

Arte y oficio del director teatral
en
América Latina

Caribe:

Cuba

Puerto Rico

República Dominicana

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
2014

Primera Edición.

ISBN: 978-0-9904445-5-8

© **Gustavo Geirola 2014**

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.

Ilustración de tapa: Lucia Urrea

Editorial Argus-a

16944 Colchester Way,
Hacienda Heights, California 91745
U.S.A.

Calle 77 No. 1976 – Dto. C
1650 San Martín – Buenos Aires
ARGENTINA
gustavo.geirola@gmail.com

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 Borrue!l, 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 en 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 transcritas, 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

Cuba

ENTREVISTA A JOEL SAEZ

Realizada en el Hotel Nacional el 21 de mayo de 2011 de 18:00 a 20:00

Con la presencia de la actriz Roxana Pineda

Director y fundador del Estudio Teatral de Santa Clara. Nace en 1966 en una familia dedicada al teatro. Se gradúa de teatrología y dramaturgia en 1989, con una tesis en dirección escénica. Funda en 1989 el Estudio Teatral de Santa Clara junto a algunos compañeros graduados del Instituto. Desde entonces, el Estudio se mantiene activo de forma ininterrumpida hasta la actualidad, con un programa de acción dedicado básicamente a la investigación teatral, en los campos de un entrenamiento actoral minucioso y en la búsqueda denodada de una densidad poética en el lenguaje escénico. A lo largo de más de dos décadas de trabajo el grupo ha tenido una activa participación en la vida teatral cubana y en ocasiones en eventos y colaboraciones a nivel internacional. Por su trabajo el grupo ha recibido reconocimientos importantes en festivales nacionales de teatro como el de Camagüey y, en el área internacional, se destacan las colaboraciones estrechas con importantes grupos de la escena contemporánea como el Odin Teatret de Dinamarca dirigido por Eugenio Barba y La Candelaria de Colombia liderada por el maestro Santiago García. El Estudio Teatral de Santa Clara y el Centro de Investigaciones Teatrales Odiseo adjunto al mismo, han animado por más de una década importantes encuentros teatrales y talleres donde se destacan entre otros los dedicados a la red de artistas del Magdalena Project. El Estudio ha realizado espectáculos y actividades pedagógicas en Cuba, Colombia, Brasil, España, Dinamarca, Francia, Italia, Reino Unido, Noruega, Suiza, Venezuela, Ecuador, Perú y la India. Al mismo tiempo ha producido dieciséis espectáculos de autoría de grupo, generados a partir de los propios procesos investigativos. Joel Sáez ha publicado junto a Roxana Pineda, *Palabras desde el silencio*, libro de reflexión teórica sobre el teatro y la experiencia de creación en el Estudio Teatral.

Gustavo: *Les agradezco enormemente que se hayan venido desde Santa Clara a La Habana para hacer la entrevista. ¿Cómo llegas a la dirección teatral?*

Joel: Hay razones, en primer lugar, de carácter familiar. Vengo de una familia de teatreros; teníamos un grupo de teatro en Santa Clara, una ciudad de la provincia Villa Clara, en Cuba, y ésa era la ciudad de mi padre. Era un grupo que hacía teatro para niños y para jóvenes, desde los años 60 hasta principios de la década de los 90. Así que yo nací dentro de ese grupo de teatro. Mi madre era actriz también. La vocación teatral empezó como una especie de juego, no como una cosa consciente.

Después estudié en el ISA, el Instituto Superior de Arte, que en aquellos años en la década del 80 del siglo pasado, era un lugar muy interesante desde el punto de vista intelectual. Lo más atractivo que se movía en el ambiente intelectual y de creatividad en el campo artístico estaba relacionado con este Instituto. Ahí me fui interesando en la dirección teatral, por esas dos razones, vínculo familiar (mi padre era director) y al mismo tiempo una vocación que fui descubriendo en una dimensión más intelectual, más consciente de los propósitos estéticos, que aparecen ya cuando estoy en la Universidad. Allí me inicio en la dirección teatral.

