Víctor Valera, en el año 1985, en La Habana, Cuba.

### 3. ANTECEDENTES

Han sido disímiles los artículos publicados sobre el grupo Teatro Estudio a través de los diferentes medios de difusión masiva. Es posible encontrar entrevistas aisladas en programas transmitidos por la televisión cubana, desde luego, no son entrevistas extensas dado el formato televisivo, por lo que, los entrevistados no llegan a profundizar sobre todas las experiencias culturales del colectivo teatral.



Fotograma de la presentación del programa *Telón abierto*.



Fotograma de la entrevista realizada a Alina Rodríguez en el programa *Con 2 que se quieran 2*.



Fotograma de la entrevista realizada a Carlos Ruíz en el programa *Cubanos en Primer Plano*.

*Telón Abierto*, un programa producido por el Consejo Nacional de las Artes Escénicas (CNAE), acoge en su videografía varias entrevistas realizadas a algunos de los míticos integrantes de la compañía Teatro Estudio. Aunque no es menos cierto que dejan un sin sabor, dado que la mayoría de las entrevistas se limitan a contar sólo aisladas vivencias sobre el grupo, incluso, constituyen un antecedente a tener en cuenta para estructurar y enriquecer el presente proyecto.

*Con 2 que se quieran 2*, un popularísimo programa emitido en horario estelar y conducido por el cantautor cubano Amaury Pérez Vidal; en su segunda temporada tuvo como invitada a la destacada actriz Alina Rodríguez. Alina, quien participara en el último montaje del grupo Teatro Estudio, fue abordada fugazmente por Amaury, sobre cómo había sido la experiencia de trabajar bajo la dirección de Raquel Revuelta. La actriz recordó y agradeció la vital experiencia de haber formado parte de la compañía dirigida por los hermanos Revuelta.

*Cubanos en Primer Plano*, una suerte de cortinilla televisiva de poco menos de siete minutos de metraje; emitió un programa sobre Carlos Ruíz de la Tejera, acerca de su popular desempeño como humorista. Sin embargo, dejaron tras el telón, su gran desempeño como actor con el grupo Teatro Estudio durante la década del sesenta.



Vicente Revuelta, fotograma del documental realizado por Kike Álvarez.

En el apartado documental son escasos los intentos de plasmar las memorias y el legado del grupo Teatro Estudio. Hasta la fecha sólo se ha realizado un documental de 58 minutos, *Vicente Revuelta, historia de un largo viaje*, dirigido por el cineasta Enrique (Kiki) Álvarez, el cual, mediante una larga entrevista, realiza una introspección al legendario actor y director. Sin dudas este material es casi obligatorio cuando se precisa investigar sobre Vicente Revuelta, sin embargo, el director sólo se centra en su figura. En el documental no hay intenciones de reconstruir la memoria histórica-cultural de la compañía Teatro Estudio.

Los antecedentes antes mencionados son los que, de alguna manera, han tratado temas relacionados con el emblemático grupo. Ciertamente son exiguos los materiales audiovisuales sobre Teatro Estudio, es por ello que el presente proyecto, pretende rescatar el legado histórico-cultural del colectivo teatral cubano más importante del siglo XX.

## 4. REFERENTES

### 4.1 REFERENTES FÍLMICOS

#### *NOW*

*Now!* (1965), realizado por el destacado documentalista Santiago Álvarez (La Habana, 8 de marzo de 1919-ibídem, 20 de mayo de 1998), es un filme construido a partir de imágenes de archivo, que van mostrando el tema de la segregación racial en Estados Unidos. Las imágenes en su mayoría son fijas, pero también se puede apreciar el uso de imágenes en movimiento pertenecientes al cine o televisión, aunque en una menor medida. Estas van acompañadas por una canción tradicional judía (*Hava Nagila*) interpretada por la cantante afroamericana Lena Horne.



Cartel del documental *Now!* realizado por el diseñador gráfico Rostgaard.

El filme puede ser ubicado dentro de la práctica de la apropiación de imágenes (metraje encontrado o *found footage*), relacionada con la urgencia y la improvisación para re-contextualizar y re-significar el material; recurso este a desarrollar en el presente proyecto audiovisual.



Fotograma del documental *Now!*

Santiago Álvarez construye una narración que va directamente al grano: criticar a un país que se proclama defensor de la libertad, pero en el cual, existe una fuerte y sistematizada segregación racial contra la población negra. Álvarez apunta a que miremos esa grieta del mundo.

Así, el cine es usado como una herramienta ideológica para la transformación social; y para ello el autor demoniza al imperio capitalista e idealiza a la revolución. Se vale para este fin de un recurso visual: el uso constante del zoom sobre las imágenes fijas, haciendo énfasis en los rostros reprimidos.



Fotograma del documental *Now!*

Álvarez, además, utiliza la economía de elementos audiovisuales para lograr su objetivo, que es sin duda, el de provocar en el espectador un shock frente a la situación de opresión sobre los afroamericanos.



Santiago Álvarez en el rodaje de *Now!*



Fotograma del documental *Now!* donde se va escribiendo la palabra con balas o disparos.



Foto del documentalista Nicolás Guillén Landrián.



Fotograma de *Coffea Arábica*.

En la obra se puede percibir una contaminación recíproca entre documental y ficción; pero a la vez se puede identificar la experimentación de formas que rompen con la cinematográfica clásica. Es un tipo de cine que no es resultado sólo del montaje, sino también del collage (inserta textos o no coloca la tradicional voz en off). El autor, cercano al mundo de las artes plásticas y gráficas (cartelismo), utiliza estos recursos para tomar, desde el cine, una postura política definida: tomar las armas.

Así, hacia el final de la pieza vemos como la palabra NOW se va escribiendo a punta de balas.

Son éstos algunos de los aspectos formales y conceptuales, que han sido referencia indiscutible a tener en cuenta para desarrollar el proyecto audiovisual en cuestión.

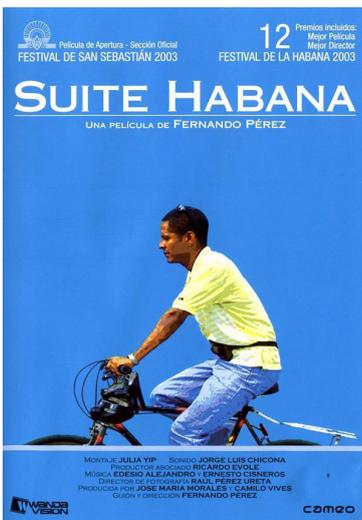
### *COFFE ARÁBIGA*

Nicolás Guillén Landrián (Camagüey, Cuba, 1938 - Miami, Florida, Estados Unidos, 2003), llegó para quedarse como referente medular, como una suerte de guía o camino espiritual, un documentalista nato e irreverente.

*Coffe Arábica* (1968) es un documental encargado por el Instituto Cubano de Cine, como propaganda para enseñar cómo sembrar café alrededor de La Habana; una de las ideas más delirantes de Fidel Castro. Landrián realiza un filme didáctico que a la vez modifica la propuesta oficial. La gran irreverencia: el uso en la banda sonora de una canción de los prohibidos The Beatles, *El tonto de la colina*. La música aparece cuando Fidel Castro sube una tribuna para dar un discurso. El ojo agudo del autor muestra y reafirma con carteles e imágenes ordenadas, pero absolutamente frenéticas y demoledoras, un mundo que se reconoció como “peligroso”, a través de la metáfora del café como hilo conductor de la realidad cubana. El uso de la música, en particular del jazz, como portadora de la necesaria libertad creativa en la vida y en el arte, se contrapone a las políticas culturales del momento; sirviéndose del absurdo como



Foto del director y cineasta  
Fernando Pérez.



Cartel de *Suite Habana*.



Foto del director y cineasta  
Esteban Insausti.



Fotograma de *Existen*.

discurso portador del mensaje subliminal. La influencia de Landrián y *Coffe Arábigo* sin dudas, están más ligadas al aspecto estético de la propuesta audiovisual.

