

Gustavo Geirola

Arte y oficio del director teatral
en
América Latina

Caribe:
Cuba, Puerto Rico y República Dominicana

Argus-a
Artes y Humanidades / Arts and Humanities
Los Ángeles-Buenos Aires

Primera Edición.

ISBN: 978-987-28621-7-6

© **Gustavo Geirola 2013**

All rights reserved. This book or any portion thereof may not be reproduced or used in any manner whatsoever without the express written permission of the publisher except for the use of brief quotations in a book review or scholarly journal.

EditorialArgus-a
16944 Colchester Way,
Hacienda Heights, California 90608
U.S.A.

Calle 77 No. 1976 – Dto. C
San Martín – Buenos Aires
ARGENTINA
ggeirola@hotmail.com

Fotos de tapa, gentileza de los directores:

Bachata ante mortem 1 y 2, dirigida por Haffe Serrulle.

Hijos del Fénix, dirigida por María Castillo.

Cuba y la noche, del Estudio Teatral de Santa Clara.

Hero y La Lllamarada, dirigidas por Roberto Ramos-Perea

La fiesta del Chivo, dirigida por Lynnette Salas.

Chicken Cordon Blue, dirigida por Reynaldo Disla.

A los teatristas de América Latina

AGRADECIMIENTOS

Como lo he hecho en los cinco volúmenes de *Arte y oficio del director teatral en América Latina* que precedieron a éste, mi primer agradecimiento está dirigido a todos los directores que participaron en el proyecto con su generosidad y talento, con su experiencia y su buena voluntad. Todos ellos me cedieron su valioso tiempo y su saber, logrado en años de trabajo sobre los escenarios. Y, por mi intermedio, ceden ahora ese saber a los lectores interesados en el teatro de la región, pero sobre todo a las generaciones venideras. Les agradezco a todos haberse llegado hasta los hoteles en que me alojaba o haberme invitado a sus salas y, cuando fue posible debido a mi apretada agenda, a participar como espectador en sus espectáculos. Algunos, incluso, como Reynaldo Disla y Eberto Abreu en Santo Domingo y La Habana, respectivamente, oficiaron de cicerones en sus ciudades y compartieron no solamente muchas horas conmigo con sus apasionadas conversaciones, sino también deliciosos platillos locales.

Como ocurrió con los volúmenes anteriores, estas entrevistas son siempre el producto de las excelentes sugerencias de colegas más informados que yo sobre las actividades teatrales de los países que visitaba. En este caso, no puedo dejar de mencionar el apoyo de Rosalina Perales, Beatriz Rizk, Eberto Abreu, Lillian Manzor, María Castillo, Vivian Martínez, Roberto Ramos-Perez, Maité Hernández Lorenzo y Omar Valiño. Gracias al apoyo de todos ellos logré tener un panorama de las artes escénicas en cada país, proceder a la difícil tarea de seleccionar los directores a entrevistar y luego establecer la comunicación con cada uno previa a mis viajes.

Muchos de mis viajes no hubieran sido posibles sin el apoyo financiero provisto por el Hazel Cooper Jordan Chair in Arts and Humanities que me fuera otorgado en el 2008. Whittier College ha siempre alojado mis investigaciones y me ha provisto con los medios para realizarlas. Hago extensivo mi agradecimiento a la institución en la que me desempeño y también a Nancy Mercado, una estudiante que tuvo a cargo la penosa tarea de transcribir muchas de las entrevistas.

Ningún proyecto académico puede llevarse a cabo sin el afecto y el apoyo de familiares y amigos que comparten, desde lejos o de muy cerca, los avatares cotidianos de mi vida. Mi agradecimiento entonces se hace extensivo a Irma B. Bonifacini de Geirola, Norma Borruel, Donnie

Bryant, Mabel Cepeda, Aída Pierini, Debra Eckloff, Lizardo Herrera, Lola Proaño-Gómez, Heidi Lozano, Marcia Cárdenas, Ivy Worsham y Pablo Julián Gambier Balciscueta.

PROLOGO

El primer volumen de *Arte y oficio del director teatral en América Latina* se publicó en el 2004, lo cual me hace pensar que ya para el 2002 estaba yo en preparativos de iniciar este proyecto continental que me llevaría más de diez años completar. Me parece mentira que después de tantos viajes y tantas entrevistas, habiendo conocido a los mejores directores de las Américas (desde Canadá hasta Argentina), ya esté en condiciones de anunciar (y celebrar) la presentación del volumen 6 y último de esta serie, en este caso dedicado al Caribe.

Obviamente, no todos los directores de las Américas están presentes en este proyecto; cada país o región está representada por un número mínimo pero representativo de las tendencias directoriales que se vienen desarrollando en las últimas décadas. No fue mi intención entrevistar a todos los magníficos directores que trabajan en el mundo hispanohablante (incluidos los Estados Unidos). De haberlo hecho, me faltarían muchos años para completar el proyecto y, además, seis tomos no serían más que un porcentaje mínimo de la colección, habida cuenta de la gran cantidad de talentosos artistas latinoamericanos que apasionadamente trabajan en los escenarios del mundo. Y la selección fue, sin duda, el momento más difícil para mí. El procedimiento, como lo he relatado en los prólogos de los volúmenes anteriores, fue siempre conectarme con investigadores de cada país y solicitarles nombres e información sobre las tendencias de cada director; luego exploraba por mi parte en bibliotecas y en la Internet, y comenzaba el proceso de selección, que es siempre el duro e inevitable ejercicio de inclusión/exclusión. Más aún cuando me había propuesto respetar ciertos parámetros que hacían todavía más compleja la situación: por una parte, me interesaba incluir los directores de larga trayectoria, considerados como “vacas sagradas” por los teatristas de su país y a nivel internacional; me resultaba imprescindible incluir directoras ya que, salvo algunas excepciones que venían trabajando desde hace tiempo, muchas de ellas han tomado los escenarios y asumido la profesión de manera notable en los últimos años. Asimismo, me había propuesto incluir directores de minorías étnicas, raciales y sexuales, cuando el país lo requiriera. Teniendo en cuenta el deplorable centralismo

Gustavo Geirola

cultural, económico y político de muchos de nuestros países, me pareció impostergable incluir algún director que no trabajara en los centros capitalinos. Y, finalmente, necesitaba arriesgarme a incluir a jóvenes que, sin una carrera todavía muy extensa, hubieran ya dado muestras de un talento promisorio para el teatro de su país.

La selección no fue nunca fácil y la realización de la entrevista mucho menos aún. Había que determinar las fechas precisas de mi viaje y tratar de acomodar a cada director a esos pocos días de mi estadía en el país. Me había propuesto no realizar entrevistas por vía electrónica; quería conocer personalmente a esos directores, conocer sus ciudades y hasta sus salas, cuando las tuvieran. Las ciudades en las que realizan su arte y su oficio constituyen siempre el trasfondo elocuente de las cuestiones que los ocupan y preocupan, y explican muchas veces las estrategias que se han visto en la necesidad de implementar para llevar a cabo sus objetivos artísticos. No fue siempre posible cumplir con este objetivo del cara a cara. En algunos volúmenes me he visto en la necesidad de ceder a la entrevista a distancia, por motivos diversos, muchas veces de índole financiera o de mi imposibilidad de viajar. No siempre el director seleccionado estaba en su país o en la ciudad en que establecía mi estadía. Eso explica algunas ausencias significativas. En otros casos hubo situaciones inesperadas, como enfermedad o ausencias temporarias, que impidieron la realización de la entrevista. Aprovecho la circunstancia de este último prólogo para salvar una deuda con Miguel Rubio, el famoso director de Yuyachkani. Han sido muchos los lectores de *Arte y oficio* que me han reprochado la falta de una entrevista con Miguel; sin duda, es una ausencia imperdonable y cargo con todas las culpas. Miguel y yo habíamos acordado vernos en Lima justo un día antes de mi regreso a Los Angeles. Se hallaba con su grupo en Cuzco y una nevada hizo que cerraran el aeropuerto y entonces nunca nos encontramos. Como Perú fue el primer país, junto que enfrenté y estaba tan decidido a que no haría entrevistas por vía electrónica, ya no hubo manera de incluir a Miguel.

Pero estas muchas y variadas circunstancias me hicieron asumir cierta flexibilidad. Fui tres veces a Montevideo a entrevistar, por ejemplo, a Mariana Percovich, pero ella estaba en situación pre- o post-operatoria, con cirugías que, tengo entendido, fueron muy delicadas. Cuando me fue posible hice lo imposible por entrevistar al director elegido. En este volumen dedicado al Caribe hay una sola entrevista realizada por correo

Arte y oficio del director teatral en América Latina: Caribe

electrónico. Cuando estuve en Cuba, Carlos Celdrán estaba dirigiendo en Madrid; pero nos encontramos después en Lima, a propósito de un Foro Internacional sobre Konstantin Stanilavski, conversamos mucho y acordamos que, de regreso a La Habana, me mandaba la entrevista, cosa que hizo sin dilación.

