

Armando Suárez del Villar

Lo vemos en todos los estrenos y en cuanta actividad teatral se realiza. Ni su cuerpo de gigante acercándose a los sesenta ni el moverse siempre en el exiguo transporte público de la capital cubana, ni sus responsabilidades al frente del Teatro Fausto y del Grupo Teatro XXI lo alejan de la vida cultural y pedagógica. Polemista requisidor, paternal, dueño de una memoria y de un saber prodigiosos, amante de cuanto hace Armando Suárez del Villar me recibe en una de las aulas de la Facultad de Música del Instituto Superior de Arte (ISA), para sostener un diálogo que debimos interrumpir en más de una ocasión ante los reclamos de sus alumnos.

Armando, en Cuba te reconocemos como un director de escena con una sólida cultura musical. ¿Qué elementos de nuestra tradición, y de tu propia formación, te han estimulado a abordar el teatro lírico en sus distintos géneros?

«Son varios los elementos que me han hecho ir al teatro lírico. Primero mis inicios en el teatro en Cienfuegos, fueron con obras musicales. Corresponden a este momento inicial *La Santa*, de Eduardo Manet, y un espectáculo llamado *Bufos Cubanos*, compuesto por dos obras del teatro bufo de fines del siglo pasado: *Don Cen Ten*, de autor anónimo, y *Los Cheverones*, de José Barreriro. Ya en La Habana continué dirigiendo obras donde la música jugaba un papel decisivo. Con Teatro Estudio llevé a cabo el estreno mundial de *El Becerro de oro*, de Joaquín Lorenzo Lucas. El Teatro Musical de La Habana me invitó a dirigir *Las Vacas gordas* de Abelardo Estorino y así sucesivamente la música siempre ha estado muy vinculada a mis puestas en escena. De *Las Impuras* por ejemplo se recuerda la banda sonora excelente compuesta por Calixto Alvarez.

Me acerqué a la escena lírica hará aproximadamente veinte años, es decir, en el segundo lustro de los setenta. La primera obra que dirigí fue *La Traviata*, de Verdi, y posteriormente *La Esclava*, de José Maury, para mí la más importante ópera escrita en Cuba. También he montado Ce-

«Por una verdadera renovación integral del movimiento lírico cubano»

Una entrevista de Pedro Morales

cilia Valdés a partir del libreto de Agustín Rodríguez sobre la novela de Villaverde y escenas de *El Cafetal* de Sánchez Galarraga así como *El Elixir de amor* de Donnicetti y algunas operetas. El Primer Festival de Arte Lírico de La Habana en 1987, se inauguró con Hemingway, una ópera contemporánea de Kazarian cuyo estreno mundial estuvo a mi cargo. Para evitar extenderme, no detallaré las galas y recitales que también he dirigido.

El mundo del teatro lírico me interesa, igualmente como consecuencia de la formación que recibí en el seno de mi familia. Mi madre tocaba el piano y gustaba de cantar arias de *Lucía* y escenas de *Don Pascual*, ambas de Donnicetti. Constantemente

escuchaba discos de ópera y música de concierto. Estudié música, hasta que mi padre lo permitió. El teatro lírico para mí es realmente entrañable. Me fascina hacer ópera y operetas. Disfruto muchísimo dirigiendo zarzuelas, sobre todo zarzuelas cubanas. Hay algunas españolas que aún no he hecho y que me gustaría hacer.»

A propósito de la reciente creación del Centro Pro Arte Lírico adscrito al Gran Teatro, se ha dicho que en nuestro país debe revivirse una importante tradición lírica que prácticamente ha llegado a fenecer. ¿Es acertada esa propuesta? ¿Qué sería necesario revivir y qué sería necesario renovar? ¿Podrá hacerlo el Centro Pro Arte Lírico?

«Los períodos de crisis en ocasiones son propiciatorios de la producción artística. El Centro Pro Arte Lírico surge en una coyuntura social, histórica y artística compleja, de crisis. En la medida en que nace en este momento, y asume la responsabilidad de reimplantar el rigor en las compañías que están dentro de su esfera de influencia (la Opera Nacional y el Teatro de la Zarzuela), el Centro Pro Arte Lírico puede revivir la larga tradición de afición por la ópera, la opereta y sobre todo la zarzuela, que se da entre nosotros.

