

La Habana. Año X.  
7 al 13 de ABRIL de 2012  
ENLACES SUSCRIPCIÓN

**10 años** **la Jiribilla** **570**  
· años · revista de cultura cubana.

BÚSQUEDA AVANZADA > ...

No Anteriores

Noticias

Cartelera

gusto

libros

la Jiribilla de la película

Videoteca

Especiales



**ENTREVISTA CON NELDA CASTILLO**  
**Un camino de resistencia**  
Norge Espinosa • La Habana  
Fotos: Archivo de El ciervo encantado

Por quince años ya El ciervo encantado ha mantenido vivo el raro y precioso cardinal que descubrió para la escena cubana desde 1996. Proyecto laboratorio, grupo concentrado en búsquedas rigurosas de una cubanidad que, al tiempo que no olvida su esencia poética sabe multiplicarla en una teatralidad cada vez más comprometida con lo circundante en términos de conflicto y espectáculo, tiene en Nelda Castillo una directora que ha hecho de la tenacidad y la persistencia parte de una poética que la singulariza e identifica en cada uno de los estallidos que han venido a ser sus estrenos. Polémicos, desacralizadores, tenso como la cuerda que los une a otras maneras de la realidad, son la hoja de vida de El ciervo encantado. Con ella cruzo estas palabras para, desde el diálogo, encontrar fuentes y certezas que luego redescubro en el escenario, como parte de un camino que para ella no admite división, ni concesión. Con Nelda, que es, más que actriz y directora, encarnación de todo lo que emite y transfigura El ciervo encantado.



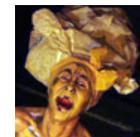
Visiones de la cubanosofía

**De los juegos familiares de la infancia a los escenarios debió haber una imagen teatral que se fundió a tu memoria y anhelo de llegar al teatro que tal vez perdure hoy en ti como una señal, no sé si pública o secreta, que alienta en tus espectáculos. ¿Qué juegos y señales son esas, cómo perviven en tu confrontación diaria con los espectáculos?**

No recuerdo nada referente al teatro en mi infancia ni adolescencia, pero sí tuve desde niña obsesión con el cine, podía ver sin parar tandas hasta de ocho películas en el día lo que era muy raro para mi edad. Pero creo que mi primera conexión orgánica con el teatro viene de la afición a la pandilla, un poco gracias a que mi madre me tuvo muy mayor y ya no tenía muchas fuerzas para controlarme, por lo que me pasaba el día entero mataperreando con una pandilla, metida en los matorrales buscando caracoles, e inventando todo tipo de juegos y aventuras. Mi pandilla era un montón de varones que extrañamente se dejaban dirigir por mí sin sentir ningún complejo. Creo que ahí empezó esa vocación por crear o descubrir otra dimensión de la realidad acompañada de un equipo en profunda complicidad.

**El Teatro Musical de La Habana fue una estación en tu formación como actriz. Quien tenga la vista aguda acaso pueda descubrir elementos aprendidos allí que sigan palpitando en tus puestas. ¿Qué aprendiste en**

**GALERÍA DE IMÁGENES**  
**Aniversario 15 de**  
**El ciervo encantado**



DOSSIER - ARTÍCULOS RELACIONADOS

Hacia un teatro soñado. Actor y espectáculo en El ciervo encantado  
**Jaime Gómez Triana**

Tras las máscaras del ciervo: 15 años de victorias  
**Norge Espinosa**

Quince razones para celebrar a El ciervo encantado  
**Vivian Martínez Tabares**

ENTREVISTA CON NELDA CASTILLO  
Un camino de resistencia  
**Norge Espinosa**

ENTREVISTA CON MARIELA BRITO  
Llega a los 15 El Ciervo Encantado

TEATRO EN LA JIRIBILLA:



