

La Habana / Diciembre- 2022 / No.19

PROMETEO

• ARCHIVOS DE LAS ARTES ESCÉNICAS DE CUBA •



55 Aniversario del Ballet de Camagüey
Directora: Regina Balaguer

El Boletín Prometeo celebra los 80 años de Aurora Bosch, excepcional bailarina que prestigia la Escuela Cubana de Ballet, cuya presencia fue una de las más aplaudidas durante la recién finalizada edición del Festival Internacional de Ballet de la Habana.

Para el Ballet de Camagüey vayan los más rotundos aplausos al arribar a los 55 años de trabajo creador. En este minuto recordamos a figuras como el maestro Fernando Alonso, Vicentina de la Torre, Joaquín Bane-gas, Iván Tenorio; y saludamos al coreógrafo José Antonio Chávez, a la directora y regisseur Regina Balaguer, y a todo el equipo que en la ciudad de los tinajones sigue apostando por la danza como expresión vital.

La huella de Roberto Blanco, Premio Nacional de Teatro 2000, es savia que nutre la escena cubana de hoy. Ahora repasamos su trayectoria ar-tística, y reproducimos dos entrevistas donde el actor y director expone su visión del mundo.



Roberto Blanco. Foto: Archivo Centro de Docu-
mentación de las Artes Escénicas

BOLETÍN
PROMETEO

ARCHIVOS
DE LAS ARTES
ESCÉNICAS DE
CUBA

2022

Editado por el Centro de Documentación de las Artes
Escénicas Dra. María Lastayo, del Teatro Nacional.

Dirección: Paseo y 39, Plaza de la Revolución, La Habana,
10400

Teléfono: 78784210

Facebook @archivoartesescenicascuba

Instagram @archivoartesescenicascuba

Email: archivoartesescenicascuba@gmail.com

Edición: Marilyn Garbey Oquendo

Equipo de realización: Norge Espinosa, Lillitsy Hernández,
Vilma Peralta, Diane Martínez Cobas, Dainelis Morgado y
José Castro Blanco.

Portada: Ballet de Camagüey. Foto tomada del Perfil de
Facebook de la compañía

Se permite la reproducción de los textos citando la fuente.



BALLET DE CAMAGÜEY

1 DE DICIEMBRE DE 1967



El maestro Feranando Alonso junto a los bailarines del Ballet de Camagüey. Fotos tomada del perfil de Facebook de la compañía



AURORA BOSCH

10 DE DICIEMBRE DE 1942

PREMIO NACIONAL DE DANZA 2003

AURORA BOSCH, UNA MYRTHA ICÓNICA EN CUBA*

- Por Claudia García Carrieria

Aurora Bosch es una de las joyas de la Escuela Cubana de Ballet. Para celebra sus 8 décadas de vida dedicada a la danza, compartimos su testimonio sobre la creación de uno de los personajes que distinguieron su carrera como bailarina.

Aurora Bosch debutó en Myrtha el 8 de abril de 1966, en el Teatro García Lorca (hoy Gran Teatro de La Habana Alicia Alonso), durante el II Festival Internacional de Ballet de La Habana. A partir de ahí, comenzó a construirse un personaje que la convertiría en referente para las futuras generaciones de intérpretes.

Sobre cómo inició su preparación para el papel comentó en una entrevista concedida para este trabajo de investigación: “yo en la Reina de la Willis tenía un basamento para la parte interpretativa gracias a las personas del teatro con las cuales me comunicaba; pues me gustaba ir a las obras de teatro” (Bosch en García, 2021). Uno de esos vínculos lo estableció la bailarina con la reconocida actriz y maestra de actuación Berta Martínez(1) quien era amante del ballet, y de la cual -según afirma- se nutrió muchísimo, incluso le pidió asesoría posteriormente para el trabajo de mesa de otros personajes como Odette-Odile, protagonista de *El lago de los cisnes*.

Otra etapa que considera muy fructífera y le aportó bastante a la parte interpretativa de su carrera fue la posibilidad de trabajar junto al cineasta Enrique Pineda Barnet en la filmación de la película *Giselle*, del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), en 1963. Allí Bosch asumiría a una de las amigas de Giselle en el primer acto y a una de las Willis en el segundo; pero vivió todo el proceso de preparación artística de cada uno de los personajes.

En aquella época, Pineda Barnet realizó con los bailarines del Ballet Nacional de Cuba un taller de actuación en el que empleó el método Stanislavski, del cual la entonces joven Aurora se volvió una estudiosa.

El actor, director escénico y pedagogo teatral ruso Konstantín Stanislavski aseveró: “Si no se encuentra una forma de caracterización que se corresponda a la idea formada del personaje, probablemente no se podrá transmitir a los demás su espíritu interno y vivo” (Stanislavski, 1986: 13).

Intérpretes de todo el planeta aún estudian el ideario propuesto por el maestro ruso con el propósito de desarrollar su expresión artística a partir de la propia naturaleza humana, pues “si no se siente un papel, no puede haber arte en él” (Stanislavski, 1986:291).

Durante el proceso de preparación del largometraje, Pineda Barnet enseñó a los bailarines participantes disímiles técnicas y formas de abordar un mismo argumento, por tanto, aprendieron maneras de darle vida a los diferentes roles.

“¿Sabes qué hizo Enrique Pineda con las que hacíamos las amigas de Giselle? Él cogió unos pedacitos pequeños de papel y escribió en cada uno y nos repartió a las 6 amigas de Giselle por separado y nos dijo: ‘no lo vayan a comentar una con la otra’. En mi papelito me puso: ‘Yo tengo mucho cariño por Giselle, pero estoy celosa porque hay otras que quieren ser más cercanas a ella’. Entonces, eso, cuando yo tenía que estar en el escenario, cerca o lejos de Giselle, eso me influyó muchísimo para desarrollar una actitud y que no fuéramos todas a hacer lo mismo. Ese ejercicio está concebido para teatro, pero resulta muy práctico en el ballet” (Bosch en García, 2021).

En el guion realizado por Pineda Barnet para esa película, con la colaboración de Alicia y Fernando Alonso, entre otros artistas del Ballet Nacional en aquella época, el personaje de Myrtha aparece caracterizado de forma amplia, minuciosa.

A partir de la experiencia del rodaje filmico y el proceso previo de preparación, Bosch se convirtió en una devota del método Stanislavski. La bailarina no solo se identificó con sus presupuestos; sino que aprovechó el método, porque dice le proveía comodidad, después a la hora de estudiar cualquier tipo de personaje a lo largo de su carrera. Actualmente, en sus funciones como maîtresse y ensayadora, se le puede escuchar recurrien-



35 aniversario del debut de Alicia Alonso en el personaje de Giselle, ocasión en que bailó con Esquivel como Albrecht, Antonio Gades como Hilarión y Aurora Bosch como Reina de las Willis. Alicia Alonso fue homenajeada en escena por tres de sus antiguos Albrecht: Anton Dolin, Igor Youskevitch y Azari Plisetski. Archivo: Museo Nacional de la Danza

do al método Stanislavski con sus alumnos, innumerables veces, y recomendándolo como apoyo a la práctica para lograr un mejor desarrollo de los personajes dentro de los diferentes ballets. Podemos acreditar así la necesaria base cultural que precisa un intérprete antes de enfrentarse a un papel de tanta envergadura y la importancia de esto en la trascendencia de una interpretación. Resulta necesario conocer e identificar principios básicos de técnica teatral para una concepción madura del personaje, “eso te va a redundar en tu baile y en los personajes que hagas sabrás hacerlo diferente cada uno” (Bosch en García, 2021).

La recomendada asistencia a obras de teatro y al conocimiento de otras manifestaciones del arte puede servir de ayuda o como complemento para la comprensión y la posterior transmisión de una trama al público, a través de la calidad del movimiento del danzante.

Sin dudas, otro aspecto de importancia para la asignación de la Reina de las Willis a una bailarina es el dominio de la técnica académica, y precisamente esto deviene rasgo distintivo de la trayectoria artística de la

maestra y Doctora en Ciencias (D.Sc) Aurora Bosch, laureada con la Medalla de Plata, en el Concurso Internacional de Varna (Bulgaria), en 1965, y con la de Oro en 1966. Los fundadores de la reconocida escuela cubana de ballet, Fernando y Alicia Alonso, tenían razones suficientes para confiar en ella tantas veces el retador papel de Myrtha; y compartirlo incluso con ellos en una misma función.

“Yo disfruté mucho cuando bailaba con Alicia porque si se ponía tierna, cuando yo era la Reina, me hacía ponerme más dura todavía porque ella se ponía muy tierna, muy tierna defendiendo el amor con su amado. Esa relación no es de bruja, Myrtha no es bruja con Giselle, al contrario, ha pasado lo mismo que ella; sin embargo, ya Giselle llegó a otro nivel. Entonces, la relación cuando Giselle se acerca y se arrodilla, la Reina la mira al principio; pero vira la cabeza después, no hay gesto; mas, por dentro tú sientes como que te recuerda algo; y aunque sea un inflar un poquito el pecho, eso te da fuerzas para decirle que ‘no, vete a bailar’. A Myrtha le pasó, lo que le pasó a Giselle. No hay contradicción, yo no la veo, si te pones a analizar,

.....
 ella en su bondad

Sobre la preparación para encarnar el personaje de la Reina, la maestra confesó que para poder encontrar una manera propia de representar a Myrtha fue fundamental la inspiración en intérpretes anteriores como Carlota Pereyra, a quien veía ensayar el papel en la década de 1950, siendo Aurora becada de la Academia Alicia Alonso. Con Pereyra, el maestro José Parés (esencial para Bosch), le encontraba semejanzas, y le recomendó reproducir algunos pasos, aunque insistiendo en que no se refería al hecho de copiar sino de encontrar puntos de contacto para, a partir de ahí, construir su propia Myrtha.

De Pereyra, Aurora pudo hacer suyos los virtuosismos técnicos con los que se identificaba y podía cumplir sin sacrificar la interpretación. Como ejemplo de ello, explica que, en la segunda entrada al escenario del personaje de la Reina, Carlota Pereyra ejecutaba un arabesque penché y, por sugerencia de José Parés, ella igualmente lo introdujo en su desempeño. En relación con la idea anterior y refiriéndose a los brazos la maestra me aconsejó: “Ahora, tú lo haces como lo vayas sintiendo, lo tienes que pensar, madurar: así no, déjame probar acá. Y es bonito porque es como si tú crearas, como si hicieras una cosa muy tuya” (Bosch en García, 2021).

Según la experiencia de Aurora, para la Reina de las Willis, Alicia y Fernando Alonso no pedían ninguna demostración en particular de las características de la escuela cubana, solo el simple hecho de realizar los pasos académicos con las cualidades y el rigor que le fueron enseñados durante la etapa de aprendizaje. A partir de la base técnica –necesariamente sólida para Myrtha-, cada una de las intérpretes impregnó con su temperamento la teatralidad del personaje poniendo en práctica la metodología aprendida de los grandes maestros.

Por eso, se puede identificar disímiles puntos de encuentro entre las intérpretes y varios críticos extranjeros reconocen el trabajo de conjunto de las Willis, en el segundo acto de Giselle (versión coreográfica de Alicia Alonso sobre la original de Coralli y Perrot), como una carta de triunfo del Ballet Nacional de Cuba, máximo exponente del fenómeno Escuela Cubana de Ballet.

“En el caso de la Reina, está la mano de Fernando y de Alicia, pero no abierta y directamente, sino producto de una influencia y un conocimiento que luego, cada una de las que hemos hecho de Myrtha, le ha dado su forma y por eso es que hay una representatividad, por decirlo en alguna manera, de la Escuela Cubana de Ballet” (Bosch en García, 2021).

Uno de los rasgos característicos de Myrtha es el vir-

tuosismo técnico y, en sentido general, a la versión cubana de Giselle se le distingue como una de las más rigurosas no solo para este personaje sino para todos, en comparación con otras versiones coreográficas existentes; pues la obra cumbre del Romanticismo se baila en todas las compañías clásicas relevantes del mundo. En este ballet, la intérprete de la Reina de las Willis no solo lleva sobre sus hombros el peso de ser el hilo conductor de la acción dramática en el segundo acto, sino que además debe hacer derroche de destrezas técnicas ya esperadas por el público.

