



En portada:
Sergio Corrieri en
La emboscada
Teatro Escambray
Foto: Cortesía Luisa Marisy

Reverso de portada:
Hassane Kouyaté en Cuba
Foto: Jesús Lozada
Contraportada:
Premio Nacional de Teatro 2008
Fotos: Jorge Luis Baños

Reverso de contraportada:
Casa Editorial Tablas-Alarcos
en la XVII Feria Internacional del Libro de La Habana
Fotos: Aldo del Sol

Sumario

La selva oscura

- 3 Fe en el poeta
Sergio Corrieri
4 Imán de fragmentos en concordia
Omar Valiño

Encrucijadas

- 5 Filosofía del Teatro, Teatro Comparado,
Cartografía Teatral
Jorge Dubatti

Magdalena Sin Fronteras

- 33 Nelda Castillo: composiciones del cuerpo
para el alma
Amarilis Pérez Vera
57 Año Nuevo; Santa Clara; Estudio Teatral;
Magdalenas
Atilio Caballero
60 La cafetera
Julia Varley
63 La cafetera y la próxima vez (carta a Julia Varley)
Raquel Carrió
65 Carta del Limbo
Maria Porter
68 On tip toe in Santa Clara
Selene D'Agostino
72 Maternidad de vida
Blanca Felipe Rivero
75 Cartas cruzadas desde Santa Clara a propósito
de «Magdalena Sin Fronteras»
Roxana Pineda

Reportes

- 82 Un griot recorre La Habana
Marilyn Garbey

Oficio de la crítica

- 86 Iben, Ester y el teatro **Eberto García Abreu**

En tablilla

Desde San Ignacio 166

En primera persona

- 96 Para la escena de todos los tiempos
Gerardo Fullea León

Libreto 80

Lo que le pasó a la cantante de baladas
José Milián
Balada teatral de Milián
Eberto García Abreu

Entretelones:

Premio *tablas* de Fotografía 2007

Nelda Castillo: composiciones del cuerpo para el alma

Amarilis Pérez Vera

Entrega y ceremonia

Toda la creación, en primera instancia,
nace desde fronteras borrosas.¹

DESDE QUE EMPIEZO A DIRIGIR, MI LENGUAJE

se define a partir del encuentro con la investigación de un *training*. El resultado de las obras lleva a la gente a expresar criterios muy disímiles. Cuando uno tiene varios años con una investigación la profundidad, le da una continuidad, un desarrollo; entonces, llega el momento en que no todos los receptores tienen instrumental suficiente para catalogar, clasificar el trabajo y terminan expresando criterios que pudieran limitar la obra.

Pienso que mi teatro es todo eso que la gente dice. Pienso que es un teatro de imagen, un teatro performático, un teatro experimental; pero lo veo más bien como un todo indisoluble. Un teatro experimental con bases profundamente investigativas, y digo esto porque en la actualidad suele irse a la experimentación pero poco a la investigación. Siempre se quieren obtener resultados inmediatos, y estos suelen ser superficiales ya que no hay una vasta búsqueda tras esa experiencia.

Es un teatro de la imagen porque –como dice un proverbio oriental– vale más una imagen que un millón de palabras, y para mí es así, siempre que esta contenga una proxemia, una profundidad. Es un teatro performativo por el movimiento, porque el *performer* es movimiento y acción; pero también porque sobre la escena no se representa, sino se es.

Nosotros nos caracterizamos por el ritual, nos preocupamos por trabajar los arquetipos y ser.

Con Flora Lauten aprendí que el teatro es metáfora, es poesía; que no tiene que ser imitación de la realidad, y que ahí precisamente hay un vuelo. Trabajamos la expresividad artística en niveles que inhiben las semejanzas con la realidad a modo de copia o espejo; pero sí nos interesa dialogar con la realidad a través de la obra.

Lo que hemos hecho es teatro. Si algunas veces se analizan por separado el vestuario, la escenografía, la composición visual, por su fuerte plasticidad en nuestro teatro, estos signos no se trabajan de manera aislada sino como parte del hecho teatral. Hay una preocupación marcada por la imagen no solo como concepto sino también por sus posibilidades de narrar; pero no hay en ello una intención directa, clara y objetiva de hacer un evento plástico. Trabajamos con el cuerpo del actor; y si se da una plasticidad no la estoy buscando; como tampoco estoy buscando un resultado poético. Nuestro teatro es profunda y esencialmente teatral porque el eje medular es el actor: parto todo el tiempo desde el actor y su cuerpo.