Sin embargo, como ocurrió con Venezuela, muchos de ellos ni aparecieron ni siquiera se disculparon de su ausencia. Como he relatado en los prólogos anteriores, la metodología que implementé trató siempre de ser ecuánime con los directores y conmigo. Una vez contactados por correo electrónico y tan pronto como aceptaron brindarme la entrevista, les comunicaba las fechas de mi viaje y acordábamos día, hora y lugar de encuentro. Esto se hizo siempre con mucha antelación. Antes de salir de Los Angeles les enviaba un mensaje anunciando mi inminente llegada al país y apenas hospedado en el hotel los llamaba por teléfono para recordarles día, hora y lugar de la entrevista. A pesar de eso, la breve lista de directores venezolanos no se puede cargar en mi responsabilidad—como fue el caso de Miguel Rubio—sino en la de ellos que, a pesar de todo, y con bastante desconsideración, ni se apersonaron ni se disculparon. Y digo “desconsideración” porque cada viaje suponía un gran desembolso de dinero y, muchas veces, un enorme esfuerzo físico en los traslados. Siempre tuvieron la oportunidad de negarse a la entrevista, no era obligatorio brindármela. En general, todos los directores contactados aceptaron hacer la entrevista muy gustosos y con gran entusiasmo y mantuvieron su compromiso.

En el caso de este volumen, muchos van a reclamarme la presencia de dos figuras cruciales del teatro cubano contemporáneo; me refiero a Flora Lauten y Raquel Carrió. Su ausencia en este tomo se debe a múltiples razones, pero no a mi insistencia y perseverancia. En La Habana intenté entrevistarlas, pero Flora no estaba en Cuba y Raquel estaba por enfrentar una cirugía en esos días y se disculpó. Intenté varias veces viajar a Miami, cuando Lilly Vega me avisaba de algún viaje de su madre; una vez me ofrecí a viajar hasta Chicago, pero Flora estaba enferma y enormemente ocupada con una puesta en escena; al año siguiente, un amigo de una Universidad en el área de Chicago se ofreció a hacer la entrevista por mí, pero sucedió que no se encontraron, aunque mi amigo jura haber estado esperando en el lobby del hotel durante mucho tiempo. Finalmente, una estudiante cubana de Whittier College, cuyos abuelos

Gustavo Geirola

venían a Los Angeles a su graduación después de años de haber gestionado la visa de Estados Unidos, viajaba a La Habana y se ofreció a contactar a Flora y a Raquel, pero todo fue infructuoso. Flora alegó su necesidad de irse a Varadero y Raquel no quiso dar la entrevista sin la presencia de Flora.

Como quedó aclarado en los prólogos anteriores, una vez más insisto en que me atuve a directores que hacen teatro de sala para adultos y mayormente en centros urbanos; no fue mi intención incluir directores que exclusivamente hicieran teatro callejero, teatro en zonas rurales o teatro para niños. Muchos de mis entrevistados, indudablemente, han frecuentado esas otras modalidades, pero su mayor enfoque fue el teatro de sala para adultos. En este volumen se incluye una entrevista particular, con Deborah Hunt, quien es oriunda de Nueva Zelanda, radicada en Puerto Rico y que se dedica al teatro con muñecos, pero para adultos. Toda investigación tiene que fijarse límites y éstos fueron los míos; estoy seguro que en el futuro otros investigadores podrán realizar un proyecto similar orientándolo hacia otros tipos de expresiones teatrales.

Mi tarea consistió en realizar un trabajo minucioso por bibliografías en otras lenguas sobre la dirección teatral, sus formas de trabajo, sus estrategias y tácticas en múltiples niveles, sea la preproducción, la relación con los actores, los productores, los asistentes, los diseñadores, la postproducción y la crítica, las giras y los festivales, la lectura y selección de los repertorios, etc. Casi o nada era lo que podía leerse sobre estas cuestiones en castellano. La mayor parte de las entrevistas realizadas a directores eran siempre a propósito de su último estreno, pero poco es lo que se dejaba saber de sus formas de trabajo. En lo posible, he intentado que muchos de ellos se atuvieran al extenso cuestionario que apunta a dar constancia de sus formas de trabajo, más que de sus interpretaciones de tendencias estéticas o de los autores montados. Tengo la certeza de que este enorme archivo, aunque apretado en estos seis volúmenes, da cuenta de los saberes que circulan en el teatro latinoamericano. Espero que las experiencias de estos directores puedan servir de reflexión a muchos jóvenes que se están iniciando en el oficio, para que las conozcan y las desarrollen, evitando repetir lo que ya estos entrevistados han probado—a veces con gran sufrimiento—en el pasado. Mi esperanza se extiende a los académicos y al público en general, que habitualmente conocen el teatro a partir de la lectura de textos dramáticos o de las puestas en escena, pero

Arte y oficio del director teatral en América Latina: Caribe

no imaginan las múltiples cuestiones que un director tiene que enfrentar y discernir para realizar un espectáculo. No incluyo a los críticos, porque parece ser que han desaparecido de la faz del planeta, al menos en la región que nos ocupa. Solo parece quedar el manipulado recurso a lograr una reseña en algún periódico de circulación más o menos masiva, que poco deja saber de la dimensión estética en la que se inserta un evento teatral. Pero tal vez este proyecto aliente la resurrección de esta figura tan cuestionada y cuestionable, pero tan entrañable y necesaria para los trabajadores de la escena.

Todas las entrevistas han sido grabadas en varios aparatos, incluyendo fragmentos de video que pueden verse en mi página en la red (www.gustavogeirola.com); usualmente estamos familiarizados con la presencia física de los actores, pero no de los directores. Al menos unos minutos de entrevista en video puede dar testimonio de la forma de hablar, de moverse, de expresarse de un director, rasgos que muchas veces no pasan a la transcripción de la entrevista, más atendida a lo que dice. He usado algunas pocas acotaciones dramáticas, cuando me han parecido indispensables; alguna sonrisa o algún otro gesto que me pareció que completaba la intención de lo que se decía. Algunos directores se sorprendieron con algunas preguntas, ya que no conocían el cuestionario con anterioridad; incluso algunos se tomaban largos silencios para responder a determinadas cuestiones. Ese momento de complicidad o intimidad con el director, esa hora y media con alguien talentoso, haciendo esfuerzos por redondear una idea, es algo que queda en mi haber y que agradezco mucho a todos ellos. En algunos casos he visitado sus salas y he dejado constancia de ellas, aunque en forma casera, en algunos clips audiovisuales.

Las entrevistas respondían, pues, a un largo cuestionario y, a expreso pedido mío, cada director accedió, salvo un par de excepciones, a respetar el orden de las preguntas. Por mi parte, me atengo de conversar o polemizar con ellos. En algunos momentos fue necesario que me expandiera un poco en el fundamento de la pregunta, incluso acudiendo a mi propia praxis directorial, pero ese tipo de intervención, que está en las cintas, no ha pasado a la transcripción, salvo cuando ha sido necesaria para la continuidad misma del juego de pregunta y respuesta. En un futuro donaré las cintas a alguna institución seria y responsable de los archivos de voz. La idea que me guiaba era la de dejar un acopio de

Gustavo Geirola

saberes listos para que cualquier persona pudiera, a partir de ellos, elaborar más detalladamente el trasfondo de cada respuesta. Cada pregunta apunta, además de a un saber teatral, a una serie de cuestiones teóricas y prácticas, de tipo estético y sobre todo ético que la enmarca. En efecto, cada respuesta es como la punta de un iceberg. Aunque los directores no teorizan y casi la mayoría de ellos actualmente tampoco escribe, como fue el caso de Santiago García, Enrique Buenaventura o Augusto Boal en las décadas pasadas, lo cierto es que bajo cada respuesta hay un horizontes de cuestiones teóricas o ideológicas que las fundan y fundamentan, que sin duda reclaman un trabajo detallado de investigadores que se animen a desprenderse de la exclusiva interpretación de textos—dramáticos o espectaculares—involucrándose más en la praxis teatral. Así, cada lector puede leer las entrevistas en su totalidad, desde el comienzo hasta el final, o bien, más inspirado por la *Rayuela* cortazariana, puede tomar una pregunta y perseguir sus respuestas a lo largo de todas las entrevistas. Se sorprenderá de las similitudes y de las diferencias en las respuestas a una misma pregunta y, ciertamente, eso lo llevará a especulaciones muy productivas para la praxis teatral.

Una vez transcriptas, las entrevistas son enviadas a los directores, quienes las han ajustado, cuando la cinta no permitía dilucidar lo dicho o cuando me había sido imposible dar cuenta de algún nombre específico, o las han corregido cuando por alguna razón la versión escrita no hacía justicia a su pensamiento. Para el caso específico de este tomo sobre el Caribe, el lector tiene que prestar atención a la fecha de las entrevistas. En efecto, mi intención había sido publicar este volumen con directores caribeños como el número 5 del proyecto; pero múltiples razones retrasaron mi viaje a Cuba y eso determinó que me abocara a continuar con Centroamérica y Estados Unidos. De ahí la enorme distancia temporal entre la realización de las entrevistas de Puerto Rico y República Dominicana, incluso de Cuba, con la publicación de la mismas. Muchos directores me manifestaron que, en muchas cuestiones, sus ideas se habían modificado, a veces hasta de forma muy radical. Mi posición fue sugerirles respetar en lo posible lo que pensaban a la fecha de la entrevista y ajustar solamente aquello que realmente les resultara ya inadmisibles. En este sentido, quizá el volumen 6 es el que más diferencias podría plantear entre lo grabado, lo transcripto y lo publicado.

Arte y oficio del director teatral en América Latina: Caribe

Finalmente, estas entrevistas intentan llenar el vacío de escritura, pero a la vez incitar a pensar el arte y el oficio directorial desde una dimensión teórico-práctica más formalizada, que he denominado, en otro contexto, *praxis teatral*.¹ Terminado este larguísimo proyecto continental—que uno de los directores de este volumen calificó de “quijotesco” pues me imaginaba recorriendo con mis grabadores y mi camarita las enormes extensiones americanas—me siento satisfecho de haberlo completado dentro de los parámetros que me había fijado y es mi deseo contribuir a los estudios futuros del teatro latinoamericano y universal. Solo me queda dejar constancia de todo lo que yo he aprendido de los directores y de los colegas que me apoyaron en esta empresa, y reiterarles mi agradecimiento. Tal vez como le haya ocurrido a Don Quijote, pienso que solo las empresas basadas en la locura pueden ser inspiradoras y justificar la vida en su dimensión más humana.