En la versión cubana, Myrtha ejecuta complicadas combinaciones de grandes saltos con contrastes de pasos que requieren mucho control y giros efectistas, lo cual demanda de la bailarina un fuerte entrenamiento muscular. De acuerdo con Bosch, en la adaptación coreográfica de Cuba no debe olvidarse que cada paso, gesto, mirada, responde a una intención y transmiten significados esenciales que completan artísticamente la coreografía. Esto deviene otro de los rasgos distintivos de la Escuela Cubana de Ballet. “El bailarín no es solo técnica, el bailarín tiene que ser buen artista y cultivar todos los rasgos positivos que pueda tener un ser humano. Es importante que eso llegue a los que te están mirando” (Bosch en García, 2021). Tal planteamiento reafirma el respeto de la artista por el referido método Stanislavski.

Un premio creado para ella

En el mes de noviembre del mismo año en que debutara como Reina de las Willis, 1966, Aurora Bosch recibe un lauro muy importante para su carrera y para la historia del Ballet Nacional de Cuba. En el marco del IV Festival de Internacional de la Danza de París se hizo acreedora del Premio Anna Pavlova y del Premio Especial de los Críticos de Danza de París, por su desempeño en el papel de Myrtha. El segundo adquiere aún más importancia por haber sido creado especialmente para ella, estar firmado por Serge Lifar y poseer sello de la Université de la Danse, Institut Chorégraphique, Centre Culturel.

La maître recuerda con bastante emoción aquellos días y, a sus casi ocho décadas de vida, aún puede rememorar con nitidez la difícil situación por la que atravesó la compañía para poder cumplir con la función de cierre de esa temporada. Diez de los bailarines con los que contaban para las presentaciones abandonaron la gira y quedaron muy pocos para la puesta de Espacio y Movimiento, de Alberto Alonso, y – seguidamente- un ballet tan completo como Giselle. El entonces director del Ballet Nacional de Cuba, Fernando Alonso, se vio forzado a hacer cambios de última hora en ambas coreografías. Algunas bailarinas tuvieron que

afrontar puestos coreografiados originalmente para hombres y el propio Fernando Alonso, que ya entonces no bailaba, debió asumir un personaje protagonista como el de Hilarión, el guardabosque, en *Giselle*. Además, Aurora no puede olvidar el reto que significó enfrentarse a un escenario con gran inclinación, pues los bailarines cubanos acostumbran a bailar en escenarios planos; los inclinados (muchos se refieren a esa característica como pisos con declive) se construyeron en épocas pasadas en Europa para dar mayor visibilidad a los artistas de teatro y ópera, pero suman complejidad a la ejecución técnica de cualquier coreografía, porque demandan mayor esfuerzo físico cuando la persona debe moverse hacia lo más alto de la inclinación.

En aquel espectáculo, los bailarines cubanos tuvieron las emociones a flor de piel, motivadas también por espectadores de cargos relevantes entre el público: funcionarios de gobiernos y numerosos críticos especializados en danza, justo en Francia, el lugar donde surgió la primera academia de ballet en el mundo: L' académie Royale de la Danse, fundada en 1661 por Luis XIV, a quien se le conoció como el Rey Sol. Aquella fue la semilla para el nacimiento –en años sucesivos– del ballet académico, la formación de los primeros bailarines profesionales y el establecimiento de posiciones básicas aún vigentes en este arte, cuya notación de pasos se registra hasta hoy en un mismo

idioma: el francés.

Con notable emoción, la maestra valora: “En el segundo acto, cuando yo salí y empecé a bailar, yo sentí a Cuba, como nunca a Cuba y dije: ‘tengo que saltar como nunca, como nunca’” (Bosch en García 2021).

A pesar de los contratiempos, la compañía –como se caracteriza– dio una función de excepcional calidad, de ahí como resultados los históricos reconocimientos 16 que, a juicio de la propia Aurora, no quieren decir que fueron logrados por la situación desatada sino, “porque se hizo lo que tenía que hacerse artísticamente” (Bosch en García 2021).

La más alta distinción conferida en el Ballet Nacional de Cuba, le llegaría a Aurora al año siguiente, 1967, cuando le otorgaron la categoría de Primera Bailarina. Su carrera se mantuvo en ascenso y cosechando prestigio hasta hoy. Con respecto al papel de la Reina de las Willis, esta maestra devino un modelo de buen hacer, avalado por expertos de diversas latitudes.

(1) Actriz, directora y diseñadora. Premio Nacional de Teatro 2000

*Ángel o demonio, una Reina de respeto: Myrtha. Fragmento del Trabajo de diploma en opción al título de Licenciada en Arte Danzario, 2021. Facultad de Arte Danzario. Universidad de las Artes ISA.



LA CRÍTICA SOBRE AURORA BOSCH*

NOVEDADES DE MOSCU.

Ana Ilúpina, Moscú, 1964

En cuanto a Aurora Bosch en el difícil rol clásico de la Libertad, no sólo bailó con ligereza, sino que supo crear una imagen de rigurosidad clásica y expresividad contemporánea. El progreso de esta bailarina es extraordinariamente palpable y significativo para todo el elenco. Aurora Bosch es ahora una de las mejores solistas y, en su tercer viaje, la veremos probablemente como bailarina de clase superior.

EL MUNDO.

José M. Valdés Rodríguez, La Habana, 1965

Aurora Bosch y Rodolfo Rodríguez interpretaron el “paz de deux” Don Quijote y rindieron una faena llena de esmeros danzarios y de finezas de interpretación, por la españolía inequívoca pero temperada, rica en prestancia y buen gusto. Aurora Bosch evidenció la técnica depurada, la seguridad y la armonía de su baile.

EL MUNDO.

José M. Valdés Rodríguez, La Habana, 1966

... Aurora Bosch se ganó una ovación en el “pas de trois” del primer acto de El lago de los cisnes. Tiene una punta segura, vigorosa y elegante.

LES NOUVELLES LITTERAIRES.

Paul Bourcier, París, 1966

Hay que retener el nombre de esta bailarina: Aurora Bosch. Por poco que la suerte no le sea contraria, mañana será sin duda una gran estrella: es bella, sabia y sensible. Fue la revelación de las noches cubanas en París.

NEW YORK TIMES.

Ana Kisselgoff,

Estados Unidos, 1966

Bueno y espiritual, el cuerpo de ballet fue encabezado por Aurora Bosch, la autoritaria Reina de las Willis, con extraordinarios “grands jetés” y brillante técnica.

LA AURORA.

René Sirvin, París, 1966

Aurora Bosch, una Reina de las Willis como no se ha visto jamás en París, desbordante de elasticidad, lige-

reza y virtuosismo; sus grands jetés” son incomparables

LE MONDE,

Olivier Merlín, París, 1966

El éxito-sorpresa de la noche lo constituyó una bailarina desconocida por nosotros, Aurora Bosch, con autoridad cautivamente y bailando sobre las nubes el ingrato papel de la Reina de las Willis. Esta Aurora pronto alumbrará algo más que los fuegos fatuos.

LE FIGARO.

Claude Baignères, París, 1966

Aurora Bosch, una brillante bailarina, altanera, de un estilo purísimo.

LE COMBAT.

Dinnah Maggie, París, 1966

Aurora Bosch, en la Reina de las Willis, es indudablemente una estrella.

EL MUNDO.

José M. Valdés Rodríguez,

La Habana, 1967.

En el tercer acto (El lago de los cisnes) ocasión de arduidad técnica e interpretativa, Aurora Bosch cumplió al máximo la exigencia coreográfica, verdadera muestra de señorío de sus medios aplicados con brillantez suma, como una “prima ballerina” consumada.

GRANMA, Arnold Haskell,

La Habana, 1967.

Por el momento, Aurora Bosch es la más madura y completa de las “Cuatro joyas cubanas”. Tiene bien puesto el nombre de Aurora; nunca deja de iluminar el escenario. Su técnica es deslumbrante, pero nunca obstructiva.

GRANMA, Nati González Freira,
La Habana, 1967.

Avalada por el Premio de la Crítica francesa que acaba de recibir en el Festival de la Danza de París y el otro “Ana Pávlova” de la Academia de la Danza también de la capital francesa, el público esperaba de su actuación (en Coppelia) lo que encontró: técnica depurada, seguridad absoluta, estilo peculiar.

Si notable fue su realización del primer acto donde el ¡bravo! saludó a las piruetas formidables, las puntas en arabescos de extensión considerable, la gracia de un cuerpo hábil y ágil, el tercer acto trajo (no obstante la exactitud de su muñeca en el segundo) una intérprete excelente, que tanto en el adagio como en la variación deja perplejo al auditorio por la belleza con que sus piernas dibujan en el aire, cual si fuera las puntas de un compás, la geometría de un “ponche” o marcan rápidas y rítmicas el latido insistente de una sobre otra sin perder el movimiento en avance. Se desarrolla una serie vertiginosa y ligerísima de “passé a la seconde” ..

En fin, Aurora Bosch tuvo en Coppelia una noche brillante que añadir a su corta pero luminosa carrera de bailarina, donde el asedio con que el público la llamó a escena equivalió un espontáneo homenaje popular ceñido en el clamoroso hurra final.

REVISTA DEL GRANMA.

Arnold Haskell, La Habana, 1967

Su actuación en Majísimo, fue electrizante y me vi en dificultades tratando de obedecer mi regla fija de no dar gritos de ¡Bravo!” mientras estaba bailando. Es ahora, en este artículo, que doy el grito: ¡Bravo, Aurora!

REVISTA DEL GRANMA.

Galina Ulánova, La Habana, 1967.

Aunque todas las bailarinas del Ballet Nacional de Cuba son de primera clase, las figuras que más me gustan son Loipa Araújo y Aurora Bosch. En cualquier parte de Europa ellas serían bailarinas de primer rango.

Excelsior

Ciudad México, 1968

Aurora Bosch “Carne y alma de la danza” cuyos triunfos vienen a prestigiar a los latinoamericanos, quienes ven en ella no solamente a una bailarina sino una aspiración continental al arte universal.

DANCE MAGAZINE.

John Fealy, Nueva York, 1970.

Aunque todas las figuras principales del Ballet Clásico de México participaron en la representación de Cascanueces, ésta alcanzó el nivel del gran arte al final, con una extraordinaria aparición de Aurora Bosch, bailarina invitada del Ballet Nacional de Cuba... Su técnica, aunque siempre asombrosa, nunca es usada con exceso, sino dentro del contexto de la obra que interpreta.

EL SOL DE MEXICO.

Ciudad México, 1971.

. Aurora Bosch, primera figura del Ballet Nacional de Cuba, interpretó el papel principal en Coppelia, durante la función vespertina del último domingo en el Palacio de Bellas Artes. En el país de la danzarina se siente en la sangre la música y el ritmo. Ha dado ya al ballet figuras de forma internacional, y Aurora Bosch tiene esa proyección. Su interpretación unió el máximo de tecnicismo y sensibilidad.

LA PRENSA. Ciudad México, 1971.

Aurora es una bailarina de altos vuelos. Tiene una sólida y depurada técnica, en la que sobresale la gran extensión de sus movimientos y sus admirables puntas. En sus “grands jetés” dio la impresión de volar por el escenario. Además, su braceo es delicado y su expresión mímica extraordinaria.

SIEMPRE Ciudad México, 1971.

Sin eufemismo alguno, fue esa del domingo una jornada estelar. Aurora Bosch demostró a los escépticos, y lo mejor: volvió a demostrarse a sí misma, su gran clase de bailarina, su enorme espíritu. La Coppelia que bailó fue de antología ...

Se impuso, con los equilibrios eternizados con los saltos etéreos, ejecuciones de dificultad máxima: “fouettés” con cambio del punto de referencia en cada giro, cambios maestros de extensiones hacia adelante, hacia grandes “arabesques”, saltos en punta con extensión completa; y en todo eso la gracia mímica plena, la dulzura de la expresión, el gesto de comicidad .suavísimo, gracia grande de su Cuba, estrella buena. Pues es Aurora, luminosa por dentro, radiante afuera, bella de arquitectura y de sangre, lo perfecto y gentil del clásico.

EXCELSIOR. Luis Bruno Ruiz,
Ciudad México, 1971.