Gustavo: *¿Cuál fue tu primera dirección y qué objetivos tenías en ese momento?*

Joel: La primera puesta que hice como director fue con el grupo de mi padre; estaba estudiando en el ISA. En esa época habíamos trabajado en una suerte de taller de investigación dentro del ISA, investigaciones sobre cosas muy concretas como eran algunos procesos de las técnicas corporales, de cómo aumentar la energía en la presencia física del actor, eran cosas muy interesantes y muy novedosas en el ambiente cubano de la década del 80. Esos experimentos y esos estudios me llevaron a querer probarlos en un ambiente ya no sólo de ensayo, de laboratorio que no sale hacia afuera, sino a probarlos con un grupo de actores profesionales que estaban en Santa Clara y que eran los actores de mi padre. Entonces hice una especie de co-dirección o de asistencia, pero verdaderamente el que estaba cambiando todas las reglas del juego era el asistente. Ese fue mi primer trabajo y se llamaba *El hijo*. Era una obra que no tenía texto y que toda la búsqueda e investigación estaba basada en los lenguajes corporales, todo lo que es la gestualidad, el uso de los espacios, todo aquello de la proxémica, de la kinesis, de la energía del actor, de utilizar el sonido desde el punto de vista semántico, cómo el sonido puede tener también la capacidad de transmitir ciertos contenidos, ciertos mensajes, sin utilizar las palabras. Todo el valor paralingüístico del sonido. Entonces es una obra que fue muy interesante en el ambiente cubano, fue de algún modo revolucionaria en esos años. Se la tiene como una obra que fue un cambio en las coordenadas del lenguaje teatral, junto con otras experiencias de esa época. Esa fue mi primera experiencia en el campo de la dirección fuera del Estudio Teatral, que fue el grupo que yo fundé en el 89 y en el que he estado trabajando desde ese año hasta acá.

Gustavo: *Desde esa primera experiencia, desde tu experiencia, ¿cómo definirías hoy el rol del director?*

Joel: Eso ha ido cambiando mucho con el tiempo. Soy un director que tengo 22 años de experiencia con el mismo grupo. Un equipo también en que los actores han entrado y han salido. Pero yo sigo ese proceso que inicié en el 89 hasta ahora, y he hecho casi una veintena de puestas en escena. En el principio era muy distinto a ahora, eso pienso. Al menos yo lo sentía de una manera muy distinta. Cuando comencé, sentía—y todavía lo siento—con mucha fuerza una vocación que no sabía que tenía, la de descubrir el arte del teatro. Sé que sabía, porque me había formado en un ambiente teatral, pero yo quería negar ese conocimiento, quería descubrir un teatro otro, otra dimensión del teatro. Y me encaminé a trabajar en ese sentido, un poco negar los caminos que yo había recibido por vía de la sangre y por eso cambié mis coordenadas hacia otro territorio. Hasta ese momento la cosa más importante era tratar de descubrir qué caminos podía yo transitar para encontrar ese otro teatro. Y ahí descubrí que mi primera función era inspirar a los compañeros de trabajo; darles una inspiración y darles unos referentes para que pudieran canalizar esa búsqueda nueva para nosotros. Invertí en esos años el proceso normal de hacer el teatro que había recibido de mi familia y que era, además, el proceso normal con que se hacía teatro en Cuba, desde las más grandes y excelentes compañías—como el Teatro Estudio de La Habana—hasta los grupitos más imberbes, que podrían estar perdidos en cualquier rincón de la isla. Y que era el procedimiento metodológico siguiente: se cogía el texto, se hacía con ese texto un trabajo de mesa, se analizaban los conflictos, los problemas, las escenas, los puntos de vista, etc. etc. Se buscaba un diseñador, se buscaba un músico, se hacían propuestas y de ahí salía la puesta en escena. Yo quería hacer un teatro investigativo, yo quería enloquecer ese proceso. Era poner la casa al revés y ver qué pasaba, qué es lo que quedaba de esta casa. Prenderle fuego a la casa y ver qué queda, cuáles son los pilares que van a quedar. Partí, en el grupo, del actor; me interesaba el actor, la presencia. Siempre me sedujo la presencia del actor, desde que era estudiante, cuando veía que otros estudiantes estaban haciendo sus ejercicios. Era otra dimensión del teatro que yo no conocía, algo parecido a la danza, pero no era danza, porque no estaban danzando, era presencia pura. Me interesaba eso. Entonces, ¿cómo