« (...) **Occidente** recuperará el cuerpo que ha obtenido, condenado al sacrificio y a la ocultación.»²

Me concentro en la indagación sobre las posibilidades del actor. Sobre su autoconocimiento, que es lo que Grotowski llamó vía negativa, porque es una exploración hacia nuestro propio interior. Tú vas quitando hacia dentro todos los bloqueos físicos y mentales; te liberas de



FOTOS: PEPE MURRIETA

Candela, performance de El Ciervo Encantado, 2006



los obstáculos para que aflore el impulso, que es la vida. A través del cuerpo se tratan de descubrir en el actor sus ancestros, su historia, todo lo que vive en su memoria corporal y a través de esta vía acceder también a la memoria de la nación. Se trata de un camino de autoconocimiento para el conocimiento de lo que nos rodea; de hallarse uno mismo para luego entrar en contacto con la realidad. Empleo, con este fin, un entrenamiento psicofísico; pero que no es para la habilidad, sino para eliminar todos los obstáculos que impiden el estado de creación. Asimismo, es un entrenamiento de la sensibilidad, de la ética y de la espiritualidad.

Impro, del autor inglés Keith Johnstone, habla del hombre prisionero de la razón y de la educación donde te dicen lo que es y cómo debe ser cada cosa; donde todo está dicho y predicho; donde no hay lugar para la percepción, para el descubrimiento. Johnstone explica, además, que la personalidad es la máscara de las relaciones públicas que uno emplea cotidianamente; pero la máscara teatral desenmascara esa personalidad. Con los rostros de las relaciones públicas no se crea. Se hacen las novelas y algunos tipos de cine; pero esa no es la búsqueda del actor. Cuando se va a actuar o a crear uno no puede acudir a estas máscaras porque no son tus verdaderas esencias, que es con lo que un verdadero artista se debe expresar. Cuando manipulas la máscara teatral al nivel de trance ocurre lo siguiente: al tapar tu cara se bloquea, se derriba la máscara de la personalidad y te inicias en la aventura hacia ti mismo. La máscara, en el trance, actúa como un sacacorchos, saca ese impulso, aquello que tienes dormido y que realmente eres. Para trabajar una máscara y entregarte al impulso sin bloqueo, sin defensa, tienes que pasar por diferentes ejercicios que actúan por fases o niveles hasta liberar las tensiones. ¿Dónde están las tensiones? ¿Cómo se liberan las tensiones? ¿Cuáles son las tensiones principales, las más escondidas? Son algunas de las preguntas que me formulo. Eso es un camino-estudio que he hecho con la bioenergética.

A través del entrenamiento se accede a un estado de libertad o vacío donde el actor es capaz de renacer cada día y en cada momento. Se basa fundamentalmente en la respiración, que es la principal fuente de energía del ser humano. Uno puede estar días sin comer, sin beber; pero no puede estar más de tres minutos sin respirar. Cuando naces aspiras, y cuando mueres espiras. La vida es como una gran inspiración.

Los ejercicios actúan por niveles. Primero el plano físico, luego psicofísico, y cada vez más sensible hasta llegar a un proceso de trance y semitrance en el que se alcanzan estados de concentración más profunda donde cuerpo, mente y alma son una sola cosa. Por esta razón, desde mi entender, hay un gran error en el método que emplean las academias al entrenar la voz por una parte, la expresión corporal por otra; donde un profesor te imparte clases de acrobacia, otro de canto, uno de danza. Lo que quiero decir es que todo llega por separado, como en la sociedad, donde todo se muestra fragmentado. Se debe



Candela

trabajar en un proceso vertical, sin interrupciones, donde un estado lleva a otro. La voz es cuerpo, no está separada de él. Es una espiral hacia el todo: la unión del alma, el espíritu y el cuerpo. Accediendo así, poco a poco, a un estado de creación que nos permita abordar de manera muy particular las improvisaciones sobre el tema elegido.

Este entrenamiento es la resultante de veinte años de exploración; de un trayecto en el que vas depurando; en el que se descubren reglas de oro, pero donde no existe el absoluto. Es un entrenamiento sobre la apertura: se encuentran límites, los superas y encuentras nuevos límites. Se aprende también a romper, a sobrepasar nuestros propios límites, y es así una y otra vez. Cada día emprendemos un proceso que sigue el movimiento de una espiral en el cual tú siembras al actor y él nace todos los días.

También me interesa trabajar en un mundo sonoro que no es el cotidiano, el realista, y algunas personas podrían decir que es un artificio y lo es, pero orgánico porque viene del profundo ser del actor donde se atesoran todas las posibilidades de su mundo sonoro que, además, es muy desconocido. Exploro el sonido que es un mecanismo liberador de la razón, un bloqueador del pensamiento cotidiano. Conduce hacia otro plano de la mente. Abre canales que propician el viaje hacia lugares recónditos e inexplorados de tu ser donde no están el verbo, el pensamiento, la censura, el cuestionamiento. Abre brechas hacia otros mundos dentro y fuera de ti; hacia otros niveles de percepción, de intensidad de la energía absolutamente desconocidas para el actor que involucra al receptor.