En Antígona se luce admirablemente la gran bailarina Aurora Bosch, mezclando la brillantez de sus “puntas” con los movimientos de la danza moderna, además de los momentos de actuación que exige el personaje de la obra.

GRANMA. Pedro Simón,
La Habana, 1972.

Para pocos es desconocido que Aurora Bosch posee la técnica más brillante entre las primeras bailarinas cubanas formadas bajo la inspiración de Alicia y la dirección de Fernando Alonso. Es una artista que se ha destacado fundamentalmente en papeles de bravura, aquellos que exigen un virtuosismo a toda prueba y un temperamento fuerte e impetuoso. Dentro del ballet Giselle, su interpretación del personaje de Mirtha, la imperativa “Reina de las Willis”, le valió dos importantes premios durante el Festival de Danza de los Campos Elíseos en 1966, y una crítica que resumía todas las demás: “la mejor que ha visto París en muchos años”. Pero ¿cómo resultaría Aurora Bosch en un personaje (Giselle) donde la fragilidad, la levedad y la pureza en los más pequeños detalles del esto romántico son premisas indispensables para todo lo demás? Nosotros saludamos, con gran reconocimiento, el respeto, el sentido de responsabilidad y la inteligencia con que ha trabajado este personaje Aurora Bosch... Durante toda la obra logró una suavidad plástica y serena en los movimientos que pocas veces le hemos visto. Pudieran enumerarse también una serie de detalles cuidadosamente previstos, tendientes a avanzar por caminos propios, sin parecerse más que a ella misma, los cuales son, desde todo punto de vista encomiables ...

*Tomado de Ficha Técnica, elaborada por el Dr Miguel Cabrera, historiador del Ballet Nacional de Cuba. Publicada en Cuba en el ballet, Volumen 4, No 1, 1973



Fotos: Archivo Centro de Documentación de las Artes Escénicas



Tomado de la revista Tablas 4/1993

Jorge Luis Torres

ROBERTO BLANCO ROMPIENDO MODELOS

... son más las cosas en que he dejado de creer que aquellas en las que sigo creyendo.

Testimonio solicitado -por Tablas- al destacado director teatral Roberto Blanco, considerando el interés que pueda ocasionar sus últimos aportes estéticos

Es Roberto Blanco uno de los directores más destacados e importantes del ámbito teatral cubano. Su experiencia y personal estilo en la escena nacional lo hacen acreedor de una cátedra en la que se combinan elementos de la cultura popular con rudimentos que rivalizan contrastadamente con la naturaleza interior de la erudición universal.

Este encuentro con Roberto Blanco, evito deliberadamente caracterizarlo como entrevista pues pretendo sostener una conversación sobre los prodigios del teatro, paradójicamente, busca también una coherente y natural reflexión sobre el arte; un razonamiento sobre el teatro como condición, sobre el teatro como expresión reflectante de la implicate e inescrutable conducta humana.

Hábleme sobre su trabajo en Caracas y en particular sobre su experiencia con el Teatro Nacional Juvenil de Venezuela (T.N.J.V.) Mi estancia en Venezuela comenzó por ser muy coyuntural. Mi viaje respondió a una reunión del Instituto Internacional del Teatro (I.T.I.); fue por insistencia de Carlos Giménez, el gran promotor

del teatro venezolano y director del grupo Rajatabla, que me quedé con el objetivo de montar una obra para el Festival Internacional de Teatro. Ambos estuvimos de acuerdo en que debía ser Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín, obra de Federico García Lorca. Entonces, comencé por informarme acerca de qué cosa son los Teatros Nacionales Juveniles de Venezuela (T.N.J.V.)



Roberto Blanco

foto:O.S.SILVERA

ENTREVISTA ENTREVISTA ENTREVISTA

y en realidad puedo decirte que era el proyecto preferido por Carlos Giménez como medio de propulsión, o para no usar una palabra tan pedante, como medio de dar a conocer y desarrollar un teatro joven y experimental en Venezuela. Yo acababa de trabajar sobre una versión realizada por mí de **Amor de Don Perlimplín...** que no sólo tenía escenas de la obra en cuestión, sino que también tenía varias breves escenas de otras obras del teatro de cámara de Lorca, y, tres escenas, breves también, de **Romeo y Julieta**, obra de William Shakespeare; un poco porque creo que ambos personajes, Romeo y Julieta, son lo que, tanto Perlimplín como Belisa, añoran ser. La obra, no se trata precisamente de un teatro realista ni mi puesta en escena tuvo nada que ver con eso, se montó en treinta y ocho ensayos, desde luego, teníamos la posibilidad de trabajar prácticamente todo el día sobre la obra, y constituyó un éxito bien grande en el festival, incluso, dos de sus actores fueron propuestos para el Premio Nacional de Actuación. Terminada esta experiencia, Carlos Giménez volvió a convencerme de la necesidad que ellos tenían de que yo trabajase con el Núcleo Zulia en Maracaibo, en la puesta en escena de **Dionisio en la tierra del sol amado**, obra de César Chirinos, un poeta muy famoso allá. Empecé a trabajar, propiamente la dramaturgia, a partir de la siguiente relación: como tenía presente al autor, se escribieron cuatro versiones de **Dionisio...** y la cuarta versión, que por cierto, la compilé yo, es decir, tuve que intervenir como dramaturgo junto con Chirinos, fue la que se logró montar. La obra también tuvo mucho éxito, gustó mucho; posteriormente, regresé a Caracas y allí me estaban esperando con una propuesta, que creo que tienes una pregunta sobre ella, que es **Yvonne, princesa de Borgoña**, obra de Witold Gombrowicz...

Sí, pero sobre Yvonne... nos detendremos después... ¿Qué puede decirme de su relación con Carlos Giménez? Conozco a Carlos Giménez en 1980; él presentaba en Cuba la obra **Martí, la palabra**. Alguien le comunicó que yo había trabajado a Martí en el teatro; una de mis empresas favoritas en todo el teatro que he montado es, precisamente, mi trabajo a partir del **Diario de campaña**, de José Martí. Carlos Giménez y yo hicimos amistad desde entonces hasta su fallecimiento el 28 de marzo de 1993. Nosotros solíamos encontrarnos en eventos internacionales y en las múltiples visitas que él hizo a Cuba, yo sabía del grupo Rajatabla y él sabía del grupo Teatro Irrumpe; hicimos una gran amistad. A Carlos Giménez le gustaba el teatro que yo hacía, siempre me solicitaba ver mis ensayos; en cierta forma soy deudor de él por las invitaciones específicas que le hizo a mi grupo para participar en dos Festivales Internacionales de Teatro, el primero de ellos con **Mariana**, la puesta en escena que hicimos a partir de la **Mariana Pineda** de Federico García Lorca, y el segundo con **Dos viejos pánicos**, obra de Virgilio Piñera. *Una vez en Caracas, ¿cómo se produce su acercamiento a Rajatabla?* Rajatabla es un grupo inevitable una vez que tú estás en Caracas, por su importancia y porque centra todo el movimiento teatral del cual él es el responsable. Yo he tenido en reiteradas ocasiones invitaciones para dirigir en Rajatabla, e incluso, el propio Carlos Giménez expresó su interés en que yo dirigiera en Rajatabla como director invitado.

Yvonne, princesa de Borgoña, obra del autor polaco Witold Gombrowicz: ¿cuáles fueron los obstáculos, características y repercusiones de este espectáculo y en qué medida esta producción deviene continuidad o herencia de su trabajo con Teatro Irrumpe? La historia con **Yvonne, princesa de Borgoña**, de Witold Gombrowicz es muy antigua; yo recuerdo haber leído la obra cuando todavía existía aquí el grupo Teatral Prometeo, al cual yo pertenecía y que dirigía Francisco Morín. Es Morín quien me hace leer por primera vez la obra; en cuanto la leí, no sé por qué razón, me sucedió como con **Divinas palabras**, de Ramón del Valle Inclán: ¡yo sabía que tenía que hacer esa obra! Tardé mucho, por diversos motivos, por diversas razones. El hecho de montar **Yvonne...** con el Núcleo Caracas fue totalmente coyuntural en el sentido de que era una proposición del Núcleo y era, también, una proposición mía, coincidimos. La obra es muy difícil; yo no apruebo mucho las versiones superficiales de las obras con respecto a la realidad circunstancial del hoy. En cierta medida, **Yvonne, princesa de Borgoña** se ha convertido en un clásico del teatro. Los obstáculos fueron los lógicos de un grupo de actores muy jóvenes enfrentando una obra endemoniadamente difícil. No sólo desde el punto de vista técnico, sino también desde el punto de vista de su significación en la historia del teatro. **Yvonne...** fue escrita en el año 1934, ya en ese año él estaba escribiéndola, aunque la fecha en que se da a conocer oficialmente la obra es 1935, pero Gombrowicz tuvo que

ENTREVISTA ENTREVISTA ENTREVISTA

haberla escrito con anterioridad; mucho antes de que apareciera Ionesco con su **Soprano calva**. Por lo tanto, **Yvonne...** es como el prólogo del Teatro del Absurdo, del teatro de formas que tienen que haber sido muy novedosas en su momento y que, curiosamente, para la realidad del teatro, siguen siéndolo. Yo me siento muy contento con el resultado final del trabajo; el grupo de Caracas fue muy disciplinado, logré un equipo de gentes muy dedicadas a su oficio, a investigar sobre Gombrowicz, a investigar sobre esta significación trascendente de la obra; y he de decirte que la lectura que hicimos de **Yvonne...** fue muy bien defendida por los actores.

El espectáculo tuvo un éxito completo en el teatro venezolano, al punto, de que a mi regreso a Cuba iba a hacer una temporada en la Casa del Artista, que es un teatro bien importante allá; y, según tengo entendido, las críticas sobre el espectáculo fueron muy buenas, muy satisfactorias para el grupo y para mí en particular. Indudablemente, este trabajo es continuidad de mi trabajo con Teatro Irrumpe; yo siempre he creído que todo nuevo proceso es el resultado de una experiencia anterior y que todo eso se va acumulando. Es en este sentido que creo en lo que tú llamas herencia; **Yvonne...** un poco es continuidad de mis trabajos con Irrumpe, digamos, **Un sueño feliz**, obra de Abilio Estévez. En Caracas yo tuve la oportunidad de tener sesiones de entrenamiento y de trabajo experimental con los actores para buscar en ellos la posibilidad de una interpretación orgánica del papel que tenían entre sus manos, evitando que el papel se convirtiera en un obstáculo para el actor, buscando siempre el manejo expresivo del mismo. También hicimos muchas sesiones de lectura, ya que el texto es muy importante en **Yvonne...**, para propiciar la fluidez del proceso de trabajo y, obviando los obstáculos lógicos de problemas que no se pueden superar y nos obligan a cambiar nuestra forma de atacarlos... *¿Cuáles problemas?* Muchos, los que aparezcan por el camino. Digamos, que un actor no puede con un papel, que se debe buscar la escenografía idónea y no un paliativo, que no es apropiado este lugar para esa obra sino otro; me refiero a estos problemas, pero, de cualquier manera, creo que logramos salir adelante. Otra cosa que a mí me interesaba mucho era continuar con la integración de la música al espectáculo y tuve la oportunidad de tener en salón de ensayo al músico, en este caso a Juan Marcos Blanco, todo el tiempo igual que hacíamos acá en Irrumpe, interviniendo y componiendo al mismo tiempo que se iban desarrollando las imágenes escénicas; considero que para un director es un privilegio trabajar de esta manera. El resultado está ahí; la obra técnicamente es muy difícil, son cuatro actos, no hicimos intermedio sino que decidimos dar la idea de una realidad que comenzaba y terminaba. En nuestra lectura, el hilo conductor de la clave de esta puesta en escena, giró siempre alrededor de una sociedad que llega al tope de su desarrollo económico-social y que se comienza a desmembrar por todas partes; en el caso de Gombrowicz, creo que él se refería a la toma del poder por los nazis en la década del 30; en el caso nuestro, nos referíamos al enfrentamiento del hombre moderno con sociedades que en definitiva sólo responden a parte de los intereses de ese ser humano, pero no a la esencia de su espiritualidad moderna.

