

El teatro como reflexión colectiva: Conversación con Sergio Corrieri

Gerardo Luzuriaga

Sergio Corrieri es el director del renombrado Teatro Escambray, fundado por él y otros teatristas de La Habana en 1968 en la región del Escambray, provincia de las Villas. Además de director y actor de teatro, Corrieri es actor de cine. Ha actuado en más de una docena de películas, la más conocida de las cuales es quizás *Memorias del subdesarrollo*.

El grupo realizó en abril y mayo de 1982 su primera gira por Estados Unidos y Canadá. Durante su visita al sur de California, ofreció diversas presentaciones en San Diego, Los Angeles y Santa Bárbara. Aparte de conferencias dictadas por Corrieri y otros integrantes del grupo, y de talleres para actores, el Teatro Escambray presentó la obra *Ramona*, escrita por Roberto Orihuela, uno de sus miembros.

La siguiente entrevista fue realizada en Santa Bárbara, California, el 7 de abril de 1982. Quisiera dejar aquí constancia de mi gratitud con Sergio Corrieri por su tiempo y por su afabilidad.

¿Cómo se explica que pasaran nueve años desde la Revolución antes de que un grupo de teatristas profesionales—el eventual teatro Escambray—tomaran conciencia de que era necesario un cambio de orientación drástico?

Yo creo que se explica haciendo una breve historia de lo que nosotros teníamos antes de la Revolución. El teatro previo a la Revolución, desde el punto de vista cultural y su organización gubernamental, era pobre y desastroso. Sólo proyectos esporádicos para los cuales se situaban fondos esporádicos que la mitad de las veces desaparecían la mitad de los fondos. Algunas salas particulares muy pequeñas que pretendían vivir de la taquilla, con una vida profesional muy azarosa. Y aun así y todo, para poder lograr una entrada mínima que les permitiera subsistir apenas, pues tenían que recurrir a un repertorio comercial, vodevilesco, en base a chistes verdes. En fin, sin ningún propósito cultural ni social. Algunos pocos héroes, verdaderamente héroes, a los cuales el teatro les costaba de su propio bolsillo, que

pretendían hacer, y lo hacían a veces, un teatro digamos “cultural.” Se esforzaban con mucho ahinco y dedicación en poner en Cuba algún clásico, la vanguardia francesa, las obras de Anouilh, el Ionesco de aquel entonces, con una resonancia social paupérrima, es decir un público bien escaso. Además de esto, un teatro universitario con una función muy académica, con unas funciones muy esporádicas. A veces cada tres meses, cada cuatro meses. Con los clásicos, fundamentalmente los griegos. Y una pequeña sala que pertenecía a un patronato de teatro. Un patronato de señoras bien, de la alta sociedad, que se daban el lujo de contratar algún director. Casi siempre lo traían antes a Broadway para que viera cómo era el estreno de *Té y simpatía*, por ejemplo, o de obras que por entonces estuvieran en boga; y más o menos mecánicamente trasladaban la puesta en escena allá. Ese era el panorama generalizado.

Dentro de las cosas malas que esto pudo tener, tenía sus cosas buenas, como todo. Es decir, este movimiento, aún así, incipiente pudiéramos decir, formó técnicamente a la generación que se aborda al primer teatro que hace la Revolución. Dio oportunidades de formarse a directores, actores, escritores, etc. Es decir que cuando triunfa la Revolución y se crean los primeros grupos dramáticos totalmente subvencionados y ya no había que preocuparse por la cuestión económica, y se crea una infraestructura material que brinda talleres para realizar escenografías, vestuarios, y se empieza a organizar y sobre todo a darle valor a la actividad cultural en general y por lo tanto a la teatral, yo creo que todos sentimos la enorme necesidad de hacer lo que nunca antes habíamos podido hacer; y entonces en estos años pasa por los escenarios habaneros yo creo que el teatro más importante del mundo: Lope de Vega, Racine, los griegos, Shakespeare. Teníamos, además, ese afán, ese interés de darle a nuestro pueblo el mejor teatro del mundo. El teatro norteamericano, el teatro ruso, todo, prácticamente todo, pasa por el escenario.