« (...) Esto es lo que hay.»³

Nosotros comenzamos eligiendo un material que puede ser lo mismo un ensayo, un poema, una noticia.

Por ejemplo, en *Visiones de la cubanosofía* dije que era necesario retomar fragmentos de *Estudios etnosociológicos* de Fernando Ortiz. Ese texto/pretexto se discute y salimos a la calle a observar, a conectar la realidad más inmediata con la obra propuesta. No trabajamos solamente con un texto, sino que utilizamos diferentes fuentes; que a su vez empleamos de distintos modos, digamos, como motivo para la estructura de la puesta en escena. Este es el caso de *Pájaros de la playa* cuya estructura está inspirada en la novela homónima de Severo Sarduy; pero para este proceso también estudiamos *La enfermedad como camino* de los autores Thorwald Dethle y Rudiger Dahlke, que analiza la relación entre las enfermedades físicas y las morales; además de *Leprosorio* de Reinaldo Arenas.

Se emprende una pesquisa sobre el actor, que en el caso de *Pájaros...* guardó relación con la memoria de las enfermedades de cada uno de ellos, de sus miserias, de sus limitaciones; porque de qué tú vas a hablar sino de ti mismo. O sea, ahí hay una introspección, una confesión, porque hay que partir de sí, de lo que descubras de ti. Esto es lo que te conecta con otros seres humanos. No nos interesaba hacer la novela *Pájaros de la playa*; y hubo gente que cuando vio la obra se decepcionó, pero nosotros trabajamos lo que nos cautivaba de la novela. Algo semejante sucedió con *De donde son los cantantes* —del mismo autor—, a mí no me interesó la parte de los chinos porque ya yo había hablado de la sedimentación del ser cubano desde el negro, el indio y el español con *El Ciervo Encantado* (a partir del cuento homónimo de Esteban Borrero). En esa oportunidad me sedujo trabajar con la simulación, el travestismo, el barroquismo, la ruptura de límites, el rescate de la noche cubana que no existe. Me interesó convocar la noche cubana desde lo fantasmagórico; por eso la estructura es un cabaret. Por otra parte, el espectáculo trabaja la memoria, la muerte del Cristo, la procesión del Cristo que viene de Oriente a Occidente y que se convierte en Severo Sarduy, en la misión de traer al autor, hacer posible su deseo de retornar a la Isla y ser

enterrado junto a su musa Dolores Rondón, y hablar desenfadadamente con su público perdonándoles su olvido.

En cuanto a *Pájaros...*, me interesaba el ser isla, el ser isleño que no tiene raíces, que es como un pájaro, toda esa levedad. Me planteo la siguiente situación: si vamos a hablar de la isla de Cuba en *Pájaros...*, entonces tenemos que saber toda la condición psicofísica del ser que habita la Isla, cómo se manifiesta.

Trabajo con los autores con los que me identifico. Para *El Ciervo...* escogí, del cuento homónimo, el desacuerdo, la discusión eterna en la que cada cubano siempre quiere tener la razón; ese deseo perpetuo de dar la última palabra. Con esta propuesta quise traer esa profunda desunión del cubano que le costó la independencia en 1898. En tanto, la estructura de la obra guarda relación con «La isla en peso» de Virgilio Piñera, que empleé con la intención de evocar la mañana, la tarde y la noche insular. De modo que, sobre un tema, empiezo a leer varios autores, saber qué se dice al respecto. Por esta razón, para trabajar la insularidad estaba «La isla en peso», y para la noche, José Lezama Lima con «Noche insular: jardines invisibles», y Fernando Ortiz con *Entre cubanos*.

Si escogiera una obra de teatro ya estaría acotada de antemano y no tendría espacio suficiente para la indagación, la aventura. Quiero descubrir otras cosas. Puede que tome un texto dramático porque el tema u otro motivo me seduzcan, por ejemplo, en *Las ruinas circulares* indagué en la obra *Equus*, de Peter Shaffer porque me interesó el motivo ritual que está fuertemente tratado. Sin embargo, siempre recurro a un ensayo, a un poema, a una novela...; algo que acreciente la perspectiva del descubrimiento.

Luego en el *training*, al cual el actor ya trae propuestas que elaboró de antemano, se llega a un estado tal de disponibilidad no solo racional e intelectual que es una vivencia, porque no estamos desconectados de la realidad. Hay una lectura, y un encuentro psicofísico que no sabemos hacia dónde nos va a conducir; y esto es lo que más nos interesa, esa aventura, ese hallazgo. Por eso negamos mucho los

De donde son los cantantes, *El Ciervo Encantado*, 1999



caminos conocidos. Si yo supiera ya lo que fuera a hacer, a encontrar, no me interesaría porque sería para mí una cosa muerta.