Entonces, ¿podría precisarme dónde está la huella, la prolongación estética, del grupo Teatro Irrumpe en su producción escénica en Venezuela? Vamos a dejar claro posiciones. Yo soy todavía el director del grupo Teatro Irrumpe y el que orienta el desarrollo de su discurso. Yo creo que todo arte es calificado, es adjetivado por el hecho de que tiene una forma; el arte sin forma no es arte, el arte necesita de una forma. Como decía José Martí, si mal no recuerdo, "la forma y el contenido deben ensamblarse con la precisión con que el sable se envaina". Yo sí quiero dejar muy claro que si para mí algo interesante hay en el arte, es la forma del arte. En ese sentido, mi trabajo en Venezuela sí es una continuidad perfectamente lógica, perfectamente fluida de mi trabajo con Teatro Irrumpe. Aunque yo he sido, soy y seguiré siendo el director del grupo, yo no soy el Teatro Irrumpe; mi trabajo con el grupo básicamente se concretó en preparar a un grupo de actores para que técnicamente pudieran responder a las exigencias de un director, en este caso yo mismo, desde un punto de vista formal, cuando digo formal digo artístico, en nuestro país, que es un país artísticamente disforme... *¿Por qué?* Porque a las gentes les cuesta mucho trabajo aceptar esto, no sé si es por un problema cultural o por otra razón, pero siempre que se habla de forma, se habla peyorativamente. Pobre de Picasso si no tuviera forma, ¿qué sería? ¡No sería Picasso! Lo mismo puedo decir de Goya, y de la



Yvonne, princesa de Borgoña. T.N.J.V. Núcleo Caracas.
Dir. Roberto Blanco

foto: ROLAND STREULI

escritura; aunque con la escritura es con la que menos se meten, porque la escritura es un arte, pero también es literatura y esto la mantiene al margen. Lo mismo pasa con la música; con el mundo de la música nadie se mete, pero con el mundo del teatro, que tiene que implicar a todo el mundo, que tiene que enfrentarse a un público heterogéneo, ahí sí se mete todo el mundo y además todo el mundo está absolutamente convencido sobre lo que hay que hacer. Yo no creo en propósitos en materia de arte, el arte es una verdad y por lo tanto es un resultado; yo no conozco ningún movimiento artístico posterior al desarrollo de una crítica, siempre se produce el movimiento artístico y después vienen los críticos. En nuestro país tenemos tendencia a crear el pelotón de críticos con anterioridad al acto artístico; y eso me parece un poco disparatado.

Considero que en el arte no se puede pensar en modelos, son las relaciones las que connotan la naturaleza del arte. Partiendo de esta afirmación, ¿cuáles fueron los principios que pautaron su producción teatral en Venezuela? Yo no pienso en esas cosas, yo no pienso en principios, ya ni siquiera establezco superobjetivos antes de empezar a trabajar porque son más las cosas en que he dejado de creer que aquellas en las

que sigo creyendo. El trabajo en el arte del teatro, si es que el teatro es un arte que es lo que hoy en día se está discutiendo, a lo mejor no lo es... ¿Para usted es el teatro un arte? Yo creo que sí, ¡que es un arte! Pero, respeto a quien dice que no es un arte y, con la misma, me narra todo un panorama artístico; entonces, no sé, ¿en qué quedamos? El teatro es una manera de ser, el teatro es una manera de pensar y eso también es arte para un pintor o para un músico. Yo creo cada vez más que los principios de cada puesta en escena, que no necesariamente fluctúan sino que cada obra requiere de un tratamiento muy particular, se encuentran en el trabajo entre los actores y el director; pero no hay una premeditación en cuanto a eso. Si el director es un ser humano pensante, y vamos a dar por sentado que lo es porque de lo contrario su vida artística va a ser muy efímera, los principios están interiorizados y al director no le debe costar ningún trabajo saber que: "eso no, no sé muy bien por qué, pero eso no". Incluso, el discurso en materia de arte puede venir con posterioridad a la imagen; la imagen es algo que surge, después viene la reflexión sobre la imagen, reflexión que puede dar lugar a un refinamiento de la imagen.

Los principios no pueden ser algo premeditado; estoy seguro que ese es un camino fallido. Yo no hago ya trabajo de mesa previo a los experimentos de un montaje, yo parto, precisamente, del trabajo experimental en torno a una hipótesis de formas e ideas que van encontrando su lugar o que van siendo desechadas por el camino, porque no creo que un director haga otra cosa en el trabajo de

25

ENTREVISTA ENTREVISTA ENTREVISTA

mesa que convertir a sus actores en otros directores, ya que aquel que lee una obra se la imagina, quiéralo o no lo quiera. Por regla general, los trabajos de mesa se convierten en discusiones en torno a diferentes lecturas de un mismo material; eso no tiene ningún sentido, puesto que ese director y ese grupo de actores están unidos por el hecho de que tienen que producir una puesta en escena. Yo creo en el sudor que emana de un director y de sus actores buscando imágenes o metáforas en torno a una idea que debe ser corroborada por una práctica, práctica que debe solidificar esta idea y luego depurarla, refinarla. Yo me preparo para el trabajo buscando materiales de información que se relacionen con el hecho escénico; por ejemplo, para Yvonne... una de las cosas que primero hice fue leerme todas las obras de Gombrowicz; después logré leerme todo aquello que estaba vinculado con los trabajos de Picasso para el teatro. Estas lecturas me fueron muy importantes, en ellas encontré anécdotas, conceptos, ideas que iluminaron los distintos caminos por los que transitó mi proceso de puesta en escena; ya yo no me siento con un texto a buscarle la quinta pata al gato. El trabajo en la formación del director tiene sus etapas, y yo creo en el arte del director; no creo en eso que ahora es amorfo totalmente, acéfalo, de que otra vez no hacen falta los directores. Eso me hace recordar aquella conclusión a la que llegué, no recuerdo en este momento quién, de que en el arte no había más que un Neoclasicismo y una respuesta Romántica ante lo férreo de la expresión neoclásica; si es así, mira, yo estoy de parte de los románticos siempre. Stanislavski es como la "cartilla"; tú te la lees y tratas de interiorizarla, es como el Catecismo o como los Diez Mandamientos de Dios. Todo eso se interioriza, en eso no se piensa el día entero ni esa diaria presencia debe proporcionarnos ningún júbilo; todo eso está, o no está, en la cultura personal, en la memoria personal. A mí no me interesa

ALGO MAS QUE UNA CERTEZA

por Ileana Azor

"Un excelente profesional."

"Un verdadero profesor de actores."

"Un trabajo memorable dentro del teatro contemporáneo criollo."

"Un creador latinoamericano de gran rango."

"El gran triunfador del 7mo. Festival Nacional de Teatro."

E.A. Moreno Uribe

Uno entre tantos periodistas venezolanos y algunos de los profusos calificativos que despertó en distintas ciudades, sirven de presentación a la brillante ejecutoria teatral de Roberto Blanco hace más de dos años fuera de Cuba.

La convocatoria fue hecha por Carlos Giménez para su entonces nuevo proyecto: la fundación de núcleos de Teatro Juvenil en distintos Estados de Venezuela. Blanco era un pilar dentro de sus planes que implicaban poner a prueba la generosidad artística de un consagrado.

Zulia, Valera y finalmente Caracas fue su itinerario. El espacio para ganar adeptos, prestigio, seguidores, entusiastas ofrecimientos y dejar una estela de impecable disciplina creativa con el rigor a que nos tiene acostumbrados.

El "isleño", el "cubano irónico" como a veces lo apoda la crítica, se paseó por los escenarios de diferentes Estados con **Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín**, de Lorca; **Los enamorados**, de Goldoni; **Dionisio en la tierra del Sol Amado**, de César Chirinos; e **Ivonne, princesa de Borgoña**, de Witold Gombrowicz.

Con los tres últimos títulos participó en la 7a. edición del Festival Nacional de Teatro 1993 y fue aclamado como el mejor director de escena.

Paciente y escalonada ha sido su carrera en Venezuela. Como quien teje hilo a hilo su propia historia cotidiana, sin prisa, calladamente, algo que va más allá de la certeza de un profesional seguro de su talento, porque Roberto Blanco estaba "empezando de nuevo" con la alegría ingenua de la entrega virgen y la luminosidad de una impresionante carrera que se ensancha y explora nuevos horizontes.

EL NACIONAL / Viernes 15 de octubre de 1993

TEATRO NACIONAL JUVENIL DE VENEZUELA

NUCLEO CARACAS

CONSEJO NACIONAL DE LA CULTURA

PRESENTAN

LA GIRA NACIONAL DE

IVONNE

PRINCESA

DE **BORGOÑA**

de WITOLD GOMBROWICZ

TEATRO MUNICIPAL DE VALENCIA

CON :

Baby BELL, Carlos CASTILLO, Aleyda CEBALLOS,
William CUAO, Rufino DORTA*, Norma FERNÁNDEZ,
Nazareth GILL, Ramón GÓLIZ, Miryam MARTÍNEZ,
Gregorio MILANO, Emiliano MOLINA, Douglas REYES,
Norka RUSSO.

Y CON ELLOS:

Ana C. CACHAZO*, Yurahy CASTRO*, Pablo DAGNINO,
Doralice FARIAS*, Carlos MORA, Gabriel MURATTI,
Carlos RIPLEY*, Mago RODRÍGUEZ, Julio Cesar SALCEDO*,
Oswaldo SALAZAR*, Elizabeth SOFFIATURO*, Juan C. VILLALBA*
* Alumnos del Taller Nacional de Teatro de la FUNDACION RAJATABLA

PRODUCCION GENERAL: ROBERTO STOPELLO

PUESTA EN ESCENA: ROBERTO BLANCO

Hoy única función

Hora: 8:00 p.m.



BANCO INDUSTRIAL DE VENEZUELA

Su más firme aliado!

lo circunstancial, yo prefiero las verdades que tienen la solidez de lo eterno, la solidez de aquello que trasciende lo circunstancial. Eso fue lo que hice, hace algunos años, con **María Antonia**, obra de Eugenio Hernández Espinosa; para lograr tratar lo popular en el teatro, fui a una concepción casi shakespereana de **María Antonia**, es decir, le quité todo lo que en el texto podía haber de pintoresquismo, de circunstancial, para llegar a las esencias de la obra, porque son estas esencias las que perduran y permanecen en la conciencia del público. Tú no tienes idea de lo satisfecho que yo me siento cuando escucho a alguien que ha visto una puesta en escena y ha logrado realizar de la misma una valoración, una lectura, expresar su punto de vista, su personal opinión, cuando, precisamente, al público hoy en día lo que se le pide no es eso, sino se le pide que consuma, que consuma un hecho fácil y cómodo. Pero, ¡el arte no es eso!

En la puesta en escena de **Los enamorados**, obra de Carlos Goldoni, ¿cómo diseñó y montó el carácter clásico en la interpretación? ¡Goldoni es un clásico! Casi siempre, cuando se habla de clasicismo, se habla también de las intenciones del creador en ese momento, pero yo en eso ya no creo. Mis puestas en escena de **Los enamorados**, tanto en Cuba como en Venezuela, partieron de otros derroteros. En principio, y teniendo en cuenta que soy un lector que cree en el teatro de Goldoni, lo que me propuse con la puesta en escena de **Los enamorados** en Cuba, también resultó válido para

Venezuela. Traté de que los actores se enfrentaran a un juego escénico que exigiera de ellos el conocimiento técnico necesario sobre la realidad que estaban moviendo, no me refiero a la realidad del mundo, sino a la realidad del arte; es decir, que conocieran qué es un círculo en escena, qué es la espalda de un actor, qué es una vuelta para decir un "bocadillo", etc. **Los enamorados**, esencialmente, es una obra de transición de Goldoni; una obra en la que él comienza a abandonar los preceptos de la Commedia dell'Arte y a descubrir las posibilidades de la nueva comedia o, si tú quieres, comedia moderna. El texto se escribe, precisamente, cuando su autor se debatía por

TEATRO NACIONAL JUVENIL DE VENEZUELA
NUCLEO CARACAS



MENDIVE

IVONNE

PRINCESA

DE

BORGOÑA

de WITOLD GOMBROWICZ

Puesta en Escena
ROBERTO BLANCO

28

CONSEJO NACIONAL DE LA CULTURA

ENTREVISTA ENTREVISTA ENTREVISTA

encontrar soluciones nuevas a los problemas que siempre estuvo planteándose desde un punto de vista artístico. Todo esto me sirvió para graduar a un grupo de estudiantes del Instituto Superior de Arte (I.S.A.); muchachos que nunca se habían parado en un escenario, que desconocían lo que era una bambalina, no sabían lo que era un aforo, lo que era entrar al escenario o salir del escenario, simplemente porque no tenían una práctica. En Venezuela yo monté esta obra con el Núcleo Valera, que es un Núcleo de los T.N.J. más importantes del país. Todo comenzó por un seminario que yo impartí sobre el teatro de Goldoni y sobre los preceptos que Goldoni manejaba como verdades del hecho teatral; finalmente, el seminario resultó ser un estudio teórico sobre los personajes de *Los enamorados*. Debo decirte que el seminario estaba dedicado al estudio de un personaje en la etapa del trabajo de mesa; pero es que yo no creo que Goldoni se estudie en trabajo de mesa, en la época de Goldoni se aprendía a hacer teatro en el teatro. Por último, una vez concluido el seminario, yo le propuse al Núcleo intentar montar *Los enamorados*, y en el ensayo número trece yo tenía montada la obra y los actores tenían aprendida la letra de los tres actos...