yo potencio esa presencia? ¿Cómo hago un *training*, con ciertos ejercicios que potencien esa presencia, que para mí es una instancia previa dramaturgica? Hay una dramaturgia, hay un interés, una persona ahí que atrae mi mirada. Y trato de ver cómo esa célula de atracción yo la logro encuadrar a unos niveles de desarrollo mayor. Es como los organismos vivos que pasan de la célula, al órgano, a la estructura; y cómo saltar de ahí a una dimensión narrativa. Pero que no violara, no violentara ese camino lógico de la presencia, de la evolución de la presencia desde lo primario, de lo pre-expresivo—como decía alguna gente importante del teatro contemporáneo—a la dimensión de un relato, que a fin de cuentas me parece que es muy importante en el teatro. Algo debe ser contado, de una manera más clara o más oscura, pero es como el hilo que integra todo eso, todo el discurso. Esa fue mi primera tarea: crearle a la gente y crearme a mí mismo una serie de referentes, una serie de puntos estructurales. Descubrí la importancia de la acción; la acción como elemento vertebrador y no solo de la palabra; normalmente la gente usa el texto y lo que tiene es como una pre-estructura, que ayuda muchísimo en el proceso. Pero la idea era despojarte de todo eso y encontrar el hilo de la fábula como algo vertebrador e importante que permite que el actor pueda trabajar directamente toda la acción sin tener el texto. Y tú puedes al final agregarle un texto y problematizar la relación que tiene esa imagen, que es una especie de coreografía que has ido trabajando, con la dimensión de la palabra. Era un proceso de búsqueda y de aprender un oficio, un oficio que llega a nacer transformado, trastocado, aprender otra dimensión del oficio. Y así fuimos trabajando durante mucho tiempo, desde el primer espectáculo que hicimos, que fue *El lance de David*, que fue un espectáculo que trabajamos dos años entrenando; tuvimos la suerte de tener muchísimo tiempo y que nadie nos exigiera la presentación del espectáculo. Estuvimos dos años investigando, con nuestro cuerpo, con nuestro entrenamiento, haciendo ejercicios orientales, haciendo todo ese tipo de cosas, investigando un montón de cosas, y al cabo de dos años pudimos dar a la luz nuestro primer espectáculo. Era un espectáculo rarísimo con respecto a lo que se estaba acostumbrado a ver aquí en Cuba. La gente tenía mucha expectativa pero el resultado era una cosa muy rara. El relato estaba inspirado en un pasaje bíblico, el de David y Goliat.

Gustavo: ¿Cómo llegas al rol del director actual?

Joel: Sí, te estoy hablando de lo que era, para poder decirte lo que soy. Estoy dando un poco de datos; lo estoy definiendo un poco desde el punto de vista artesanal, metodológico. Te decía que ese espectáculo estaba inspirado en el mito bíblico de David y Goliat, que era un relato pequeñito, y eso me permitía llegar a otro nivel, una parábola muy interesante, que podía hacer algunas alusiones obvias a la historia de este país. José Martí habla de David y Goliat. Pero era para mí como un soporte, como un pretexto; era inteligente, interesante, pero a mí me interesaba la otra búsqueda, la búsqueda teatral, y eso me permitió como director hacer un trabajo que naciera de la improvisación, de los ejercicios con la presencia pura, improvisaciones individuales, por ejemplo, como hacen los bailarines y crear un tejido que terminó siendo una obra de una hora y diez minutos aproximadamente, donde había textos, donde había trabajo gestual, pero en el que la morfología, la textura del espectáculo era distinta de lo que normalmente pasaba en el teatro cubano de aquellos años. Para cerrar un poco esta etapa, te diría que allí el director es como un guía, una persona que no conoce el camino, para parafrasear a Peter Brook, pero tiene que aparentar que lo conoce. Y al mismo tiempo trata de contaminar a su grupo con sus obsesiones. En mi caso, esas obsesiones eran muy sencillas: trabajar desde la presencia del actor hacia la dramaturgia a nivel narrativo y no al revés; desembocar en la palabra y no partir de la palabra. Parece un capricho, pero también eran unas necesidades, creo, que habían crecido dentro del discurso del teatro cubano de aquellos años. Eran preocupaciones que no solo tenía yo, sino también alguna gente que quizá tú vas a poder corroborar cuando entrevistes a otros directores. Ese era el caso de aquellos años: definir un terreno de investigación, que aparte de crear las bases para que esa investigación tomara curso y se desarrollara, tomara un cierto aspecto particular. Ahora es distinto, porque tengo un lenguaje común con alguna gente de los primeros tiempos, sobre todo con una persona que se ha mantenido como mi contrapunto en esta historia de contraparte, de esta gente que completa la visión desde el punto de vista del actor, que es Roxana Pineda. Ahora tengo esa memoria, ya no tengo que demostrar los cambios; ahora se trata de ser un elemento de inspiración y de estímulo. Antes era crear un referente metodológico. Ya esos referentes están más o menos establecidos por el trabajo de tantos años, donde hay variaciones en el procedimiento, pero hay un terreno y un aprendizaje ya