Es indispensable recordar que, en América, Cuba era el país que más rápidamente estrenaba las óperas europeas en el siglo XIX. Esto ocurría no solamente en el Teatro Tacón, hoy Gran Teatro de La Habana, sino también en el Principal, el Politeama y otros importantes teatros de la capital. Un año y medio, dos años a lo sumo tres años y medio diferenciaban el estreno cubano del estreno europeo de las óperas. El estreno latinoamericano de *Don Giovanni*, de Mozart ocurrió en Cuba. *La Traviata* se estrenó aquí a los tres años de sus primeras representaciones en Italia, las que constituyeron un fracaso. Las óperas de Bizet se vieron en La Habana con muy poco tiempo de diferencia de su estreno francés. *Tosca*, de Puccini, para hablar de óperas estrenadas en el siglo XX subió a nuestros escenarios un año después de haberse estrenado en Italia.



Arriba,
"La Bohème",
de G. Puccini.
Opera Nacional
de Cuba. (Foto:
Antonio López).
A la izquierda,
"Lola Cruz",
de Adolfo de
Luis. (1980).



"Lola Cruz", de Adolfo de Luis. (1980).

Se daba, además, un constante flujo de compañías españolas de zarzuelas, que traían en su repertorio las nuevas obras que se estrenaban en Madrid. Y ocurría así mismo un tránsito regular de cantantes que ofrecían conciertos. Todo esto fue conformando una gran tradición de teatro lírico y musical en el entorno cubano. Y no solamente en La Habana pues éstas compañías y estos cantantes giraban por el centro y el oriente de la isla visitando las principales ciudades antes de continuar su recorrido por el Caribe. Garusot para mencionar a un cantante excepcional, llevo a cabo una verdadera gira cubana interpretando óperas.

No puedo dejar de reconocer la significación de la opereta para nuestro público. *La Viuda alegre* de Lehar, ha formado parte de la tradición cultural cubana de todo este siglo. Maruja González era ado-

rada por su interpretación de la viuda Ana, al igual que Esperanza Iris, una cantante mexicana que venía todos los años con su compañía para hacer largas temporadas en La Habana y otras ciudades, cantando además de *La Viuda alegre*, *El Conde de Luxemburgo* también de Lehar, *El Murciélago* de Strauss y *La Princesa del dólar* de Leo Fall, que forman parte de un conjunto de operetas importantes que han dejado de estar en el repertorio del teatro lírico cubano.

En los sesenta se funda el Teatro Lírico Nacional. Al igual que en los años treinta y cuarenta cuando los teatros se abarrotaban con las temporadas de Lecuona, Roig y Prats, en los sesenta el público colmaba las salas tal como puede verse hoy en el Gran Teatro de 1a Habana durante una función de *El Lago de los cisnes* o de *Don Quijote*,

por el Ballet Nacional de Cuba. Este gusto masivo comenzó a decaer hacia fines de los sesenta y principios de los setenta, una época particularmente convulsa de nuestra historia. Y comenzó a decaer ese gusto masivo por el teatro lírico con la salida del país de algunos buenos cantantes que experimentaron contradicciones con políticas de criterios estrechos o sobre los cuales pesaban señalamientos de homosexualidad. Al igual que el ballet, el teatro lírico resulta atractivo no sólo por los títulos y por la música sino también por las figuras que lo interpretan. Esa depresión en la demanda de los cantantes se vió aparejada a un empobrecimiento más amplio del arte lírico en su codificación escénica. Todo esto trajo como consecuencia que el público acostumbrado a ver buenos espectáculos, se alejara de los teatros.

Coincidiendo con este período, específicamente hacia fines de los sesenta, la Opera Nacional se desprende del Teatro Lírico Nacional, y propone varios títulos como entidad independiente. Esta época inicial de la Opera Nacional, que fue brillante, estuvo conducida por la misma persona que ahora dirige el Centro Pro Arte Lírico: Manuel Duchesne Cuzán. Con la actual experiencia de Duchesne tras varios años en la Orquesta Sinfónica Nacional, y haber dirigido múltiples conciertos en el extranjero (con la amplitud de criterios que caracteriza a Duchesne en este momento), él puede ser sin lugar a dudas la figura impulsora de nuestro movimiento lírico. Si Duchesne escucha a las personalidades que lo pueden orientar, si cuenta con el apoyo de todos los cantantes de la Opera Nacional y del Teatro de la Zarzuela, así como con el apoyo de los músicos del Gran Teatro; si la prensa, los divulgadores del Ministerio de Cultura y las revistas especializadas se sensibilizan y acometen una promoción efectiva; si todos esos factores se conjugan inteligentemente, el Centro Pro Arte Lírico se convertirá en un corto período, en una posibilidad cierta de reapertura y rescate.