*¿Considera usted que esa rapidez en el proceso de creación es saludable y oportuna para el teatro? Es posible que lo sea; en el caso de *Los enamorados* lo fue. Yo considero que aquí en Cuba se pierde mucho tiempo con la bobería del actor y su mundo interior; no, no, no... ¡eso es mentira! Esa es una defensa demasiado pobre que se pone el actor ante el hecho de que tiene que decir palabras que no son suyas; no sé de qué manera tú puedes hacer el "ser o no ser", sin decir, "ser o no ser, he ahí el dilema"; a no ser que lo conviertas en otra cosa, si cualitativamente lo cambias, bueno, ya eso es un trabajo de alquimia, que también se puede*

hacer. Pero, si tú vas a ese monólogo, tú no te puedes oponer al monólogo supuestamente con la intención de vencerlo por oposición. ¡Esas cosas no son productivas! Mira, allá, en Venezuela, se da un hecho muy curioso; los actores están orgullosos del hecho de que mañana es el primer ensayo, "primer acto todo el mundo con la letra aprendida". Ellos sienten orgullo de esa obligación; ¡eso es útil! Después, en el camino de creación, lo que fue determinando letra aprendida en el primer ensayo va quedando atrás; ese texto se va interiorizando, va adquiriendo nuevos matices, etc. No creo que ningún actor pueda decir en el primer ensayo los textos igual que los dice la noche del estreno, eso sí sería poco saludable e inoportuno ya que eso sería una inmutabilidad del hecho artístico. El aprendizaje del texto hay que pasarlo; nosotros arrastramos esa especie de pereza en el actor de que es en la noche del estreno cuando vienen a aprenderse la letra ¡todo eso es falso! ¡El actor se tiene que saber la letra! Yo creo que en buena medida también el trabajo de un director está en motivarle a ese actor sus vínculos con el papel que está interpretando y sus vínculos también con los textos que por destino tiene que decir. En trece ensayos yo tenía bocetada la puesta en escena de **Los enamorados** y los actores tenían la letra aprendida de los tres actos; después hicimos un trabajo de decantación, de profundización de escena por escena, personaje por personaje, etc. Como yo no hago el trabajo de mesa como un prólogo al trabajo de montaje, suelo realizar todo el bocetaje para, con posterioridad, tener la posibilidad de detener el trabajo; luego pasamos a la mesa para entonces sí hacer un estudio de por qué se han utilizado estas imágenes y no otras, por qué estos personajes se mueven de esta forma y no de otra, etc. El arte es cómo; el arte no es qué se hace, sino cómo se hace, eso es lo que lo califica. Son muy distintas otras manifestaciones del ser humano como el periodismo o la política, en ellas, por ejemplo, lo importante es qué se dice; pero en el arte lo importante está en cómo lo digo.

¿Podría establecerme un cuadro comparativo entre el teatro venezolano y el teatro cubano? No persigo una comparación estrecha, sino, más bien, una reflexión en torno a los modos de creación/ conceptualización en la expresión teatral. Jorge Luis, en primer lugar, como comprobará cualquier persona que se tome el trabajo de leer esta entrevista, yo he evitado dar opiniones en torno al teatro venezolano porque creo que eso corresponde a los venezolanos o a los especialistas que se dediquen a estudiar el teatro venezolano. Yo hago teatro y por lo tanto veo algo del teatro, pero no todo el teatro; creo que si hay realidades que se asemejan como gentes son los cubanos y los venezolanos, tienen muchas cosas en común y creo también que el teatro venezolano tiene muchas cosas en común con lo mejor de nuestro teatro. Llevar la comparación más lejos sería injusto puesto que ambos se mueven en realidades que han tenido un desarrollo muy diferente; por ejemplo, yo creo que se puede hablar del teatro venezolano antes de Carlos Giménez y después de Carlos Giménez. El sentó pautas a seguir por el movimiento teatral de su país, y en eso están todavía. El teatro cubano tuvo un desarrollo muy vinculado a un proceso social que ha perdurado en tiempo y espacio -recuerdo ahora a los teatristas que tratábamos por todos los medios de encontrarle sentido al teatro en las salitas de los años 50- cuando digo que ha perdurado me refiero a que con el tiempo, los de entonces, nos convertimos en los principales responsables del movimiento teatral cubano. Hoy en día no se habla del movimiento teatral cubano, eso no se menciona para nada; pero este movimiento tuvo una época muy productiva, muy importante. Los venezolanos quieren tener un teatro, escriben mucho teatro y hacen mucho teatro; yo creo que tienen, al igual que nosotros, una crisis de directores. Incluso, creo que los actores son buenos y que, lamentablemente, algunas veces, por razones no precisamente artísticas, se ven obligados a utilizar el teatro como un escalón para llegar a la televisión, en fin, para poder tener más, porque se trata de una sociedad en la cual tienes que tener para poder hacer, lo cual también es general, porque el teatro cubano también tiene que tener para poder hacer, sino no hace. Esto es lo que, quizás, establece una relación entre el teatro venezolano y el teatro cubano. Mira, en los T.N.J. de Venezuela uno suele encontrarse con actores muy jóvenes, a mí eso no me arredra, en lo absoluto, puesto que yo prefiero el actor joven para trabajar... *¿Por qué esa preferencia? Porque me parece que la juventud te permite saltar etapas, abrirte a diversas ideas, aceptar lo experimentar; mientras que los actores que tienen ya construida su plataforma,*



Los enamorados. T.N.J.V. Núcleo Valera. Dir. Roberto Blanco.

suelen quedarse en ella. No me gustan aquellos que se acomodan, no me gustan los que buscan acomodarse; ¡creo que el verdadero artista no se acomoda! ¡¿Acomodarse a qué?!

Hace un momento se refirió a las salitas de los años 50, ¿siente nostalgia por esa etapa? ¡No! Yo creo que esa es una etapa ya superada. Tengo nostalgia por el movimiento teatral cubano de los años 60 principios del 70, donde en Cuba se hacía, probablemente, el mejor teatro de Latinoamérica y los grupos eran fuertes, bien fuertes. En aquellos años se podía hacer lo que uno consideraba que se debía hacer, es decir, experimentar con todo aquello que interviene en un experimento. *¿Por qué considera que en Cuba hay una crisis de directores?* Porque son muy pocos los trabajos de dirección que significan una puesta en escena; no obstante, al individuo que hace eso se le llama director. Por un lado está la ilustración del texto, que es la forma más ramplona de concebir una puesta en escena, y por otro lado, está la experimentación a ultranza, es decir, la experimentación por la experimentación. Me resulta muy curioso que entre nosotros los trabajos dramáticos y de puesta en escena más interesantes, por lo menos los que he visto últimamente, se estén produciendo a partir de los grupos de danza moderna; esto no es nada nuevo, en Europa y en los Estados Unidos ocurre lo mismo, pero aquí nunca había sucedido. Cuando yo veo muchos trabajos que se germinan desde la danza y van hacia el teatro, me siento muy satisfecho porque veo teatro; no es que yo pretenda establecer una comparación o una diferencia entre la danza y el teatro, también el ballet es teatro, teatro es todo lo que sucede siempre que se forme esa colectividad que se llama público y actor; ¡eso es teatro! Me satisface profundamente ver cómo la utilización del lenguaje de otros medios fructifica en imágenes fuertes en el teatro; que conste, yo creo que esa es una parte muy importante del teatro, es decir, su posibilidad de lograr la integración de otras manifestaciones del arte a su propio lenguaje.

¿Qué es para usted una puesta en escena? Aquello que trasciende la mera coordinación de un director. No toda dirección significa una puesta en escena; una puesta en escena es una lectura nueva que ofrece la dirección sobre determinado material. El director puede coordinar el espectáculo teatral, pero eso no es suficiente. Entonces, ¿cuál es para usted el verdadero rol del director teatral? El de decir su propio discurso a través de una puesta en escena. ¡¿Y los actores...?! Deben decir su propio discurso a través de esa puesta en escena y, particularmente, lo que se ha escogido para cada uno de los personajes; mira, el trabajo de un actor suele ser un trabajo en particular que se inserta en una realidad colectiva. Pero, ¡el teatro no es creación colectiva porque la creación es un hecho absolutamente individual!

¿Qué opinión tiene usted sobre esos procesos de creación teatral que se esfuerzan por omitir el papel del director? Como dice Goldoni en una de sus obras, "eso va y viene". Yo no creo que nadie serio pueda prescindir del trabajo aglutinador de un director. Todo eso me recuerda un hecho famoso: en la antigua Unión Soviética, en los primeros años de la Revolución, se decidió quitar al director de la Orquesta Sinfónica; aquello fue tan desastroso que hubo que volver a ponerlo. Por algo se produce ese fenómeno; hay alguna razón por la cual se dice eso, aunque sea una razón superficial; por algún motivo algunos se expresan así sobre el papel del director. Quizás sea un problema de falta de desarrollo cultural o, tal vez, una especie de iconoclasticismo a ultranza. Pero, no creo que eso dure mucho; las aguas cogen su nivel. Esa forma de pensar sobre un director no es lógica. Si hay alguien que decide que el papel del director sobra, pues, cuando ese individuo trate de que vaya abajo el director, él mismo se convertirá en el nuevo director; de eso no me cabe la menor duda.

*Muchos teatristas, y público en sentido general, especulan sobre el presente de Teatro Irumpe; ¿qué ha significado, para usted, la ausencia de Roberto Blanco del grupo? Bueno, imagínate; desgraciadamente yo tengo que cargar con Roberto Blanco de un lugar para otro. No sé lo que eso pueda significar desde un punto de vista más trascendente. En mi ausencia he tratado de cuidar al grupo; creo que Teatro Irumpe en estos momentos tiene que hacerse una serie de planteamientos muy serios en cuanto a su elenco, tiene que trabajar para ofrecer mayor posibilidad a los jóvenes; porque ya han pasado once años desde la creación del grupo y en once años ocurren muchas cosas. Creo que el grupo tiene que mantenerse joven, abierto, como fue en su momento de gestación y de primera consolidación. Por ahora yo no estoy, pero eso no quiere decir que no vaya a estar nunca más, yo espero que la vida no sea tan cruel, yo espero que la vida me de la posibilidad de continuar siendo un ratito más, vamos a ver si puede ser. Puedo decirte que, en cuanto a mí, donde quiera que Roberto Blanco vaya, lleva consigo a cuesta al Teatro Irumpe, porque, en definitiva, es este grupo la suma de mis experiencias más inmediatas y más queridas. ¿Cuál es la situación presente de Teatro Irumpe como grupo? Teatro Irumpe, actualmente, tiene un Consejo de Dirección formado por Hilda Oates, nuestra primera actriz, Alicia Mondevil y José Ramón Vigo, que me sustituye y hace mi trabajo; todos ellos con una dedicación admirable. La vida nos llevó a Omar Valdés, perderlo ha sido un golpe muy fuerte, no sólo para el grupo, sino también para mí en particular; Omar Valdés fue un actor que trabajó conmigo durante más de 30 años y era como mi familia, mi hermano en el terreno personal. Su desaparición, repito, no sólo nos golpeó a nosotros, también golpeó al teatro cubano. Es una pérdida irreparable. Yo considero que Teatro Irumpe en estos momentos se ve obligado a trabajar con directores invitados; eso fue algo que muy al comienzo del grupo traté de que fuera una realidad, es decir, que yo no fuese el único director en Teatro Irumpe, que hubiera directores invitados, pero, esta idea no prospera en nuestro país, no sé por qué, no me he detenido a pensar en eso. En el grupo se prosigue trabajando sobre los temas no circunstanciales, sobre los temas eternos de la realidad del hombre, y digo eternos en el sentido de permanencia en tiempo y espacio, no eternos en ningún sentido esotérico ni mucho menos; de ahí, el repertorio actual del grupo y su proyección futura. Espero volver a dirigir pronto a Teatro Irumpe; quisiera que el grupo, ya en ese momento, estuviera fortalecido... el resto, es tiempo y sudor. ¿Tiene usted algún proyecto próximo con Teatro Irumpe? Sí, pienso dirigir en Teatro Irumpe otra obra de Abilio Estévez cuyo título es, **La noche**. Esta obra se gestó en salón de ensayo; desde entonces, hay cosas que han cambiado,*

no obstante, hay una obra. Pienso comenzar el trabajo a mi regreso de Venezuela; pero, me llevo la obra para estudiarla, para trabajarla.