Para nosotros es más arriesgado hacer un teatro que no está escrito; que tienes que escribirlo con el cuerpo del actor; que tiene como fundamento textos de géneros y autores diferentes, y un teatro donde no vas a hacer un cuento. Es un teatro más difícil para nosotros y, sobre todo, para la lectura del público que pide historias claras con principio, clímax y final. Me preocupó porque haya varias lecturas; pero no un cuento propiamente dicho, no un orden cronológico en la narración.

En realidad no se trata de lo mítico ni de lo religioso.

La obra de arte para mí no es *Visiones... ni Pájaros...*; la obra para mí soy yo como artista y ser humano; es el desarrollo espiritual, intelectual y humano que alcance en mi vida. La obra fundamental en la que me empeño es la formación del actor no sólo en una habilidad física, sino en un cultivo de su propio ser, de su naturaleza, de su vida.

Formar a un artista es una tarea ardua y puede relacionarse con lo mítico y lo religioso, pero no es eso exactamente. Paso por ahí, pero no se trata de rezar o de decir la palabra OM; se trata del estudio del propio ser; de estar alerta de uno mismo cada instante. Se trata, en realidad, de estar vivo que es lo más difícil, la tarea más ardua del ser humano. Uno no puede dejarse llevar por la inercia, por la vida del autómatas; y la vida, en tanto avasalladora, te arrastra a un estado de inconsciencia de ti mismo. Tampoco puedes dejarte atrapar por lo que se diga de ti, por la consideración ni el reconocimiento porque ahí corres el riesgo de detener tu desarrollo. Eso no quiere decir que no analice lo que se diga de uno, hay que saber cómo lo dicen, por qué lo dicen; pero uno tiene que descubrir y saber el camino donde está. De estar sobre el buen camino, tienes que redescubrirlo cada día. Eso es muy difícil, y así llevamos doce años.

Al leer *Equus* descubrí cómo se creaba el ritual en la obra de teatro; cómo se sacrifica el sentido elemental de un objeto para que alcance otro sentido, uno nuevo. Me

interesó el ritual de *Equus* que manipula la locura como esa trascendencia a otro plano de la vida, y me di cuenta de que hacía falta en el entrenamiento acudir al ritual. El entrenamiento se hace y concibe como un ritual porque se asiste a una ceremonia. No se puede trabajar el cuerpo sin promoverle un estado de espíritu. Tienes que conectar tu cuerpo con el exterior, sentir cómo el viento te mueve el pelo. El calentamiento no debe ser físico solamente, sino que debe existir una conexión espiritual de la mente; y como eres un artista, de la sensibilidad. Se trata de una unidad entre cuerpo, mente y espíritu que implica un estado de entrega y armonía. No se puede llegar al teatro y contaminarlo todo con planos de la cotidianidad; hay que imantar el espacio. No se deben hacer las cosas sin ceremonia. Si posees una máscara tienes que envolverla, tratarla como algo mágico y sagrado, nunca exento de misterio.

Para venir a lo que no sabes/ has de ir por donde no sabes.

Gracias a que tuvimos que salir del Instituto Superior de Arte (ISA), hemos interactuado con otros espacios y públicos. Si bien nuestras últimas presentaciones han sido en el Centro Cultural Hispanoamericano –que es un lugar más apegado al edificio teatral clásico, aunque no preparado ni acostumbrado a la temporada teatral– lo que tenemos en disposición es intervenir en lugares que no sean propiamente teatrales, como ocurrió con las intervenciones realizadas en el Salón de Actos del ISA a propósito del debate de los intelectuales, o con el performance *Ausencia justificada* en la galería Servando Cabrera en conjunto con la exposición *Se fueron los ochenta* de Moisés Finalé.

También constituye un objetivo nuestro llevar la obra a este espectador nuevo, virgen. Nos interesa mucho interaccionar con un público diverso para medir la efectividad de nuestra obra. Con anterioridad no había tenido mucha respuesta por parte de este público pues en el ISA, debido a la distancia, solo contábamos con un espectador muy específico, que en su mayor parte eran estudiantes del centro o especialistas de teatro. Con los

FOTOS: PEPE MURRIETA



Visiones de la cubanosofía, El Ciervo Encantado, 2005

performances ha habido mucha sorpresa e interés. Para los receptores también ha sido importante porque han quedado impresionados con el trabajo actoral. No están acostumbrados a ver en los performances a gente preparada desde el punto de vista corporal. En el caso de las obras de teatro, hemos hecho pocas funciones a las cuales han ido conocidos, desconocidos y gente del mundo de la cultura que nos vio por primera vez con *Pájaros de la playa*. En el Centro Cultural Hispanoamericano la obra perdía atmósfera por las características del lugar, pero preferíamos ese sacrificio para ganar un público diverso con el cual nos interesa mucho dialogar.