La proyección del Centro Pro Arte Lírico es mucho más amplia que la de las compañías que lo integran. Estas, creo yo, tienen que renovarse en muchos aspectos: tanto en sus repertorios como en sus integrantes; en los criterios artísticos para abordar las puestas en escena como en las direcciones orquestales; en la presentación de los cantantes como en la exigencia musical de sus interpretaciones. Los grupos que integran el Centro Pro Arte Lírico, por último, deben no sólo limitarse a las puestas en escena, sino que sería preciso también, para difundir el género, cultivar la línea de conciertos, con un criterio amplio.»

¿Cómo valoras el estado actual y las perspectivas de los grupos atendidos por el Consejo Nacional de las Artes Escénicas, a través de sus homólogos en Holguín y Pinar del Río?

«En el caso de los grupos atendidos por el Consejo Nacional de las Artes Escénicas las características son muy distintas.

El Teatro Lírico Rodrigo Prats, de Holguín tiene una historia de constante calidad artística a lo largo de treinta años. Puede pensarse que, tras la muerte del fundador y director de este grupo, Raúl Camayd, esa historia está dañada o disminuía. Sin embargo, yo no lo creo. Pues Camayd tuvo la intuición y la inteligencia suficientes para sentar las bases de un desarrollo y una renovación constantes del Rodrigo Prats. Tuvo la brillante idea de crear lo que vendría

a ser el Concurso Nacional para Jóvenes Cantantes Líricos, que llegó a eclipsar a los restantes concursos de canto que se convocaban en otros lugares del país. Con su impulso, su prestigio y su capacidad organizativa, Camayd logró la creación de una filial de canto del ISA en Holguín. Esta filial, que no debe perderse, ha permitido desarrollar excelentes voces, que constituirán el soporte fundamental de esta compañía en el futuro. Con ese soporte artístico, además, el grupo estará en condiciones de abordar todo su repertorio con ópticas diferentes que habrán de imprimir las nuevas generaciones, no obstante la fuerte carga tradicional que caracteriza al teatro lírico. Creo que, como grupo, y sin enjuiciar a los que están en el Centro Pro Arte Lírico, el Rodrigo Prats de Holguín es el que tiene más perspectivas sin embargo, encuentro que el teatro Lírico de Holguín no tiene, ni por parte de la provincia ni por parte de las instituciones nacionales, el apoyo y la atención que sistemáticamente merece.

El Teatro Lírico Ernesto Lecuona, de Pinar del Río, hace años que no estrena nada nuevo, lo que ha influido decisivamente el cierre temporal del Teatro Milanés. Por otra parte, en este grupo ha faltado una política de renovación e incorporación de nuestros talentos que faciliten un enriquecimiento del repertorio.

El grupo de Holguín, por contraste, históricamente ha hecho óperas y operetas, que están retiradas de cartelera, misteriosamente, y que deberían ser rescatadas, sobre todo las operetas, por lo relevantes que fueron, y porque preservar el repertorio contribuye a sedimentar la cultura de un país. Recuerdo, por ejemplo, *La Viuda alegre*, dirigida por Camayd, y *El Conde de Luxemburgo*, dirigida por José Ramón Prado: un coreógrafo que actualmente se encuentra en el extranjero. Considerando la excepcional conservación de vestuario que existe en este grupo, esas operetas podrían ser rescatadas por actores y cantantes que, sin haber desempeñado los papeles principales, interpretaron personajes desde los cuales lograron hacerse una visión de conjunto de las puestas en escena.»

¿Crees tú que esa separación tan controvertida entre los grupos del Gran Teatro, ahora en Pro Arte Lírico, y los grupos del Consejo Nacional de las Artes Escénicas puede en alguna medida limitar la renovación que estás reclamando?