Ahora, todo es un proceso; también un proceso de maduración de nosotros mismos. Es decir, para algunos llegó un momento en que eso nos resultaba insuficiente. Es decir que sentíamos que si nos poníamos a hacer los clásicos de otros épocas no íbamos a hacer nunca los de ésta, los de ésta que estábamos viviendo. Vivíamos en medio de una Revolución que generaba valores nuevos, que generaba polémicas, que generaba cambios, y todo eso encontraba en el teatro un pálido reflejo. Las obras cubanas de esta época casi todas se referían a las razones por las cuales la Revolución era necesaria. Es decir el estudio de la burguesía, el análisis de las estructuras de poder previas a la Revolución.

Como “*El robo del cochino*” . . .

Como *El robo del cochino*, *La casa vieja*, obras buenas, importantes. Pero llegó un momento en que nos parecía que ya no había que hablar de los problemas que tenían aquéllos que tenían dificultades para integrarse a la Revolución. Queríamos hablar de los problemas que tenían aquéllos que estaban haciendo la Revolución.

Y así surgió el proyecto y en el 68 se fueron ustedes al Escambray. Tengo entendido que la primera tarea que ustedes se impusieron fue conocer y estudiar la problemática de los

habitantes del Escambray, la cual determinó los temas de sus obras. ¿Cuáles eran los problemas y aspiraciones fundamentales de los campesinos y cuáles de ellas lograron ustedes llevar a la escena?

El problema central y que se encontraba en el fondo de todos los problemas es un problema de identidad. Creo que lo que hace una Revolución fundamentalmente es darle un sentido de nacionalidad a todos los sectores de población. Es decir que no son grupos aislados, sino que todos pertenecemos a un país, tenemos una identidad con respecto a él y un derecho y un deber con respecto a él. Y en el trabajo con los campesinos nos dimos cuenta de que esto era lo que había que enfatizar, que había que trabajar; eso era lo que estaba en el fondo de toda la cuestión. Los problemas fundamentales que nos encontramos eran problemas propios del subdesarrollo. La superstición, por ejemplo, muy extendida en nuestras zonas rurales; el reparo del campesino, sus dudas ante la colectivización del trabajo agrícola, ante el hecho de unir sus esfuerzos con los de otros campesinos, y en colectividad plantar la tierra, vivir en nuevos pueblos, etc. Todo este cambio que culturalmente se estaba gestando. Otra cosa importante en nuestra zona era la secuela de la lucha contra bandidos que se libró en los años 60-65. El Escambray fue un poco como el basurero de toda la contrarrevolución. Allí se reunieron los exsoldados de Batista, los exlatifundistas, los lumpen, los políticos contrarios a la Revolución y formaron bandas de alzados que asolaron bastante toda esta zona. En esa lucha que marcó toda esta región, se vio muy envuelta la masa de la población. Era una lucha que desde el punto de vista artístico no había sido codificada todavía, no había sido explicada. Ese fue otro de los temas. Y con el avance del tiempo ya se fueron agregando otros temas: El tema de la mujer, el tema de los estudiantes, el tema de la moral, el tema de la proletarización del campesino que, con sus costumbres y su sentido bastante individualista de la vida, de repente entra a trabajar como obrero en complejos industriales recién creados. Es un cambio que genera en el terreno ético multitud de contradicciones que han sido fuente de nuestro trabajo teatral.

¿Dirías que esos primeros temas que me has descrito han sido ya superados, ya no tienen validez, en esa zona al menos?