Próximamente regresará a Venezuela; ¿su regreso responde al comienzo de un proceso de creación o pretende dar continuidad a un trabajo que quedó interrumpido? Regreso para continuar un trabajo que, por motivos de salud, dejé prácticamente inconcluso; quiero terminar ese trabajo y empezar otros, aunque no sé cuánto tiempo demorará todo eso; después regresaré a Cuba. Venezuela ha significado mucho para mí, el trabajar con otros actores, por sus similitudes con nosotros y también por sus diferencias, el poder analizar y sacar conclusiones al respecto, porque ya estoy en edad de sacar conclusiones, entre otras cosas, me ha permitido descubrir un quehacer teatral profundamente interesante. Si algún futuro tengo, lo tengo por detrás, no por delante; la terminación de una obra es mi futuro, espero terminar esa obra en Venezuela.

¿Qué mensaje desea enviarle a los teatrístas cubanos en una coyuntura histórica tan embarazosa como la actual? Permíteme responder tu pregunta con la lectura del texto que escribí en ocasión de la celebración del Día Internacional del Teatro.

Saludos teatrístas cubanos:

Mi conciencia se debate desde hace algún tiempo en un mar de peligrosos lugares comunes. Vivimos en tiempos difíciles; por eso, aún cuando al repetirlo no se arregle nada, no podemos echarlo al olvido. Para los hombres de pensamiento liberal significa, entre otras muchas cosas, un aspecto más a tener en cuenta; todo creador, todo artista, cualquier hombre de teatro honesto tendrá que partir, quiéralo o no, de ese lugar común mayor a cualquier empeño, a cualquier vuelo artístico. Tal vez, estemos en estos momentos más cerca que nunca antes de poder descifrar, al menos teóricamente, las claves que iluminen el camino del hecho teatral. El ritual del teatro, cada vez más, adquiere mayor resonancia y significación para los que participan de él, a pesar de que, por ejemplo, vuelve a preocuparnos la disminución del público en el diálogo entre éste y los actores, como si hacer teatro resultara el hilo conductor que puede llevarnos a un descubrimiento de formas novedosas, útiles en un futuro inmediato. La participación del público, quizás por la experimentalidad que adjetiva hoy en día todo empeño teatral, tendrá que encontrar otra vez su lugar novedoso y creativo, y no se pueden olvidar las sabias palabras de un Lope: "novedades vienen a ser las cosas que se olvidaron". Por difíciles que sean los tiempos que vivimos, ese ritual maravilloso del teatro es generoso con sus verdades eternas o circunstanciales; bastará que los que hacen teatro cuiden la participación importantísima del público para que éste reaccione o convierta su presencia en algo prescindible y tangencial. El hecho tomará otro nombre; hemos dejado de creer en tantas cosas, que a ratos sólo percibimos las conflagraciones que se suceden a nuestro alrededor y también a veces se nos pierde el perfil de aquello en lo que, a pesar de todo, continuamos creyendo, y hasta el posible novedoso rostro que nos espera agazapado en algún lugar fuera de escena para hacer en el momento preciso su entrada protagónica; sí, hemos dejado de creer en tantas cosas. Saludos hombres y mujeres que hacen teatro en este humilde día de marzo, dicho en voz suave, como si estuviéramos conversando. Hay algo de lo que podemos vivir orgullosos, que no se nos puede canjear en ningún mercado, el derecho que tenemos a luchar por nuestras obras y por un mundo mejor; saludos.

Quiero agradecerle por aceptar nuestro encuentro.

32 Gracias a ti por dialogar conmigo. ■

ENTREVISTA ENTREVISTA ENTREVISTA

BIBLIOGRAFÍA SOBRE ROBERTO BLANCO, PREMIO NACIONAL DE TEATRO 2000

Revista Tablas:

2-1984. Correa, Armando. Fuenteovejuna. María Antonia

1-1986. Salas, Haydee y Miguel Sánchez. Una encuesta sociológica: Las diez mejores puestas en escena

2-1986. Espinosa, Carlos. Variaciones por Milánés

4-1986. Muguercia, Magaly. Milanés: Interpretación y Texto

1-1987. Gacio, Roberto. Camaguey: Balance necesario

2-1987. Cancio, Wilfredo. Mariana: La tragedia irrumpe

4-1987. Alfonso, Mónica. Omar Valdés, uno de esos seres "horrendos"

2-1990. Fernández, Laura. Los pánicos irrumpen en la escena

33-1991. Correa, Armando. Camaguey 90: Hacia un perfil caracterizador

2-1992. Del Pino, Amado. Del sueño del mago al delirio del poeta

4-1993. Torres, Jorge Luis. Roberto Blanco rompiendo moldes

3-4-1995. Del Pino, Amado. Irrumpe en la luz de la noche

1-2-1997. Vázquez, Liliam. Electra Garrigó irrumpe el mito

1-2000. Carrió, Raquel. Tres maestros

2-2001. Martínez Tabares, Vivian. El perro del hortelano o la nostalgia de Irrumpe

1-2003. García, David: Ladrón de lunas. Entrevista a Roberto Blanco

Del Pino, Amado. Acotaciones teatrales. Ediciones Unión, 2005

-Sueño y delirio, página 30

-Blanco y otros clásicos, página 76

-Dos nombres y cuatro décadas, página 228

Espinosa, Norge: El escenario como encantamiento. En Espacio teatral, consultado 23 de noviembre de 2022

Leal, Rine. En primera persona. Instituto del Libro, 1967

-Rencor al pasado, página 272

-La alma buena de Se Chuan, página 287

Martínez Tabares, Vivian: Pensar el teatro en voz alta. Ediciones Unión, 2008

-Mariana: redención de la tragedia, página 28

-Viejos pánicos de Piñera, página 37

Rodríguez Alemán, Mario: Mural del teatro en Cuba. Ediciones Unión, 1990

-De los días de la guerra, página 127

-Yerma: la poesía de Lorca, página 236



Roberto Blanco y Helmo Hernández

Foto: Archivo Centro de Documentación de las Artes Escénicas

Ladrón de lunas

Entrevista a Roberto Blanco

David García Morales



FOTOS: ARCHIVO TABLAS

Resulta casi imposible conversar con Roberto Blanco sin sustraerse al poder de imantación que transmiten su voz y su imagen. Su larga, intensa y fecunda trayectoria escénica como actor, director y diseñador teatral nos advierten que estamos ante un creador inusual, depositario y continuador a la vez de una privilegiada tradición teatral que se inicia desde los tiempos de Teatro Universitario y Prometeo.

Sólo los montajes María Antonia y Yerma bastarían para colocarlo en un lugar cimero dentro del teatro cubano. Sin embargo, por si fuera poco, sus Lorca, Piñera y Goldoni han dejado también una huella indeleble en la memoria del espectador cubano.

¿Quién es ese teatrista porfiado que, con más de sesenta años, mantiene aún su capacidad de maravillarse y su lucidez creativa?

Con una voz pausada y llena de matices, en perfecta armonía con la lentitud ritualista de sus movimientos, Roberto Blanco, a lo largo de esta conversación, va relatando y rescatando con asombrosa precisión sus experiencias de más de cuarenta años dedicados al teatro cubano.

Usted fue condecorado con el Premio Nacional de Teatro en el año 2000. ¿Qué significa ser teatrista para Roberto Blanco?

Deseo asegurarle que no me gusta hablar de mí; prefiero que otros lo hagan. En este recuento es imposible. El Premio Nacional

de Teatro otorga la mayor significación a todo lo que he hecho, y resulta un enorme compromiso ético con lo que pudiera quedarme por hacer. No suelo pensar en que soy teatrista; expresarme a través del teatro es, en mí, una suerte de segunda naturaleza que se desarrolló desde niño, como otros rasgos de mi individualidad.

Hábleme de sus inicios. ¿En qué lugar nació? ¿Dónde cursó sus primeros estudios? ¿Cómo transcurrieron su niñez y adolescencia? ¿Cómo era el entorno familiar que lo rodeaba? ¿Cuál era la extracción social de sus padres? ¿Recibió alguna formación religiosa que recuerde?

Nací en La Habana y viví en varios de sus barrios: el centro mismo de la ciudad, Almendares, La Habana Vieja... Aprendí a leer y escribir en mi casa, con mi madre María, porque estuve enfermo y no pude, a la edad en que debí hacerlo, acudir a la escuela. Ensayaba a descifrar los textos de dos libros de mi padre, abogado, que me gustaban mucho, *Revolución y restauración*, y *El arte de los pueblos aborígenes*, ambas ediciones Pijoan, con muchas ilustraciones. Con ellos aprendí a leer. Fui siempre un niño «diferente». La etapa más conflictiva, y al mismo tiempo luminosa de mi niñez, comienza cuando pude acudir a la escuela: la Academia Valmaña que quedaba muy cerca, el Colegio de Belén, por tradición de familia, y el Cathedral School, donde estudié más tiempo. Así, con excelente expediente académico, me gradué. A los dos meses estaba trabajando como listero de una compañía constructora en la pavimentación de la avenida G, de El Vedado. No tenía nada que ver con mi formación pero necesitaba aportar económicamente a mi familia. Lo mismo había tenido que hacer mi hermano, interrumpiendo sus estudios en Belén; por las mismas razones. Éramos pobres. No recuerdo otra formación religiosa que la que pude recibir cuando estudié en Belén, y cierta religiosidad casera que encendía vela todos los meses a San Pedro, y hablaba de Santa Lucía como de una parienta lejana ciega pero portentosa. Yo fui ofrecido a la Virgen de las Mercedes.

¿Cuándo comienza su afición por el arte de las tablas? ¿Cuáles son sus primeros pasos?

Siempre supe, de una forma u otra, que viviría entre telones, una vida parecida a la vida.

Su amor incondicional por el teatro nos mueve a preguntarle sobre la posible influencia de sus padres en su vocación. ¿En qué medida contribuyeron ellos a su elección?

Mis padres, cada uno desde posiciones muy diferentes, fueron lo que me permitieron ser como soy. Siempre me respetaron y me enseñaron a respetar a los demás, el placer de analizar, de sonreír, de ser exigente con todo lo que me rodeaba, y conmigo mismo.

En la década del cincuenta usted trabajó en Teatro Universitario y Prometeo. ¿Cuál es su opinión de esos años?

Lo más importante al comenzar a estudiar en el Teatro Universitario fue que todos (mi familia, mis pocos amigos) supieron que era en serio lo de la vocación: podía estar definitivamente loco, y no era para menos en un país donde el teatro no existía, pero a partir de ese momento lo supieron. A Prometeo me acerqué porque era donde hacían el teatro que más me gustaba, y supe, o intuí, que de Morín tenía mucho que aprender.

¿En esa época hubo alguien especial que le impactó intelectualmente?