Nro. 003  
**Los teatristas cubanos... brillantes**



Nro. 021  
**Teatro completo**

**Nro. 594**  
Una página para Armando Suárez del Villar  
**Norge Espinosa Mendoza** (Septiembre, 2012)

**Nro. 587**  
Ramiro Guerra: Caballo de danza y de batalla  
**Norge Espinosa Mendoza** (Agosto, 2012)

**Nro. 582**  
Bailar lo cubano: 90 años de Ramiro Guerra  
**Norge Espinosa Mendoza** (Junio, 2012)

**Nro. 581**  
Virgilio Piñera: Discutido, marginal y adelantado  
**Norge Espinosa Mendoza** (Junio, 2012)

**Nro. 576**  
Entrevista con Ana Laura Barros, directora del grupo Traslpuerta Títeres, de España. Ana Laura Barros: aureliotiterías de papel  
**Norge Espinosa Mendoza** (Mayo, 2012)

**Nro. 575**  
Luchar más allá de la homofobia  
**Norge Espinosa Mendoza** (Mayo, 2012)

**Nro. 573**  
Dulce María Loynaz: el verso como...  
**Norge Espinosa Mendoza** (Abril, 2012) [: VER MÁS...](#)

**el elenco de *El velorio de Pachenco*, *Mi vieja dama* o *Pedro Navaja*? ¿El gusto por la mezcla irreverente de canto, movimiento y drama viene desde ahí, como un sentido espectacular que has ido filtrando y llega a espectáculos como *De dónde son los cantantes*, entre otros?**

Es curioso que mi primer encuentro con el público fuera cantando. En la adolescencia me dio el impulso y busqué un guitarrista un poco loco pero muy talentoso y canté en un festival nada más y nada menos que *Siboney*. Me sorprendió la reacción del público pues fue un éxito arrollador con una canción tan poco apropiada para un auditorio tan joven. Con esta misma canción me presenté en el teatro Sauto de Matanzas con mi guitarrista, loco y talentoso. El Lírico de esa ciudad, que era una agrupación bastante digna en ese entonces, me propuso pertenecer a su elenco, lo cual no ocurrió por supuesto pues era aún muy joven.

Fui a parar al Musical de La Habana por necesidad de un vínculo laboral para continuar mis estudios en el ISA por el curso de trabajadores, y gracias a que cantaba me aceptaron. Para mí esta estancia fue muy importante pues tuve la oportunidad de estar cerca de una de las figuras más increíbles del teatro cubano, Carlos Pous, ya en sus últimos momentos. Llegaba muy temprano, se sentaba al lado de su *nesceser*, donde guardaba su peluca, su maquillaje y otros objetos sagrados, muy callado y apagado, para después verlo en el escenario, a una distancia que lo podía tocar, con una vida, una fuerza y una gracia descomunal.

En esa misma época, producto de no tener casa, tuve la oportunidad de convivir durante diez años con uno de los seres que más ha tenido que ver en mi formación como artista, mi profesora de canto Margarita Horruitinier, muy conocida en el mundo del *bel canto*. A su lado descubrí la ópera y una técnica vocal que he aplicado mucho en mi investigación, pero algo más importante que una técnica, aprendí a su lado a respirar el verdadero espíritu de un artista, que tiene que ver con el alma y la sensibilidad.

**La formación en el ISA es otra estación, en la cual encuentras a compañeros de generación y trabajo que luego conformarían el rostro del Buendía. Desde las aulas a espectáculos como *El lazarillo de Tornos*, *El pequeño príncipe*, *Monigote en la arena* y *Las perlas de tu boca*, ¿qué significó la participación en ese momento tan singular de nuestra historia teatral reciente? ¿Qué significa, en la memoria y en tu presente, ese paso por el núcleo dirigido por Flora Lauten?**

Mi entrada al ISA en el segundo año de su creación fue desde un traslado de carrera. En ese entonces estaba pasando por una profunda crisis de comunicación que se agudizaba, manteniéndome casi en un mutismo absoluto. Sentí entonces que el teatro me podría ayudar a expresarme de alguna manera, y me presenté a los exámenes sin previa preparación. Para mi asombro aprobé, recuerdo que el profesor era ruso. En el primer y segundo año sufrí una tremenda decepción, pues no podía concebir que aquello fuera el teatro. Mi profesora Ana Viña me aconsejaba que volviera a cambiar de carrera pues decía que yo no era actriz sino una intelectual (?). Las revolturas de finales de los 70 y principio de los 80 me separaron por dos años de la escuela y al retornar de esta "pausa" forzada me encontré con Flora en el curso de trabajadores. Momento muy importante, pues descubrí un espacio de absoluta libertad para encontrar mi propia voz, donde los caminos y las vías para liberar mis esencias eran toda una aventura, en la que iba acompañada de una nueva pandilla, resucitando de nuevo un poco mi infancia. Como decía Borges "El otro, el que uno era debe de estar muerto". Esa fue la experiencia con Flora y los compañeros del Buendía: reencontrar el camino que había perdido, o sea a mi misma.