Hacienda Heights, 16 de noviembre de 2013.

¹ Ver mi libro *Ensayo teatral, actuación y puesta en escena. Notas introductorias sobre psicoanálisis y praxis teatral en Stanislavski*. Buenos Aires/Los Angeles: Argus-a Artes y Humanidades/Arts and Humanities, 2013.

Gustavo Geirola

ENTREVISTA A NELDA CASTILLO

Realizada en la sala El ciervo encantado de La Habana el 23 de mayo de 2011 de 11:30 a 13:00

Ha desarrollado una intensa carrera como actriz, directora y pedagoga desde 1978. Durante su trayectoria ha llevado a cabo una rigurosa investigación acerca de los medios expresivos del actor y la escena, tanto en lo que se refiere al dominio de las técnicas de entrenamiento actoral como al proceso de montaje. Su obra constituye un importante hito dentro de la escena cubana contemporánea al ser creadora de una poética que se expresa a partir de un lenguaje peculiar, capaz de integrar y renovar los mejores aportes de la tradición. Partiendo justamente de sus investigaciones en torno al *training* y a la formación actoral, esta directora desarrolla una intensa labor pedagógica en el Instituto Superior de Arte de Cuba donde desde 1992 imparte talleres en las facultades de Artes Escénicas y Artes Plásticas. También ha ofrecido sus conocimientos en instituciones educativas de México, España, Ecuador, Colombia y Estados Unidos. De su laboratorio pedagógico en La Habana surgió *El Ciervo Encantado*, grupo teatral que dirige desde 1996.

Gustavo: *¿Cómo llegas a la dirección teatral?*

Nelda: Soy actriz, entré al teatro para actuar, al graduarme en el Superior de Arte como actriz. Además, no tenía mucha conexión con el teatro. En el pueblo donde yo nací no había grupos de teatro, solo había tres salas de cine. Yo era muy cinéfila, pero de teatro no sabía nada. De teatro no había nada y por eso me vine para La Habana, en principio a estudiar una carrera que no me interesaba, pero quería tener un contacto vivo en la capital para realmente ver qué hacer que me interesara. Tenía una crisis existencial muy profunda con serios problemas de comunicación con los demás. Y abrió el Instituto Superior de Arte. Pensé que a lo mejor a través del teatro podría resolver ese problema tan serio. Entonces abrió el ISA e hice la prueba de actuación. En ese entonces la mayoría de los profesores del ISA, los que dirigían la facultad de teatro, eran rusos y aprobé, cosa muy extraña para mí porque había ido así al “voy a ver”, sin ningún énfasis, sin prepararme tampoco. Y ahí empecé mi batalla como actriz, pero con la Escuela tuve serios contratiempos, porque todo era muy realista, yo decía “esto no es teatro”, el aprendizaje de los actores, al menos en el curso en que yo estaba se basaba en una copia de la realidad, burda y directa, con improvisaciones, cosas así muy cotidianas. Empecé a

entrar en crisis; me preguntaba “qué es esto”. A lo que se sumó otro tipo de problemáticas pues, en esos años setenta y pico y ochenta, había mucha turbulencia en cuanto a temas de tipo sexual o “ideológico”, ser homosexual era una desviación moral y tener el pelo largo y usar jeans eran problemas ideológicos por los que te podían separar de la universidad. Todo ese tipo de cosas, entonces, en medio de ese caos y con un pretexto falso, me sacaron de la Escuela. Volví de nuevo a los dos años, porque era un castigo de dos años cuando tu “problema” no era ideológico, y gracias a dios en mi retorno me encontré con Flora Lauten como profesora. Empecé a descubrir realmente que el teatro no era aquello, que el teatro podría ser la libertad absoluta del espíritu y la búsqueda de las esencias y la expresión de tu ser, como una aventura fantástica, a nivel de un sueño, no una copia burda de la realidad. A partir de ahí empecé a trabajar como alumna de Flora, pero pasé a ser asistente de dirección y también empecé a descubrir mis capacidades de liderazgo. Empecé a trabajar con mis compañeros montando improvisaciones, inventando. En ese entonces me encantó porque a partir de ahí—eso me marcó muchísimo en mi trabajo con el teatro—empecé a trabajar con la novela *El lazarillo de Tormes*; eso fue fantástico porque empecé a hacer lo que me dio la gana de aquello y hasta inventé un personaje, que era la Muerte y el Hambre. Como canto, como a mí me gusta mucho cantar, incluí coplas, cantos, bailes, saltos y brincos, y yo acompañada de Lazarillo todo el tiempo. A la vez iba dirigiendo a mis compañeros, haciendo propuestas; la dirección fue una especie de trampa en la que fui cayendo, me fui envolviendo en todo eso. Cuando nos graduamos, como trabajadora, me mandaron para un grupo que no me interesaba; tuve que dirigir allí, para no hacer el ridículo en el escenario; el director no trabajaba, se perdía, y entonces me planteé intentar para no hacer tanto ridículo, para no hacer los horrores que él había montado. Y monté una cosa con gente profesional, la estrenamos en el teatro Guiñol y la gente se sorprendió muchísimo. Pero a la vez yo estaba con Flora como alumna porque estaba en el curso de trabajadores, terminando para graduarme en ese grupo. La cuestión es que empecé a entrar en esta cosa; cuando el grupo de Flora Lauten por fin pasó a la vida profesional, yo logré que fuera a ese grupo, hice una inclusión, traté de expulsar a ese director que no trabajaba y que incluyeran a Flora. Y allí estaban algunos estudiantes y algunos trabajadores que yo había dirigido. Empezamos la vida

profesional, dirigida por Flora, donde yo era asistente de dirección y trabajaba como actriz. Ahí empezó esa centrifuga de la dirección. Empecé incluso a montar cosas con mis compañeros, como directora artística dentro del grupo y como actriz. Hasta que llegó el momento en que me sentía limitada dentro del grupo donde habíamos tres directores y los mismos actores para trabajar y tenía que hacer cola de varios años. Entonces empecé a dar clases y a formar gente. El grupo de Flora no permitió que yo trajera esos alumnos, que yo trabajara con ellos, como si fuera otro grupo; la cuestión es que me pareció muy bien, porque sin duda uno crece; a partir de ahí me separé del grupo de Flora Lauten y creé este grupo que se llama *El ciervo encantado* en 1996. Ahí dejé de actuar, fue horrible para mí, porque me gusta mucho más actuar que dirigir. Pero encontré una vía fuerte de autoexpresión. Y como yo realmente sentía también que como actriz entraba en conflicto con los directores, era una cosa muy tremenda, preferí quedarme solamente en la dirección.

Gustavo: *¿Cuál fue tu primera dirección y qué objetivos tenías en ese momento? No sé si quieres poner como tu primera dirección ésa del Lazarrillo o alguna otra.*

Nelda: Eso no lo había pensado nunca. Mi primera dirección, cuando dirigí un cuarteto, fue cuando estaba en sexto grado. Ahora que me preguntas me doy cuenta que aquella fue mi primera dirección; formé un cuarteto y era la directora de ese cuarteto; montaba las canciones, no sabía nada de música. Éramos cuatro mujeres y yo montaba las canciones que se iban a cantar, las voces, cosa que no sabía nada de eso pero las montábamos igual. Y tuvimos un éxito rotundo en la secundaria y fue muy bueno; y ahora me doy cuenta que a partir de ahí empecé a dirigir.

Gustavo: *Desde aquel momento hasta ahora, ¿cómo definirías hoy el rol del director?*

Nelda: Tengo una dualidad en eso de la dirección, porque me doy cuenta de que hay muchos directores, el director que dirige a un actor, pero en mi caso formo al actor, nunca puedo trabajar con un actor hecho, yo lo entreno. En realidad, para hacer el teatro que yo quiero, tengo que crear ese actor, si no la dirección no me interesa. No me interesa dirigir un actor, a mí me interesa conducir. En la medida en que yo voy conduciendo a ese actor a su crecimiento estético y ético, es como

esculpir, sacar al artista que está reprimido u oprimido dentro de una masa compacta. Es como romper esa masa; a medida que voy rompiendo eso que le impide ser el artista que es (o creo yo que puede ser), yo también hago conmigo misma, con mi espíritu, esa arqueología de mí misma dentro del conocimiento. Pienso que es una vía de conocimiento de mí misma y de la vida. Creo que por eso soy directora.

Gustavo: *¿Crees hoy que tienes un estilo o marca personal?*

Nelda: Sí. En realidad lo podrían decir mucho más claramente los críticos o las personas que vienen a ver un espectáculo. ¿En qué consiste? Pues es básicamente un trabajo de energía que permite acceder tanto al actor como al espectador en otro estado, otro nivel de la existencia donde se experimenta la noción real de tiempo y espacio, que no tiene nada que ver con lo cronológico ni con las manecillas del reloj. Que todos los participantes de la presentación entren en una verdadera dimensión de realidad siendo actores todos de un acontecimiento que está pasando en el instante, y que ese acontecimiento les cambie la vida tanto en un plano sensorial como reflexivo. Hace varios años mi investigación ha ido sufriendo un proceso de decantación a partir del cual hoy día tengo una perspectiva inter o trans-disciplinaria de mis trabajos que me permite plantearme abordar tanto la teatralidad de un performance como la dimensión performativa de una obra de teatro, y es que en el devenir de mi proceso creativo las fronteras se hicieron cada vez más borrosas llegando al punto de no considerarme un ejemplo típico de lo que se entiende comúnmente por una directora clásica de obras teatrales.