«Creo que no tendría lógica que esa separación afectara. Tampoco sé si es posible poner a todas las compañías en un único espacio administrativo. Lo verdaderamente importante es que, sobre la base de acuerdos entre las direcciones de Pro Arte Lírico

y del Consejo Nacional de las Artes Escénicas, se abran posibilidades de interinfluencia, de comunicación sistemática entre los cuatro grupos líricos que existen en Cuba, demasiados para un país tan pequeño. Hay que rebasar el pensamiento estructuralista y provinciano según el cual un colectivo o artista que pertenece a un determinado territorio o instancia sólo puede actuar en, y desde ese territorio o instancia.»

¿Dónde está, para ti, la principal debilidad y la potencialidad más preciada de nuestra escena lírica de hoy?

«Yo veo varias debilidades y una potencialidad. La principal debilidad de nuestro teatro lírico es no mirar a las obras contemporáneas. El tránsito musical del siglo XIX al XX es abrupto, y nosotros estamos muy apegados a las creaciones del XIX. En nuestro siglo se han escrito óperas de cierto melodismo y otras composiciones no tan típicas del teatro lírico que conocemos, pero que acarrearán menos exigencias de recursos materiales y grandes reclamos, sobre todo en cuanto a la formación teórica de los cantantes. Tenemos un público joven y no sabemos qué le puede gustar a ese público. Tal vez le guste *La Viuda alegre*, pero le puede gustar también una ópera contemporánea.

Unido a esto observo, por otra parte, una tendencia a encerrarnos, un afán por mantener puestas en escena con un concepto tradicionalista que ya está en desuso en la escena mundial. Tampoco estoy abogando por algo que ha sido una práctica común entre nosotros: desechar libretos de obras cubanas que podrían rescatarse, en virtud de su eficacia teatral y de los valores de su música, pues la música de nuestras zarzuelas es magnífica. Cosas como estas dañan al teatro lírico. Si no se renuevan los conceptos, si las compañías no se llenan de sangre nueva, si no se recupera a quienes están alejados o dispersos cantando en otros lugares, el movimiento lírico cubano puede empobrecerse más de lo que está en este momento.

Se tiene que encontrar un medio que permita a los cantantes hacer giras por el país. No estoy pensando en el concepto manido de la gira, sino en que determinados cantantes se desplacen entre las distintas compañías. Eso no está instrumentado a causa de las limitaciones que existen en este momento con el hospedaje. Por otro lado, cada uno literalmente vive en su feudo. Es más fácil para un artista lírico cubano cantar en el extranjero que hacerlo en Cuba. Gustavo Alvarez, por ejemplo, que formó parte del desaparecido Teatro Lírico de Matanzas está oficialmente jubilado y canta en todas las temporadas de zarzuela de Bo-

gotá. Anualmente, hace una gira en Italia con una compañía de operetas que unos productores italianos forman con artistas cubanos. En cambio, Gustavo Alvarez nunca ha podido cantar *Tosca* en La Habana con la Opera Nacional a pesar de que siempre lo haya deseado. Antes, Gustavo Alvarez cantaba alguna que otra vez en Holguín y Pinar del Río. Pero hace años que no canta en Holguín, ni en Pinar del Río. Varios de nuestros cantantes deberían estar moviendo dentro del país, además de moverse también hacia otros países. Ello propiciaría un intercambio no formal que atraería públicos distintos, o al público habitual, quizás saturado por el mismo repertorio, pero interesado en ver otras técnicas vocales y otras formas de interpretación.

Tenemos dificultades muy grandes para obtener la música de las obras que se quieren llevar a escena. Nosotros, por razones económicas, no podemos hacer lo que se hace en otros países del continente: alquilar la música. Sin embargo, sí tenemos muchas obras orquestadas en Cuba, que no se han estrenado. Yo me he dado a la tarea de confeccionar un fichero de esas obras, entre las que está la ópera *Un Baile de máscaras*, de Verdi. Nosotros podríamos tener un repertorio más amplio en cuanto a títulos si lleváramos a escena esas obras, aunque varias de ellas son particularmente complejas para nuestras compañías. Pero vale la pena hacer el intento puesto que, en América Latina, sólo se presentan zarzuelas periódicamente: en Bogotá, La Habana, Holguín y Pinar del Río. En otras ciudades las presentaciones son esporádicas. Además de en La Habana, pueden verse óperas, en Ciudad de México y en algunas capitales de estados mexicanos, en Caracas, en Argentina y en Brasil.