### *SUITE HABANA*

*Suite Habana* (2003) es una película documental dirigida por Fernando Pérez (La Habana, 19 de noviembre de 1944). La Habana hoy, es un punto de referencia para muchos, un misterio para otros, y un sueño lleno de contradicciones y contrastes para quienes la aman o la critican. Pero La Habana no es sólo un espacio, una sonoridad, una luz; La Habana es su gente. *Suite Habana* es un día cualquiera en la vida de unos cuantos habaneros corrientes. Cada uno de los personajes representa la curiosa diversidad de los grupos sociales que se mueven en la ciudad, porque no hay una sola Habana: hay muchas Habanas invisibles y distintas para vivir. Fernando logra atrapar sin apenas hacer entrevistas, ni diálogos, ni narración (voz en off); sólo imágenes, sonidos y música para expresar, cinematográficamente, el día a día de una realidad peculiar y única. A la distintiva y grandilocuente fotografía le acompaña una pausada y sutil edición, que convierten al documental en un referente a visitar en la historia del cine cubano. Por ello también ha sido importante para la conformación del presente proyecto.

### *EXISTEN*

Esteban Insausti (La Habana, 1971) es un cineasta atrevido cuyas obras muestran un alto valor estético. *Existen* (2005) es un documental experimental que rinde tributo a la complejidad del pensamiento, la contradicción y la frontera que separa la locura de la razón. Se aleja de todo lo convencional en cuanto a técnica y lenguaje audiovisual, otorgándole al montaje un papel crucial. El guión en este documental se fue creando sobre la mesa de edición; las transparencias, cámara lenta o cámara rápida, pantallas divididas, los efectos distorsionantes, su montaje cuidado al milímetro y el uso de alternativas para la narración audiovisual; son la razón de su influencia.

**BRETÓN ES UN BEBÉ**

Foto del director y cineasta Arturo Soto.

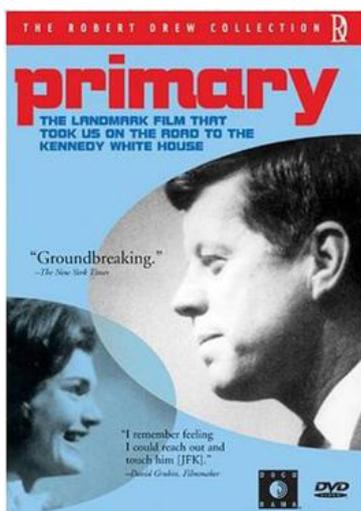
Sin dudas Arturo Soto (La Habana, 1976) es un referente importante. Cuando comencé a realizar documentales llegó a mis manos *Bretón es un bebé* (2008); me marcó de tal manera que, cada vez que voy a emprender un proyecto audiovisual, lo vuelvo a visitar una y otra vez. *Bretón...* constituye la crónica de un viaje por el archipiélago cubano en 52 minutos. En él, Soto nos brinda el testimonio de un reencuentro espiritual con los cubanos, poniendo de manifiesto el concepto de lo real maravilloso que argumentara Alejo Carpentier. El uso que hace de la voz en off y el tratamiento de la misma, al igual que la relación entre el silencio y el sonido, son fundamentales; siendo un referente importante en este aspecto.



Fotograma del documental *Bretón es un bebé*.

**4.2 REFERENTES ARTÍSTICOS**

El *Cinema Verité* era un estilo de hacer cine que apareció en París, a raíz del documental *Primary* de Richard Leacock (1960). Este documental encargado por la revista *Life*, trataba sobre los intentos de John F. Kennedy y Hubert Humphrey, de conseguir la nominación al Partido Demócrata para la campaña presidencial de 1960. En dicho material, abundan escenas de gran vitalidad y un aire nuevo en cuanto a estética, algo a lo que la gente no estaba acostumbrada; un ejemplo de ello es la escena en la que Kennedy planteaba su estrategia en la habitación del hotel. Esto provocó que la película se viese como una gran innovación en el cine. De este movimiento, también destacan la frescura y el nuevo modo de entender el cine; al carecer de un guión previamente estructurado, la realidad fluía de un modo natural ante el objetivo, que no añadía elementos de subjetividad narrativa a las imágenes.

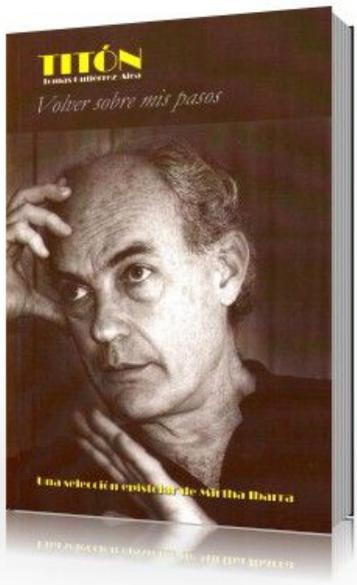


Cartel del documental *Primary*.

El *Cinema Verité* empleó equipos de filmación más pequeños y manejables –16 mm y 8 mm–, permitiendo así la obtención conjunta de imagen y sonido. De similar manera se ha realizado el presente proyecto, recurriendo a una cámara MiniDV con la cual se han filmado todas las entrevistas.

## 4.2 REFERENTES CONCEPTUALES

En el libro *Titón, volver sobre mis pasos*, Mirtha Ibarra, la esposa del desaparecido director de cine cubano Tomás Gutiérrez Alea (el más destacado director cubano del siglo XX), recoge varios epistolarios, poemas, dibujos, fotografías, pinturas, anécdotas, manuscritos de guiones, entrevistas, reflexiones y apuntes sobre la conceptualización del artista acerca del cine en general. Resulta un testimonio imprescindible sobre el carácter y las concepciones éticas y estéticas de un cineasta que, sostuvo con su tiempo una de las relaciones más polémicas, honestas y leales de las que tengamos noticia; a su vez que nos ilustra acerca de cómo veían al cineasta sus amigos y colaboradores más cercanos.



Portada del libro *Titón, volver sobre mis pasos*.

Entiendo que este libro no pretendía ser más que eso, un cúmulo de experiencias recogidas por Mirtha Ibarra en un compendio único sobre la vida y obra de Titón. Sin embargo, para mí ha sido un tratado sobre ética, estética y conceptualización sobre el séptimo arte. En los anexos de este compendio se incluye una Biofilmografía de gran valor para investigadores y estudiosos, así como las fichas técnicas de todas sus películas y abundante material fotográfico que completan la excelente edición.



Mirtha Ibarra y Tomás Gutiérrez Alea en la terraza de su casa en La Habana, Cuba.

Para mi infortunio no tengo el libro en mi dominio, la distancia geográfica me impide citar fragmentos del texto que fui marcando mientras disfrutaba de la lectura. No obstante, lo considero un importante referente para guiar conceptualmente el presente proyecto.

## **5. TEATRO ESTUDIO. EL PROYECTO AUDIOVISUAL**

### **5.1. ARGUMENTO**

En diferentes etapas, Teatro Estudio ha sido centro y ejemplo de la vitalidad teatral cubana, y se ha convertido en una gran escuela de formación para la mayoría de los inolvidable y brillantes nombres que, en las diversas disciplinas del arte escénico, hacen altamente valiosa nuestra historia.

En la actualidad, cuando ese grupo fundacional es cosa más bien de la memoria –la delgada y vulnerable memoria del teatro cubano–; sigue siendo esencial. Sus herederos, aquí o en cualquier lugar del mundo: los actores, actrices, dramaturgos, técnicos, etc., que fueron Teatro Estudio, pasan por encima de rencillas y desavenencias para enorgullecerse de poder reconocer sus rostros en las fotos de los mejores espectáculos de la agrupación. Marcados con el fuego de las tablas, del éxito y los fracasos: Ernestina Linares, Berta Martínez, Ana Viña, Myriam Acevedo, Isabel Moreno, Leonor Borrero, Marta Farré, Roberto Blanco, Sergio Corrieri, Lillian Llerena, Alicia Bustamante, Manolo Barreiro, Adria Santana, Micheline Calvert, Miriam Learra, Pancho García, Eduardo Vergara, Flora Lauten, Mónica Guffanti, Paula Alí, Adolfo Llauradó, Marta Valdés, Carlos Repilado, Alberto Oliva, Julio Rodríguez, Michaelis Cué, Abelardo Estorino, Reinaldo Montero, Alina Rodríguez y tantos más se agrupan en esas fotografías.