Gustavo: *Desde tu perspectiva, ¿cuál ha sido tu mejor puesta, no por el éxito de público, sino porque se te plantearon grandes desafíos y sentiste que los habías sabido enfrentar y resolver?*

Nelda: En mi caso, tengo la alegría de que cada obra me ha enseñado mucho, en cada obra he aprendido mucho. Y cuando digo “aprendido” quiero decir que me ha cambiado la vida, porque es como si uno estuviera ciego y de pronto empieza a ver. Todas las obras para mí han sido—y diré la palabra vulgar de “escalón”—como un escalón, una incursión en un descubrimiento, en otra zona de otro descubrimiento y otro

descubrimiento. Siempre ha sido así, un poco más, un poco menos. Las primeras han sido definitivas, porque me han dado como una base de descubrimiento de mi propio espíritu, de mi propia necesidad. Porque lo que uno tiene que descubrir es su propia necesidad, es muy difícil descubrir lo que tú necesitas. No lo que la sociedad o los demás te dicen que tú necesitas, sino lo que tú necesitas realmente, eso es lo más difícil. Las obras me han mostrado un camino de descubrimiento de mi ser y a partir de ahí me han iluminado para poder seguir. Y eso fue un espectáculo infantil que hice con un texto argentino, *Un elefante ocupa mucho espacio*; allí empecé a crear un entrenamiento específico para descubrir un sueño y a partir de ahí me doy cuenta cuáles son los caminos o las energías para entrar en un nivel del sueño, del verdadero sueño de la creación, fue esa obra que, como te digo, era para niños, y ya va a cumplir veintitrés años montada. Entonces ese espectáculo, por ejemplo, se ha convertido en un entrenamiento básico para los actores que entran a trabajar en el grupo. Otra obra también muy importante para mí fue *Las ruinas circulares* que empezó desde el descubrimiento del ensayo *Vida de Don Quijote y Sancho*, de Miguel de Unamuno. Ese ensayo a mí realmente me orientó, como cuando el avión va buscando la pista, me colocó en pista, para mí fue crucial. Empecé con ese ensayo, después fui a la obra *Don Quijote* y después fui a toda la obra de Borges, por eso de un hombre que sueña otro hombre. Y fui incluyendo todas estas obras e hice lo que se tituló *Las ruinas circulares*. Le puse el nombre de la obra de Borges, pero en realidad era una versión de todo lo que te estoy hablando.

Gustavo: *¿Es la obra que se hizo en la capilla del Teatro Buendía?*

Nelda: Sí, yo la hice en el Buendía.

Gustavo: *La vi en el 94 cuando vine por primera vez a Cuba al Encuentro que organizaba Osvaldo Dragún. Me encantó y vi también el entrenamiento que nos mostraron. Todavía tengo las imágenes de esa obra en mi memoria.*

Nelda: Esa fue la obra a partir de la cual empecé a entrar en una cosa importante, que se llama la pasión. Sin pasión, no hay nada. Se llama la utopía, pero yo le diría la pasión, mi pasión. Me ha servido para hacer una cosa muy importante en la vida: en el momento que tú puedes

desprenderte y volver a ser; puedo ahora desprenderme y esa obra me enseñó a mí que lo importante es lo que uno va descubriendo en el día, lo que estoy leyendo me está enseñando. Quiero decir: no es estrenar la obra, ni que sea un éxito; no es que a la gente le encante, sino que yo ande encantada, que el trabajo me proporcione vivir en un encantamiento diario, el instante diario de estar encantada. Creo que gracias a ese proceso he podido hacer grandes desprendimientos en mi vida cuando he sentido que estoy cargando un peso muerto, y lanzarme al vacío intentando volver a llenarme de sentido. Son momentos de gran tensión, pero prefiero la vida de esa tensión que la muerte de un estado de cosas que posiblemente me mantenga más “segura”, pero esencialmente infeliz. No sé si contesto tu pregunta, si he podido resumirte todo esto.

Gustavo: *Dentro de la misma perspectiva, ¿cuál fue tu peor puesta, no por el éxito o fracaso de público, sino porque sentiste que no llegaste a redondear el proyecto, a darle una resolución más favorable? Si es que esto te ha ocurrido...*

Nelda: En realidad, no me ocurrió. A mí todas mis obras me emocionan y las veo como público. Está y me emociona y la veo desde una distancia, como si la obra no fuera mía. Incluso cuando siento que hay algo en la obra o cosas que no fluyeron todo lo que pudieron haber fluido, porque ése es el valor que tenía en eso, me doy cuenta que me ha servido para crecer de otra manera, en el sentido de que tengo que decir “por aquí, basta de esto”.

Gustavo: *¿Qué género es el que más te interesa o con el que tienes más afinidad: la comedia, el sainete, la tragedia, etc.?*

Nelda: Tengo que ver con todo eso, soy una cubana. La obra mía puede tener del bufo, del sainete, de comedia musical, puede tener de todo. Si fuéramos a hablar de algún estilo específico creo que conecto hace mucho tiempo y me fascina—no porque lo haga conscientemente—, con el barroco. Por eso conecté tanto con la obra de Severo Sarduy, porque es ese lenguaje, esa locura, ese sobre pasamiento, ese exceso, esa exuberancia, ese demás, esa generosidad en cuanto a lo que sea, y más y más. No hay un límite en cuanto a todo eso.

Gustavo: *¿Qué arte o artes crees que más han influenciado tu trabajo como directora: la pintura, la música, la arquitectura, etc.?*

Nelda: Pienso que todo en absoluto; para mí todo, hasta los dibujos animados, tengo una influencia de todo eso. Me gusta la pintura, me gusta muchísimo la música; de entrada siempre quise estudiar música, nunca pude porque mi familia era muy pobre y no podían pagarme un maestro, y además las clases de música no les interesaban. Después de vieja quise tomar clases de música, nunca lo pude lograr. Toda la música que incluyo en mis obras, no es que sea mía, yo no compongo—no tengo un musicólogo, no tengo músicos que trabajen conmigo—es la que me interesa e investigo. Estuve quince años recibiendo clases de canto lírico. Y tuve la dicha de vivir diez años en la casa de mi maestra de canto, que era un prodigio, una señora maravillosa que era una gran profesora de canto de Cuba, incluso estuvo cantando en muchas partes del mundo, ya murió hace unos años, murió de 88 años, una gran maestra que influenció mucho en mi gusto, porque no era solamente una profesora de canto sino una tremenda cantante; era una excelente pedagoga, de esas personas que te están transmitiendo constantemente vida, arte, belleza, nutriéndote. De todo eso, de la ópera, de la música cubana que es tan buena, de la danza, o un toque de tambor yoruba, que a veces está más vivo que ir a ver teatro que tantas veces está lleno de clichés y de representación. Esa es una cosa que cada vez me resulta más insoportable: la representación en el teatro. Todas esas expresiones a uno lo permean, siempre y cuando uno esté abierto a lo mejor en todos los ámbitos, desde la ópera hasta lo más popular, como por ejemplo el hip hop. Aquí en Cuba ahora es una cosa bestial, jóvenes que están haciendo música y diciendo cosas muy importantes, que son muy fuertes, que a la vez son excelentes músicos y excelentes cantantes, esa unión está muy viva. Del hip hop cubano actual me inspiré para mi obra *Variedades Galiano*, que desde el punto de vista formal y temático podría decirse que es todo lo contrario de *Las ruinas Circulares*, más conectada con lo operístico.

Gustavo: *¿Qué directores han impactado—no quiero decir influenciado—tu trabajo? ¿Podrías nombrar algunos a nivel internacional, nacional y a nivel regional latinoamericano?*

Nelda: En Cuba lo que me interesó mucho cuando llegué a La Habana fue una puesta de *Yerma* de Roberto Blanco, cómo él utilizó de una manera muy orgánica un grupo de danza, el grupo de danza nacional, un cantante de ópera y una actriz excelente. Esa obra me impresionó muchísimo aquí en Cuba. Es una pena que este director haya sido parametrado por muchos años porque eso por supuesto rompió su camino de crecimiento orgánico como artista, pero siento que tengo mucha conexión con él en cuanto a la necesidad de crear los actores que necesito para expresar mi lenguaje, y también en otros aspectos de sensibilidad y gusto que tienen que ver con el valor de la imagen etc. Aunque por supuesto los nuestros son dos caminos muy diferentes. Otra impresión fuerte que recuerdo fue en los años ochenta y pico con la actriz brasileña Denise Stoklos cuando vino por primera vez aquí a La Habana. Otro con quien siento una conexión de esencia es con Peter Brook, pero en Londres o tal vez fue en París, lo que vi de él no me interesó y sé que me hubiera interesado haber visto otras cosas. Era un espectáculo con demasiadas palabras, era muy textual, algo muerto. ¡Ah, excelente, el actor director chileno, Andrés Pérez, en realidad sentí mucho vínculo con su teatro! Y ya cuando vino a Cuba con la obra *La Negra Ester*, ya llevaba como veinte y pico de años haciéndola, creo que ya era un rastrojo lo que yo vi, pero me fascinó y sobre todo él trabajando como actor. Nunca se me va a olvidar. Unos años antes de ver *La Negra Ester*, él impartió un taller aquí en Machurucuto³ y cuando vi el resultado de ese taller quede maravillada, y sorprendida, imagínate que habían unos actores cubanos que hasta ese momento me parecían horrorosos, y lo que vi hacer a esos actores fue excelente, ha hecho buenos actores de ellos..!, no lo podía creer. Desde ese trabajo que vi de él, basado sobre todo en un entrenamiento muy específico de mascara, me di cuenta que con el que más vínculo he sentido fue con Andrés Pérez.

