

Los Testigos de Jehová y el Teatro Escambray

Terry L. Palls

La secta de los Testigos de Jehová fue uno de los primeros temas que abordó el Grupo Teatro Escambray (GTE), grupo de teatro colectivo cubano, después de salir de La Habana en 1968 y establecerse en la Sierra del Escambray en Cuba, de donde toma su nombre. El Grupo no seleccionó este tema porque fuera el problema más serio para los habitantes de la región, sino porque después de mucha lectura, observación, estudio, entrevistas, y convivencia con ellos, concluyeron que los Testigos “Son los que más entorpecen y enfrentan la Revolución”; [y en su opinión] “constituyen, sin duda, una preocupación general” (*Teatro Escambray* 35). Dadas estas observaciones, los miembros del GTE concordaron en dirigir parte de su temprana actividad teatral a enfrentar este problema y así ayudar con la socialización de la región. Con este fin elaboraron y presentaron repetidas veces entre los años 1970 y 1978, en diversos municipios dentro y fuera de la región, y aun fuera de Cuba, cuatro obras referentes al tema de la Secta de los Testigos de Jehová: *Y si fuera así...* de Sergio Corrieri; *El paraíso recobrao* – tres versiones – de Albio Paz; *Las provisiones* de Sergio González; y *A las armas, valientes* (obra infantil) de Roberto Orihuela.¹ En el proceso de elaborar las primeras tres, el Grupo desarrolló la metodología colectiva que ha llegado a caracterizarlo.

El movimiento teatral colectivo latinoamericano emergió durante un período de grandes transformaciones políticas y respondió a la necesidad de hablar colectivamente cuando la voz del individuo estaba sofocada por la opresión en los años 60 y 70. Es esencialmente un teatro de participación en vez de observación. Surgió del fuerte deseo de reflejar la realidad inmediata y protagonizar a los protagonistas mismos de esta realidad. Representaba la socialización del teatro que tantos grupos teatrales de Latinoamérica creían imprescindibles en esos años. En Cuba este tipo de expresión dramática, de la cual el GTE es un excelente ejemplo, respondía a este deseo hemisférico, pero además reflejaba la nueva política revolucionaria establecida por los

artistas y escritores cubanos en el Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura llevado a cabo en 1968.²

Los primeros miembros del GTE eran actores y directores experimentados que trabajaban como tales en varios grupos en la capital. Eran todos teatristas profesionales contratados por el Consejo Nacional de Cultura, organismo gubernamental instituido como parte de la revolución cultural después de 1959. En sus varias conversaciones en las distintas reuniones de este grupo de artistas, se empezaba a notar cierta insatisfacción con el actual papel del teatro dentro del proceso revolucionario: las obras se dirigían a un segmento limitado de la población y se elaboraban según fórmulas en su mayoría importadas; la estructura administrativa, de manera tradicional, correspondía a la de un país económica y teatralmente desarrollado con materiales y fondos ilimitados y no a la realidad de la situación cubana en que regían entonces privaciones de todo tipo; y lo más importante, el teatro no parecía estar integrado de manera esencial al proceso revolucionario. Los participantes en estas reuniones y debates exploraban varias opciones a estos problemas y llegaron a varias decisiones: “Para nosotros se trataba de la búsqueda de otro público; de una comunicación que fuéramos capaces de controlar; de otra ética teatral, de otras formas artísticas y organizativas. Decíamos querer empezar de nuevo y . . . [dar] una respuesta coherente a . . . nuestro proceso de desarrollo” (“Al aire libre” 12). El GTE buscaba un equilibrio entre el arte y el proceso histórico:

A nuestro entender no se trata de que los artistas esperen a las masas, o de que éstas den un imposible salto en el vacío para alcanzar el nivel cultural adecuado. Se trata de que como artistas somos responsables ante nuestro arte y no debemos hacerlo peor, o con más baja calidad de lo que sabemos, en aras de una supuesta comprensión popular; . . . Pero como hombres, somos también responsables de la situación histórica que nos ha tocado vivir: el subdesarrollo. Escapar a esto aduciendo razones de ARTE. . . es una forma de indiferencia, ignorancia o irresponsabilidad. (Orihuela 10-11)

Según los miembros del GTE, este equilibrio se podía lograr aplicando todo lo que hubieran aprendido del teatro moderno a su arte dramático “siempre que partamos de nuestra realidad concreta” (11). Ellos concluían que era necesario investigar lo que pasaba en el interior del país porque era ahí donde ocurrían las mayores transformaciones sociales y políticas en la realidad cubana.