*Un elefante ocupa mucho espacio*

***Un elefante ocupa mucho espacio* demostró que en Cuba podía hacerse teatro para niños sin apelar a la convención. El que mantengas ese espectáculo, en una nueva versión, dentro de tu repertorio activo ya con El ciervo encantado, tal vez quiera decir que mantienes con ese montaje una relación que sobrepasa circunstancias y accidentes. El mundo del circo, esa otra zona de periferia que has mirado con atención como lo has hecho con el legado del bufo y el propio musical, se reinventa ahí con otra fuerza. ¿Por qué vuelves a *Un elefante...*, como necesidad o nostalgia, como espectáculo que demanda un *training* o abre a otros públicos tu trabajo sobre el actor y el disfrute teatral?**

*Un elefante...* es un ritual de iniciación al cual acudo siempre que necesito incluir a un nuevo actor. No solo porque represente para mí un entrenamiento básico (conexión con el propio cuerpo, el espacio, los demás actores y el público), sino además por su significado. El elefante simboliza el alma del teatro, conformado por la bailarina, el mago, los *clowns* y los animales. Un cuerpo y alma creado por todos, siempre se puede caer pues el riesgo es inevitable y necesario, pero es responsabilidad de todos que se vuelva a levantar. Volver a él es siempre un baño de purificación, de conexión con lo esencial, y una limpieza de las cáscaras del ego y la representación.

**Un personaje en particular va ligado a la memoria de muchos de lo que te respetamos. El Chivo, de *Las perlas de tu boca*, es un ejemplo cálido de construcción de un personaje que trasciende incluso el espectáculo en el cual se le aplaudía para funcionar como una máscara viva y trascendente. Salido del taller de máscaras del Buendía, ¿cómo nació el Chivo? ¿Cómo vuelves a él, a veces en un café, o acaso en procesos de trabajo que el espectador no conoce? ¿Cuánto hay de ti misma en ese personaje?**

El Chivo nació de un taller que inició Flora al descubrir un libro muy importante, *Impro*, de Keieth Joston, donde se explica en uno de sus capítulos la técnica de Máscara y Trance. Dentro de una atmósfera de juego y expansión fabricamos las máscaras y buscamos todo tipo de trajos y tarecos. La técnica de la máscara es un proceso delicado y difícil pues tiene que ver con lo mágico, con lo sobrenatural. Hay que estar muy dispuesto a la creencia y entrega total, para que entonces ocurra lo que el autor señala: "la máscara desenmascara". No es fácil deponer el ego, la personalidad, pues estamos llenos de defensas, incluso mucho más allá de lo que sabemos o queremos. Lograr ser habitado por uno de

esos seres supone la liberación de nuestras propias esencias, de lo que realmente somos. Para mí fue extraordinario. Descubrí, gracias al Chivo, que esa principal esencia en mí era la inocencia. Estallando en mil pedazos todas mis defensas, parapetos y lastres. Cambiándome la vida, o mejor dicho, dándome a la vida. El primer texto del Chivo al salir a escena era: "Estoy vivo", afirmación que me ha servido por supuesto para todo lo que ha venido después.