sedimentado. Ahora el problema es que este aprendizaje no se convierta en una fórmula; entonces tengo que tratar de ser un estímulo en el trabajo de los actores. Ahora incluimos elementos de estimulación de carácter estético, es decir, ideas de cómo puede ser el teatro, qué historia contar, qué relación tiene esa historia con la realidad; porque hay un oficio adquirido. A principio había que adquirir un oficio, lo otro era secundario. Pero ahora es muy importante desarrollar toda esa perspectiva y estimular a los actores, estimular a Roxana, porque siempre tienes que estimular al que es más difícil de estimular, que es el que más tiempo lleva. Ese es el trabajo, básicamente; no tanto una metodología, sino servir de estímulo con las cosas que tú traes, con los temas de investigación que tú propones para las obras, porque nosotros no hacemos un teatro que parte ya de una obra escrita. Entre otras cosas porque por lo general me gusta decir cosas que no están escritas en obras. Y nosotros tenemos que inventar las obras; eso tiene mucho que ver con las raíces de nosotros, que eran las raíces de la invención de la obra; tenemos muchos contactos teóricos y conceptuales con lo que fue la creación colectiva latinoamericana de los años 70, 80 y hasta los noventa.

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

Joel: Sí. A veces uno cree que no tiene un estilo, un sello. Pero siempre uno tiene un sello; cuando uno repite o está un tiempo trabajando en algo, eso termina finalmente marcándote. Y hay una forma muy banal de expresarse de los alumnos de la escuela de teatro y esos alumnos, cuando les doy algo, una propuesta de trabajo, empiezan a trabajar y dicen: “Vamos a hacerlo al estilo del Estudio Teatral de Santa Clara”. Estilo aquí tiene esa característica de lo exterior. Efectivamente, ese día me puse a pensar—a partir de esa cosa tan banal, tan simpática—que tenemos un estilo, que tiene que ver con la dinámica de los actores, con la importancia de las acciones físicas, con ciertas resonancias energéticas por el escenario, con una cierta ruptura, cierto contrapunteo entre las acciones físicas y la palabra; donde las relaciones no son ilustrativas, son problemáticas. Esa cierta rareza que envuelve a lo que hago es mi estilo y los muchachos lo definieron muy bien cuando me comparan con otros grupos. Entonces parece que tengo un estilo, aunque uno no sea siempre consciente de eso.

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?*

Joel: Me es muy difícil responder eso, porque siempre hemos realizado mucho trabajo, hemos tardado mucho tiempo en preparar todos los espectáculos; es un proceso largo, muy cuidado. Por mi forma de trabajar, en una ciudad de provincia, con un teatro laboratorio y mucho tiempo por delante; nunca me he visto en compromisos, que pueden ser muy útiles para un director, pero no de esos compromisos rápidos o fáciles donde uno tiene que hacer algo para que me den algo a cambio, sino que he tenido mucho tiempo para estar enclaustrado en mi monasterio. Siempre hemos tenido el tiempo para trabajar muy concienzudamente. A nivel de las impresiones que tú sientes, hay como revelaciones interiores. Hice un espectáculo en 1994 que fue *Antígona*, fue una versión, ni siquiera una versión. Tenía dos actores en ese momento y quería hacer un espectáculo. Tenía una actriz más veterana que es Roxana y un actor muy joven. Quería encontrar un buen papel para Roxana y no me acordaba casi de la obra, pero de pronto el nombre Antígona entró en mi mente. Y de ahí se empezó a desencadenar todo el proceso. Era un poco la historia de Antígona, como personaje, no de la obra *Antígona* sino de lo que pasa en *Edipo en Colono*, en *Antígona*; eso fue tejiendo un relato alrededor de ese personaje. Llegué al final a una resolución escénica donde yo veía que lo que estaba pasando era muy sorprendente para mí, sorprendente y al mismo tiempo confirmador; se confirmaba como la visión de lo que yo quería del teatro; mi idea del teatro se parecía mucho a eso que estaba pasando sobre la escena. Al mismo tiempo recuerdo como unas imágenes, unas visiones de las representaciones que se hacían en una salita, que era como una buhardilla en un tercer piso, un lugar muy estrecho, pero donde yo sentía una vitalidad y una conexión con los espectadores muy fuerte. Y también recibí una imagen sorpresiva de la misma Roxana y del mismo actor que trabajaba con ella. Fue una obra realmente agraciada. Ese es el espectáculo que yo recuerdo como más revelador y le tengo mucho cariño.