Gustavo: *Estuve en Cádiz con Andrés Pérez unos meses antes de su muerte, en el Festival. Había llevado Madame de Sade que se puso en el Teatro Falla; asistió mucha gente porque justamente el público lo recordaba por La Negra Ester. Fue una noche terrible porque al rato la gente se levantaba en masa y dejaba el teatro. La obra*

³ En esa localidad cubana Osvaldo Dragún organizaba los encuentros y seminarios de la Escuela Internacional de Teatro de América Latina y El Caribe (EITALC).

duró como cinco horas y media y al final casi estábamos los pocos académicos invitados al Festival. Al terminar la función, una amiga chilena me dijo que la acompañara a cenar con Andrés que estaba en un estado deplorable. Fuimos a cenar y Andrés lloraba. Para levantarle el ánimo, me animé a decirle que tal vez la obra era demasiado extensa, que cómo se le había ocurrido traer una obra tan larga a un festival y sobre todo teniendo en cuenta la falta de cultura teatral del público. Me miró asombrado, me dijo que la había cortado, que en Chile duraba casi siete horas y media y que la gente ni se movía, que la disfrutaba. Fue terrible, me dio mucha pena.

Nelda: Estaba en España y en Cádiz, debía haber analizado eso. Puse *Las ruinas circulares* en el Teatro de La Lechera y la gente, el público la recibió más o menos bien, normalmente; pero la crítica, al día siguiente, decía: “Allí no está el Quijote. ¿Dónde está el yelmo de Mambrino?” Señalaban la buena actuación de los actores, pero se quejaban porque para ellos allí no estaba el Quijote, no era el Quijote; pero claro que no está el Quijote, es un ritual para buscar el espíritu de la utopía y la pasión.

Gustavo: *¿Hay alguna obra que siempre te ha interesado dirigir y que, por diversos motivos, nunca pudiste hacerla?*

Nelda: No. De entrada, no dirijo teatro. A mí el teatro me gusta leerlo—griego, norteamericano—me gusta cada vez menos ver teatro, pero no me gusta montarlo. Nunca he tenido ninguna inquietud de montar una obra. No tengo esa frustración.

Gustavo: *¿Escribes teatro?*

Nelda: En realidad, lo que hago es la escritura de la dramaturgia de las obras mías con los actores, es decir, escribir con los cuerpos y el espíritu de ellos. Yo escribo la obra en el escenario, partiendo de novela, ensayo, poesía, testimonio, de una canción, etc.

Gustavo: *¿Has actuado y dirigido en la misma obra? Si ése es el caso, ¿qué te pareció la experiencia? ¿Qué facilidades o dificultades te planteó?*

Nelda: No. En las de Flora era asistente de dirección. Me montaba mis escenas, mis personajes y por lo general se quedaban. Actuaba y dirigía

pero no era la responsable del todo. Es muy difícil y me gustaría volver a hacerlo, a lo mejor lo hago. No voy a escupir para arriba, como decimos los cubanos. Me gustaría hacerlo, pero es difícil estar afuera y adentro a la vez, porque es una visión muy particular a partir del actor, de cómo tiene que crear su personaje, su mundo, y el director tiene otra perspectiva. Y a mí esa consciencia, esa carga, como actriz, no me gusta tenerla; como actriz uno no debe tener esa disyunción, esas preocupaciones, esa tensión.

Gustavo: *¿Has dirigido cine o televisión? Si ése es el caso, ¿qué diferencias o similitudes encontraste con la dirección teatral?*

Nelda: No. Nunca he dirigido cine o televisión.

Gustavo: *¿Has dirigido la misma obra en dos momentos diferentes de tu carrera? ¿Cambió el proyecto o repetiste lo anterior?*

Nelda: Sí, yo vengo con *El Elefante* desde diciembre del 90, que lo estrené, y hasta ahora está. Y sí voy haciendo cambios. Últimamente lo reestructuré, no esencialmente, pero sí el trabajo de los actores y, por supuesto, algo del esquema, las improvisaciones que ellos hicieron porque tenían que ver con su espontaneidad, con su manera de sentir; trabajé con nuevos actores, que dieron nuevas cosas y que me interesaron más, que tenían más comunicación con el público de lo que estaba antes y otras disponibilidades para desarrollar el entrenamiento. Otra obra que acabo también de retomar con nuevos actores es *De donde son los cantantes*, basada entre otros textos en la novela homónima de Severo Sarduy y la experiencia ha sido muy interesante pues desmonto algunos esquemas que tenía como directora, y el resultado fue excelente más cuando se trató de un montaje con actores no cubanos y en otro país. Y esto removió muchas cosas para mí escritas “en piedra”, porque no se trataba de montar un clásico sino una obra con tantos elementos de cubanidad como *Los cantantes...*, y fue una grata sorpresa que funcionó perfectamente para mí y para el contexto.

Gustavo: *El espectador, su función, su perfil—no el que concretamente ve la puesta, sino el que idealmente tienes en mente: ¿juega un rol importante al momento de la toma*

de decisiones sobre la puesta en escena de una obra dirigida por ti? ¿Tiene peso durante los ensayos?

Nelda: No. Nosotros partimos de una necesidad nuestra. ¿Qué queremos decir ahora, qué necesitamos decir ahora? Lo que hacemos es investigación; no nos interesa si llega a gustar al público, porque yo pienso que uno no puede trabajar con lo que el público cree que necesita. En realidad, el público no sabe qué es lo que necesita, pienso yo (*Risas*). Trato de partir de lo que necesitamos nosotros como grupo, como cubanos, como artistas, como pertenencia aquí y ahora, no estamos en otro mundo ni en otro país; estamos aquí y ahora y entonces vemos qué necesitamos expresar, decir, para mantenernos vivos y ser coherentes. Claro que la obra va transformándose en la medida en que se comunica con el público. No es para hacerle concesiones al público, sino porque en realidad es un diálogo. Y de lo que la obra recibe del público se va enriqueciendo; no es una cosa consciente, como que va creciendo, se va haciendo como más clara, se va esclareciendo ese cuerpo, que va cogiendo más color, centro, vida, con el público; se va completando, pero no trabajamos pensando en lo que va a pensar el público. Incluso ni cuando empecé a trabajar en esas obras para niños. Las primeras tres obras que monté eran para niños. Nunca pensé de qué edad eran, ni siquiera que eran niños. Cuando mostré una de las primeras, mi maestra me dijo “eso no es para niños, eso habla de muerte”, yo le dije: “bueno, imagínate tú”. Cuando la estrenamos para niños del círculo infantil, que eran de tres años, dos años y los niños quedaron fascinados. Me di cuenta de que nunca hay que pensar en que el niño no va a ser capaz de recibir bien eso. En el *Elefante*, incluso hasta bebés de un año he visto cómo se mantienen atentos toda la función, porque ellos están abiertos, y perciben a su nivel a veces más que un adulto hecho y derecho. El público es siempre un misterio. En los últimos tiempos me he dado cuenta de que al principio se pensaba—yo pensaba, me lo hacían creer, además porque estaba en el ISA y llevar gente al ISA es muy difícil—que el público ‘público’ que no son los fans, la gente entendida, intelectual, los estudiantes de teatro y de arte, el público más real que no llegaba al ISA, no conectaría con nuestro trabajo. Pero en los 7 años que estamos aquí en el centro de la ciudad he podido constatar que eso era falso. Aquí entra todo tipo de público y he podido comprobar cómo la gente más popular puede conectar con las

obras y repiten lo mismo que los seguidores más devotos de la intelectualidad. Hace unos días me encontré con un negro todo raspado, que con una voz muy queda me preguntó: “¿Ud. no es la que trabaja en el teatro? Yo fui a su teatro”. Y le pregunté si le había gustado y me dijo: “Me gustó mucho”. Era de la calle calle. Aquí me he dado cuenta de que a veces la gente de la calle conecta más que el espectador que viene armado, con todas sus defensas del “conocimiento” (y sin entregarse a lo que va a ver, vienen como defendiéndose), mientras el público real viene con toda su entrega a ver de qué se trata. Cuando nosotros terminamos una obra, siempre el público nos sorprende. Con *Pájaros de la playa* por ejemplo—que es la última novela de Severo Sarduy, la escribí enfermo de SIDA-, la gente se quedaba choqueada; no era el tema del SIDA, era el tema de las enfermedades espirituales y morales que enferman el cuerpo. La gente al principio se quedaba en silencio y no aplaudía, se quedaban ahí y algunos después que eran amistades comenzaban a aplaudir. Pero no fue una reacción que me molestara en absoluto, creo que el aplauso no es medida de la aceptación o no de la obra, yo no trabajo para ser aceptada, sino para conseguir una conmoción que nos sacuda a todos y que eso produzca movimiento, reflexiones, sensaciones que nos muevan el piso. Por eso lo que pasó con el estreno de *Pajaros...* fue muy interesante. Algo parecido pasó con *Visiones de la Cubanosofía*, que después se convirtió en un *best seller*, la gente al principio se quedaba en silencio, porque era un poco desconcertante. Cuando terminaba a veces aplaudían largo e insistentemente, sentados; luego dejaban de aplaudir y se quedaban sentados, aunque yo subiera las luces para indicar que se había terminado. Por qué se quedan sentados; yo no saludo, pero queda allí una composición a oscuras, en el fondo. Ellos aplauden y se quedan, pero el tiempo es tan desconcertante, que ya después ellos mismos—después de muchos minutos—, se levantan como en cámara lenta y van saliendo. Algunos que me conocen, me dan la mano; otros me hacen un gesto. Otros se me paran delante y me dicen cosas. Algunos salen como apaleados y otros como eufóricos. Con el público yo siempre me pregunto “qué pasará, qué pasará ahí”. Es muy interesante.