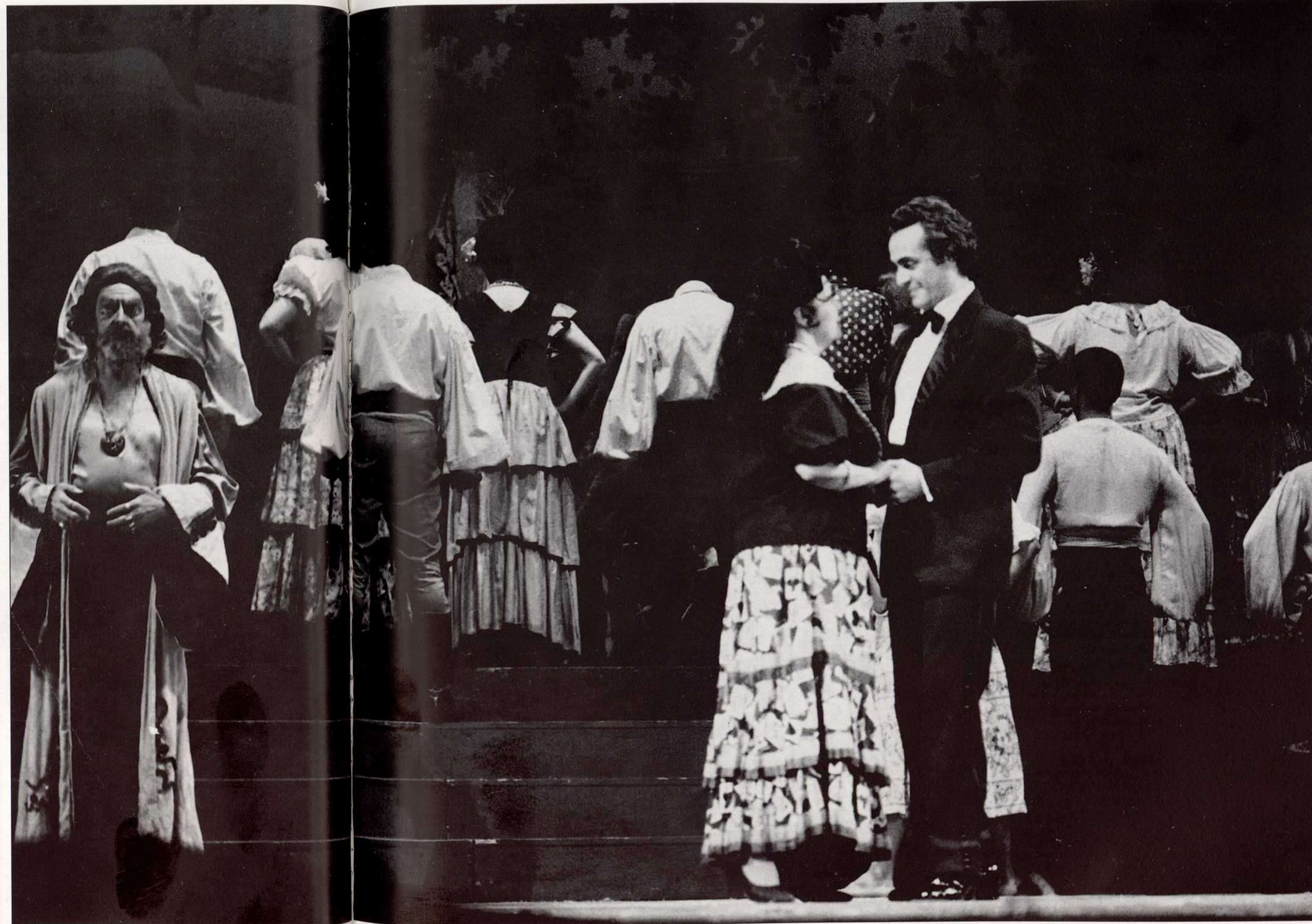
Por último, te diría que la potencialidad más preciada de nuestra escena lírica está en su público. Cuando una obra se estrena y repone con un reparto cuidadosamente integrado, y un rigor de puesta en escena, aunque sea un título muy viejo, esa obra tiene una respuesta de público y alcanza más de cien funciones al cabo de poco tiempo. Un ejemplo de esto es *La Traviata*, estrenada en 1980: hoy se sigue representando con éxito de público. Esto se explica no sólo por el título y por la música, sino porque casi todas las cantantes cubanas de valor han hecho esta ópera. El reparto se ha estado variando constantemente, e incluso esta puesta en escena de *La Traviata* ha permitido el *debut*, en ópera, de cantantes jóvenes, a pesar de tratarse de un papel de desmesurada complejidad. Estas experiencias, normales para nosotros, no son frecuentes en otras latitudes, y siempre han contado con el respaldo del público.»