Fundado por los hermanos Vicente y Raquel Revuelta, y un puñado de aventureros a los que nunca hemos agradecido lo suficiente, Teatro Estudio absorbió las experiencias de las décadas anteriores para revolucionarlas, literalmente, en otro sentido de coexistencia de nuestra realidad con el arte de la escena. Nos dio una noción del teatro que, en sus mejores instantes, incorporaba una verdad crítica como músculo y no simple acompañamiento. Fiel a su condición de Géminis, Vicente palpitaba dentro del grupo alternando períodos creativos que podían ser delirantes, con etapas en las que expresaba una abierta incomodidad frente la desidia de sus colegas y el desagrado de estos ante la idea de un nuevo tipo de entrenamiento

o riesgo; actitudes muy lejanas al compromiso que acrisoló al conjunto en sus primeros días, establecido a partir de 1964 en la sala Hubert de Blanck.

Prácticamente todo lo nuevo y renovador del teatro mundial de este siglo ha sido introducido en Cuba por Vicente Revuelta: el trabajo con el *Método de actuación de Stanislavski*, la obra de Brecht, las experiencias de Grotowski, etc.

Vicente fue un artista en toda la extensión de la palabra. A lo largo de su extensa trayectoria potenció al máximo sus excepcionales dotes histriónicas y nunca estuvo conforme con lo alcanzado, siempre anhelaba estar más cerca de la perfección. Creador, en tanto buscó desarrollar modelos propios de comportamiento escénico, alejarse de los trillados moldes, huir del mecanicismo, de la rutina que todo lo empolva y paraliza y, contradictoriamente, negar dialécticamente algunas de sus más logradas presentaciones. Un intelectual, ya que tanto su trabajo como director y actor iban acompañados de un caudal de conceptos y reflexiones sobre el alcance social, político, cultural y humano de sus propuestas artísticas. Fue fundador, formador y líder de varias generaciones de actores, y una de las figuras paradigmáticas del arte teatral en el país en su último medio siglo. Su actitud permanentemente creadora y su búsqueda incansable, contribuyeron a hacer de Teatro Estudio el espacio donde se realizaron las experiencias nacionales más trascendentes dentro de los sistemas, tendencias y concepciones que iluminaron los escenarios del siglo XX.



Sergio Corrieri, Dr. Armando Hart Dávalos (Ministro de Cultura) y Raquel Revuelta el en el XXV Aniversario de Teatro Estudio (1983).

En tanto Raquel supo ser esa gran figura autoritaria –sin quitarle mérito de gran artista y actriz– que dio estabilidad y cohesión a la compañía teatral cubana que más artistas aglutinó y, que no dejó nunca de ser fiel a su punto de vista, a su tiempo, a su público y a sus inquietudes artísticas y sociales.

Fueron varios los autores de reconocimiento universal y de épocas diversas, llevados a escena por Vicente y por otros directores que formaron parte del emblemático Teatro Estudio. Pensemos en

Miguel de Cervantes, Arthur Asher Miller, Antón Chejov, Tennessee Williams, Gorka, Lope de Vega, Vladimir Maiakovski, Konstantín Stanislavski, Vsévolod Emílievich Meyerhold, Bertolt Brecht, Antonin Artaud, Jerzy Grotowsky, Edward Albee, Wesker, Tirso de Molina, Federico García Lorca, Mogol, Henrik Johan Ibsen, William Shakespeare, José Sanchís Sinisterra, Eugene O'Neill, Jules Romains, Jean Cocteau y Jean-Baptiste Poquelin Moliere; los cuales anduvieron a la par de latinoamericanos como Osvaldo Dragún o Enrique Buenaventura y cubanos clásicos como Milanés, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Luaces o Virgilio Piñera; así como también la casi totalidad de la dramaturgia nacional de la segunda mitad del pasado siglo XX.



Silvia Planas, madre de los Revuelta, junto a Raquel.

Vicente y Raquel son un par inolvidable en la escena y en la cultura cubana: una dinastía que, uniéndose a la presencia de su madre Silvia Planas, provenían de lo más humilde y acabaron siendo la realeza del teatro nacional: Los Revuelta. Una realeza sin más brillo que el de las luces en el tablado, pero asegurada en una concepción de lo teatral que aún nos alimenta. Un mito.

En el teatro cubano de los últimos cinco lustros decir Teatro Estudio evoca inmediatamente tradición, rigor, repertorio, experimentación, solidez estética y otra larga serie de venerables certezas.

*Teatro Estudio, paradigma del teatro cubano*, propone adentrarnos en la historia del relevante grupo. Pretende generar la reflexión y el re-descubrimiento del mito o la leyenda de lo que fue la compañía. Profundiza en la memoria colectiva desde la experiencia individual para transmitir una historia legible, capaz de establecer un diálogo entre lo antiquísimo y lo actual o contemporáneo, desde el quehacer del grupo y el aprendizaje, por parte de sus integrantes. Pero más que nada persigue poner en evidencia el legado artístico dejado por la compañía en Cuba.

## 5.2 SINOPSIS

Pasadas seis décadas, sigue siendo evidente la huella estampada en el panorama teatral cubano, por uno de los grupos de teatro más trascendentales de Cuba: Teatro Estudio. Su historia, grandeza y desaciertos, es resucitada mediante materiales de archivos y contada por sus integrantes, críticos, estudiosos y celebridades de la cultura cubana.

## 5.3 PROPUESTA ESTÉTICA Y CONCEPTUAL

*Teatro Estudio, paradigma de la escena cubana*, pretende ser una obra audiovisual marcada por un sentido autoral, pero que al mismo tiempo confiere libertades –conceptuales y formales–, a las especialidades técnicas implicadas en su producción.



Plano medio corto de Adria Santana, fotograma del teaser documental.



Primerísimo primer plano de Julio Díaz Valez, fotograma del teaser documental.



Héctor Quintero, material de archivo utilizado incorporado en el teaser documental.

Desde el nacimiento de la idea, el camino ha estado marcado por paradas intermitentes, algo así como los cismas que padeció la propia compañía teatral.

El guión o eje estructural de la propuesta se ha estado escribiendo mientras se re-descubren nuevas investigaciones, testimonios y materiales de archivo. Mientras se apuesta por un guión moldeable en la mesa de montaje, cada experiencia contada en voz de los propios integrantes, aporta nuevas lecturas a desarrollar y narrar.

La fotografía es medular en el discurso conceptual y formal, alternando los planos (plano detalle, primer plano, plano medio, plano general...), con el objetivo de responder a una estructura general marcada por la concreción de cada especialidad.

La edición estará marcada por un montaje alterno, paralelo, reflexivo e interactivo, conjuntamente con la apropiación de imágenes y la improvisación. De esta manera se logra re-contextualizar y re-significar el material, permitiendo desarrollar y contar la memoria histórica colectiva de manera dinámica.

La música será un recurso que enfatizará el sentido dramático de los momentos más sensibles de la propuesta, no obstante, en otras ocasiones se prescindirá de la misma para de igual manera apoyar el propio discurso.

En cuanto al sonido, como se ha mencionado anteriormente, ha sido realizado de manera directa con la cámara digital. Aunque en algunos momentos muy puntuales no se utilizará, precisamente para otorgar dramatismo desde esa enajenación silente, cual teatro encantado en espera de los espectadores.

En sentido general, el proyecto audiovisual contempla una visualidad diversa en correspondencia con el discurso conceptual, que reafirma el valor artístico-histórico-patrimonial del grupo matriz del teatro cubano del siglo XX: Teatro Estudio.



Secuencia de la explosión de una bomba atómica al caer, utilizada como simbolismo tras la desaparición del grupo Teatro Estudio de la escena teatral cubana, fotogramas del teaser documental *Teatro Estudio, paradigma de la escena teatral cubana*.

## 5.4 PREPRODUCCIÓN

### 5.4.1 PLAN DE TRABAJO

El proceso de trabajo inicial duró casi un año. Desde que se comenzó con la fase de investigación, hasta que se iniciaron las grabaciones, sucedieron varias etapas de trabajo e investigativas, las cuales ampliamos a continuación como parte indispensable del plan de trabajo.