Gustavo: *Cuando has hecho una obra en un determinado espacio, para determinada sala, y tienes que salir al interior o al exterior, por ejemplo, llevarla a un festival o una*

escuela de provincia, ¿tienes exigencias máximas o mínimas? Quiero decir, ¿intentas reproducirla completamente o llegas y te adaptas a lo que hay?

Nelda: Las obras nuestras son muy esenciales en cuanto a producción y necesidades técnicas. En *Pájaros en la playa*, por ejemplo, el único elemento que es tanto vestuario como escenografía en movimiento son unos nylons de 3 por 4 metros y las luces están hechas a base de latas de tomate a nivel del piso. Viajamos con todas esas latas; son treinta y pico de latas de tomate. Cuando fuimos a Corea del Sur se rieron mucho de nuestra estrafalaria tecnología. La única obra que tiene una escenografía sólida es *Visiones de la Cubanosofía*, que es un andamio de madera, que explicita de alguna manera lo que sostiene, un andamio que se pone para sostener los techos a punto de derrumbarse y que se ven mucho aquí en Cuba, y otro andamio de hierro, que es para ir arreglando; eso es lo que simbolizo como Cuba, un andamio que sostiene para que no se caiga y otro que va arreglando; es un círculo vicioso, ni se acaba de caer ni se acaba de arreglar. Y ha sido un poco dificultoso viajar con eso, pero lo hemos hecho afuera.

Gustavo: *¿Trabajas con productor? Si ese es el caso, ¿cuáles son tus exigencias?*

Nelda: No tengo ni productor ni técnicos. Creo que esas ocupaciones “menos artísticas”, tienen un gran valor, pues nos aporta un fuerte sentido de compromiso. El conocimiento del esfuerzo de cada clavo, cada cable, en fin, de cada milímetro de la producción, el espacio, o las agotadoras gestiones o contiendas burocráticas, nos aporta una fuerza especial en la defensa de lo que hacemos, y creo que eso también se ve en el escenario.

Gustavo: *¿Trabajas con fechas fijas de estreno? ¿Por qué?*

Nelda: Sí. Cuando siento que la obra ya está en un punto determinado de crecimiento, que no le hace falta mucho más investigación a puertas cerradas, que ya está en camino, entonces pongo una fecha para que esas cosas tampoco se pierdan, para que no se diluyan. Nos tomamos el tiempo necesario, cada obra tiene su proceso. Pero llega un momento en que hay que poner una fecha para pasar a otro plano de la investigación que es con el público.

Gustavo: *El día del estreno, ¿estás muy involucrada? ¿Vas? ¿O bien, como hacen algunos directores, ni apareces por el teatro?*

Nelda: No puedo desaparecer porque tengo que hacer la obra con ellos. A veces me ven haciendo muecas en aquella esquina. A veces me quisiera desaparecer, pero no puedo. Primero, porque yo hago las luces y el sonido, por lo general los técnicos son como un espécimen que no me agrada. Formo parte del elenco. Y desde ese plano estoy conectada.

Gustavo: *Mientras la obra está en cartel, ¿haces ajustes?*

Nelda: Puede ser. No son cambios radicales, pero claro que se van moviendo y precisando cosas. Se van ajustando con el público. Se va complementando. En algunos casos he sintetizado algunos textos o he sacado alguna que otra acción, es un proceso que no termina, mientras la obra esté viva está expuesta al movimiento, al cambio, uno cambia, las circunstancias cambian, y el público también.

Gustavo: *Cuando estás ensayando, ¿cuándo sabes que una escena está terminada?*

Nelda: Se siente; lo siento. Siento que ya está el personaje o el ser, nace, crece y se desarrolló comunicando ya de manera óptima todo lo que necesita comunicarme, ya está en el espacio y en el tiempo. Como dice la religión yoruba, ya está aquí.

Gustavo: *En algunos momentos—no sé si te ha pasado—el ensayo se estanca, la escena se trabaja, no progresa. Si te ha pasado, ¿tienes alguna estrategia para enfrentar estas escenas que yo denomino problemáticas? ¿Cómo las movilizas?*

Nelda: El problema es que si se estanca es que algo pasa, hay algo inorgánico, tanto mío o del actor. Algo se está forzando. No sé si el actor está forzando o si soy yo. Tengo que descubrir qué es lo inorgánico allí.

Gustavo: *¿Cómo llegan los temas, las ideas o los textos a tus manos?*

Nelda: Ya te lo dije; parto de qué necesito, qué necesitamos en este momento. No se trata que tengamos que hacer una nueva obra porque somos profesionales, de ser un grupo profesional que tiene que ir buscando obras, estrenando obras en un tiempo determinado, esa cosa horrible que termina siendo como una oficina, un trabajo machacón con cierta presión de estar dando resultados todo el tiempo. En definitiva, nosotros no tenemos esa afección; incluso cuando llegué a este espacio⁴ lo primero que hicimos fue investigar un tema y a la vez, gracias a ese tema, “arreglar” el local. Porque este espacio era un basurero. Hicimos eso, dos cosas a la vez. Arreglábamos el espacio e investigábamos un tema, a partir de *Fe de vida*, un texto de Dulce María Loynaz. Investigábamos este tema en un local que tenía una historia, si estábamos aquí teníamos que hacernos responsables de este local y de su historia, no es llegar y plantar porque son cuatro paredes donde poder trabajar; hay que tener conciencia todo el tiempo y aquí en este sitio murió un prócer de la patria, y estaba hecho un basurero. Entonces había que hacer algo que tuviera sentido y nos dimos a la tarea de arreglar con nuestros propios medios todo lo que estaba derruido en este espacio a la vez que hacíamos una investigación sobre la vida de la familia Loynaz del Castillo, una familia muy cubana, hijos de un oficial mambí que luchó por la patria; era gente de mucho dinero pero que sacrificó todo su dinero, todo su bienestar, por la patria; incluso ella, Dulce María Loynaz, premio Cervantes, y sus hermanos se quedaron en Cuba cuando triunfó la Revolución; ella y sus hermanos se apartaron de ese proceso y estuvo muchos años sin ser publicada, pero de todas maneras siguió siendo toda la patriota que es ella. Murieron todos en Cuba. Por ahí andaba la investigación; pero mira, éste es un caso muy elocuente del estancamiento de que me preguntabas. Con *Fe de vida* nos estancamos, me di cuenta de que los actores estaban representando, ¿qué te parece?. Cuando me di cuenta que algo estaba ahí frenando, me di cuenta de que estaba forzando y estaba saliendo algo realmente inorgánico, estábamos en un punto falso, porque estábamos intentando dar fe de una substancia que no tuvimos. Nuestra fe de vida tenía otros ingredientes, otras experiencias y otras necesidades. Ese proceso entonces me sirvió no para montar esa obra, que dicho sea de paso se hizo completa pero nunca se mostró al público, sino para investigar otra.

⁴ Nelda se refiere a la sala actual de El ciervo encantado, donde hicimos esta entrevista.

Entonces dije: vamos a dejar el ala izquierda del castillo y vámonos para la calle. Y a partir de ahí empezó la otra vuelta de tuerca de la obra que necesitábamos. Toda esta incursión en esa vida otra de esa gente nos dio la luz para ver que la que necesitábamos expresar era la nuestra aquí y ahora, con todos sus contrastes y todas sus urgencias. Entonces salió *Variedades Galiano*.

Gustavo: *Cuando empiezas un proyecto, sea a partir de un texto o de una idea, ¿qué es lo primero que viene a tu imaginación, de dónde partes, del espacio, de una imagen, de un ritmo, de un color, etc.?*

Nelda: Si es un texto, el texto siempre le da a uno una imagen o una sensación y eso es un impulso inicial. En Sarduy, el color y la música y el ritmo de las palabras. La obra de Sarduy era la estridencia, el color, era como un ave exótica del paraíso, muy viva, que tenía mucho que ver con el espíritu con el que conecto a veces. Con esa cosa que tiene un color y una vida, muy orgánica y muy artificial, porque ésa es la unión que me interesa siempre, que algo que sea muy orgánico y a la vez muy artificial.

Gustavo: *El barroco. El Señor Barroco Hispanoamericano de Lezama.*

Nelda: Así es: el barroco. Y que es muy español, pero después es caribeño.

Gustavo: *Cuando trabajas con obras traducidas, si eso ha ocurrido, ¿te importa mucho la traducción, la controlas, la cotejas, etc.?*

Nelda: No, en realidad no he trabajado con un autor de otra lengua; incluso en una ocasión que me sirvió de inspiración para *Ruinas*, el *Equus*, de Peter Shaffer, ya estaba traducido; leí la obra de teatro, que también ya tenía la película con Richard Burton. Lo que me impresionaba era el tema, cómo se traducía verbalmente.