Mira, para que tengas una idea, nosotros tenemos 13 años de fundados y estrenamos recién nuestro espectáculo número 27. Es decir que ha sido un promedio de dos y algo por año. Nosotros mantenemos en el repertorio, exhibiéndose anualmente de esos 27, 10 espectáculos. Otros han sido superados por el desarrollo social, otros ya no nos satisfacen artísticamente, otros han sido superados por obras que con el mismo tema han sido más profundas, más ricas artísticamente y hemos desechado las primeras.

¿Cuáles son los pasos que sigue actualmente el Teatro Escambray en el proceso de una producción teatral desde el comienzo de la elaboración del texto hasta su codificación escénica y su recepción por parte del público? A grandes rasgos, por supuesto.

Por nuestra convivencia en la zona y por los múltiples canales naturales que eso nos brinda, nosotros estamos actualizados de la problemática. Aparte, con el tiempo, el Escambray ha ido perdiendo artistas particulares en el sentido de

la lucha contra bandidos, de la superstición, del atraso cultural, etc. Cada vez más los problemas urgentes del Escambray pudieran ser los problemas de toda Cuba. No creemos que ahora en el año 82 el Escambray sea el Escambray del año 60. Recién terminada esta lucha, la zona se va homogeneizando en cuanto a problemática con el resto del país. Entonces te decía que por esta convivencia nosotros somos un poco una esponja que recibe, que sabe qué es lo que se está moviendo, cuáles son las dificultades de desarrollo de la zona, cuáles son los problemas que verdaderamente valen la pena tratarse teatralmente. Porque hay problemas que no valen la pena tratarse teatralmente, que deben ser resueltos de otra manera. No es que nosotros vayamos a tratarlo todo. Tenemos que hacer una elección y una selección de aquéllos que sean verdaderamente medulares y más universales, más nacionales sobre todo. En esto, a veces, nos ayudan los organismos y las organizaciones de la zona: la organización de los sindicatos, de los campesinos, la organización política de los jóvenes. Tenemos vínculos permanentes con ellos. Ellos van a nuestros espectáculos e intercambiamos criterios y digamos que, una vez detectado algo, se realiza una investigación. La investigación la diseña el propio grupo a partir de experiencias anteriores. Tenemos dos compañeros que de cierta manera se han especializado en esto. Son graduados universitarios los dos. Uno es sociólogo; el otro es graduado en arte, pero se ha especializado en investigaciones. Son un poco los que diseñan nuestra investigación, nuestra manera de hacer. Esa investigación la hemos realizado colectivamente la mayoría de las veces. Otras veces por equipos, porque el resto del grupo ha estado haciendo otra cosa. Este material se va discutiendo a medida que se va realizando. Terminado esto, el material es conocido por todos. Nosotros un poco como que elaboramos la hipótesis de trabajo. Es decir, la hipótesis del problema que debe dar lugar a la obra que en cierto sentido es una hipótesis también.

La elaboración artística no la hemos hecho nunca colectivamente. No hemos escrito una obra ni entre todos, ni entre cuatro o cinco. La responsabilidad ha sido siempre de una sola persona, aunque la confrontación de lo que él escribe sea colectiva, por supuesto; porque, además, todo el mundo está en posición de opinar, porque todo el mundo domina el problema. La opinión está en razón de que valga; no puede haber un igualitarismo rampante en esto, ya que no vendría al caso y sería un entorpecimiento. Y desde luego tampoco todas las opiniones tienen el mismo valor; depende del talento, de la capacidad de cada cual. Pero, bueno, el método es colectivo en este sentido.

Este primer esbozo artístico que elabora el autor de la obra en cuestión es sometido a discusión y comienza el montaje. En el montaje puede cambiar, puede variar por aportes de los actores, por aportes del director, por las realidades de la práctica. Siempre esto es una aventura azarosa entre nosotros. Un montaje es algo que no es sencillo, porque no creemos que las cosas estén en la obra de manera inmutable. Puesto que los autores forman parte del grupo, no tenemos ese problema de no cambiar una línea, de no cambiar una coma, por temor a lo que vaya a pensar el autor. El autor participa de las discusiones, que no están exentas de polémicas y apasionamiento, pero que hasta ahora el resultado siempre ha sido positivo. Se ha impuesto la verdad en

base a la práctica, en base a la realidad objetiva del ensayo, de la puesta en escena.