En búsqueda de este nuevo público, empezaron a leer y estudiar sobre las distintas partes del país buscando un lugar donde ubicarse. Concordaron

en ciertos criterios básicos: la zona debía ser lo más virgen posible de manifestaciones culturales, ser homogéneo en cuanto a cultura y problemática, y no tener una población transitoria. A finales de 1968 una docena de teatristas, bajo la dirección de Sergio Corrieri del Grupo Teatro Estudio en La Habana,³ salió de la capital y se internó en la Sierra Escambray (zona de 250,000 habitantes y 12 municipios) situada al centro y sur de la isla, lugar ideal para iniciar esta nueva comunicación entre el artista y el pueblo revolucionario cubano. La población, de origen campesino, se concentraba en pequeñas ciudades y pueblos dispersados por la periferia montañosa. Conservaban una identidad de circunstancias homogénea y una riqueza histórica. Antes de la Revolución los habitantes de esta área sufrían de pobreza, analfabetismo, y explotación extremos, pero también compartían una larga tradición de lucha. Batallaron en las guerras de independencia en el siglo pasado y muchos guerrilleros encontraban apoyo allí durante la reciente “guerra de liberación.” Después de la Revolución varias bandas de contrarrevolucionarios operaban desde estas montañas (entre 1960 y 1965) hasta que fueron liquidadas paulatinamente por milicianos, soldados del ejército, y los mismos campesinos de la área. Como consecuencia de esta “Lucha Contra Bandidos” en el período revolucionario, el desarrollo del Escambray se vio limitado por algún tiempo. En la temporada en que el GTE se trasladaba a esta área, la región estaba sometida a un intenso plan de desarrollo económico y social por el gobierno revolucionario. Junto con su riqueza histórica, la intensa socialización que ocurría con fines de incorporar a los habitantes a la Revolución lo más rápido posible era uno de los factores que más le interesaba al Grupo porque el plan de desarrollo gubernamental requería que los habitantes del Escambray se agruparan, vivieran, y trabajaran colectivamente para su futuro, así forjando una nueva identidad colectiva. Los teatristas podían visualizar para el teatro un papel integral en este proceso.

Desde un principio el Grupo quería que la comunidad del Escambray, la mayoría de cuyos habitantes nunca había visto una producción teatral, experimentara el teatro como expresión cultural propia y aceptara al Grupo como su propia voz. La idea central era compartir la vida de los habitantes de la región y hacer investigaciones colectivas sobre los intereses y problemas de la comunidad y sus reacciones al proceso revolucionario. De este modo pensaba encontrar una temática autóctona con la cual los habitantes se pudieran identificar para alentar su participación en el acto artístico y facilitar su incorporación en el proceso revolucionario.

Con este motivo partieron para el Escambray el 5 de noviembre dividiéndose en tres sub-grupos de cuatro compañeros, cada sub-grupo

cubriendo cuatro de los doce municipios, con intención de recabar la mayor cantidad de información posible sobre la realidad de la región. Por cinco semanas investigaron asuntos de múltiple índole: “los camiones y transporte, electrificación, recursos materiales, juventud y educación, lucha contra bandidos, incorporación de la mujer a la vida social, situación de los campesinos y los granjeros, tiempo libre y movilizaciones, escuelas y nivel de escolaridad, títeres, salud pública, prensa, radio televisión, cultura y religión” (*TE* 35). El proceso era un tanto inadecuado para sus propósitos, pero en principio dio la base para la estructuración de trabajos investigativos posteriores. De los resultados de este primer intento surgió el primer repertorio del GTE: *Unos hombres y otros* de Jesús Díaz (sobre la Lucha Contra Bandidos); *Las farsas*, adaptación de tres farsas medievales francesas enfocándose en la mujer en el matrimonio; *Escambray mambí* de Herminia Sánchez, sobre el papel de los pobladores de la zona en las guerras del siglo pasado; y unas pantomimas y charlas sobre la historia del teatro.