En una primera etapa sólo se contaba con la investigación teatrológica de la ensayista y crítica teatral Esther Suárez Durán. Luego de varias lecturas surgieron muchas interrogantes, propias del desconocimiento de la historia del grupo Teatro Estudio y de la historia teatral cubana previa al 1959 y hasta el 2005. Sin dudas, el texto de Esther fue y ha sido fundamental como eje estructural del proyecto, sin ese contacto inicial no hubiese nacido lo que hoy se ha convertido en una propuesta de TFM.

Como segunda etapa está la búsqueda de respuestas a las preguntas surgidas. Se visitaron varias bibliotecas habaneras, en un intento de recopilar bibliografía con la cual nutrir aun más el proceso investigativo inicial. Hemos consultado las revistas cubanas más leídas de los años 60, 70, 80 y 90: *El Caimán Barbudo*, *Tablas*, *Criterios*, *Conjunto*, *Bohemia*, *Revolución y Cultura*, *Verde Olivo*, entre otras menos conocidas.

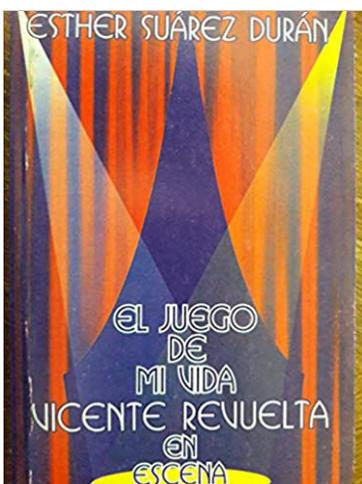
Un aporte significativo fue la lectura del libro *El juego de mi vida*, a cargo de la propia Esther Suárez, siendo un “testimonio legítimo, consumado a partir de jornadas de entrevistas realizadas a inicios de los 90 a Vicente Revuelta Planas (La Habana, 1929-2012). Un recorrido donde se redimen esencias, se revelan sueños, experiencias personales y profesionales que permiten asomarnos al pensamiento estético y ético y al entorno artístico-histórico de este actor y director teatral; cuya brillante ejecutoria disparó a planos estelares hitos de la escena cubana. Una incursión al interior de un ser humano de extraordinario altruismo en y fuera de las tablas, que retó y superó sus carencias, empeñado en potenciar el crecimiento,



Portada de la revista  
*El Caimán Barbudo*.



Portada de la revista *Bohemia*.

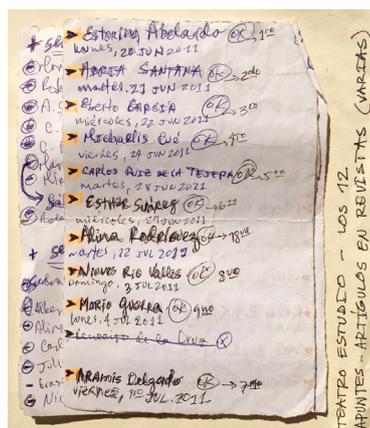


Portada del libro *El juego de mi vida*.

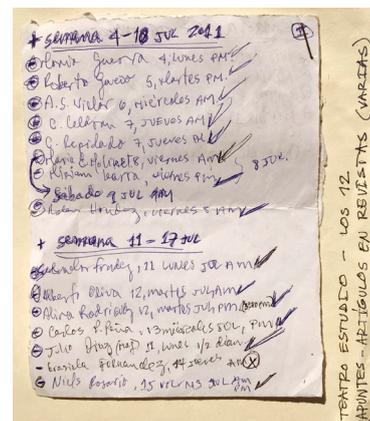
la conciliación entre los hombres y entre ellos y los personajes que representan.”<sup>26</sup>

Como culminación de la segunda etapa, se realizó el visionaje de todo el material de archivo fílmico disponible; desde entrevistas alejadas al tema de investigación hasta los documentales mencionados anteriormente en los antecedentes.

Contactar directamente con los implicados fue el paso que dio culminación a la tercera etapa de trabajo. Se fueron recopilando los nombres y apellidos de los exintegrantes del grupo y catalogándolos. Posteriormente se procedía a llamarles por teléfono, se les explicaba el proyecto; y entre asombro y suspicacia, accedían a abrir las puertas de sus casas para ser visitados, tomar un café y de paso realizar la entrevista. Así, un largo trayecto investigativo y horas de desvelo, terminarían una etapa de trabajo y echarían a andar el parto audiovisual sobre el colectivo teatral más relevante de la isla.



Notas con el listado de entrevistados, fecha y orden de la entrevista realizada.



Notas con el listado de entrevistados por semanas.

### 5.4.2 GUIÓN ESTRUCTURAL

El presente proyecto no se rige por los patrones establecidos de la industria cinematográfica en cuanto a producción y realización; sino que plantea una propuesta audiovisual marcada por un sentido autoral de producción independiente; siendo un proyecto donde los procesos no han sido consecutivos, sino que han sido resultantes de un cúmulo de investigaciones, descubrimientos, vivencias personales y causalidades.

Como hemos mencionado anteriormente en el apartado de la metodología, el presente proyecto audiovisual ha transitado por varias etapas y procesos de trabajo, muchos de ellos subordinados a los descubrimientos después de cada entrevista realizada, o a los materiales de archivos consultados. Siendo de esa manera, y sabiendo la dispersión de la información y de los ex-integrantes del grupo Teatro Estudio por varias partes del mundo, hemos decidido realizar un guión estructural enfocado en las cuatro décadas y

<sup>26</sup>Suárez, 2001, descripción de la autora en Amazon.

media de vida del grupo Teatro Estudio, desglosado en tres etapas fundamentales y donde se desarrollarán diferentes tópicos:

**Etapas 1 (1956 - 1971). Génesis del grupo Teatro Estudio:**

-Se ilustrará sobre el contexto teatral, social e histórico cubano previo al triunfo de la Revolución cubana.

-Se dará a conocer como fue el proceso fundacional del grupo, la incorporación de algunos de los fundadores y sus respectivas profesiones previas a la génesis de la compañía.

-Se profundizará sobre los principales montajes de esta etapa: *Juana de Lorena*, *Viaje de un largo día hacia la noche*, *El alma buena de Se Chuan* y *Madre Coraje y sus hijos*.

-Destacar el papel de Vicente Revuelta como director medular del grupo y como formador de profesionales del teatro, específicamente actores, actrices y directores.

-Se abordará sobre las obras realizadas en la sede teatral sala Níco López, en Marianao, La Habana, Cuba.

**Etapas 2 (1972 - 1987). Raquel Revuelta, la madre coraje:**

-El impacto escénico que significó *Fuenteovejuna* para la escena teatral cubana.

-La incorporación de nuevos integrantes al grupo egresados de la Escuela Nacional de Arte.

-El papel de Abelardo Estorino como asesor, dramaturgo y director teatral dentro del grupo.

-Se ampliará sobre la mítica obra *La casa vieja*, de Abelardo Estorino, dirigida por Berta Martínez.

-El impacto que tuvo la parametración y el quinquenio gris en la compañía, y en la escena teatral cubana.

-La trascendencia del montaje *La noche de los asesinos*, los premios recibidos en Cuba y su acogida en la gira por Europa.

-La incorporación de nuevos directores teatrales al grupo, tales como: Héctor Quintero, Armando Suárez del Villar, José Milián, Berta Martínez, Abelardo Estorino, Sergio Corrieri, Elio Martín, Luis Brunet, René Ariza, José Antonio Rodríguez, Jesús Gregorio, Julio Matas y Roberto Blanco.

-El estreno de la mítica obra costumbrista *Contigo pan y cebolla*, de Héctor Quintero, dirigida por Sergio Corrieri, siendo la primera vez que una obra de Quintero sería llevada a escena.

-Se abordará sobre el primer cisma del grupo tras el regreso de Vicente de la gira por Europa y sus intenciones de replantear nuevas maneras de hacer dentro de la compañía.

-Se ampliará sobre la destitución de Vicente Revuelta y otros integrantes del grupo siendo víctimas de los rezagos de la parametración.