Monólogo en homenaje por los 15 años de El ciervo encantado, El Chivo, mítico personaje asumido por Nelda Castillo en *Las perlas de tu boca*, obra de 1989, con el grupo Teatro Buendía

**Las ruinas circulares anunciaba ya lo que con un poco más de tiempo se fundaría bajo el nombre de El ciervo encantado. El espectáculo, como *Un elefante...* rompía convenciones. Borges, Cervantes, fuentes culturales diversas, se multiplicaban en el empeño de un espectáculo que recorrió varios países. ¿En qué medida fue un punto de giro en tu trayectoria? ¿Qué aprendiste a dejar atrás cuando mostraste el montaje por vez primera al público? ¿Qué ganaste con él en tanto experiencia?**

Al graduarme, y no existir aún Buendía, fui a trabajar al grupo infantil de Plaza, e inmediatamente el director me dio la posibilidad de dirigir una obra. Monté *Galápagos*, de Salvador Lemis, que se estrenó en el Guiñol Nacional, pero al mismo tiempo trabajaba con Flora como asistente de dirección y actriz en el ISA, para la graduación de sus muchachos con *Lila la Mariposa*. Después logré la inclusión de Flora y sus ex alumnos al grupo Plaza, donde se formó entonces el Buendía. A partir de ahí dirigí *Un monigote en la arena*, que hizo una gira maravillosa por Oriente junto al *Rey de los Animales* dirigido por Carlos Celdrán. Y luego en el 90 pude volver a dirigir, en este caso *Un elefante ocupa mucho espacio*. Como ves, hasta ese entonces hacía solo teatro para niños. Luego de estas experiencias no fue consciente la elección de trabajar para adultos. Fue un punto de giro orgánico, pues me apasioné tremendamente con el ensayo literario que dio inicio a esa aventura (*Vida de Don Quijote y Sancho*, de Miguel de Unamuno). Además, ya para ese entonces contaba con un trío de actores (José Antonio Alonso, José Juan Rodríguez y Carlos Cruz), con los cuales venía investigando un *training* específico desde *Un elefante...*, y que con *Las ruinas...* logré profundizar y desarrollar, perfilándose así un lenguaje personal.

*Las ruinas...* fue el último espectáculo que dirigí dentro del Buendía. Ese proceso me confirmó la necesidad de buscar mi propio camino. Aprendí a desprenderme de una experiencia muy importante de la cual fui fundadora, pero dar ese salto al vacío era imprescindible para continuar mi crecimiento como artista, y por supuesto construir mi propia utopía.

**Fundar es, también, romper una convención. El ciervo encantado, nacido en 1996, se ha convertido en un laboratorio intenso de mezclas culturales, de aprendizaje y reto, donde tu propia noción de una dramaturgia espectacular interconecta *training* e investigación, desde un centro que es lo cubano dinamitado y reimaginado. ¿Cómo definirías tú misma al grupo: como un proyecto en movimiento, un centro de investigación, un camino todavía abierto?**

Siento al grupo como un espacio de conocimiento y crecimiento, sobre la base fundamental de la investigación en la memoria inscrita en el cuerpo del actor, siempre infinita, siempre cambiante, pero afincándonos y cuestionándonos en el ahora, que es donde realmente vivimos.

**Severo Sarduy fue una brújula que te acompañó durante un par de montajes. De dónde son los cantantes y Pájaros de la playa forman parte de un díptico en el cual la imagen del escritor cubano exiliado aportó otros cardinales para relacionar Cuba, diáspora, periferia, teatro y literatura desde las claves de tu desempeño como directora. ¿En qué medida esos espectáculos dilataron las relaciones del grupo con esos referentes? ¿En qué medida fue Severo una brújula, un alter ego, que los encaminó hacia un destino de otra intensidad?**

Las primeras referencias de Sarduy las tuve cuando alguien me comentó que su obra, *De dónde son los cantantes*, podría interesarme teniendo en cuenta mi lenguaje teatral e interés fundamental del grupo en las exploraciones de lo cubano. Pero no fue hasta 1997, cuando me disponía a entrar en un nuevo proceso, que tuve la inspiración de buscar la novela, y ver si me seducía. Y prácticamente sin concluir la primera lectura supe que este era el texto que necesitábamos. Desde entonces no hemos abandonado a Sarduy y, creo, él tampoco ha querido abandonarnos. Además del gran artista, creador de una obra monumental a la cual nos acercamos humildemente para crecer, Severo es en nosotros una presencia, alguien muy cercano con el que hemos compartido desde momentos de trascendencia creativa hasta el sellado —con las propias manos del actor que lo encarnó en escena—, de la tumba de su madre que los sepultureros tuvieron a bien dejar abierta, en el cementerio Colón de La Habana.