A principios de mayo de 1969 el Grupo salió de La Habana de nuevo para el Escambray con las obras del primer repertorio. Esta primera estancia y recorrido en el Escambray fue un aprendizaje importante para el Grupo.⁴ Después de quince meses de trabajo “habían celebrado un total de 58 representaciones para unos 38.000 espectadores aproximadamente, y permanecido en 17 poblaciones” (“Al aire libre” 19). Las múltiples experiencias de esta primera gira le dieron al Grupo las bases para su estética dramática y gran parte de la temática de las 27 obras teatrales que hasta 1983 estrenó, entre ellas las piezas tocantes a los Testigos de Jehová ya mencionadas.

El GTE había encontrado a su nuevo público y ahora empezó a formular una metodología dramática que incorporara a éste en su proceso dramático. El Grupo buscaba una colaboración artística entre público y teatristas en la elaboración y presentación de las piezas de su repertorio. Esta colaboración entre el público y el Grupo llegó a definir el trabajo dramático del GTE en el campo del teatro latinoamericano colectivo de manera singular.⁵ Uno de los rasgos que distingue este esfuerzo colectivo de los demás ejemplos de creación colectiva es que en el GTE un solo miembro del Grupo ideaba y escribía la primera versión de la obra que después era elaborada por las sugerencias de los distintos sectores de la comunidad invitados a los ensayos.⁶ Estas sugerencias se venían discutiendo e incorporando según su mérito artístico-social hasta el día del estreno.

Otro rasgo distintivo, tal vez el más innovador, es el debate. En las obras del primer repertorio del Grupo, los debates posteriores a las

presentaciones arrojaban nuevos datos, anécdotas, e interpretaciones sobre lo visto. Se notaba que si la temática de las obras tenía que ver directamente con la vida de los espectadores, éstos, al hablar de la pieza, hablaban de sí mismos en términos de la obra y su vida diaria, sus aspiraciones, y sus preocupaciones, y esto le ayudaba al Grupo a conocer mejor a su público. Estos debates y conversaciones llegaban a ser la fuente de muchas piezas posteriores y el debate mismo dejó de ser un agregado para convertirse en esencial componente dramático estructural. Es este debate entre el público y los actores, o a veces entre diferentes miembros del público, provocado por la pieza, lo que determinaba la dirección o desenlace de algunas obras y lo que a la vez producía la “reflexión colectiva” que es lo que dice Sergio Corrieri ser la meta del GTE (Luzuriaga, *LATR* 56). O sea, el espectáculo teatral no podía existir sin la participación del pueblo, sin el debate. Lo que proponía el Grupo con esta metodología dramática era promover una especie de socio-análisis colectivo, el primer paso necesario, según sus miembros, en el proceso de eliminar cualquier mal percibido por el pueblo como obstáculo al proceso revolucionario. Como ya se ha mencionado, los Testigos de Jehová eran el primer mal social seleccionado para elaboración dramática por el GTE. El propósito principal del Grupo al seleccionar a esta secta religiosa como blanco de sus esfuerzos artísticos no era convencerle a la comunidad de que esta secta se enfrentaba a la marcha revolucionaria, sino poner las acciones de los Testigos en evidencia, mostrando así que éstos representaban un obstáculo para la socialización eficaz del pueblo.

La secta de los Testigos de Jehová se organizó en los Estados Unidos en 1873. Es una religión fundamentalista, apocalíptica, y profética que se conoce principalmente por su pacifismo, su resistencia a participar activamente en cualquier proceso político, su negación de recibir transfusiones de sangre, y por su proselitismo agresivo (Grizzutti). Los Testigos aparecieron en Cuba por los años 1922 y 1923 y a comienzos de la década de los años 30 le hicieron a Cuba el centro de su expansión en el Caribe y Centroamérica. En los siguientes años la secta penetró en varias zonas de las provincias cubanas, entre ellas la del Escambray, mientras iba desarrollándose y cobrando fuerza en la capital. En 1944 se inscribió en los registros del antiguo gobierno provincial de La Habana como asociación, y el 2 de julio de 1958 los Testigos de Jehová lograron ser inscritos como religión por medio de una declaración firmada por el gobernador del Gobierno Provincial de La Habana, el hermano de Fulgencio Batista (*La verdad sobre la secta Testigos de Jehová*). Ya para 1959 la secta tenía decenas de miles de conversos y competía con otros grupos

religiosos para las áreas rurales. También había logrado muchos conversos en el sector pobre de la población urbana de las ciudades más importantes (Ramos 34). Aunque no se sabe el número exacto de Testigos en Cuba hoy, en 1957 había 10.506, y 19.169 en 1965, el último año en que se han podido conseguir estadísticas sobre ellos. La secta ha sido prácticamente proscrita desde 1974 y según muchos observadores, durante la salida de los Marielistas en 1980, el gobierno hizo provisiones especiales para que salieran los Testigos del país (143). Opinan algunos que en 1989 todavía había como 30.000 Testigos en Cuba.