Gustavo: *Cuando vas a empezar los ensayos y reúnes a los actores, ¿les comunicas tus principales objetivos—aunque después se modifiquen con el trabajo actoral—o prefieres no hablar mucho y dejar que ellos los vayan descubriendo a lo largo del trabajo? ¿O bien no vas al ensayo con objetivos?*

Nelda: Nosotros nunca perdemos los entrenamientos; siempre entrenamos para mantenernos conectados, porque el entrenamiento te mantiene conectado contigo, con el espacio y con el otro, y en eso no se puede dejar de trabajar nunca porque todo está hecho para relajarte y desconectarte, entonces hay que estar siempre alertas para mantenernos despiertos, vivos. No podemos perder eso, la conexión con uno mismo, la conciencia con tu cuerpo y con lo que te rodea; es el estado de sensoriedad del estar vivo. A partir de ahí comenzamos a conectar con el tema, con la necesidad que viene. Porque si no conectas contigo, si no mantienes esa conexión viva, psicofísicamente, me parece que es difícil—sobre todo para los actores, que trabajan desde la acción—porque de lo contrario empiezan a entrar en una especie de intelectualismo, que no me interesa. Aunque hay otros planos que también son importantes entrenar y que van a la par del entrenamiento psicofísico, y que son las lecturas, las discusiones de temas, etc. Por ejemplo, con esa investigación de *Fe de vida* de que te hablaba, nosotros nos introdujimos en una experiencia que es una pérdida en la cultura del país; la tertulia. Empezamos a jugar en la práctica, a partir de lo que había sido la tertulia en Cuba y cómo se manifestaba. Pero había que hacerlo para de verdad entender de qué se trataba, entonces nos empezamos a reunir en mi casa los fines de semana y cada cual traía sus propuestas, un vestuario, un texto, una pieza musical, algo interesante y poco conocido para todos, algo que había que buscar y trabajar y para terminar cada encuentro donde se hacían lecturas, pequeñas improvisaciones en “escenarios” propuestos dentro de la propia casa, cada uno debía sorprender con un platillo hecho con recetas de la comida criolla o alguna extravagancia foránea, porque el problema es que hemos perdido hasta el paladar. Era importante también esa cosa maravillosa de la gentileza de hacer un plato para el otro, que también se ha perdido en Cuba. Ese rescate realizado de una manera sabrosa, no como algo impositivo, algo que tiene que ver con los sentidos, algo sibarítico.

Gustavo: *¿Por qué tu grupo se llama El ciervo encantado?*

Nelda: *El ciervo encantado* es el primer cuento que se editó en Cuba, está escrito por Esteban Borrero Echeverría, quien fue médico, poeta y

mambí. A los doce años ya era maestro, mantenía a su familia; era un personaje maravilloso. Hacía tertulias en su casa—tenía una familia increíblemente grande—donde los poetas iban y se ponían a hacer obras de teatro, mostraban sus pinturas. Borrero se fue a la manigua, luchó por la independencia de Cuba y él y su familia sufrieron el destierro, la enfermedad y la muerte. Regresó a Cuba después de la Guerra de Independencia y se suicidó; vio su casa destruida, devastada por los españoles y el sueño de la independencia frustrado con la intervención norteamericana y las rencillas entre cubanos, y se suicidó. Escribió el cuento *El ciervo encantado*, que es una analogía de la guerra de independencia y de lo que es Cuba; el ciervo era un símbolo, una analogía de la libertad. En ese lenguaje de principios de siglo pasado él describía una isla, que estaba habitada por unos isleños muy capaces en la cacería, tremendos cazadores, campeones de la cacería, y un día se les apareció un ciervo que se les escapaba; intentaban cazarlo pero nunca lo pudieron coger. Empezó así un debate, una discusión entre ellos y cada día el ciervo iba cobrando dimensiones extraordinarias, el ciervo se transformaba en fantasía, porque no podían cazarlo. Pero existía un continente cercano, donde ellos se habían enterado que existía un ciervo parecido y que ya esa gente lo había cazado. Entonces invitaron a esos cazadores a cazar ese ciervo; esos cazadores vinieron, lo cazaron y se lo llevaron. Y los cubanos, o sea esos isleños, se quedaron discutiendo cómo cocinar el ciervo y cuál era la receta mejor para comérselo, y nunca se enteraron de que aquella gente ya se lo había llevado. Se quedaron discutiendo y discutiendo, unos decían que la receta de ellos era la buena, otros decían que la de ellos era la mejor, y entonces en esa discusión se fue desplomando todo, durante esa discusión de cómo cocinar un ciervo que no existía. Es la analogía de la libertad que nunca se consiguió en Cuba. Verdaderamente, él decía una cosa muy fantástica y peculiar: los americanos no vinieron porque ellos estuvieran locos por venir y en consecuencia intervinieron; es que los cubanos los llamaron. Y además estaban pidiendo la legitimación, que la guerra la legitimara el gobierno americano, y todos los caudillos aquí veían su guerra legitimada por Estados Unidos. Ese fue el cuento que yo escogí para graduar a mis actores cuando eran mis alumnos del ISA. Me pareció una representación simbólica muy elocuente de nuestro devenir como pueblo. Además, el cuento también me remite a la persecución de la inspiración y la identidad; no solo la libertad, la identidad nuestra, qué

somos, lo cual es también un imposible porque, como es natural, es un fenómeno en permanente cambio, imposible de apresar y retener y poder decir somos esto.

Gustavo: *Creo que entendí que trabajas siempre con la misma gente, pero no tengo claro si incorporas gente nueva para algún proyecto en particular. En ese caso, ¿cómo seleccionas el elenco?*

Nelda: Me interesa mantener un núcleo estable de actores, no tienen que ser los mismos, pero sí necesito un tiempo determinado para prepararlos en función de mi lenguaje, lo cual implica mucho detalle y paciencia. Yo creo el actor para crear la obra. Entonces eso no es posible con actores que entren y salgan. He comprobado que lo importante no es el tiempo sino la intensidad y el compromiso que tenga el actor en relación con el trabajo. He trabajado con actores por años que no han dado un salto de crecimiento, que han conseguido otros en dos meses, porque eso depende no solo de estar ahí físicamente, sino de Estar con mayúsculas, o más bien Super Estar como decía Sarduy, es un específico nivel de compromiso, de concentración, de obsesión y de necesidad que preciso a la hora de trabajar con un actor o no.

Gustavo: *La relación que tienes con los actores durante el proceso de ensayo, ¿es igual o diferente a la que tienes con las actrices? ¿Hay mayor afinidad con unos o con otras, o es todo igual?*

Nelda: Para mí es igual. Los actores no tienen sexo. Trabajo con sus temperamentos. No pienso en si ésta es mujer y aquel es hombre, aunque en la obra sea un personaje masculino o un personaje femenino; lo que me importa es el temperamento, no la condición de género. Los personajes de mi teatro son seres que viven en una dimensión otra, donde los conceptos de tiempo, espacio, o género tienen otra connotación, son seres travestidos y sobrepasados, aparecidos.

Gustavo: *¿Hay alguna cualidad que esos actores tienen que tener sin la cual tú no podrías trabajar con ellos?*

Nelda: Sí, la inocencia. Ese es el punto de partida que más aprecio para trabajar con un actor. Aunque he trabajado con gente que carece de inocencia; he trabajado incluso hasta un tiempo largo con gente que carece de inocencia, pero tienen buen gusto, entonces se salvan. Es una cosa un poco abstracta decir 'buen gusto', porque es el gusto mío. Siento que es como una sensibilidad para elegir cosas, cómo expresarse, que tú te das cuenta que tiene buen gusto, que no es burdo. Aunque sea una cosa grotesca, porque el grotesco es otra cosa. Es un gusto, hasta el grotesco tiene que tener buen gusto, aunque sea espeluznante (*Risas.*)

Gustavo: *¿Hay algún tipo de formación actoral, de metodología con la que te sientes más afín, como por ejemplo el método de Stanislavski?*

Nelda: No. He estudiado a los maestros, ésta es una pregunta que siempre les hacen a los directores, a los creadores. Los he estudiado. Pero nunca he tratado de seguir un camino grotowski, stanislavskiano etc. En realidad he ido creando un sistema partiendo de mi necesidad como actriz y con lo que yo quiero sentir o ver en el escenario, he ido creando un *training* a partir de necesidades muy concretas, un sistema que se ha ido creando a partir de la decantación y sobre todo de la práctica y de muchas horas, días y años probando y comprobando y descartando con los actores lo que a mí me funciona o no en función de mi lenguaje. Siento una especial conexión con Antonin Artaud, tiene mucho que ver conmigo lo que él necesitaba del teatro. Creo que mi método de trabajo se ha concretado desde muchos ángulos, el estudio de los maestros, la literatura, la ópera, el teatro musical, el bufo, el circo, el cine, en fin, todo lo que siento conectar y que tiene una utilidad práctica o de inspiración.

Gustavo: *¿Siempre diriges con el diseño de la sala a la italiana o te gusta mucho experimentar con los espacios y la distribución del público? ¿Te interesan los espacios no convencionales? ¿Por qué?*

Nelda: Depende de lo que las improvisaciones y la investigación te vayan dando. En *De dónde son los cantantes* he roto con el formato italiano de la frontalidad; hice una I, con un escenario allá, otro escenario acá, una pasarela por el medio, los espectadores frente a frente. Lo demás ha sido frontal, porque no tuve necesidad, no ha sido necesario romper. Donde sí

he trabajado muchas posibilidades espaciales es los performances e intervenciones públicas, en ese sentido he investigado muchas posibilidades de relación espacial.