Son muchos. Se trata, precisamente, de la época de los grandes impactos.

¿Qué recuerdos guarda de su primer trabajo escénico?

Casi no me di cuenta de lo que hacía.

Desde el montaje de Petición de mano, de Chéjov, en 1960 con Teatro Estudio, en el que usted se ocupó de la dirección, la escenografía, el vestuario y el maquillaje, su carrera abarca con facilidad varias disciplinas del quehacer teatral. ¿Con cuál se siente más a gusto?

Soy un actor que, por esta o aquella razón, dirijo. El resto se desprende de algunas de las artes que convergen en el teatro; en realidad, como director, vuelvo a escribir la obra.

En 1962 recibió el premio de mejor actor teatral del año por su papel protagónico en Corazón ardiente, de John Patrick. Años más tarde obtendría igual reconocimiento gracias a su interpretación del Comendador de Fuenteovejuna. ¿Considera importante para un director haber tenido una experiencia actoral? ¿El actor y el director se contraponen en usted?

Los directores suelen ser, o haber sido, actores. Ambas artes se complementan, no se contraponen, no tiene por qué. Un teatrista que no haya hecho teatro siempre me ha parecido «sospechoso».

En la década del sesenta realizó un viaje de estudio y trabajo por Ghana, África, y varios países europeos. Al regreso del Berliner Ensemble decide montar una obra cubana y escoge María Antonia, de Eugenio Hernández Espinosa. ¿A qué obedeció esta elección cuando se esperaba de usted un Brecht en escena?

Lo más importante de todo lo que aprendí sobre ideología y teatro en el Berliner Ensemble, fue que cada pueblo tiene el suyo propio; que es una necesidad inherente a la palabra (a la comunicación), y a la mímica; que en todas partes, culturalmente, sus orígenes se relacionan con la religión. Como cada pueblo tiene un teatro, lo más importante era, entonces, dirigirme al mío. Este razonamiento me decidió a montar *María Antonia*, de Eugenio Hernández Espinosa, quien era a la sazón, además, mi asistente de dirección principal. Su puesta en escena establecería las reglas del juego que entonces comenzaba; para el resto de las consideraciones, en aquel entonces, había tiempo.

¿Cuál es su sentido de grupo? ¿Pudieramos afirmar que el surgimiento de Teatro Ensayo Ocuje en 1969 obedece a un programa ético y estético que posteriormente cristalizaría con la fundación de Irrumpe?

El Teatro de Ensayo Ocuje, que se llama así no porque intentásemos ponerlo bajo la advocación de Yemayá, ni porque sus iniciales formaban la palabra Teo (Dios) —todo lo cual se dijo y utilizó en contra del grupo—, sino porque la noticia de la aprobación estatal de su creación nos sorprendió a todos sembrando esos árboles en el Cerdón de La Habana. El TEO resume, efectivamente, lo que entendíamos debía ser el programa ético y estético de un grupo estable. Su disolución no estuvo prevista; en mi opinión, fue uno de los tantos errores que entonces se cometieron. Su corta vida (apenas tres años), ha sido medio olvidada por casi todos, incluyendo los actores que allí se iniciaron o consolidaron. No tiene nada que ver con el Teatro Irrumpe, salvo que uno vino primero y otro después, y ambos se regían por una máxima: sin formato estético no puede haber arte.

El montaje de El alboroto de Goldoni constituye su encuentro con la comedia moderna. ¿Qué posición asume respecto a los clásicos? ¿Siente la carencia de ellos en la escena cubana actual?

Con el montaje de la comedia *El alboroto* llevaba a escena las contradicciones, no antagónicas, entre un

funcionario (la obra es autobiográfica de la juventud del poeta), y una aldea de pescadores. Lo «clásico» es como un diapasón, una medida de excelencia en materia de arte. No tendremos teatro de la palabra mientras lo «clásico» quede fuera de cartelera.

Su puesta en escena de Yerma, con Danza Nacional de Cuba, recibió el Premio a la mejor integración de las artes a la escena en el Festival de Teatro de La Habana en 1980. En esa búsqueda de un teatro total donde los bailarines actúan y los actores danzan, ¿qué importancia le concede en general a la música?

rrispondiente no se mencione que tan importantes creadores han hecho música para el teatro de la palabra.

Desde su fundación, Irrumpe ha mantenido una línea estética coherente basada en el logro de un teatro de inspiración popular con altos valores estéticos. En su temporada inaugural se escogen dos obras en las que el protagonista es el pueblo: Fuenteovejuna y María Antonia. Esta última se mantuvo en cartelera durante tres temporadas de tres meses en los años 67, 68 y 69 a teatro lleno en el Mella. ¿A qué cree usted que se debió esta respuesta masiva del público? ¿Cuáles son sus ideas acerca de un teatro popular?



FOTO: ARCHIVO PERSONAL DE ROBERTO BLANCO

Roberto Blanco
como traductor
del Che en el Congo

Tal vez sea válido pensar que, en épocas muy pretéritas, todas las artes se tomaron música, a la cual doy, como creador, la mayor importancia: la música es como la voz del poeta. He tenido la dicha de trabajar con músicos del primer rango, brillantísimos, como Leo Brouwer, Sergio Vitier, Calixto Álvarez y Juan Marcos Blanco, entre otros. Me costaría mucho trabajo y en algunos casos sería imposible separar *María Antonia*, *Lumumba*, *El alboroto*, *Cecilia Valdés* y *Hazañas que cantar*, de la música de Brouwer, o *Divinas palabras*, *Barroco*, *Yerma*, *Mariana*, *Canción de Rachel*, de la de Vitier, y *Fuenteovejuna* o *Milanés* de la música de Álvarez o *Mariana*, *Dos viejos pánicos*, *Perlimplín* o *Ivonne*, de la participación de Juan Marcos Blanco. Lo que me parece erróneo, inculto, y por lo mismo inhumano es que en las actas de nuestro teatro, como en el diccionario co-

El «fenómeno» *María Antonia* ha sido tratado por los especialistas de una sociología del arte teatral. Para mí, como artista, fue una experiencia apasionante, fundacional. Sobre el teatro popular, o lo popular en el teatro, se ha dicho mucho. No debemos confundir, entre nosotros, lo popular con lo «populachero». Es un peligro para nuestra salud cultural. Shakespeare es teatro popular.

Nadie discute su originalidad y buen gusto. Sin embargo, el estilista depurado y meticuloso que hay en usted en ocasiones contamina el realismo poético de sus puestas con cierto excesivo refinamiento de la imagen, a veces esteticista. ¿Qué lugar le concede a la forma, al «cómo se dice» en sus espectáculos?

El buen gusto se tiene o no se tiene. La originalidad, si se busca, no se encuentra. Ahora bien, si en este mun-

do que parece moverse complot contra complot, llegase a pensar que soy contaminante, me iría al monte, a la cima del monte, y no sólo a bautizar mis hijos como dijera Martí sino en perpetua penitencia, como una suerte de anacoreta caribeño, y a pesar de la imagen.

No soy yo el dilema, sino la carencia de forma que se está aceptando en el teatro de la palabra. No creo que las imágenes del teatro que hago sean «excesivamente refinadas», ni mucho menos. El «cómo se dice» es parte de la forma, pero no toda ella. ¿No será que están usando una etiqueta estigmatizante para restar valor al formato estético, sin el cual no puede hacerse arte? ¿A quién interesa que, a pesar de los trabajos que pasan los teatristas, siempre se vuelva a comenzar, sin llegar a despegar hacia el lógico desarrollo del drama? La contaminación de ideas es también poderosísima, y puede ser muy refinada. La contaminación, en general, es en el mundo de hoy uno de los mayores crímenes contra la vida.



En *Dos viejos pánicos usted se acerca a una concepción intimista de los personajes y del espacio escénico, más propia del teatro de cámara, con sólo dos actores en escena. Si para Virgilio Piñera la escritura de su obra representó un verdadero tour de force, ¿qué significó para usted dirigirla al cabo de veintitrés años sin ser estrenada en nuestro país?*

Pocas veces he tenido la oportunidad y la inmensa dicha de trabajar con dos actores entrañables como Hilda Oates y Omar Valdés, contar con la asesoría de un poeta de la talla de Abilio, la asistencia de mi entonces alumno de dirección, Raúl Martín, diseños de Gabriel Hierrezuelo, y música creada y ejecutada en vivo, en salón de ensayos, por Juan Marcos Blanco. Fue como un festival de creatividad. Es de lamentar que, al mismo tiempo, hubo quienes no se percataron de la importancia que tenía este estreno, veinte años después de haber merecido el Premio de Teatro en el Concurso Casa de las Américas.

Roberto Blanco en la sede de *rablas*

Según la crítica, De los días de la guerra..., teatralización del Diario de campaña de José Martí, constituye el manifiesto estético de *Irrumpe*, el espectáculo donde pueden encontrarse las claves de la poética del grupo. ¿Está de acuerdo con esa apreciación?

Puede considerarse una clave ejemplar en la ética y estética del teatro a cuyo encuentro iba, e iban todos los que participaron en ella.

¿En qué sentido su lectura de Los enamorados, de Goldoni, es el resultado de la influencia directa de los títeres de Podrecca, aquel espectáculo italiano que tanto le fascinó en su infancia?

No sabría precisar en torno a la memoria y la fantasía de un niño de seis o siete años de edad.

Su montaje de La noche, de Abilio Estévez, pieza compleja por su textura dramática y por sus niveles de sentido, mereció el premio de puesta en escena en el Festival de Teatro de Camagüey en 1996. ¿Cómo ocurrió su acercamiento a esta obra? ¿Tiene alguna anécdota especial que quisiera contarnos sobre su proceso de montaje?

Estudié la obra en Venezuela. Después, aquí, donde Mario Muñoz y Ariel Wood tenían montada la obra por escenas, como parte de su servicio social en el *Irrumpe*, puse en práctica sistemas de producción de la puesta que permitieran «levantar» una estructura y abreviasen las etapas. El estreno era inminente. Cuando la escenografía, en tan sólo un día de trabajo, pudo usarse y eran nuestras piezas de almacén, la puesta en escena dio un vuelco de ciento ochenta grados. Fue una experiencia única y muy

valiosa. Traté siempre que el trabajo de Muñoz y Wood tuviese para ellos un valor importante y por eso me alegró tanto que así se les reconociera.

En 1992 viaja a Venezuela por razones de trabajo, y allí, invitado por Carlos Jiménez, director de Rajatabla, comienza a vincularse con el Teatro Nacional Juvenil. ¿Qué le aportó su trabajo con los jóvenes, su relación con actores no consagrados de ese país?

La frescura de los jóvenes y todo lo que aportaron, individual y colectivamente.

Según Artaud, el verdadero objeto del teatro es crear mitos. En su puesta sobre Milanés usted escenifica el mito del poeta romántico; en Canción de Rachel, la vida azarosa de una cupletista mítica del desaparecido Teatro Alhambra. ¿Quedó satisfecho con el abordaje artístico de ambas figuras en escena?

El teatro es siempre, según los griegos, reflexión sobre los grandes temas cívicos, que con el paso del tiempo van creando mitos. El Milanés de Estorino, obra capital de nuestro teatro, trata uno de los grandes temas del siglo XIX, y es arte teatral logrado; Rachel, a través de la cupletista, los primeros años de la república. Ambas, con la infraestructura requerida, habrían tenido mayor permanencia en nuestro repertorio.

De la tríada dorada del teatro, compuesta por director-actor-dramaturgo, usted considera que este último es el único que debe permanecer «cuerdo» durante el proceso de montaje. ¿Pudiera abundar en esta idea a partir de sus experiencias, digamos, con Abilio Estévez, dramaturgo con el que más de cerca ha colaborado?

Suelo referirme a esa disciplina en el sentido que los alemanes, a partir de la *Dramaturgia de Hamburgo*, de Lessing, le dieron a su función analítica de la producción teatral. El otro dramaturgo es el creador, el poeta. Abilio es un poeta que, además, ha hecho dramaturgia.

A usted le fue conferido por el ISA el título de Doctor Honoris Causa en su cátedra de actuación y dirección, pienso que en su caso específico es imposible separar al director del docente. Desde su perspectiva, ¿cómo valora nuestro actual sistema nacional de enseñanza para actores y directores?