Las primeras investigaciones hechas por el GTE en 1968 lo llevaron a hacer las siguientes observaciones sobre la secta: su concentración en el Escambray variaba pero en algunas partes, como Vegas Nuevas, con unos setecientos u ochocientos habitantes, existía un 80% de Testigos; su caldo de cultivo eran los lugares intrincados, lejanos de los centros de población, donde había menos organización y trabajo de la Revolución; la enorme mayoría eran pequeños agricultores, constituyendo las mujeres y los niños la mayor parte de los adeptos; en general los vecinos los miraban con simpatía porque trabajaban bien y eran generosos y amables; la violencia contra ellos era inútil ya que se les otorgaba la razón porque su religión les ha preparado para el martirologio, el cual aceptaban como ya previsto y señalado en su camino a la eterna felicidad. El GTE concluía que la más inmediata manera de combatir eficazmente el mal que representaba la secta para la comunidad era esclarecer cómo las actividades de no violencia y la resignación ante las adversidades que demostraban los Testigos derivaban en manifestaciones contrarrevolucionarias (TE 36-38).

Las opiniones del GTE y las conversaciones con los habitantes de la región dieron lugar a que Sergio Corrieri adaptara a las circunstancias locales una obra bien conocida de Bertolt Brecht, *Los fusiles de la madre Carrar*, y escribiera *Y si fuera así...*, esperando que esta pieza sirviera de punto de partida a una más amplia investigación dramática sobre el tema. Esta obra formaba parte del segundo repertorio del Grupo y fue elaborada de vuelta en La Habana mientras el Grupo estudiaba los resultados de su primer recorrido por el Escambray.

La versión cubana publicada en *Teatro Escambray* (39-66) se sitúa en las montañas del Escambray y aparte de los cambios lingüísticos, culturales, y geográficos que este escenario requiere, la pieza se diferencia de la obra de Brecht sólo en dos aspectos: Teresa y el padre de la iglesia son hermanos de los Testigos de Jehová en vez de católicos, y la lucha es entre los

revolucionarios y los contrarrevolucionarios, apoyados éstos por los norteamericanos, en vez de entre los republicanos y los fascistas de España. Dada la historia del Escambray, el público podía identificarse con la lucha y reconocía las justificaciones por la neutralidad que profesan los Testigos en el drama; sin embargo, el debate después de la presentación se hacía difícil y no proporcionaba nada nuevo para la dilucidación del problema. Al entrevistar a algunos campesinos posteriormente, los miembros del GTE se dieron cuenta de que aunque la obra les resultaba interesante, el problema de la neutralidad en momentos de agresión les era un problema ajeno. Las conclusiones del GTE eran entonces que el aspecto de neutralidad que caracterizaba a los Testigos no era el problema – todos reconocían que eran contrarrevolucionarios en esta actitud. El verdadero problema era hacerles reconocer que los Testigos eran enemigos ideológicos aunque fueran buenos vecinos, aunque fueran buenas personas, aunque no le hicieran daño a nadie – comentarios de los habitantes mismos. “Había que poner en evidencia sus métodos de captación y especialmente su propósito de estimular el individualismo. . . ofreciéndole [al campesino] un paraíso idílico donde cada cual pudiera vivir en la abundancia sin aportar nada a la sociedad” (TE 74). Las acciones que fomentaba esta actitud impedían la socialización del pueblo y a lo largo el progreso revolucionario, y esto era lo que el GTE quería poner en claro para el público.