El estreno como tal casi que no existe para nosotros. En un momento en que la obra está "parada" ya, aunque no tenga el vestuario, las luces, aunque no tenga muchos elementos, nosotros empezamos a invitar público a los ensayos. Si la obra es, digamos, sobre los estudiantes, como el último estreno que hicimos, nosotros invitamos al ensayo a nuestro campamento un día a 100 profesores y discutimos la obra con ellos y ellos nos dan la visión de los profesores sobre ese problema. Otro día invitamos a 100 estudiantes y tenemos la visión de los estudiantes. Otro día invitamos a 100 padres de estudiantes y tenemos la visión desde otro ángulo. Otro día invitamos a responsables del Ministerio de Educación y tenemos la visión de Gobierno. Todo esto siempre, a veces más, a veces menos, influye sobre la obra, sobre nosotros. Todos ellos van contribuyendo a la formación del espectáculo y se van incorporando también a la creación y sobre todo se van sintiendo responsables. En el Escambray, nosotros estrenamos una obra y la comunidad no la siente como un trabajo ajeno; la siente como que ella ha tenido que ver con eso, como que ella ha aportado a eso. Y a veces van a las funciones y nos dicen: "oye, no le incorporaron lo que yo les dije." Entonces hay que sentarse con la persona y decirle: "Mira, no lo incorporamos porque no servía, por esto y por esto y por esto." Esa relación es muy estrecha y repito que creo que es uno de los logros más importantes que el grupo ha tenido. El ser parte de veras de una zona y de toda una región. Aparte, esto ha crecido; ya no es sólo el Escambray; el grupo ha extendido su trabajo a toda la provincia, a todo el país. En los primeros años el grupo Escambray no salía del Escambray. Por razones comprensibles de divulgación, de peticiones, en los últimos cinco a seis años viajamos mucho al resto del país, incluso al extranjero, y la gente del Escambray se nos queja.

Uno de los aspectos más interesantes, a mi modo de ver, de la experiencia del Teatro Escambray es que todo este proceso se ha ido haciendo sobre la marcha, ha ido surgiendo, como tú decías hace poco, de la práctica misma, no de los libros.

Yo creo que el teatro vive del teatro en cierta medida; es decir, se nutre del teatro, pero se tiene que nutrir fundamentalmente de la vida, y eso lo hemos tenido muy presente. Creo que en esto influyó el hecho de que el Escambray no lo empezamos novatos en el teatro. Lo empezamos compañeros que teníamos todos nueve, diez, doce años de experiencia, que algunos eran actores de reconocido prestigio en Cuba, que sabían lidiar con su profesión.

Me parece que el teatro Escambray se ha empeñado en crear un nuevo lenguaje teatral para llegar a su público. ¿En qué consiste ese nuevo lenguaje teatral?

Mira, nunca fue nuestro propósito. Te mentiría. Nosotros sí estábamos seguros de que teníamos que encontrar un lenguaje capaz de comunicarse con ese público, porque podía haber un desfase entre nuestro desarrollo capitalino y un público con equis nivel cultural y que además no estaba acostumbrado al teatro. Nosotros teníamos que ser lo suficientemente flexibles para, sin renunciar a lo que sabíamos, empleando nuestro conocimiento,

encontrar nuevas formas de comunicación con ese público. En nuestro teatro hay una verdadera apropiación de signos, valores, símbolos, tradiciones, elementos de comunicación musical, etc., que son propios de esta zona y que antes no estaban en nuestro teatro, que no existían y que, cuando existían ocasionalmente en una obra, estaban con un valor puramente folclórico, o puramente caricaturesco. No con un valor dramático, no con un valor artístico.