-Se destacará el papel de Raquel Revuelta como directora general de la compañía y protectora ante las injusticias cometidas a los integrantes del grupo, a la vez que defensora del gremio teatral en general.

-El rescate de los dramaturgos clásicos cubanos llevados a escena, así como se le dio oportunidad y visibilidad a los jóvenes dramaturgos que florecían en la isla.

-Destacar la importancia de la atrevida puesta en escena *La toma de La Habana* por los ingleses, texto y dirección José Milián.

-Reincorporación de Vicente Revuelta al grupo y de los integrantes del grupo que habían sido parametrados.

-La relevancia escénica del montaje *La conquista de México*, dirigida por Vicente donde participaron varios alumnos egresados de las escuelas de arte.

-Destacar la relevancia de Berta Matínez como directora teatral y sus majestuosos montajes llevados a escena: *Don Gil de las calzas verdes*, *La casa de Bernarda Alba* y *Bodas de Sangre*.

-Resaltar el trabajo como director de Armando Suárez del Villar y su particular interés por los clásicos cubanos llevados a escena: *El becerro de oro*, *Los Bufos*, *El conde Alarcos*, *Baltasar*, *La hija de las flores o Todos están locos*, *La escuela de los parientes* y *Las impuras*.

-Creación del Ministerio de Cultura, presidido por Armando Hart Dávalos, la rectificación de errores, tras devolver a sus puestos a los parametrados.

-Se abordará sobre la versión del montaje de *Galileo Galilei*, de Bertolt Brecht, dirigido por Vicente incluyendo en el elenco a estudiantes del ISA.

### **Etapas 3 (1988 - 2003). Teatro Estudio, el legado:**

-Berta Martínez, completa la trilogía lorquina con *La zapatera prodigiosa*.

-Se ampliará sobre el último montaje en conjunto realizado a cuatro manos por Vicente y Raquel Revuelta: *Medida por medida*, de William Shakespeare, nuevamente con alumnos del ISA como parte del elenco.

-Se abordará sobre el último cisma en el grupo y la desintegración del mismo.

-Vicente deja de dirigir y trabajar en el grupo, retirándose del panorama teatral.

-Raquel estrena la sala teatral Adolfo Llauradó con el montaje de *Tartufo*, de Molière; el que sería el último montaje como directora teatral.

-Se abordará sobre el legado del grupo en la escena cubana, su relevancia, los grupos sucesores de sus poéticas y estéticas teatrales, así como la impronta indiscutible al sentar una escuela de actuación y su visión multidisciplinaria e integradora más allá de lo teatral.

### 5.4.3 PRESUPUESTO



Créditos iniciales, mención a la colaboración de Juan Carlos Cremata Malberti, fotograma del teaser documental.



Logotipo de la productora independiente Estudios Underground.



Créditos iniciales, mención a los Estudios Underground, fotograma del teaser documental.

Este proyecto no cuenta con un financiamiento propiamente; cuando me dispuse a realizarlo, sólo contaba con un trípode propio y los conocimientos adquiridos durante la investigación. Tiempo después, en un encuentro con el director de cine y teatro Juan Carlos Cremata Malberti, le comento sobre la idea del documental y sede a prestarme una cámara digital; siendo esa la cámara con la que filmaría todas las entrevistas que realicé durante el verano del 2011.

El financiamiento para este proyecto ha sido enteramente personal. En cuanto a gastos, se puede nombrar el desplazamiento, ya que las filmaciones han sido realizadas por mí, no se ha tenido que pagar un salario para ese apartado del proceso de trabajo.

En la edición, música y post producción han colaborado dos colegas, con los cuales comparto la cofundación de una productora independiente de cine y audiovisuales, Estudios Underground.

Valiéndome de lo antes expuesto y a modo de desglose formal, estimaré un presupuesto teniendo en cuenta lo que se utilizó en su momento para el desplazamiento. Desde luego, haré una conversión a euros, ya que la moneda que entonces circulaba en Cuba –moneda libremente convertible (cuc)–, ha sido descontinuada por el gobierno como parte de un reordenamiento económico en la isla.

PRESUPUESTO RODAJE (PERÍODO INICIAL)	
CONCEPTO	PRESUPUESTO
RODAJE	125€

En el período actual, se puede estimar un presupuesto de gestión que estaría asociado a pagos para la gráfica del proyecto y la post producción; así como para la mezcla de la música y los efectos de sonido. Aun así, el equipo de trabajo no sobrepasa las cinco personas; se cuenta con las tres personas que iniciaron el proyecto, a quienes

se suma el diseñador gráfico, como especialidad complementaria y necesaria para lograr una factura impecable. A continuación, un desglose de los antes expuesto:

<b>PRESUPUESTO POSTPRODUCCIÓN</b>	
<b>CONCEPTO</b>	<b>PRESUPUESTO</b>
<b>MEZCLA DE MÚSICA</b>	<b>430€</b>
<b>POSTPRODUCCIÓN DE SONIDO</b>	<b>380€</b>
<b>DISEÑO GRÁFICO</b>	<b>350€</b>
<b>TOTAL</b>	<b>1160€</b>

## 5.5 PRODUCCIÓN

### 5.5.1 RODAJE

El plan de rodaje ha sido uno de esos procesos de trabajo que sí ha tenido las fechas definidas.

Una vez que ya se había superado la mayor parte del proceso investigativo sobre el grupo, y teniendo el conocimiento sobre los integrantes de la compañía, nos dimos a la tarea de localizarlos y contactarles. Resultó ser una encomiable labor, ya que muchos habían fallecidos, otros habían emigrado y algunos no vivían propiamente en La Habana, sino en otras provincias de Cuba. A causa de esto, se tomó la decisión de entrevistar sólo a aquellos que hasta la fecha residían en la capital habanera.



Imagen de una cámara similar a la utilizada en el rodaje.

El período de grabación duró poco menos dos meses. La rutina de trabajo realizada era casi la misma cada vez: primeramente, contactaba con alguno de los integrantes del grupo, fijábamos fecha y hora, luego nos confirmábamos un día antes y al día siguiente me dirigía hacia la entrevista. Para las grabaciones utilicé una Cámara Digital Sony DCR-VX1000 3CC Videocámara Handycam MiniDV.

### 5.5.2 MATERIAL DE ARCHIVO

El material de archivo no sólo ha formado parte de la etapa de investigación y preproducción, sino que ha sido medular para el descubrimiento del grupo y junto a las entrevistas acompañar el proyecto audiovisual con fotos de archivos –personales e institucionales–, entrevistas, documentales, recortes de artículos en periódicos y revistas.

Siendo escasos los videos sobre las puestas en escena de la compañía, son las fotografías de archivo sobre las presentaciones teatrales las que servirán de mucha ayuda cuando alguno de los entrevistados rememore sus vivencias respecto a alguna puesta en específica del grupo.

Teniendo en cuenta que los artículos teatrales o periodísticos reflejan una descripción detallada de las presentaciones escénicas, se acudirán para graficar y acompañar los testimonios de integrantes si así se precisa.

## **5.6 POSTPRODUCCIÓN**

### **5.6.1 EDICIÓN**

La edición ha estado compartida con el artista visual y cineasta Ramcés Martínez, quién además asume la post producción y corrección de color. En este apartado me involucro en armar toda la estructura general del proyecto y de cada capítulo en particular. Una vez que está todo montado, se da paso a la incorporación de la música y la post producción de sonido, efectos y el color.

Vale destacar que, para lograr una edición coherente a los objetivos del proyecto, ha sido fundamental tener claro la estructura narrativa del audiovisual.

### **5.6.2 MÚSICA**

Desde los inicios del proyecto la música clásica ha acompañado las largas horas de investigación y desvelo.

Cuando realicé la primera entrevista en junio del 2011, llegué a la casa de Abelardo Estorino, –era una tarde de mucho calor, como todos los veranos habaneros– y en lo que nos preparábamos, un tocadiscos reproducía la *Novena Sinfonía* de Beethoven. Cuando visité a Vicente sucedió de similar manera. Mientras charlaba con Adria Santana, de fondo, se escuchaba el ensayo de la banda musical de su esposo. Desde entonces he sentido que la música que ha de acompañar el proyecto, y que además de ser original, ha de conectarse con los grandes clásicos foráneos.