Después de los muchos debates y conversaciones que se hacían al terminar las funciones, el Grupo concluyó que “La obra no aportó ninguna experiencia nueva en los planos de la actuación y comunicación con el público” (72). A pesar de lo autóctono de la temática, al escribir el drama, Corrieri había seguido la fórmula tradicional de adaptaciones y había conservado la misma estructura dramática del original, la cual no era apropiada para las condiciones en que realizaba el Grupo el espectáculo. Además, el mismo lenguaje no era idóneo. Uno de los campesinos entrevistados dijo, “Yo creo que sería mejor una obra cómica. . . ,” revelando con esto el bien conocido apego del cubano al humor, otro elemento que le faltaba a la pieza de Corrieri (72). Sin embargo, sirvió como buen instrumento de investigación sobre la secta, y ya que se trataba también de un asunto histórico reconocible en la región (la Lucha Contra Bandidos), se mantenía en el repertorio como “carta de introducción” para municipios y pueblos nuevos.

En 1971 un grupo de estudiantes y profesores de la Escuela de Letras y de Arte de la Universidad de La Habana se instaló en el Escambray para hacer unas investigaciones con idea de perfilar mejor la realidad cultural de

esta región de tanto interés. Colaboraron estrechamente con los miembros del GTE y uno de los elementos que indagaron a fondo era la naturaleza de la secta de los Testigos de Jehová, su papel en la comunidad, y la imagen que ellos mismos tenían sobre la vida terrenal y la vida futura. Los resultados del análisis de este trabajo formaron la base de las otras dos elaboraciones dramáticas del GTE sobre este tema: *El paraíso recobrao* y *Las provisiones*. A cambio de *Y si fuera así...*, que en cierto sentido no había logrado su objetivo principal tanto porque “así sí fue,” como por ser una adaptación de otra pieza dramática con fines distintos, estas obras fueron concepciones originales de sus dos autores respectivos – Albio Paz y Sergio González – y fueron elaboradas colectivamente con el público a base del debate.

Dirigidas a un mismo público e inspiradas en una temática similar, ambas obras respondían a una concepción teatral diferente, una fársica y una realista. Como resultado directo de los debates entre el público y miembros del GTE, se elaboraron tres versiones de la pieza de Albio Paz, *El paraíso recobrao* (TE 77-138, 145-185, y 191-240), quedando la tercera como la más eficaz y definitiva.⁷ Fueron las reacciones del público ante las dos primeras versiones expresadas en los debates posteriores lo que determinaron la naturaleza de la versión final. La inicial posición estética de Albio Paz al concebir la pieza era esencialmente brechtiana. La obra intentaba crear una actitud crítica en el público distanciándolo de la acción por medio de técnicas tradicionalmente brechtianas como la música, múltiples escenas cortas, pancartas, y comentarios de los actores dirigidos directamente al público, con situaciones y personajes caricaturizados. Al disminuir la subjetiva identificación emotiva con las acciones y los personajes, el dramaturgo esperaba promover, al estilo de Brecht, una objetividad que facilitara la crítica.

En las tres versiones todos los personajes son Testigos de Jehová, algunos recién convertidos o “captados” por los otros. La situación básica en cada versión es una reunión o “culto” de los Testigos celebrando la reciente conversión de todo el pueblo, renombrado Paraíso Recobrao, en la que los tres reclutas más recientes recrean los acontecimientos que dieron lugar a su conversión y los otros hacen observaciones sobre los métodos de captación. En el primer testimonio, la mujer es captada por el lenguaje embellecido y místico de su vecino Testigo y por su bondad al preocuparse por su marido enfermo. En el segundo, los Testigos se aprovechan de la reciente tragedia de una pareja cuyo último hijo acaba de morir y captan a los padres prometiéndoles que si entran en la Obra su hijo resucitará. En el tercero, la esposa de un Testigo es seducida a hacerse miembro de la secta con la promesa de una gran parcela de tierra el día que Jehová establezca su reino terrenal.