A veces nos preguntan: ¿Ustedes tienen una nueva técnica de teatro? Bueno, yo les digo que no, que no es verdad. Nosotros no tenemos una técnica codificada que pueda substituir lo que en la formación de un actor pueden haber aportado Stanislavsky, Brecht, etc. No; además, a nuestros actores nosotros vamos a enseñarles eso también. Pero lo que sí tenemos son adecuaciones de esa técnica a una nueva circunstancia. Hablemos de la concentración, por ejemplo. Hay un sentido de la concentración bastante ortodoxo y cerrado que entre nosotros cambia totalmente. Nosotros actuamos en ruidos abiertos, al aire libre, en donde el público participa y entonces la concentración no está en que haya silencio en la sala, en que nadie hable, en que nadie estorbe. No, al revés; es decir, el actor está volcado hacia ese público y trata de integrarlo al espectáculo. Entonces eso cambia la capacidad de improvisar a partir de los supuestos de su personaje sin dejarlo. Son adecuaciones de una técnica de actuación a nuestra realidad. Y creo que en el fondo lo que tiñe todo eso es el propósito mismo del teatro.

¿Cuál es el propósito del teatro de ustedes?

Yo te diría que es que, a través de un entretenimiento y a través de un buen rato, el teatro puede ser capaz de provocar una reflexión colectiva. Por lo tanto, tiene que haber una comunicación colectiva. Creo que ese fue el origen del teatro siempre y es el que se ha perdido. Y es el que de distintas maneras y en todas partes del mundo la gente busca: no sentirse inútil como artista.

Provocar una reflexión, pero con miras a superar vestigios de la cultura de la época capitalista.

Yo, si me lo dices así, no lo suscribiría. Yo te diría que es una meditación sobre nuestra propia conducta.

¿En qué sentido?

En el sentido de *Ramona*, por ejemplo, en el sentido de esta misma obra de los campesinos de que te hablaba. Es decir, si lo dices así, tal parece que llegamos al socialismo y que el socialismo es como un río mágico, ¿no? Es decir, donde porque ocurra y se esté construyendo una sociedad socialista, el hombre instantáneamente y mecánicamente puede ser mejor. Yo creo que las posibilidades se abren para que ese hombre sea mejor, pero tampoco es un proceso espontáneo. Hay que trabajar para que ese hombre sea mejor. Yo creo que sí, que el teatro nuestro se inclina en esa lucha. Se inclina en la lucha por un hombre mejor. Pero nosotros tratamos problemas colectivos, problemas que no dependen de que se haga una ley o de que se haga un decreto o de que se haga algo para superarlo. Depende del propio hombre y nadie tiene

la respuesta en sus manos; nadie puede decir: “esto es así y esto es lo correcto.” No: “esto está mal; ahora ¿qué es lo correcto? Vamos a buscarlo, vamos a pensarlo, pero vamos a ver lo que está mal primero.” En ese sentido es que yo hablo de una reflexión. Ahora, el llegar a esa reflexión tiene que ser a través de un lenguaje artístico que verdaderamente apele a sus valores, que no les sea extraño, que les deleva nuevas cosas a ellos mismos que quizá no saben.

Ahora, tú mencionaste hace poco que el teatro tiene que ser también un modo de entretenimiento.

Fundamental.

¿Para ti, está lo estético relacionado con el aspecto lúdico, de diversión?