*Pájaros de la playa*

En principio yo quería trabajar las dos novelas, pero en el proceso me di cuenta de que eran dos voces distintas que reclamaban obras separadas, no obstante investigar *Pájaros...* sirvió como complemento sobre todo para el personaje de El Cristo que para nosotros es una premonición de su enfermedad, deterioro y muerte. También Severo abrió en nosotros la inquietud de trabajar con otros autores de la diáspora, y rescatarlos para el hoy de la cultura cubana, lo cual ha permitido que muchos jóvenes sobre todo, conozcan esas obras.

Para *De dónde son los cantantes* utilizamos además otros textos del propio Sarduy, bien como fuentes pasivas de la investigación, como en la propia estructura verbal de la dramaturgia espectacular. Ejemplos de ambos casos son *Aforismos*, *El Cristo de la rue Jacob*, *La simulación*, *Barroco*, *Corona de frutas*, *Escrito sobre un cuerpo*, *Un testigo fugaz y disfrazado*, *Un testigo perenne y delatado*, *Big-Bang* y algunas entrevistas. Junto a esos estuvo también *Tres tristes tigres*, de Cabrera Infante, que aportó la referencia al contexto de una noche cubana de clubes, cabarets y teatros de variedades que se ha metamorfoseado y convertido en un grotesco de ausencias.

Paralelamente a esta línea digamos bibliográfica vinculada directamente con el entrenamiento actoral, la investigación se desarrolló también desde estudios menos formales, pero que fueron vitales para la conformación del ámbito de la obra.

En cuanto a *Pájaros...* a primera vista la novela podría parecer una reflexión sobre el deterioro y la muerte física. Pero muy pronto descubrimos que se trata de todo lo contrario, *Pájaros de la playa* es una profunda reflexión sobre el sentido de la vida y la agonía existencial del ser humano. Entonces se fue conformando el entrenamiento que reclamaba el texto —que siempre es una revelación. En este sentido los actores trabajaron partiendo de sus propias enfermedades morales y espirituales. Aparejado al estudio de otros textos como *La era del vacío*, de Guiles Lipovetsky; *Dioses en el desempleo*, de Joseph M. Villagrasa; *Ensayo sobre el cansancio*, de Peter Handke; o *La enfermedad como camino*, de Thorwald Dethlefsen y Rüdiger Dahlke. Y esta investigación,

eminentemente individual, tuvo por necesidad su expresión en otro espacio: el del sanatorio y su atmósfera, la isla. Así, el montaje de *Pájaros de la playa* fue un proceso de muchas decantaciones, donde fueron convocados también otros textos como *Leprosorio*, de Reinaldo Arenas —que fue vital en la contextualización del tema—, y la *Subida al monte Carmelo*, de San Juan de la Cruz, para finalmente llegar a una estructura sin significado unívoco y desprovista de toda intención narrativa, descriptiva o moralizante. Un cuerpo teatral que es para nosotros una gran oración expuesta siempre al cambio, a la muerte. Y bueno, en *Visiones de Cubanosofía* también utilizamos un texto suyo, *Hueco Negro*, del libro *Big Bang*. Además, la investigación con la obra de Severo me ha permitido profundizar en lo estilístico y conceptual del barroco como alternativa ante el egoísmo y la racionalidad de nuestros tiempos. El barroco supone una actitud de entrega máxima, una explosión del deseo, sin la mojigatería y ambición acaparadora que signa nuestra era. El barroco que investigamos en nuestro trabajo es la posibilidad, a través de la imagen, el texto y los sonidos, de dar espacio a múltiples posibilidades de lectura. También a nivel formal-conceptual me interesa mucho la simultaneidad visual, sonora y de sentidos en la escena, y ese es también un elemento muy barroco. O sea la idea fundamental es no carecer de nada, sino por el contrario derrochar energía, placer, emoción, sensaciones, ideas, sentimientos..., y esto para todos: creadores y espectadores.