Para la realización de la música se cuenta con la colaboración del artista multidisciplinario Lázaro Piñol Zulueta, quién ha estado formando parte del proyecto desde sus inicios. Con los referentes que se le han aportado ha logrado maquetar una banda sonora que complementa el tempo de edición y narrativa del documental.

### 5.6.3 TÍTULO

El título ha experimentado un camino similar a la transformación estructural del proyecto.

El primero fue *Teatro Estudio, la semilla, el árbol, los frutos...*; en él se buscaba una metáfora de lo que fue el grupo, aludiendo a los inicios, al desarrollo y legado de la compañía. En la medida en que se ha ido trabajando durante los años el título inicial ha cambiado, precisamente en la búsqueda incesante de nombrar pragmáticamente un proyecto de semejante connotación histórico-cultural.

En un segundo intento se nombró *Teatro Estudio, la espiral infinita*, inspirado en un artículo que escribiese Esther Suárez para la revista *Tablas*.

Actualmente se ha concretado un título que resume la esencia del proyecto y de lo que fue la compañía teatral: *Teatro Estudio, paradigma de la escena cubana*.

## 6. ESTRENO Y DIFUSIÓN

Teniendo en cuenta que es un proyecto independiente y gracias a las facilidades tecnológicas contemporáneas, el estreno y difusión del proyecto se realizará en la plataforma Youtube, en el canal oficial de Estudios Underground.

A través de los perfiles de Underground, en Twitter, Instagram, Facebook y Twitch, se realizará una campaña de difusión para lograr llegar a un mayor número de espectadores.

La participación en festivales de cine y documentales es otra vía para dar a conocer el material audiovisual.

Como parte de la difusión del documental está el merchandising que acompañará al mismo, incluyendo un diseño de cartel, que todavía se encuentra en proceso de realización, al igual que un folleto que incluirá la sinopsis, la ficha técnica y las imágenes de los entrevistados.

## 7.CONCLUSIONES

No se puede hacer la historia del teatro cubano, sin Vicente, sin Raquel, sin Roberto, sin Sergio, sin Flora Lauten, sin Berta, ¿Usted cree que se puede hacer? No se puede hacer, y todo salió de allí.<sup>27</sup>

Teatro Estudio, grupo paradigmático y de vanguardia con los Revuelta a la cabeza, ha sido reconocido por los críticos y teóricos como grupo matriz del teatro cubano del siglo XX. En él se reunieron y formaron talentosos creadores –directores, diseñadores, dramaturgos, luminotécnicos, productores y maquillistas– pero sobre todo, sentó una escuela de actuación. Marcó un antes y un después en la escena teatral cubana al introducir textos de repertorio cubano y universal en las puestas en escena, con una meticulosa calidad en cada una de las presentaciones.

No sólo albergó el gremio teatral, sino que acogió a músicos trovadores como Pablo Milanés, Silvio Rodríguez, Amaury Pérez Vidal, Sara González, Augusto Blanca, a los hermanos Vicente y Santiago Feliú, entre muchos otros. Tal fue su interés por ser un grupo de avanzada y multidisciplinario, que el emblemático artista plástico cubano Servando Cabrera Moreno, diseñaría el logotipo de la compañía que los acompañaría hasta la última puesta en escena: *Tartufo*.

La vida, el azar o el destino quiso que pocos meses antes de fallecer el mítico fundador del grupo Teatro Estudio, Vicente Revuelta, coincidiéramos en un ascensor, y a las pocas semanas estar compartiendo un café en la terraza de su apartamento en el céntrico Vedado habanero. A pesar de no registrar ningún testimonio, más allá que la memoria, esa tarde hablamos sobre su encuentro con la compañía de teatro experimental más antigua que existe en Estados Unidos, creada en 1947 en la Ciudad de Nueva York: Living Theater. También, sobre su experiencia en la fundación

<sup>27</sup>Entrevista a Salvador Fernández, 2011.

del grupo Teatro Estudio, su papel como director, su manera de dirigir y enfrentar un personaje, así como sus obras y puestas en escena favoritas. Además, sobre su visión el teatro cubano por esas fechas, del relevo teatral, de cómo veía la vida y se enfrentaba a su rutina diaria sin ser el teatro su centro de vida.

¿Por qué un muchacho tan joven como tú se interesa por algo que ya no existe y ha pasado casi al olvido?<sup>28</sup>

Esa habría sido una de las preguntas formuladas por Vicente, la verdad no me la había planteado anteriormente. A partir de ese momento, fue cuando nos percatamos que se transitaba por buen camino, que se debía continuar hasta lograr concretar un proyecto donde se visibilizara el legado histórico-cultural del grupo insigne de la escena cubana.

Han sido varios los procesos por los cuales ha transitado el presente proyecto, que en sus inicios pasó de charlas filmadas a convertirse en un proyecto documental audiovisual, con pretensiones de justicia social-histórico-cultural y de reconocimiento a una parte de la escena teatral cubana.

Se ha hecho difícil llevar a buen puerto aquel proyecto inicial convertido hoy en Trabajo Final de Máster, siendo varios los obstáculos a sortear. No obstante, tras once años de investigación, de implicación emocional, de trabajo intermitente, de entender y comprender el quehacer escénico de la compañía Teatro Estudio; podemos concluir que los resultados obtenidos hasta la fecha son favorables.

Uno de los objetivos principales planteados buscaba rescatar una parte de la memoria histórica de la escena teatral cubana, de modo que, mediante esta investigación se ha logrado dicho objetivo, dejando así el testimonio en voz de los propios integrantes del grupo.

<sup>28</sup>Entrevista a Vicente Revuelta, 2011.

Dar a conocer la relevancia del grupo a través de una investigación y proyecto audiovisual, más allá del ámbito teatral cubano, es un proyecto ambicioso al que sin duda le queda trabajo por delante. No obstante, consideramos que es un objetivo que ha comenzado con buenos pasos para hacerle justicia al nombre de una agrupación teatral que ha trascendido fronteras; y lograr así que el grupo sea conocido más allá de Cuba y Latinoamérica.



Raquel Revuelta Planas y Vicente Revuelta Planas en las aulas del ISA, ejerciendo como maestros de los alumnos de actuación.

Reconstruir la memoria histórico-cultural del grupo Teatro Estudio ha sido un objetivo peliagudo teniendo en cuenta que han pasado ya más de tres décadas, y que varios de los integrantes del grupo recurrieron a experiencias de vida casi olvidadas. Gracias al material de archivo recopilado, los testimonios bibliográficos y las entrevistas individuales, se ha logrado reunir material para un proyecto audiovisual en desarrollo, que será medular para conocer y comprender el legado dejado por el grupo más emblemático de la escena teatral cubana del siglo XX.

## **8. ANEXOS**

### **MANIFIESTO A LA OPINIÓN PÚBLICA**

(Documento de creación oficial del Grupo Teatro Estudio en el año 1958)

El teatro es, por excelencia, el reflejo de la vida del hombre. Tanto es así que basta presenciar una obra cualquiera de un autor representativo de su época, sea este cual fuere, para que entremos de inmediato en el más directo contacto posible con el sentimiento, los problemas e intereses que envolvían, y daban sentido a sus semejantes en ese momento histórico.

Así las ambiciones y frustraciones humanas, plasmadas por el autor, son ofrecidas al público que, provisto de esa objetividad que le proporciona la perspectiva del escenario, consigue verse mejor a sí mismo y a sus circunstancias. Cuando esto se ha logrado, se realiza el milagroso consecuente, que, a una mayor conciencia de los problemas propios, mayor sea la posibilidad de su resolución. Y todo esto ejecutado a través de la amable influencia del arte, que es esencia humana.

En Cuba ha surgido en los últimos años un movimiento teatral de consideración. Ahora bien, como es de esperar en toda actividad incipiente, por su misma inexperiencia, o por la falta de una verdadera tradición teatral, amén de otros factores, nuestra escena puede extraviarse por caminos equivocados.