Mucho, mucho. Aparte, nuestro pueblo es fundamentalmente un pueblo de humor y de música. Entre los cubanos no se dan grandes cantantes operáticos, aunque los hay también; pero en Cuba cualquiera hace un chiste y cualquiera baila y toca. Entonces esos elementos están presentes en nuestro teatro, y lo verás en *Ramona*: están presentes en toda la obra. Es parte de nuestra nacionalidad, de nuestra idiosincracia. Sólo que la imagen esa en el teatro previo a la Revolución era una imagen bastante degenerada. Porque no hay que confundir eso con la imagen de Cuba, que era la del gran relajo, el gran prostíbulo, el gran juego y punto; no, no. Esa característica de nuestro pueblo no le impidió hacer la Revolución en última instancia. Ni ese humor, ni esa alegría.

Hablemos un poco del “teatro pobre” que se hace en muchas partes de América Latina, sin alardes técnicos o de decorado o de vestuario. Tiene, como es obvio, una razón fundamentalmente económica. Así, muchos teatristas han hecho de la escasez de medios una virtud teatral. En Cuba el teatro tiene un apoyo económico considerable. El Teatro Escambray, por ejemplo, debe de tener acceso a suficientes recursos para realizar, si desea, puestas en escena mucho más ornamentales y, sin embargo, tengo entendido que el grupo desempeña su trabajo teatral con pocas apoyaturas técnicas u ornamentales. ¿Por qué?

Fundamentalmente eso comienza por razones prácticas de nuestros inicios. Nuestras primeras escenografías las realizamos nosotros mismos con nuestras propias manos. El Escambray está a 400 y tantos kilómetros de La Habana y no podíamos depender de una apoyatura técnica que se encontraba a 450 kilómetros de distancia. Es decir, teníamos nosotros que hacer nuestras cosas y la política en ese sentido siempre ha sido autoabastecernos. No hemos adelantado en ese sentido. Hemos adelantado algo, pero no demasiado. Nosotros, como política, hemos tratado siempre de no depender de los mecanismos de que dependen los grupos de la capital. Es decir, de un acuerdo o contrato con los talleres de escenografía, etc. Eso sería muy engorroso para nosotros. Por otro lado, nuestro grupo es portátil. Nosotros no tenemos un teatro propio, aunque trabajamos en distintos teatros. Raras veces hacemos más de tres funciones seguidas en el mismo lugar. Hay que transportarnos y transportar escenografía. Eso nos obliga a que sean también ligeras, a que sean también fáciles de llevar. También nos hemos acostumbrado a no

depender de ellas. Nos hemos acostumbrado a que, desde que se concibe el espectáculo, sea concebido con una cantidad reducida de medios escenográficos, de medios de vestuario, de medios técnicos.

Pero cualquiera que sea la razón, el hecho es que ese tipo de escenificación se ha convertido ya en parte integral del lenguaje teatral de ustedes. Eso no significa que ustedes estén opuestos a una puesta en escena mucho más "rica," si tuvieran la oportunidad de hacerlo.

Por principio, no.

¿Han tenido éxito en transmitir a su público campesino las herramientas para el trabajo teatral?

Yo te diría que nosotros tenemos una gran presión de toda esta zona y de toda la provincia para que el grupo ayude y colabore en la formación de otros grupos, que han surgido a partir del vínculo con nosotros y de la relación con el teatro y con nuestro trabajo.

Pero ustedes no tienen talleres en los que enseñan a los campesinos a hacer teatro.

No; nosotros esporádicamente hemos asesorado a grupos de aficionados. No sólo grupos campesinos; hemos asesorado también a obreros y estudiantiles, donde un compañero del grupo ha invertido a lo mejor seis meses en trabajar con ellos, ha dejado al grupo encaminado, ha formado a alguna gente. Puede acudir periódicamente a ver algún ensayo, a rectificar algunas cosas, a ayudarlos a buscar repertorio, etc.

Me parece que el Teatro Escambray ha emprendido una labor de "concientización"—para emplear un término de Paulo Freire—muy interesante. ¿Por qué es necesario este tipo de trabajo en un país socialista?