Tu labor pedagógica es extensa y plural, pero se sostiene, con un ahinco especial en las clases de actuación que impartes a los estudiantes de canto del ISA. ¿Te sientes satisfecho con la formación que reciben los jóvenes artistas?

«Uno nunca se siente satisfecho. Ni con lo que impartes ni con lo que te rodea como plan de estudios. Pero creo que es un plan de estudios que, si bien no es perfecto, tiene una gran cantidad de virtudes y menos cantidad de defectos, en lo que a la formación de un cantante se refiere. Una de las cosas que está atentando contra la enseñanza en este momento es la lejanía del ISA con respecto al centro de La Habana, dadas las dificultades de transporte que se confrontan. La enseñanza se está viendo afectada también por la selección, que cada día tiene que ser más rigurosa y condicionada por lo que queremos de nuestros estudiantes: estudiantes para la comedia musical, para la ópera, para la zarzuela o para la opereta. Ha ocurrido que estudiantes seleccionados aprueben el plan de estudios y cuando concluyen no se sabe realmente donde deben ser ubicados, pues el desarrollo de sus facultades en el devenir de los años de estudio no permite definir en qué género esos estudiantes serían más brillantes. Yo disfruto mucho impartiendo clases a los estudiantes de canto, y aunque hay algunos no muy dotados, si tienen interés por aprender, sobre todo en la medida en que más videos ven, en que se van apropiando de otros niveles de cultura. Algunos alumnos míos, que están becados en el extranjero, me escriben comentándome lo útil que les ha sido lo que aprendieron conmigo, otros se lamentan de no haber prestado la atención que debían durante las clases. Me siento muy satisfecho de cómo progresan en su carrera profesional varios alumnos míos. Otros, los menos, no denotan progreso alguno. La vida en una universidad no garantiza que todos los que en ella estén sean brillantes, ni un profesor puede fabricar a nadie para que sea brillante.»

Entre junio y agosto de este año tendrá lugar el Festival y Concurso Nacional e Internacional de Canto y Piano Ernesto Lecuona. ¿Qué esperarías del teatro lírico cubano en el centenario del natalicio de este músico tan reconocido?

«Espero que la delegación cubana que resulte del Concurso Nacional de Canto sea, toda, sin concesiones, de primera línea. Espero también que los cubanos sean indiscutibles para ganar en el Concurso Internacional. En lo que a mí respecta, estoy haciendo los esfuerzos mayores que quizás haya hecho en los últimos diez años, para



"La leyenda del beso". Teatro Zarzuela. Cuba. (Foto: Marquetti).

lograr la producción artística y material de *Lola Cruz*, zarzuela de Ernesto Lecuona, con el Teatro Lírico de Holguín, como homenaje a esos dos grandes artistas que integraron la compañía de Lecuona y fueron fieles intérpretes de su obra: Esther Borja y Pedrito Fernández.

Si a partir de los actos y eventos por el centenario del natalicio de Lecuona, así como a consecuencia de la programación que debe continuarse hasta fines de año, tiene lugar un resurgimiento de público para el teatro lírico, un resurgimiento de público potencialmente sistemático, en-

tonces me sentiré satisfecho y veré compensados mis desvelos. Esto debe manejarse con gran pasión, sobre todo por parte de la prensa cubana -que es insensible al arte lírico- así como por parte de las instituciones provinciales y nacionales implicadas. Ellas deberán dejar de ser ins-

tituciones aisladas para tornarse el núcleo generador de una nueva conceptualización y un nuevo momento para nuestra escena lírica.»