Por este motivo, y con el decidido e irrevocable propósito de contribuir a su justo encauzamiento, un grupo de nosotros, al descubrirnos y confiarnos las mismas preocupaciones por nuestra profesión y por nuestro pueblo, hemos acordado unirnos y formar un nuevo grupo teatral, al que hemos querido llamar "TEATRO ESTUDIO", para analizar nuestras condiciones de medio, culturales y sociales, para escoger las obras, seleccionándolas por su mensaje de interés humano, y para perfeccionar nuestra técnica de actuación, hasta lograr una definitiva unidad de conjunto, de acabada calidad artística, según los modos escénicos modernos, que nos capacite

para ir ayudando a fomentar un verdadero teatro nacional, donde se den cita los actores, directores y técnicos de nuestro país.

Para iniciar nuestras actividades contaremos dentro de breve plazo con un local propio, de múltiple funcionalidad, cuyo estilo es conocido como “teatro flexible”, que, por supuesto, será susceptible de perfeccionamiento, según recomienda la experiencia.

Esperamos crear de este modo una conciencia apropiada en nuestro público, hablar a nuestro pueblo como él espera y tiene todo el derecho de exigir de sus necesidades, de sus alegrías y tristezas, en fin, de sus intereses, ya que es con él con quien hemos de dialogar necesariamente. Por eso, y por la alta responsabilidad de nuestro empeño, sabemos que podremos contar con el concurso de todos aquellos que se detienen a pensar y saben que una buena obra merece la mejor acogida y respaldo.

**Ernestina Linares, Raquel Revuelta, Rigoberto  
Ávila, Pedro Álvarez, Sergio Corrieri, Héctor García  
Mesa, Antonio Jorge y Vicente Revuelta.**

La Habana, febrero de 1958.



Abelardo Estorino.



Adria Santana.



Aberto Oliva.



Alina Rodríguez.



Aramis Delgado.



Armando Suárez del Villar.



Carlos Celdrán.

## RELACIÓN DE ENTREVISTADOS

A continuación, una breve reseña de las personas entrevistadas que integraron o tuvieron vínculos con el grupo Teatro Estudio.

Abelardo Estorino (1925-2013). Dramaturgo, escritor, crítico literario y director de teatro. Miembro de la Academia Cubana de la Lengua. Recibió el Premio Nacional de Literatura (1992), el Premio Nacional de Teatro (2002) y el Premio ACE, en Nueva York (Estados Unidos), por *Vagos rumores*.

Adria Santana (1948-2011). Destacada actriz de teatro, cine y televisión. Premiada por la Asociación de Cronistas de Espectáculos (ACE) en Nueva York, en la categoría mejor actuación femenina, por *Las penas saben nadar* de Abelardo Estorino.

Alberto Oliva (1954-). Productor General del grupo Teatro Estudio. Fiel a Raquel, fue su productor y amigo entrañable hasta el último de sus días.

Alina Rodríguez (1951-2015). Actriz reconocida por su mítico papel de *Justa* en la telenovela *Tierra Brava*. Integró el elenco de *Tartufo*, la última puesta en escena de Teatro Estudio dirigida por Raquel Revuelta.

Aramis Delgado (1942-). Actor muy reconocido en la televisión y en el cine. Fue uno de los actores que integraron el elenco del montaje de *Madre Coraje* en los años sesenta, obra de Bertolt Brecht dirigida por Vicente Revuelta.

Armando Suárez del Villar (1936-2012) Director artístico. Premio Nacional de la Enseñanza Artística en el 2008. Premio Nacional de Teatro (2010). Rescató los textos teatrales de los dramaturgos clásicos cubanos, llevándolos a escena con resultados impecables.

Carlos Celdrán (1963-) Director artístico. Alumno y discípulo de Vicente. Director General del Grupo Argos Teatro. Presidente del Instituto Internacional de Teatro (ITI) en Cuba.



Carlos Pérez Peña.

Carlos Pérez Peña (1938-) Considerado entre los mejores intérpretes de Cuba, además de un excelente diseñador, profesor y director artístico. Premio Nacional de Teatro (2009). Fundador e integrante del grupo Los 12.



Carlos Repilado.

Carlos Repilado (1938-2019). Teatrista, diseñador escénico, vestuarista, diseñador de luces. Premio Nacional de Danza (2016). Distinción por la Cultura Nacional.



Carlos Ruíz de la Tejera.

Carlos Ruíz de la Tejera (1932-2015). Destacado artista, actor y comediante. Fundador e integrante del grupo Los 12 y del grupo La Rueda. Medalla por la Cultura Nacional. Vanguardia Nacional del Sindicato de la Cultura.



Eberto García Abreu.

Eberto García Abreu (1963-) Crítico, docente, investigador y promotor cultural. Fue alumno de Vicente. Miembro de la Asociación Internacional de Críticos Teatrales (AICT).



Esther Suárez Durán.

Esther Suárez Durán (1965-) Dramaturga, escritora, crítica teatral, ensayista y guionista de radio y televisión. Se le otorgó la Distinción por la Cultura Nacional. Ha sido una de las que más ha investigado sobre el grupo Teatro Estudio, Vicente y Raquel Revuelta.



Graciela Fernández.

Graciela Fernández Mayo (1947-) Diseñadora Escénica. Realizó el diseño de la mítica obra *El becerro de Oro*, dirigido por Suárez del Villar. Le fue otorgado el Premio Nacional de la Enseñanza Artística (2012).



Jesús Ruíz.

Jesús Ruíz (1943-2014). Diseñador teatral, investigador y docente cubano. Fundador y Director de la Galería Raúl Oliva y el Centro de Estudios del Diseño Escénico (CEDE). Premio HOLA por el diseño de *Ruandi*, Nueva York (2001). Distinción por la Cultura Nacional, Consejo de Estado de la República de Cuba (1988).



José Milián.

José Milián (1946-) Dramaturgo, actor, diseñador escénico y director artístico. Emblemático director de la obra teatral *La toma de*



Julito Díaz Valez.

*La Habana por los ingleses*. Distinción por la Cultura Nacional (2008).  
Medalla Alejo Carpentier.

Julio Díaz Valez (1951-) Maquillista de Teatro Estudio y maquillista personal de Raquel Revuelta.



Luis Brunet.

Luis Brunet (1950-2015). Actor, director artístico y titiritero. Distinción por la Cultura Nacional. Medalla 20 y 30 Aniversario de Teatro Estudio.



María Elena Molinet.

María Elena Molinet (1919-2013) Destacada diseñadora de vestuario escénico, profesora e investigadora. Distinción por la Cultura Nacional. Medalla Alejo Carpentier. Premio Nacional de Teatro (2007).



Mario Guerra.

Mario Guerra (1960-) Ex alumno de Vicente. Excelente actor cubano que ha incursionado en teatro, cine y televisión. Obligado referente en las artes escénicas de Cuba en los últimos años.



Michaelis Cué.

Michaelis Cué (1945-) Actor de teatro, cine y televisión. Orden por la Cultura Nacional (1996). Premio ACTUAR por la obra de la vida (2019).



Miriam Learra.

Miriam Learra (1936-) Actriz de cine, teatro y televisión. Distinción por la Cultura Nacional (1994).



Mirtha Ibarra.

Mirtha Ibarra (1946-) Reconocida actriz de teatro, televisión y cine, que ha trabajado también como guionista, dramaturga y documentalista. Premio ACTUAR por la Obra de la Vida (2019). Premio Lucía de Honor (2018). Distinción por la Cultura Nacional (1996).



Niels del Rosario.

Niels del Rosario (1980-) Diseñador Escénico. Fue alumno ayudante de Raúl Oliva durante la última puesta *Tartufo*, de Teatro Estudio.



Nieves Rio Valles.

Nieves Rio Valles (1946-) Actriz de cine y televisión, bailarina, coreógrafa y profesora. Distinción por la Cultura Nacional y el Premio ACTUAR por la Obra de la Vida (2019).



Roberto Gacio.

Roberto Gacio (1941-) Actor, profesor de teatro, crítico de arte, investigador de las artes escénicas y ensayista cubano. Premio Maestro de Juventudes 2020.



Rolén Hernández.

Rolén Hernández (1948-) Actor de teatro. Fundador e integrante del grupo *Los 12*.



Salvador Fernández.