Vamos a partir de un principio. Yo creo que el teatro, en última instancia, siempre sirve a algo. La única diferencia es que hay artistas que no saben a lo que están sirviendo. Yo creo que nosotros conscientemente sí servimos a algo. Servimos a esa concientización, servimos a esa necesidad que vemos de que la gente medite y reflexione, que el futuro depende en gran medida de todo lo que nosotros, cada uno individualmente, sea capaz de hacer por él.

Durante la Conquista Española los misioneros adoctrinaban con el teatro. En mi opinión, el Teatro Escambray concientiza con el teatro. ¿En dónde está la diferencia?

En el desarrollo del mundo es donde está la diferencia. Yo creo que los misioneros asumían una actitud dogmática y unívoca en su relación con ese público hacia el cual tenía una actitud paternalista y superior. Nosotros, en cambio, estamos en un plano de igualdad con nuestro público, al cual respetamos mucho y al cual no le quitamos la última palabra. Somos sencillamente un elemento de reflexión colectiva entre todos. Esa es la diferencia.

¿Tiene el teatro en que estás comprometido un valor de perdurabilidad, de universalidad?

Creo que quizás en nuestros primeros años estábamos un poco enfermos de trascendentalismo. Entonces en base a nuestra experiencia, que era muy

joven y que nos llenó de entusiasmo y de ímpetu, pues francamente nos propusimos ser eficaces para nuestro público, y punto. Con la práctica y el tiempo nos hemos dado cuenta de que ya no debemos trabajar así.

Enrique Buenaventura ha dicho que la actividad del Teatro Escambray es "parateatral." ¿Qué dices tú a eso?

Creo que todo nuestro esfuerzo ha sido buscar y encontrar nuestra estética. Ahora, en la búsqueda de esa estética yo me movía con mucha seguridad, porque siempre estuvimos claros que tenía que depender de nuestras propias conmutaciones, de nuestra propia experiencia y de nuestra propia confrontación. ¿Qué es el gusto popular, qué gusta o qué no gusta, qué es panfleto? Todas esas preguntas nosotros las teníamos en la cabeza y en nuestras discusiones cuando iniciamos el Escambray. Entonces francamente el afán de nuestra confrontación y el muy honesto estudio de los resultados de nuestras obras van en ese sentido; es decir, esas respuestas nosotros las encontramos con nuestro público y yo estoy convencido que un teatro existe en razón de que tenga un público. Entonces, la discusión me preocupa en un sentido teórico. En un sentido práctico, no me preocupa nada. Nosotros con nuestro público tenemos una magnífica relación; tenemos un público que es capaz de decirnos y hacernos ver muy claramente cuando algo es pobre, insuficiente, poco profundo. Tenemos maneras de detectarlo y, aparte, buscamos desesperadamente detectarlo. Entonces en ese sentido no nos preocupa. Nosotros no podemos perder el ritmo de desarrollo de nuestro pueblo. Yo no quiero crear un bache entre el desarrollo de nuestro pueblo y el supuesto desarrollo de nosotros como artistas. No quiero crear un paréntesis y un bache donde la comunicación no exista y sentarnos a esperar tranquilamente y decir: "bueno, de aquí a veinte años, cuando este país se desarrolle, nosotros seremos entendidos." Eso no me interesa para nada. A mí me interesa conocer el nivel actual y estar apelando siempre a una superación de este nivel; no servirlo de una manera servil—vaya la redundancia—ni ahondar en su estaticismo. No, al contrario: pidiendo un poco más, pero sin perder la comunicación, sin perder el vínculo.

Para terminar, ¿qué significa ser artista revolucionario en Cuba actualmente?

Yo creo que significa ser un artista. Yo creo que el arte por definición tiene que estar por el progreso del hombre y por la superación del hombre y por el bienestar del hombre. Y creo que eso es verdaderamente posible, independientemente de la voluntad del artista que puede estar en otra sociedad y en otros medios más hostiles, eso sólo es posible en una Revolución.

University of California, Los Angeles