En *Pájaros de la playa* el propio Sarduy habla de un "teatro barroco vacío", porque lo que está en estudio es el proceso del ser humano ante la muerte, que representa un cambio, un vacío que incluye todas las posibilidades. Por eso se entiende que el vacío es como el lleno más completo porque es la posibilidad del todo. La idea de un teatro barroco supone un abigarramiento extremo, pero el concepto de vacío crea una contradicción muy interesante, pues implica la posibilidad de un lleno en potencia que cada espectador puede manipular a su antojo.

***Visiones de Cubanosofía es un espectáculo sobre el cual me resisto a escribir, porque no quiero imaginarlo acabado, sino creciente y siempre provocador. Una Cuba que bebe de Fernando Ortiz, de textos marginados de la Gran Historia, del centro de espiritualidad que es Orígenes y la fe religiosa, se reconstruye con cada función. ¿Hasta qué punto ese espectáculo es el inicio de una nueva etapa, si lo es, que continúa con el desgarramiento y la búsqueda de una belleza descarnada que se prolonga hasta Variedades Galiano? Ese compromiso con repensar a Cuba desde una escena cada vez más cercana al performance, ¿de dónde proviene, cómo alienta y sostiene El ciervo encantado en cada nuevo espectáculo? ¿Cómo crees que llega a un público que ha probado su fidelidad a tus propuestas?***

Después de una obra de introspección, con un tema profundamente existencial que fue *Pájaros de la playa*, *Visiones...* representa una nueva etapa, con puntos de contacto con *El ciervo encantado* y *De dónde son los cantantes*, pero con una preocupación más política, un compromiso más conciente con una realidad. Sentido que nos lleva hacia un nivel aún más profundo y de urgencia en *Variedades...* Como dijera Virgilio Piñera: "más abajo, más abajo y el mar picando en las espaldas". Para mí es mucho más inspirador trabajar desde pretextos no teatrales y variados al mismo tiempo: textos literarios, investigaciones, imágenes plásticas, lugares, música o sonidos, etc. Me siento mucho más libre en ese ámbito donde las fronteras son borrosas o inexistentes, para sumergirme en la dificultad que es escribir la obra en el escenario, con los cuerpos y sensibilidad de los actores en vínculo con esos materiales diversos, hasta lograr componer una sola voz.

La propia obra de Sarduy es un ejemplo indiscutible de pertenencia a un territorio vasto donde convergen orgánicamente varias artes y son invisibles las fronteras. Y creo que nuestro vínculo creativo con su obra encuentra su organicidad en ese ámbito ilimitado de encuentros a partir de un fuerte sustrato físico. Pues esos seres, entidades o potencias creados por él tienen el importante antecedente de una experiencia corporal que nace en el centro pélvico. El hecho de que Sarduy bailara desnudo, buscando las palabras, es de una organicidad impactante. Severo movía el cuerpo (danzaba), dejando avanzar la energía proveniente de su centro pélvico para acceder a determinado estado sico-físico y despertar su memoria corporal. Y como la memoria no está solo en la cabeza, sino en la totalidad del cuerpo, sus obras no pueden ser lineales, cronológicas o moralistas, pues tienen un origen físico, nacen de la memoria fragmentada y desprejuiciada que almacena el cuerpo, donde están inscritas todas nuestras experiencias y las de nuestros ancestros. Incluso él entendía su pintura como una especie de caligrafía creada a partir de movimientos repetitivos para la meditación.

De modo similar trabajo a los actores de *El Ciervo...*, a partir de un

entrenamiento encaminado no a crear habilidades, sino un entrenamiento negativo cuyo objetivo principal es eliminar los bloqueos, las tensiones y armaduras que impiden la libre circulación de la energía desde el centro y que permite a los actores acceder a un estado especial de libertad, una disponibilidad para la creación desde sus esencias. Un entrenamiento orgánico —pues involucra todo el organismo—, en función de lograr la autoexpresión del todo (mente, cuerpo, espíritu). El actor entonces se convierte en un médium, el vehículo vibrante que conecta al espectador con niveles sutiles de la realidad. De ahí el carácter ritual y sacrificial de nuestros espectáculos, donde tanto actores como espectadores son parte de una experiencia de vida, no de una representación. La acción ocurre, no aparenta ocurrir y los actores son, no representan ser. De ahí la conexión con lo performativo.