A través de las tres versiones y como resultado de las varias conversaciones con el público, el Grupo fue simplificando el escenario para que pareciera menos confeccionado, y popularizando el lenguaje para que conformara más al habla de los espectadores. Al leer las tres versiones, se nota un aumento de color local, de regionalismos, y de choteo cubano. Se conserva, sin embargo, la eficaz situación básica de la primera parte de la primera versión, en que los personajes describen su captación. Se elimina la lucha por el poder dentro de la secta entre los protagonistas principales que toma lugar en la segunda parte de la versión inicial, por ser lucha innecesaria que no añade nada sobre los Testigos como mal social, ya que resulta de peculiaridades psicológicas de los distintos personajes. En la segunda versión el GTE eliminó la lucha intestina y creó otro marco para los tres testimonios. Este marco consistía en una controversia sobre los Testigos a base de canciones que tiene lugar entre dos “poetas.” En ella uno de éstos ilustra su punto de vista con representaciones teatrales de las tres captaciones. El debate posterior a la presentación indicaba que el público no entendía bien este juego escénico. Al separar las tres representaciones dramatizadas con comentarios cantados, éstas perdían su vitalidad y los personajes resultaban esquematizados. En la tercera versión, el Grupo combinó lo bueno de las dos versiones anteriores – el dinamismo de la primera versión y la presencia de la música de la segunda, elemento a que respondía con entusiasmo el público. El éxito de esta última versión lo confirman las repetidas veces que se presentó en diferentes lugares dentro y fuera de la región. Con la ayuda del público, la pieza logró revelar eficazmente las motivaciones de los líderes de la secta, las razones de su separación del proceso revolucionario, y algunos de los métodos utilizados en su labor de captación, y logra producir una concientización en la comunidad en cuanto a este elemento social. La justificación del trabajo para llegar a esta tercera versión la da el Grupo mismo: “Creíamos. . . que la versión original de *El paraíso* contenía elementos suficientes como para generar una buena obra de teatro. . . . [y] Las representaciones efectuadas ya de esta tercera versión (doce al momento de escribir estas líneas) nos confirman que no estábamos equivocados en nuestra apreciación” (TE 190).

Las provisiones, de Sergio González (245-301), ganador del premio del concurso 26 de julio en 1975, responde a una concepción más realista que la de Albio Paz. Su interés se centra en el conflicto que surge entre la comunidad y la secta por motivos ideológicos. Hay una línea argumental sencilla dividida en doce escenas cortas precedidas o terminadas muchas de ellas por décimas que resumen, comentan, presagian, explican, o elaboran la

acción. Estas décimas, escritas por Gilda Hernández, miembro del GTE, sirven como elemento distanciador que invita a reflexionar sobre la anécdota. En medio del espectáculo hay un paréntesis que adquiere carácter de debate entre el público y los actores cuando uno de éstos involucra a aquél en la obra por medio de una asamblea y este debate forma parte integral de la estructura de la pieza. El mismo GTE señala esta obra como “el trabajo de creación más colectivo emprendido por el Grupo hasta entonces” (243).

En *Las provisiones*, el hijo de Pedro y Damasia se muere en un accidente y los Testigos tratan de consolarla prometiéndole que si cree en las palabras de Jehová su hijo volverá el día que se acabe el mundo. Ella se entrega totalmente a la secta y por no contrariarla, su marido y su hija, Clara, la consienten y la acompañan sin creer del todo en las enseñanzas del grupo. Poco a poco se aíslan de la comunidad porque esta religión no permite que trabajen los domingos – día de trabajo voluntario para la Revolución – ni que tomen ninguna posición política. Llega Damasia a prohibir que su hija se case con el hijo de sus viejos amigos aunque los dos se quieren, porque éste no es Testigo. Todas sus acciones se guían últimamente por el anhelo de volver a ver a su hijo muerto. Cuando el gobierno propone que todos arrienden sus tierras a cambio de una casa en el pueblo, todos los vecinos concuerdan menos Damasia quien no permite que su marido, Pedro, firme la planilla. Esto provoca una asamblea para decidir entre todos lo que van a hacer. Es en este momento que el público llega a tomar parte activa en la obra. Cleto, el viejo amigo de Pedro, dirige la asamblea, los actores se entremezclan con los espectadores y el debate comienza. Los actores en el público tienen ciertos discursos que pueden decir para provocar o dirigir el debate cuando necesario. Según el texto, “en lo posible la discusión debe tocar estos cinco aspectos: 1) la impotencia ante los Testigos; 2) el uso de la violencia; 3) la defensa del derecho a la creencia religiosa; 4) la complicidad motivada por las viejas relaciones; 5) la ignorancia de la responsabilidad colectiva” (279-280). La asamblea debe culminar con la decisión de ararle la tierra a Pedro porque es necesario para el desarrollo dramático posterior. Al llegar a esta decisión la pieza se desenlaza rápidamente: el pueblo empieza a ararle la tierra a Pedro, Clara huye con su novio, Damasia se vuelve loca, y Pedro la lleva para reincorporarse ambos en la comunidad.