Trabajamos a partir de una necesidad.

Nosotros no trabajamos tomando como punto de partida los intereses superficiales de un público. Nos decimos: qué necesitamos indagar, descubrir. No pensamos si «la representación» puede gustarle o no a los espectadores; pensamos que si partimos de una necesidad esencial muy nuestra, vamos a encontrar personas que la compartan.

El público es muy diverso, hay una cantidad descomunal de tipos. Pero no trabajo para la totalidad; trabajo para ese receptor que tenga que ver con mi propia necesidad de conocimiento. Uno no tiene acceso a lo culto desde el primer contacto, hay que aprender; es como un entrenamiento del mismo modo en que lo hacemos nosotros, mis actores y yo.

Cuando el espectador se enfrenta por primera vez a un teatro como el nuestro, que lo respalda una profunda investigación, no tiene que acceder necesariamente de manera intelectual. El espectador puede recibir el espectáculo por distintas vías. Puede sentirse interpelado o agredido desde el punto de vista emocional, energético, intelectual y disfrutarlo o puede defenderse, porque no está acostumbrado, porque no sabe descifrar, desentrañar y entonces viene el rechazo. Todo el mundo no tiene el interés ni la necesidad de penetrar el universo de la cultura. Por su parte, quienes acceden lo hacen en ciertos niveles. Uno debe cultivarse para poder apreciar el arte, que en su

gran mayoría no es explicativo, y cuando este arte se vuelve explicativo pierde el misterio, lo inefable. Nosotros descubrimos estos misterios hasta un punto porque hay otros que no se pueden descubrir, develar.

Trabajo de manera oblicua para el público. Ningún artista, así sea plástico o músico, cuando está creando piensa si lo que está haciendo es para trescientas personas o doscientas, a menos que esté haciendo algo por encargo. Incluso, cuando se montaba *Un elefante ocupa mucho espacio* no pensé si eran niños de tres años, si de seis a doce años, no estaba pensando si los niños de dos años iban a entender; lo estaba haciendo desde mi inocencia, desde mi infancia. Nunca puedo crear pensando en un resultado. A mí me preocupa el público porque es hacia él y por él mi trabajo; pero precisamente porque lo respeto, porque pienso que uno está cultivándolo, desarrollándolo, es un objetivo ético del grupo inducirle el deseo de descubrimiento.

La misión del hombre es precisamente «soplarle» sentido a la vida, imponérselo, forzar el sentido, ese es el único sentido.

Para nosotros el tiempo pierde el sentido real para contener, apresar en un instante el pasado, el presente y el futuro. El concepto de espacio-tiempo real cotidiano se rompe; y se rompe para el público también a partir del trabajo de la energía que lo involucra. Aquí se experimenta con la intensidad; intensidad que no se halla en una obra donde hay tiempo para pensar, incluso, qué se va hacer después cuando se salga del teatro. Por ejemplo, en *Pájaros...* se empieza en un estado límite, un estado de delirio en el cual tú no puedes definir si antes estaban vivos o muertos. Ya desde *Las ruinas circulares* necesité romper con ese espacio-tiempo y crear un tiempo real, el tiempo de la creación. Pienso que uno debe crear su propio espacio-tiempo real. El verdadero sentido del tiempo. El tiempo cotidiano, es falso.

En *Visiones...*, el trabajo con la memoria crea una nueva noción del tiempo que no corresponde con una secuencia lógica; hay una comprensión de instantes y espacios. En la memoria no existe el pasado, el presente y el futuro, sino que hay saltos. En *De donde son los cantantes* uno puede decir, se trata de una especie de delirio, una especie de sueño; pero tú no puedes pensar que es una especie de delirio porque como decía Borges en el ensayo «Las siete noches», tú sales del sueño y entras en otro sueño. ¿Cuál es la realidad? ¿Eres soñado por otra persona, por otro ser? Este es un código también en el que a mí me interesa trabajar: qué cosa es la realidad.

Nos interesa romper con que me gusta o no me gusta, simplemente no se puede decir eso. Cómo vas a decirlo, por ejemplo, con *Pájaros...* donde se trabajan niveles del desgarramiento, de la agonía. La gente no está acostumbrada a eso. La gente está acostumbrada a un guiño, a que le den un poco de angustia y un poco de divertimento. En *Pájaros...* hay una mordacidad pero no hay concesión posible. La vida es vida por la contradicción que encierra; y en *Pájaros...* está la contradicción todo el tiempo: esos seres enfermos del cuerpo están siendo



iluminados. Pienso que el ser humano es un ser enfermo porque está dividido, porque no tiene una unidad; y la enfermedad viene por el desbalance de esta unidad, por la desarmonía, la desarticulación. Por otra parte, desde el nacimiento, el cuerpo se enfrenta a un proceso degenerativo. También se es un enfermo porque la mente te induce a vivir determinados sentimientos como el odio, el rencor. Entonces, se hace necesaria la lucha por lograr la unidad, esa paz que se alcanza muy pocas veces en la vida, y que son esos pequeños instantes de salud.