Hacer consideraciones en torno a ese importantísimo tránsito del arte teatral, va mucho más allá de las posibilidades de una conversación como esta.

En 1987 usted afirmó que la principal característica de nuestro movimiento teatral era su escasa influencia en la vida nacional. ¿Sigue manteniendo ese criterio?

Sí: sigue teniendo, lamentablemente, escasa influencia.

Teniendo en cuenta nuestro mestizaje sociocultural, considera digna de atención la siguiente frase del sabio cubano Fernando Ortiz, emitida en 1938: «Falta aún el teatro de los dilemas blanquinegros».

Todo don Fernando es digno de atención, de veneración. El mestizaje ha tenido más que tiempo para producirse. ¿No será que lo que ahora falta aún es el teatro de los dilemas del cubano?

Usted no ha desdeñado la herencia cultural africana en su quehacer escénico, más bien lo ha incorporado a partir de la asimilación de los códigos mágico-religiosos presentes en nuestros cultos sincréticos. ¿Qué tratamiento le asigna en escena a los elementos folclóricos afrocubanos?

El folclor no es mi terreno pero no creo que, entre cubanos, podamos hablar aún y menos en extenso, sobre un folclor nuestro (tal vez ciertas manifestaciones del campesino). Tengo entendido que para ser denominado así, folclórico, debe transcurrir un período de cristalización que sólo da el paso del tiempo. Para lo que se llama folclor, con referencia a modos y maneras de las culturas africanas que aquí continúan su acrisolamiento en pleno sincretismo, no somos otra cosa que una nacionalidad en ciernes, de apenas cien años (tomando la gesta del 95 como uno de los extremos terminales del período más decisivo, Lo afrohispano, término que me gusta más, puede que dé lugar a lo afrocubano. Esta división sigue siéndome útil al pretender el encuentro de un teatro nacional.

CRONOLOGÍA DE ROBERTO BLANCO

Tomado de Ecured, 28 de noviembre de 2022

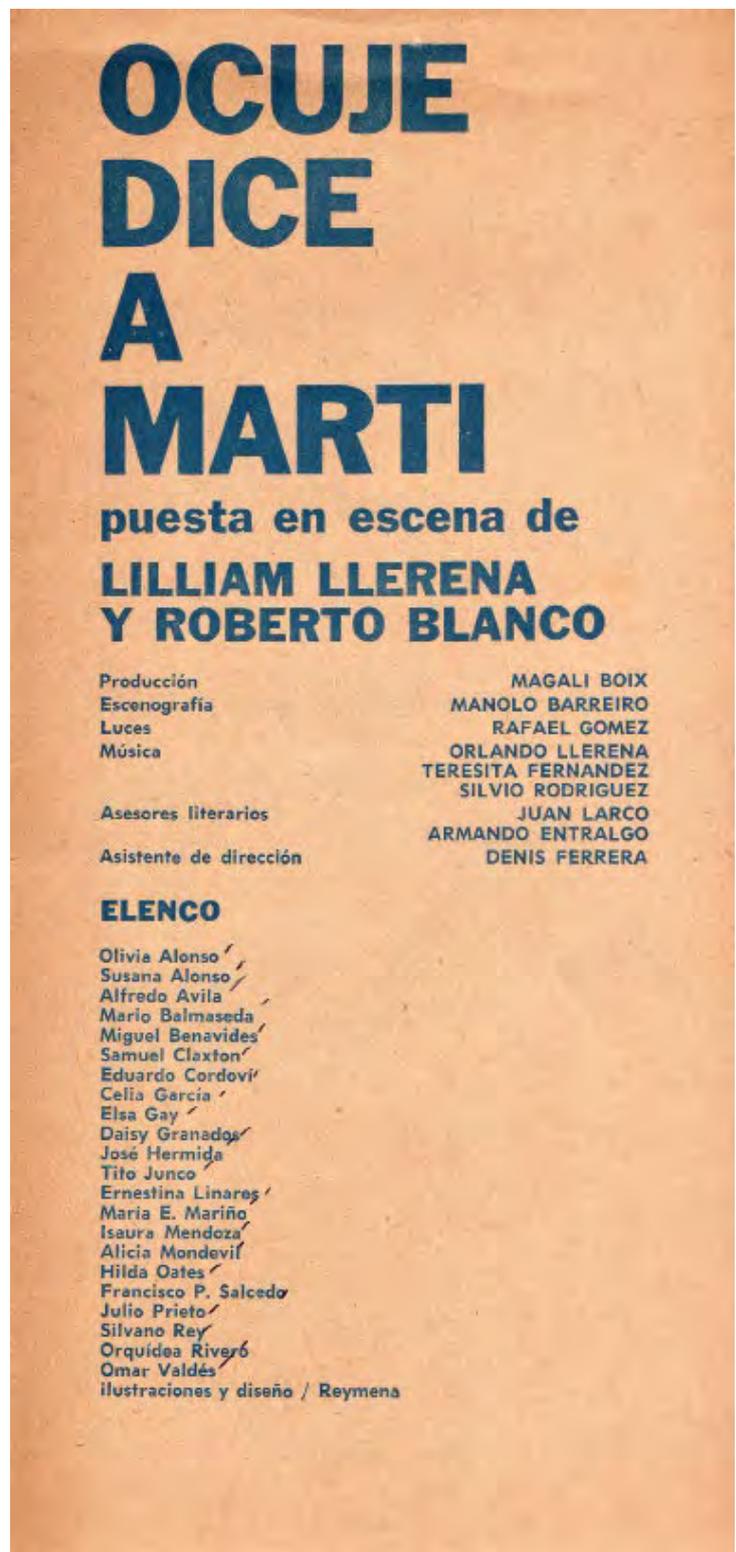
- La hora de estar ciegos. Dora Alonso. Grupo Teatro Estudio. Junio de 1960 Petición de mano. Antón Chejov. Teatro Estudio. Noviembre de 1960
- Mundo de cristal. Tennessee Williams. Grupo Teatro Estudio. 11 de enero de 1961.
- La botija y la felicidad. Enrique Capablanca. Grupo Teatro Estudio. Abril de 1961
- El retablo de las maravillas. Miguel de Cervantes. Grupo Teatro Estudio. Julio de 1961
- Doña Rosita la soltera. Federico García Lorca. Grupo Teatro Estudio. Agosto de 1961
- Pasado a la criolla. José Ramón Brene. Conjunto Dramático Nacional. Noviembre de 1964.
- María Antonia. Eugenio Hernández Espinosa Taller Dramático. 29 de septiembre de 1967.
- Lumumba o Una temporada en el Congo. Aimé Cesaire. Teatro de Ensayo Ocuje. 13 de junio de 1969.
- María Antonia. Eugenio Hernández Espinosa. Teatro de Ensayo Ocuje. 1969.
- El alboroto. Carlo Goldoni. Teatro de Ensayo Ocuje. 1 de enero de 1970.
- Divinas Palabras. Ramón del Valle-Inclán. Teatro de Ensayo Ocuje. 4 de marzo de 1971.
- ...de los días de la guerra... Libreto de Roberto Blanco a partir del Diario de Campaña de José Martí y otros textos. Teatro de Ensayo Ocuje. Febrero de 1972
- Hazañas que cantar (Sobre José Martí). Libreto de Roberto Blanco a partir del Diario de Campaña de José Martí. Grupo Teatro Estudio. 1977.
- Cecilia Valdés. Versión de Roberto Blanco de la zarzuela homónima de Gonzalo Roig Teatro Lírico Nacional Gonzalo Roig, Conjunto Folclórico de la Universidad de La Habana y artistas invitados. 1978.
- Yerma. Federico García Lorca. Elenco mixto de actores y bailarines. 1979.
- Canción de Rachel. Versión de Roberto Blanco de la novela homónima de Miguel Barnet. Elenco mixto. 1982. Teatro Musical de La Habana.
- Bebé y el Señor Don Pomposo. Adaptación de Roberto Blanco sobre el cuento de José Martí. Compañía de Teatro Irrumpe. 30 de enero de 1983.
- Sin Amores. José Martí. Compañía de Teatro Irrumpe. 13 de junio de 1983 Fuenteovejuna. (Lope de Vega). Compañía de Teatro Irrumpe. 2 de diciembre de 1983 (Temporada inaugural de Teatro Irrumpe).
- María Antonia. Eugenio Hernández Espinosa. Compañía de Teatro Irrumpe. 1983.
- ...de los días de la guerra... Roberto Blanco sobre textos del Diario de Campaña de José Martí. Compañía de Teatro Irrumpe. 28 de mayo de 1984.
- Yerma. Federico García Lorca. Compañía de Teatro Irrumpe. 1 de febrero de 1985.
- La dolorosa historia del amor secreto de don José Jacinto Milanés. Abelardo Estorino. Compañía de Teatro Irrumpe. 20 de septiembre de 1985. Teatro Sauto, Matanzas.
- Los enamorados. Carlo Goldoni. Compañía de Teatro Irrumpe. 17 de julio de 1986
- Mariana. Versión de Roberto Blanco de la obra Mariana Pineda de Federico García Lorca. Compañía de Teatro Irrumpe. 1987
- El alboroto. Carlo Goldoni. Compañía de Teatro Irrumpe. 1988
- Dos viejos pánicos. Virgilio Piñera. Compañía de Teatro Irrumpe. 1990
- Un sueño feliz. Abilio Estévez. Compañía de Teatro Irrumpe 1991.
- Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín. Federico García Lorca Agrupación: Teatro Nacional Juvenil de Venezuela (Núcleo Caracas). 1992
- Los enamorados. Carlo Goldoni. Teatro Nacional Juvenil de Venezuela (Núcleo Valera). 1992
- Dionisio en la tierra del sol amado. César Chirinos. Teatro Nacional Juvenil de Venezuela (Núcleo Zulia, Maracaibo). 1993.
- Ivonne, princesa de Borgoña Witold Gombrowicz. Teatro Nacional Juvenil de Venezuela (Núcleo Caracas). 1993.
- La noche. Abilio Estévez. Compañía de Teatro Irrumpe. Septiembre de 1995
- Hazañas que cantar. Libreto de Roberto Blanco a partir del Diario de Campaña de José Martí. Compañía de Teatro Irrumpe. 25 de mayo de 1996
- Electra Garrigó. Virgilio Piñera. Compañía de Teatro Irrumpe. Abril de 1997
- El perro del hortelano Lope de Vega. Compañía de Teatro Irrumpe y actores invitados. 2001

Roberto Blanco llevó a escena su versión de *Cecilia Valdés* en 1979, tras un extenso proceso de investigación que abarcó el estudio de la novela de Cirilo Villaverde y de la zarzuela de Gonzalo Roig. Acompañado por un grupo de creadores entre los que deben mencionarse a Leo Brouwer, Esteban Ayala y Manuel Mendive; para la ocasión leyó *El ingenio*, de Manuel Moreno Fraginals y *Viajes a La Habana*, de la Condesa de Merlín.

Compartimos su mirada sobre una de las escenas principales escenas de la obra, el baile en la Filarmónica: (1)

En esta escena traté de plasmar sobre el tablado, la contradicción principal de la obra que es la siguiente: el mundo de la sacarocracia pretendía construir un mundo, pero en realidad construía otro mundo. Por eso su fiesta no es más que una conversación sobre peripecias de la trata de esclavos. Ese brillante baile es un baile de negreros esclavistas. El mundo de la Filarmónica siempre ha sido tratado en el teatro como un mundo elegante, bello, gentil, noble, de cortesía, pero eso es incierto, y es incierto también en la novela. (...) En esta nueva versión del baile de la Filarmónica, mientras los jóvenes danzan su vals, su contradanza, etc, los dueños de ese mundo conversan en torno a sus intereses principales, y es una historia absolutamente mercantil, concreta y específica del mundo que sustentaba ese lujo y esas posibilidades.

1-Investigación sobre las posibilidades teatrales de la novela *Cecilia Valdés*. Presentado en Coloquio La investigación como parte de un método de creación teatral. Festival de Teatro de La Habana, 1980. Centro Cubano del ITI (Instituto Internacional del Teatro) Biblioteca Nacional



Programa de mano de Ocuje

Foto: Archivo Centro de Documentación de las Artes Escénicas