El drama está bien concebido y estrechamente elaborado y desarrollado. Los personajes están bien delineados y el diálogo es preciso y esclarecedor. Las décimas explican y subrayan los problemas que sufren los protagonistas y proporcionan información al público para la discusión y

análisis del problema presentado. La inclusión de la asamblea con la participación del público le responsabiliza a éste por las acciones posteriores de los personajes y el desenlace y le hace colaborador y participante activo en el proceso creativo. El hecho de guiar al público en su decisión reafirma la importancia que da el Grupo al debate. No es tan importante la decisión que tome el pueblo como lo es la discusión del problema. Ayuda a lograr la meta principal del GTE – la reflexión *colectiva* sobre el problema de los Testigos de Jehová. Esta reflexión es el primer paso hacia la eliminación de esta secta como obstáculo para la socialización del Escambray.

Las provisiones, tanto como *El paraíso recobrao*, son obras cuya vigencia está predicada en la vigencia del tema. Son obras cuyo valor radica más en la eficacia de su habilidad de provocar una reflexión en el público que en su calidad artística: “[obras de este tipo] se alejan de la literatura y no valen por sí mismas, adquieren su verdadera dimensión ante el público para el que [y con la ayuda de que] fueron escritas y se desarrollan mejor o peor según el grado de participación. . . . Esta forma ‘abierta’ de trabajar y concebir el teatro, garantiza al público su derecho a vetar la imagen que de él se ofrece, a criticarla o a aceptarla, a discutirla y a corregirla” (Corrieri, *Conjunto* 6, 7). Como ejemplos de teatro colectivo, se alejan del teatro tradicional orientado a un público más observador que participante, y así ponen a prueba las tradicionales maneras de valorar la vigencia de obras dramáticas. Ambas son representativas de los esfuerzos dramáticos del GTE de devolver el teatro al pueblo, de poner el teatro al servicio del pueblo y de la Revolución. Ambas ayudaron a concretizar la metodología del GTE y establecer el papel esencial del debate, característica tan representativa del Grupo. No ofrecen soluciones para la presencia de los Testigos de Jehová en la región ni para su comportamiento. Sólo los exhiben frente a la comunidad para darle la oportunidad de reflexionar colectivamente sobre el problema.⁸ Gilda Hernández, miembro del GTE, decía: “No aspiramos a la inmortalidad de nuestras obras; tratamos de que sean útiles [al público] y lo ayuden a hacer su conducta cada vez más humana, más profunda, generosa y revolucionaria” (Hernández 10). Este grupo de teatristas quería encontrar un teatro que fuera producto orgánico de la Revolución y para ellos la manera más vigente de hacerlo era devolverlo al pueblo de donde se había originado y usarlo para ayudarlo a incorporarse en el proceso revolucionario.

El papel que ha ejercido la Revolución Cubana en la creación artística se evidencia en la decisión en 1968 de un pequeño grupo de teatristas de internarse en una región de las provincias donde los habitantes no conocían

el teatro, con el propósito de encontrar otra ética teatral y tratar de integrar el arte y el proceso histórico. Usaron el problema de la secta de los Testigos de Jehová como uno de los medios de lograr estas metas y perfilar su propia identidad dramática. Los esfuerzos del GTE representan un ejemplo de cómo un compromiso ideológico puede alentar al artista a encontrar nuevas y originales formas de expresión artística, aun cuando estas formas cuestionan tradicionales criterios de evaluación estética.

New College of the University of South Florida

Notas

1. *A las armas, valientes* no se tratará en este estudio. Conviene mencionar aquí que el grupo teatral La Yaya, creado en 1973 por Flora Lauten, actriz del Grupo Teatro Escambray, en el municipio de Mataguá, de la misma región del Escambray, confeccionó dos piezas sobre el tema de la secta de los Testigos de Jehová: *De como algunos hombres perdieron el paraíso*, y *Los hermanos*, testimonio al problema persistente de la secta en la área.

2. La Declaración de Principios adoptada en este Congreso decía que todo escritor cubano tenía la obligación y la responsabilidad de contribuir al proceso revolucionario por medio de su obra (*Granma Weekly Review* 7 diciembre 1968: 8).