Toda enfermedad hace al hombre sincero consigo mismo. Se teme a la muerte porque es difícil entenderla como un cambio hacia otro estado, como otro movimiento. Pero lo más terrible es tener una vida muerta. Los hombres enfermos, al borde de la muerte, perciben el tiempo de manera diferente, creo que en ese instante están mucho más vivos.

«(...) **Insisto** empero/ para que tenga sitio en los altares/ este mártir de arenas insulares.»⁴

Quisiera aclarar que para nosotros «lo cubano» es la materia por excelencia, es nuestro pie forzado; por eso hemos ido una y otra vez con Sarduy que es inagotable. Rescato la dramaturgia del exilio porque con ello reconquistó valores de la cubanidad; porque hay en ellos artistas, escritores de un valor incuestionable. Restituimos la obra de cubanos que incluso están en el país y son desconocidos un poco de manera injusta, por ejemplo, Alfonso Bernal Del Riesgo quien estudió la cívica; o sea, cómo pensar la cívica desde el estudio de la cubanía para que no fuera una cívica importada de Europa. Del Riesgo es un psicólogo apenas conocido entre sus homólogos. También está Esteban Borrero Echeverría, Teniente Coronel del Ejército Libertador, poeta, científico, médico, padre de Juana Borrero –por ahí se le conoce un poco– pero, para mí, él es tan grande como Juana Borrero.

«**Qué es la cubanidad en una palabra.**»⁵

La cubanidad es un poco inapresable porque cómo se define; cómo definir al ser cubano que es también muy cambiante. Determinado por el entra y sale de este país que es una isla. Un país que fue de inmigrantes, ahora de emigrantes. La Isla no está marcada sólo por el que llega, sino por ese que se va y regresa con nuevas costumbres.

En el grupo no podemos definir la cubanidad; pero sí estamos seguros de no ir por la parte de la autocomplacencia, por lo maravilloso que es el cubano; sino que tomamos un bisturí para investigar en lo profundo, lo horrible, lo terrible. Lo vemos como al decir de Heredia «en ti se anidan... la belleza del físico mundo y los horrores del mundo moral». Pienso que en esa lucha; en esa interacción contradictoria, que nos puede definir a lo largo de toda la memoria histórica de Cuba, se distingue un poco ese ser cubano. Entonces, en esa lucha de belleza y horror podemos tratar de apresar en qué consiste. Están los valores maravillosos que se pueden encontrar en un personaje como Martí que nos representa como cubanos;



Pájaros de la playa, El Ciervo Encantado, 2001

porque él vivió todo: la cárcel, el exilio, la agonía, la lucha por la independencia de Cuba. Vivió el sacrificio conociendo «la ingratitud de los hombres». El cubano es también un poco de ese sacrificio a pesar de la ingratitud.

El Ciervo... tiene el compromiso con lo cubano de no indagar en lo folclórico ni en la mulata hermosa y sandunguera, ni de hablar de la potencialidad sexual, ni de que somos los mejores bailaradores. La cubanidad no es esta envoltura. No es solo la rumba y el guaguancó, sino mucha frustración, epifanía, gloria y desastre.

La cubanidad también es muy riesgosa. Por ejemplo, hablar de Martí es muy arriesgado porque pienso que, en estos momentos, está bastante vacío de sentido; está muy mencionado, muy manipulado. Está al lado del pan duro y del pan suave; en los rincones más increíbles; y a su vez, él es el ser cubano. Para hablar de Martí en *Visiones...* lo mejor fue que estuviera en silencio. Recuperar, rescatar a Martí fue para nosotros un reto muy peligroso porque se corría el riesgo del ridículo, de que el actor se exhiba haciendo un personaje como Martí. Si se quiere saber del ser cubano hay que re-investigar a Martí.

En *Visiones...* también están todos esos seres; todos estos artistas que no existen socialmente, que están como olvidados. Es como rescatar un mérito oculto de lo cubano; o sea, lo que no se ve de lo cubano. Pienso que ahí es donde pueda estar lo verdaderamente cubano. Hay que trabajar como un arqueólogo, indagar en lo más oculto, en lo que no se ve a simple vista, lo que no se muestra. No es fácil. Eso es lo que hemos tratado de hacer.

«**El saber** no avanza obteniendo respuestas, sino, paradójicamente, añadiendo nuevas preguntas...»