Por eso mi trabajo es oblicuo y sucede en una frontera muy borrosa. Me interesa descubrir, es el proceso como fuente de descubrimiento y conocimiento lo que me apasiona, y siempre el punto de partida queda muy lejos de lo que llegamos a compartir con el público, y que también sigue transformándose. Además es oblicuo en tanto nunca busco una "imagen plástica" *a priori*, ni un estilo, o un tipo de espectador. El principio regente para mí es una necesidad primaria de autoexpresión y comunicación. Y veo el hecho de poner una obra como lo interpreta el maestro Suzuki en su obra *La suma de los ángulos internos* refiriéndose al trabajo del actor "No existe ni la mala ni la buena actuación. La actuación debe juzgarse partir del grado de profundidad de lo que motiva al actor a situarse en un escenario".

Desde que empecé a dirigir he tenido esta tendencia aglutinadora de caos y ordenamiento, pero creo que los 11 años que radicamos en la Facultad de Artes Plásticas del ISA fueron muy importantes por el vínculo permanente con estudiantes y profesionales de todas las manifestaciones; pero sobre todo con los artistas plásticos con los que me siento muy conectada en lo que se refiere a una inquietud por lo conceptual y social y su relación con la forma en todo tipo de soportes.

En cuanto al público siento que nuestras propuestas pueden ser en principio extrañantes o perturbadoras para el espectador. No obstante, creo que hemos ido creando y entrenando un público (no de masas), que, en su mayoría conformado por jóvenes, crece y nos sigue. Del mismo modo que para nosotros cada proceso es una experiencia de vida en que se pretende alcanzar un estado máximo de expresión y cambio, queremos que para el espectador también asistir a nuestras obras constituya algo semejante, donde el tiempo y el espacio adquieran una dimensión que induzca a la reflexión y la acción. Cuando pusimos *Visiones...* en Mayo Teatral, escuchamos a un niño de diez años decir a la salida: "Mamá, Martí está vivo".

**Eres una actriz que actúa a través de tus intérpretes. Aunque alguna vez me gustaría volverte a ver en escena, quiero cerrar el diálogo preguntando por tus colaboradores más fieles, que cada día se ganan más respeto de mi parte. ¿Cómo se conectan las energías de Eduardo, Lorelis y Mariela con tus anhelos? ¿En qué sentido son cómplices, canales, móviles, fuerzas que te impulsan al otro límite, a quebrantar la otra convención que reventará con el próximo espectáculo?**

Es un reto mantener por mucho tiempo un grupo de gente joven vivo e interesado. Siempre trabajando en total resistencia, no solo por las dificultades materiales y precariedades de todo tipo, sino por el rigor y exigencias con que trabajamos diariamente, sobrepasando cada día nuestros propios límites, y creando una conciencia de responsabilidad y necesidad de compromiso con todo lo que acontece en la vida de un grupo de teatro, desde limpiar el piso, hacer una conexión eléctrica, mantener un entrenamiento riguroso o un espectáculo vivo.

Y esta manera de trabajar en resistencia con un equipo reducido es mi elección, pues a pesar de que sea un desgaste aparente reafirma, para todos, el verdadero sentido artesanal del teatro y la conexión sensible de todas sus partes. Defensa que se expresa, creo yo, también en las obras. Vivimos en tiempos en que todo pareciera estar diseñado para fragmentar y dividir: el hombre se diluye en pensar una cosa, decir otra, y hacer lo contrario, envilecido por lo que es fácil y rápido, desde la comida hasta las relaciones humanas. Entonces un grupo como El ciervo encantado, significa un camino de resistencia a esa desintegración, pues cada día intentamos reunir los pedazos de cada uno y de todos para estar conectados y presentes, y desde esta conciencia crear una resonancia hacia otros cuerpos.

Versión integral de una entrevista aparecida en *Entretelones* en el año 2010.

- » ENVÍENOS SU OPINIÓN
  - » EDICIONES ANTERIORES
  - » IMPRIMIR
- 

---

© **La Jiribilla**. Revista de Cultura Cubana  
ISSN 2218-0869. La Habana, Cuba. 2012.