3. Sergio Corrieri se reconocerá entre otras cosas por haber hecho el papel principal en la película *Memorias del subdesarrollo*, adaptada por Tomás Gutiérrez Alea de una novela del mismo título escrita por Edmundo Desnoes (La Habana: Casa de Las Américas, 1965).

4. Información detallada sobre este primer esfuerzo se puede encontrar en la primera parte de "Al aire libre: Cinco años de experiencia sin experiencia previa."

5. Información más detallada sobre la metodología dramática del GTE se puede encontrar en la entrevista de Sergio Corrieri hecha por Gerardo Luzuriaga en *Latin America Theatre Review*.

6. Una descripción de varios tipos de creación colectiva en Latinoamérica se encuentra en la publicación del debate que se llevó a cabo en la mesa redonda organizada por la Casa de las Américas en la Sala Hubert de Blanck de La Habana como parte del ciclo de conferencias que se desarrolló durante el Premio Literario Casa de las Américas 1975. Los participantes eran María Escudero, actriz y profesora de arte dramático argentina, Alonso Alegría, director y dramaturgo peruano, y Manuel Galich, dramaturgo e investigador guatemalteco (*El teatro latinoamericano de creación colectiva* 43-73).

7. La existencia de tres versiones de un ejemplo de teatro colectivo constituye una de las pocas oportunidades de poder observar el proceso de elaboración que forma parte íntegra de la metodología de muchos grupos de teatro colectivo y sobre todo del Grupo Teatro Escambray.

8. Cuando Rine Leal escribió su excelente ensayo sobre la dramaturgia del Escambray en 1984, dijo que "Los Testigos de Jehová no interesan ya como tema, pues han perdido fuerza y están en bancarota" (92).

Obras citadas y consultadas

- “Al Aire Libre: Cinco años de experiencia sin experiencia previa.” *Revolución y Cultura* 24 (agosto 1974): 10-23.
- Corrieri, Sergio. “El Grupo Teatro Escambray: Una experiencia de la Revolución.” *Conjunto* 18 (oct-dic. 1973): 2-6.
- Espinosa, Carlos. “Grupo Teatro Escambray: La calidad estética y la vigencia ideológica.” *Grupo Teatro Escambray*. Villa Clara: Editorial Política, n.f. 37-40.
- Garzón Céspedes, Francisco. *El teatro latinoamericano de creación colectiva*. La Habana: Casa de las Américas, 1978.
- González Freire, Nati. “Teatro colectivo, diálogo.” *Bohemia* (14 feb. 1975): 26.
- Grizzuti Harrison, Barbara. *Visions of Glory*. New York: Simon and Schuster, 1978.
- Hernández, Gilda. “Participación, comunicación y estructura dramática.» *Revolución y Cultura* 32 (abril 1975): 7-10.
- La verdad sobre la secta Testigos de Jehová*. La Habana: Editorial Cultura Popular, 1977.
- Leal, Rine. *La dramaturgia del Escambray*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1984.
- Luzuriaga, Gerardo. “El teatro como reflexión colectiva: Conversación con Sergio Corrieri.” *Latin American Theatre Review* 12.2 (1983): 51-59.
- _____. ed. *Popular Theater for Social Change in Latin America*. Los Angeles: UCLA Latin American Center for Publications, 1978.
- Martin, David. *Tongues of Fire: The Explosion of Protestantism in Latin America*. Oxford: Blackwell, 1990.
- Morgan, Beverley. “Teatro Escambray: Towards a New Theatrical Praxis.” *Spanish Caribbean Theatre* (Conference Papers), 2nd Conference on Spanish American Literature, U. of West Indies, St. Augustine Campus, July 10-11, 1979: 101-125.
- Orihuela, Roberto. *Historia del frente infantil del grupo Teatro Escambray*. La Habana: Ediciones Unión, 1978.
- Pereira, J.R. “Theatre As Demythification: The Jehovah’s Witnesses.” *Myth and Superstition in Spanish-Caribbean Literature* (Conference Papers), 5th Conference of Hispanists, U. of the West Indies, Mona Campus, Jamaica, July 6-9, 1982: 112-134.

Ramos, Marcos A. *Protestantism and Revolution in Cuba*. Miami: Institute for Interamerican Studies, University of Miami, 1989.

Séjourné, Laurette. *Teatro Escambray: Una experiencia*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1977.

Teatro Escambray. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1978.