FOTOS: CORTESÍA DE EL CIERVO ENCANTADO

Actores de El Ciervo Encantado durante un taller impartido por Nelda Castillo

Todo se complica cuando el diseñador, el músico... no están desde el inicio, desde la génesis del proceso. Su método por lo general es el siguiente: van a un ensayo y luego te llevan una propuesta; y es ahí cuando comienzan a yuxtaponerse los elementos; no quedan dentro del proceso, no van con la génesis. Por lo regular, los diseñadores, los músicos... no están en la primera propuesta; o no saben en qué sentido se dirige el lenguaje ni la necesidad del actor, ni del director; no saben, en fin, qué es lo que está pasando; sino ocurre que los escenógrafos y diseñadores vienen con una propuesta que, en ocasiones, es un obstáculo para el actor.

Por lo general, hago una sugerencia de base y todo lo demás se va erigiendo a partir de la necesidad del actor. En ocasiones digo, quiero esto así. Por otra parte, tengo la suerte de tener mis propias luces lo que da la posibilidad a los actores de proponer una iluminación durante el proceso de montaje. A veces, en esta propuesta del actor veo otra cosa, y puede variar. En la medida que el actor va accediendo al arquetipo, al personaje; el montaje va accediendo al vestuario, a las luces, la escenografía, la música. Una vez, el actor propuso una piñata de cumpleaños; en aquello de estar con los brazos abiertos esperando a ver qué cae de esa piñata vi a la virgen, y nació la Reina de Visiones... Dije, aquí voy a poner una virgen como una piñata.

Lo importante de la experimentación no es lo que se obtiene de inmediato; que es, muchas veces, con lo que la gente se queda. No, eso primero que surge es expresión de superficie, de a flor de piel; y si te quedas con eso, te vas con los lugares comunes. Por ejemplo, para el vestuario de la Ciudad, la actriz propuso un traje de novia; luego se

terminó con un traje de novia pero harapiento como La Habana, como esta Habana destruida, y a pesar de los harapos, hermosa.

Cuando llega alguien ajeno al proceso contamina la atmósfera con la vulgaridad. Lo importante es tratar de no depender de los demás. Es muy difícil, pero en el trajín de todos los días uno aprende a hacerlo todo, y eso es más rico, más importante.

Cuestiones del inquisidor

Respecto al reciente debate intelectual.

Fue muy interesante al principio cuando la situación se dio al nivel de email. Había un fresco. Se dijeron cosas que eran necesarias decirlas, y que no habían tenido un momento oportuno. Hubo un desbordamiento de una gran urgencia por el debate; por crear una zona para que la gente expusiera y discutiera los problemas. Después se convirtió en algo muy formal. No se hizo a través de los medios de comunicación masiva, sino se realizó a puerta cerrada en lugares muy limitados. Tampoco se trataba de traer solamente a la polémica el Quinquenio Gris, sino la actualidad; y se dijo que no era el momento debido a la situación que estaba atravesando el país. Quedó reducida la discusión entre gente que no tenía qué debatir. El sentido del otro se perdió cuando todo se condensó en la polémica entre «los mismos de siempre». Se trataba de que la Nación entrara en debate, y no ocurrió así. Nosotros empezamos a intervenir en las conferencias desde nuestro punto de vista; desde unos personajes que entraron al debate con una necesidad concreta porque ellos saben que allí dentro hay gente que le puede resolver su problema.

Fuera de esta polémica, hicimos un performance en la exposición del artista plástico Moisés Finalé: *Se fueron los ochenta*. Planteamos algo muy preciso, y es que de los cincuenta y tantos artistas plásticos que representaban el movimiento de los ochenta solo están aquí unos pocos. Se fueron los ochenta porque la gente que hicieron los ochenta tampoco está. Para mí esto es desconcertante, y monstruoso; llama a una reflexión urgente. Había una necesidad gráfica de poner, con conciencia, ante los ojos de la gente los nombres de los ausentes y decir, aquí hay una lista de personas que ya no están. Nos preguntamos, ¿qué podemos decir ahora de los ochenta que ya pasaron? La respuesta fue: ahora quiero decir que ninguno de los creadores de los ochenta está aquí.

Hago esta historia porque es la misma situación del Quinquenio. Uno se dice: qué ha pasado con el Quinquenio; pero la verdadera cuestión es, ¿qué está pasando ahora? Como con los ochenta, muchos de los artistas acosados durante aquellos años se han ido. El debate quedó en una discusión bizantina e intrascendente porque no existe reflexión real del problema, y por tanto, no hay solución. Es una cosa aplazada que tuvo un estallido pero que continúa aplazada. Se va dilatando esa elemental discusión. Cada día las discusiones son más formales y más distantes al extremo de que la gente no se interesa por lo que se está diciendo.