Gustavo: *¿Has trabajado con el método de la creación colectiva, o por lo menos lo que se entiende por eso en América Latina?*

Nelda: Siempre hay creación colectiva porque los actores son pensantes, es un equipo; yo les paso el tema, les entrego material y empezamos a investigar. A partir de ahí ellos están entrenados para buscar otros materiales que tengan que ver, que tengan vínculos con eso, me proponen textos, personajes, trabajo improvisaciones o propuestas que parten de ellos, etc.; si eso es creación colectiva, entonces se puede decir que hago creación colectiva. Pero no me gustaría hablar del método de creación colectiva porque no ha sido una intención ni he trabajado conscientemente desde la experiencia de algún maestro que lo haya desarrollado.

Gustavo: *En América Latina se ha hablado del "teatro pobre" en sentido económico, no tanto en el sentido de Grotowski. ¿Crees que eso es una determinación, una fatalidad, un desafío, una estética? ¿Cómo ves ese hacer teatro en un contexto de falta de recursos? Te pregunto, porque en las obras que he visto estos días en La Habana, me parece que Uds. no tienen falta de recursos.*

Nelda: *(Risas.)* ¿En qué sentido dices eso?

Gustavo: *Por la estructura en la que se manejan, subvencionados por el Estado, que tienen mucho tiempo para ensayar, que no dependen de la taquilla... Una de las obras que vi tenía tal despliegue de vestuario que pregunté si había un tipo de organización para rescatar o prestarse vestuarios, porque yo no he visto en América Latina un vestuario así, es costosísimo.*

Nelda: A mí me costaría mucho trabajo conseguir ese vestuario, aunque a mí no me interesa. Pero si me interesara, a mí me costaría trabajo conseguirlo. Hay grupos en cierto momento que son seleccionados para levantar cosas que hay que levantar, entonces tienen un poco más de apoyo. Y hay otros que tienen el don de ser buenos empresarios y

consiguen patrocinios, apoyos materiales o de dinero de las más diversas procedencias, pero ése no es mi fuerte, y las veces que lo he intentado he perdido mi tiempo y hasta mis monedas tratando de convencer a algún pudiente, así que he entendido que en ese terreno no tengo nada que hacer. Lo más importante para mí de la pobreza es que yo no necesitaría esos despliegues de producción, pero si los necesitara, me costaría mucho trabajo. Con *De dónde son los cantantes* que es la obra mía más complicada desde ese punto de vista, tuve que hacer malabares, para que finalmente me regalaran tres trajes viejos que estaban tirados en un almacén del cabaret Tropicana. De todas maneras, lo más importante para mí, no son los trajes ni esos recursos materiales, porque lo que yo exploto al máximo es al actor y su cuerpo. El actor, es decir, su voz, su cuerpo, todo. Pienso que ésa es la principal riqueza. Yo puedo tener todos los vestuarios y puedo poner todas las luces del mundo, pero si no tengo una cosa viva de verdad en el escenario, viva y sencillamente necesaria para él y para los que están enfrente de él, no hago nada con todos aquellos recursos. He visto cosas en el mundo realizadas con una enorme cantidad de recursos, pero muertas, insoportables.

Gustavo: *En la historia del teatro, algunos han dicho, en las preceptivas especialmente, que el teatro es para deleitar, instruir, iluminar, distanciar, entretener, etc. Tengo una colección de esas palabras. ¿Cuál sería, en este sentido, la palabra que más representa tu propósito como directora?*

Nelda: Hago teatro para conectar con la vida, para entender, percibir y dar mi opinión vital como ciudadana. Y si además a través del teatro puedo aportar conciencia y felicidad a los otros, estoy más que pagada.

Gustavo: *¿Qué rol juega la disciplina durante el proceso de montaje?*

Nelda: Parto del principio de que todos estamos aquí por propia voluntad o, mejor dicho, por propia necesidad, y somos adultos, responsables de nuestra elección. Entonces el tema disciplina empieza por ser algo individual, una actitud obvia ante el trabajo y ante los compañeros. Sí creo en el poder de la autoridad que me ha dado la experiencia y cuando observo algún tipo de descentramiento, pues hago, como decimos en Cuba, darle el palo al burro cuando se cae. A veces uno puede ir

colocando, haciendo conciencia, siempre estoy haciendo conciencia, y es lógico porque vivimos momentos muy duros y muy difíciles, con una tendencia muy fuerte hacia la banalidad y el acomodamiento. Pero lo veo más como un acto pedagógico que como la imposición de reglas disciplinarias. Aunque siempre hay crisis, igual que en los matrimonios; pero si tomamos las crisis para avanzar hacia algo nuevo, entonces son bien venidas. Pero eso es otra cosa. El grupo mío es bastante especial también porque somos pocos y es más fácil mantener la energía tanto de trabajo como de relación humana más concentrada, y eso es una ventaja si se compara, por ejemplo, con una gran compañía donde, por lo regular, surgen rivalidades y el director es un poco más inaccesible. Entonces eso de la disciplina es un tanto relativo, está ahí, dada, es orgánica, no tengo que imponerla.

Gustavo: *En términos generales, ¿tienes algún tipo de etapas—más o menos fijas—que cubres en cada proceso de puesta en escena, como por ejemplo, empiezas con trabajo de mesa, etc. etc.?*

Nelda: No, siempre empezamos desde una necesidad, un tema. Trato de apasionarlos un poco, no empujar, a veces tiro algo allí para ver qué chispa surge. Si la chispa prende en mí, trato de investigar si también prende en ellos. Y hasta dónde prende, no se puede forzar. O a veces tendría que instruir un poco y conducirlos un poco para la comprensión, no la aceptación, de esa necesidad.

Gustavo: *Cuando diriges, ¿lo haces desde la platea o subes y bajas del escenario?*

Nelda: *(Risas.)* En todas las direcciones, estoy aquí y como tengo que entrenarlos estoy también en el escenario, los tengo que tocar, coger por aquí, coger por allá, tengo que moverme mucho, y te aseguro que termino mucho más agotada que ellos, mejor dicho, ellos terminan llenos de energía y yo hecha un estropajo. Casi todos los días intento robarme un poco de tiempo en lo que ellos trabajan cosas que pueden hacer solos y hago mis pininos.

Gustavo: *¿Te involucras mucho en la promoción del espectáculo? ¿Te importa?*

Nelda: La promoción en Cuba es muy difícil. No hay muchos espacios de promoción cultural y tampoco es fácil acceder a los medios que más alcance tienen. Y no podemos hablar de las redes sociales porque en Cuba eso aún es algo muy incipiente a lo que tiene acceso poca gente. Pero intentamos hacer todo lo posible a través de la radio, a ver si la televisión nos puede sacar algo y, si no, pegar algunos afiches en sitios claves donde sabemos puede haber un público potencial, entregar volantas, y mandamos muchos correos electrónicos, y por supuesto el boca a boca que es muy eficiente.

Gustavo: *La crítica periodística—creo que me dijeron que no hay crítica periodística en Cuba—o la académica, ¿la tomas en cuenta? ¿Aporta algo a tu trabajo en puestas posteriores?*

Nelda: Nosotros hemos tenido críticos que nos han seguido, investigando al grupo, y ha sido interesante, gente joven de la Escuela misma que se han graduado estudiando nuestras obras y han continuado haciendo un estudio orgánico, muy interesante, como es el caso de Jaime Gómez Triana, que ha sido uno de ellos. O los estudiantes de crítica del ISA, que han hecho trabajos y hemos intercambiado. No es que nos afecte, pero sí ha sido como un diálogo, para ver lo que les interesa; no con lo que pueda salir oficialmente, que aquí eso casi no existe. La prensa es más informativa que analítica, y la revista especializada que existe sale tan a destiempo, que a veces puedes ver una crítica de algún trabajo luego de un año o más de estrenado, entonces pierde sentido. Tiene valor como registro para la historia, pero no es un mecanismo de diálogo vivo.

Gustavo: *Una pregunta que ya no tiene que ver con tu producción específica sino con el teatro cubano en general. ¿Crees que en este momento en Cuba—tanto en la conformación de elencos o en la selección de repertorios—hay discriminación social, sexual, política, religiosa, racial, etc.?*

Nelda: En este momento no existe, al menos en el mundo del teatro que es el que más o menos conozco. Mis obras son bastante fuertes en cuanto a planteamientos y hasta ahora no he recibido ninguna censura, evidente. Porque hay muchos tipos de censura. Parto también de algo importante: yo no tengo autocensura. Cuando un artista ya tiene intrínseco la

autocensura, por supuesto no va a recibir la censura. Puede existir esa paradoja. Está de antemano decidido a no complicarse la vida. En mi caso no tengo esa autocensura, y en mis obras nosotros hemos dicho lo que hemos necesitado decir y no hemos recibido censura.

Gustavo: *¿Por qué crees que históricamente ha habido más directores que directoras?*

Nelda: No sé. ¿En Cuba o en el mundo? Cuba es un país muy machista, eso viene de los españoles, y la mujer está siempre como a la saga y también en muchos casos se autocensura, se auto-limita, porque no tiene el temperamento para enfrentar eso, se encogen ellas mismas; volvemos a eso de que no es el sexo, es el temperamento. Pero sí hay mucho machismo y en realidad no es fácil para una mujer dirigir. Mundialmente también está el hecho de que las mujeres están relacionadas con los hijos, el hogar; el triunfo social, el triunfo público “pertenece” al mundo de los hombres, eso se ve en todos nuestros presidentes, nuestros dirigentes, históricamente hombres, muy pocas mujeres. Aún vivimos en un mundo muy patriarcal.

Gustavo: *¿Hay alguna pregunta que siempre soñaste que te hicieran como directora y nunca te han hecho?*

Nelda: En realidad, no.

Gustavo: *Muchas gracias, Nelda, por recibirme en tu sala; fue un placer escucharte.*