Salvador Fernández (1937-) Diseñador Escénico. Orden Félix Varela de primer grado del Consejo de Estado (2004). Medalla Alejo Carpentier del Consejo de Estado (1999). Distinción por la Cultura Nacional (1982). Recibió también el Premio Anual del Gran Teatro de La Habana.

## 8. BIBLIOGRAFÍA

- ABREU, A. (2003). “Teatro Estudio renace” en *Cubaescena*. Disponible en <<http://www.cubaescena.cult.cu>> [Consulta: 10 de marzo de 2022]
- ARRUFAT, A. (1964). “En el teatro cubano actual” en *Casa de las Américas*, vol 5, p. 22-23.
- ALMA MATER. *La revista joven más antigua de Cuba*. < <https://medium.com/revista-alma-mater>> [Consulta: 13 de marzo de 2022]
- BARBA, E. (2000) “Las primicias de un Teatro revolucionario” en *Juventud rebelde*, vol 10, p.9-14.
- CARRIÓN, R. (2002). “Teatro y modernidad: 30 años después” en *Tablas*, vol 3, p. 33 – 39.
- CARRIÓN, R. (2001) “El teatro de grupo en Cuba: antecedentes y deslindes” en *Tablas* vol. 2, p. 3 – 8.
- CERVERA, V. (1955). “Electra Garrigó de Virgilio Piñera. Años y leguas de un mito teatral” en *Cuadernos hispanoamericanos*, vol. 545, p. 149-156.
- CORREA, A. (1992). “El teatro cubano de los 80: creación versus oficialidad” en *Latin American Theatre Review*. Vol. 25, No. 2.
- Casa* (2009). Núm. 256. La Habana: Editorial Casa de las Américas.
- Conjunto* (1966). Núm. 45. La Habana: Editorial Casa de las Américas.
- CUBADEBATE. *Contra el Terrorismo Mediático*. <<http://www.cubadebate.cu/>> [Consulta: 6 de febrero de 2022]
- CUBARTE. *Portal de la Cultura Cubana*. <<http://www.cubarte.cult.cu/>> [Consulta: 14 de mayo de 2022].
- CUBANOS FAMOSOS. “Vicente Revuelta Planas”. <<https://www.cubanos-famosos.com/es/categoria/fundador-del-grupo-teatro-estudio>> [Consulta: 14 de enero de 2022].

- DUEÑAS, M. (2003). “Raúl Oliva, paradigma insoslayable” en *Tablas* vol 2. p.95.
- ECURED. *Enciclopedia cubana*. <<https://www.ecured.cu/EcuRed>> [Consulta: 17 de junio de 2022].
- ENCICLOPEDIA LATINOAMERICANA. *La enciclopedia contemporánea de América Latina y del Caribe*. <<http://latinoamericana.wiki.br/>> [Consulta: 7 de mayo de 2022].
- GONZÁLEZ, D. (2021). “Teatro Estudio, alma del teatro” en *Cubarte*. Disponible en <<http://cubarte.cult.cu/periodico-cubarte/teatro-estudio-alma-del-teatro-cubano/>> [Consulta: 8 de abril de 2021]
- ESPINOSA, N. (2002). “Otra metáfora para hablar sobre el teatro cubano” en *Conjunto*. Núm. 126, pag 95 - 103.
- SUÁREZ, E. (2002). “Aire fríos y rumores no tan vagos: la dramaturgia cubana: contigo, pan y cebolla” en *Tablas* vol. 3. p. 10-14.
- SUÁREZ, E. (2003). “Epifanía de la luz. Entrevista a Carlos Repilado y Saskia Cruz” en *Tablas* vol. 2. p. 32-40.
- ESPINOSA, N. (2001) “Mapa teatral para un viajante en La Habana” en *Tablas* vol. 3, pag 62 – 66.
- GARBEY, M. (2008). “Entrevista a Carlos Pérez Peña” en *Entretelones*, Habana Radio.
- GARBEY, M. (2009). “Vicente teatral” en *Ediciones Unión*. vol 5. p. 59.
- GARCÍA, E.(2004) “Evocación de Galileo Galilei” en *Tablas* vol. 1.p. 12-21.
- GIRO, R. (1990). “Los Motivos de la madura dramaturgia: Hitos en su sendero caribeño y universal” en *Gaceta de Cuba*.
- HERNÁNDEZ, M. y VALIÑO, O. (2019). *Vicente revuelta: Monólogo Tablas* Ediciones Alarcos. La Habana, Cuba.
- HERNÁNDEZ, M. y VALIÑO, O. (1997). “Yo soy el otro y escribo teatro. Una conversación con Abelardo Estorino” en *Gaceta de Cuba*, Núm. 6.
- LA JIRIBILLA. *Revista de cultura cubana*. <<http://www.lajiribilla.cu>> [Con-

sulta: 2 de enero de 2022]

-LEAL, R. (1967). *En primera persona*. Instituto del Libro, La Habana.

-LEAL, R. (1975). *La selva oscura, tomo I*. Arte y Literatura, La Habana.

-LEAL, R. (1975). *Teatro bufo, siglo XIX: Antología*. Artes y Literatura, La Habana.

-LEAL, R. (1980). *Breve historia del teatro cubano contemporáneo*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba.

-LEAL, R. (1982). *La selva oscura: de los bufos a la neocolonia*. Arte y Literatura, La Habana, Cuba.

-LEAL, R. (1991). "Piñera en el recuerdo" en *Tablas* vol. 33, pag 57-61.

-LEAL, R. (2002). "Piñera todo teatral" en *La Jiribilla* Núm. 66, pag 1-36.

-LOBATO, R. (2002). *El teatro del absurdo en Cuba (1948-1968)*. Editorial Verbum.

-MARTINEZ, J. (1983). "De usted a tú con José Antonio" en *Tablas* vol 1.

-MARTÍNEZ, V. (2004). "La saga insular de Brecht y Müller: una lectura personal" en *Tablas* vol. 1, pag 7 – 11.

-MUGUERCIA, M. (1988). *El teatro cubano en vísperas de la Revolución*. Letras Cubanas, La Habana.

-PEREZ, M. (2009). *El mito en el teatro cubano contemporáneo*. Tesis Doctoral. Universidad de Málaga. España.

-POGOLOTTI, G. (2006). *Polémicas culturales de los sesenta*. Editorial Letras Cubanas. Ciudad de La Habana.

-PORTUONDO, J (1973). "Alcance a las relaciones" en *Arte y Literatura*. La Habana.

-REVUELTA, V. (1986). "La necesidad de amor y osadía" en *Tablas*, vol. 1, p. 23.

-REVUELTA, V. (1990). "Martí, Artuad, Brecht. Hacia el teatro como participación y síntesis poéticas universales" en *Tablas* vol. 2, p. 5.

- RIVERO, B. (1992) “Un escenario para los clásicos” en *Tablas*, vol. 1, p. 52.
- RIVERO. B., GACIO. R., MONTERO. R., GARCÍA. E., y MESTRE. C. (2004) “Panel sobre Teatro Estudio” en *Tablas* vol. 2. p. 17-19.
- RUÍZ, J. (2004). “Cronología de diseños para teatro y danza de María Elena Molinet”. *Tablas* vol. 4, p. 37-38.
- SALAS, R. (1984). “Una mirada callejera al teatro cubano” en *Tablas* vol. 2.
- SUÁREZ, E. (2001). *El juego de mi vida: Vicente Revuelta en escena*. Centro de investigación y desarrollo de la cultura.
- SUÁREZ, E. (2006). “Teatro Estudio: la espiral infinita” en *Tablas* vol 1, p. 13 – 26.
- VICENT. M (2012). “Vicente Revuelta, un clásico del teatro cubano” en *El País*. Disponible en <[https://elpais.com/diario/2012/01/13/necrologicas/1326409202\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2012/01/13/necrologicas/1326409202_850215.html)> [Consulta: 20 de mayo de 2021]
- WELLINGTON , D. (2011). *El Centro Experimental de Teatro de Las Villas en el ámbito cultural e ideológico de la Revolución Cubana*. Trabajo de Diploma. Universidad Central “Mata Abreu” de Las Villas. Facultad de Ciencias Sociales, Estudios Socioculturales.