Pensamos en algo que tuviera que ver desde el punto de vista artístico, social y cívico; entonces, llegó Enriqueta al debate intelectual. Ella es una pianista acompañante que vive también del café, la pasta de dientes, de los cigarros que vende ahí mismo en la escuela; y como esa reunión es de intelectuales, ella lleva libros de interés pero difíciles de adquirir. Enriqueta tiene una suerte de virtud: la capacidad de adaptabilidad, o camuflaje; y nosotros quisimos mostrar el enmascaramiento de este personaje, por eso ella trae máscara. También llevamos a Cubita que es una marginal, una que busca en la basura. Ella viste un traje hecho con envases de productos cubanos a los cuales no tiene acceso porque la moneda para la adquisición es el cuc y no la nacional. Cubita pide algo muy específico, una permuta de moneda de pago; ofrece su salario pero pide a cambio, al menos, un cincuenta por ciento del mismo en cuc. Este personaje no quiere oír hablar de nada porque lo que necesita es esta permuta para resolver sus problemas, para alimentar a sus hijos; ella dice, no hablen más de que la ciudad se está cayendo cuando hay un problema tan básico que es que no puedo vivir de mi salario. Esto habla un poco del absurdo de la reunión. Es un encuentro en el que se trataron cosas que sí son importantes, pero lo más importante está a años luz de eso. Cuando se trata de cómo tú te buscas la vida, cómo alimentas a tus hijos, a tu familia; se vuelve incongruente ponerse hablar de que esta no debe ser la disposición arquitectónica de la ciudad.

Al margen, nota del inquisidor o Epílogo

Desde su fundación, con sede en una de las cúpulas del Instituto Superior de Arte, El Ciervo Encantado ha ocupado un espacio esencial en la formación de los artistas del centro universitario. Hoy, fuera de su recinto –pero por suerte y gracias a Dios esto va a cambiar–, emprenden un nuevo camino que, sin duda, enriquecerá las bases de sus investigaciones. Recientemente, a la extensa lista de reconocimientos se sumaron el Gran Prix de Puesta en Escena, y el premio por la mejor actuación femenina a Lorelis Amores en el Festival Internacional de las Artes Escénicas de Mount Laurier-Québec.

Que me perdonen, y que el lector no vea en traer a Sarduy hasta estas páginas pretensiones ambiciosas, sino un humilde homenaje; además, este divino ángel de la jiribilla suele aparecer, entrometerse y quiso así hablar con la Maestra de temas que les son muy amenos, sobre el cuerpo y el ritual en los procesos de creación, sobre qué es Cuba.

NOTAS

- 1 «La frontera borrosa entre las artes. Un coloquio a propósito de El Ciervo Encantado», en *Cúpulas*, La Habana, n.17-18.
- 2 Torres Fierro, Danubio: «Severo Sarduy: lluvia fresca bajo el flamboyán», en Severo Sarduy: *Obras completas*, ALLCA XX, 1999. El autor cubano Severo Sarduy se valía del cuerpo para rescatar, invocar sus memorias del país natal y otras experiencias. Sobre su visión del cuerpo, y lo que este ha devenido tanto en Oriente como en Occidente propongo: «El Cristo de la rue Jacob» y «Severo Sarduy», por Emir Rodríguez Monegal, ambas en *op.cit.*
- 3 Castillo, Nelda: *Pájaros de la playa*, en tablas 3/04. Además, está publicado *De donde son los cantantes en Conjunto* 119.
- 4 Sarduy, Severo: «Pido la canonización de Virgilio Piñera», del cuaderno «Un testigo fugaz y disfrazado», en *op.cit.* Dedicó; o al menos a lo largo de su obra se pueden encontrar varios homenajes a diferentes artistas cubanos; de algunos de ellos también es deudora la Maestra Nelda Castillo. Pudieran leerse: «Papaya» del cuaderno «Un testigo perenne y disfrazado»; o las notas a la carta que le escribiera Lezama Lima con motivo de su invitación a París para la salida de *Paradiso*, en «El Cristo de la rue Jacob», en *op.cit.*
- 5 Rodríguez Monegal, Emir: «Severo Sarduy», en *op.cit.* Esta es una cuestión que inquietó a Sarduy, y la búsqueda de una respuesta marcaron gran parte de su obra. Me cautivaron algunas de las opiniones suyas expresas en las notas a la carta de Lezama Lima –ya citada– y la entrevista que le hiciera Danubio Torres Fierro. Los lazos que lo emparentan con creadores como Martí y Lezama –y el valor que a ellos concede en el núcleo del ser cubano y la cubanidad– ha sido una de las causas por la que Sarduy vino a dialogar con la Maestra. Noto importantes vasos comunicantes tanto en el nivel temático como espiritual en la relación Nelda-Sarduy-Lezama-Martí.

Magdalena Sin Fronteras