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?*

Joel: Fue un espectáculo unipersonal que monté en 1996, que se llamó *El solitario de los Sakyas*. Era una obra inspirada en Buda, Sidarta Gautama, pero era la historia de un intelectual contemporáneo, vestido como un hombre actual; era una parábola del intelectual de hoy que se hace un montón de preguntas, como se hizo Buda, el príncipe elegido, sobre la vida, etc. Me gustaba mucho la idea del proyecto; escribí un texto a partir de un autor inglés sobre la historia de Buda, un texto bellissimo, muy poético. Monté el espectáculo primero y después le agregué el texto. Y, cuando presenté el espectáculo, no gustó. Era un espectáculo que se estrelló contra el piso; tenía todo para que le fuera bien, un diseño hermosísimo del espacio, pero el espectáculo no funcionó. Lo presentamos, fue bastante público a verlo, increíblemente; todos los días terminaba la función y empezaba a cambiar el espectáculo, cosa que yo nunca hago. Normalmente no toco los espectáculos, salen y se quedan así, no puedo tocarles nada. Tal vez cambio algún detalle, puliendo algún aspecto en la interpretación de un actor, pero en cuanto a elementos coreográficos no cambio. Y este espectáculo no cuajaba; terminaba y cambiaba, cortaba, ponía cosas. Hice unas quince funciones, y después lo tuve que sacar de repertorio. Creo—no estoy seguro—que la causa del fracaso fue que estaba trabajando con un actor muy joven, y el material que él propuso a mis pedidos como director no tenía todavía la madurez necesaria; y tampoco me daba elementos para defender aquel trabajo. Fue un error mío como director, porque una de las cosas que tiene que tener un director es ver que los actores puedan darte lo tú quieres. Fue un gesto de temeridad de mi parte. Me arriesgué y fue mal. La crítica no dijo nada de él ni el público, pero yo lo tuve que sacar del repertorio.

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

Joel: En mi caso hay una especie de mezcla. No me presento el teatro como un género; me doy cuenta, sin embargo, que hay una tendencia hacia los temas tremebundos, hacia las cosas estremecedoras. He trabajado mucho a partir de la tragedia, siempre con esas situaciones escénicas donde hay un profundo estremecimiento. Trato de que haya un estremecimiento real. Me parece que eso forma parte de mi estética, una manera de devolverle al teatro ese carácter...sagrado—aunque ésta es una palabra muy pesada—un carácter intenso, profundo. En el teatro en la

vida moderna hay mucho entretenimiento; para mí—no digo que sea para todos—es importante restablecer esa secreta conexión del teatro con lo que fue su origen, una forma de estremecer a la gente con las cuestiones esenciales en su vida. Para provocar ese estremecimiento, lo trágico tiene mucha fuerza, los griegos lo trabajaban así. Yo lo hago con distintos medios, pero siempre dentro de ese espíritu. No soy dado tanto al estremecimiento a partir de la diversión, de la risa, de la hilaridad, que también me parece muy importante; más bien me inclino hacia los temas de los grandes conflictos y de las grandes desgarraduras del género humano.

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

Joel: Es difícil, pero creo que la música. He pensado un poco en eso. Hay algo muy difícil de definir cuándo compongo una escena. Algunos actores me han preguntado, algunos críticos me han hecho entrevistas, sobre el tema del montaje: “¿Cómo tú trabajas el montaje? ¿Cuándo te das cuenta de que una escena está bien montada?” Digo que hay muy poco de racionalidad en eso; hay mucho de sentido de la dinámica, es como si yo encontrara una suerte de ritmo o de melodía visual, y eso lo asocio con la música más que con la pintura. La pintura es como un dibujo—por lo que uno ve inmediatamente—que tiene una condición de inmovilidad, por muy dinámica que sea la composición. Lo estático es ajeno al teatro; puedes hacer una composición muy hermosa, muy fuerte, pero si está detenida, no funciona en el teatro. La gente estudia la obra, la pintura del período tal por muchas horas, está muy buena, pero tiene que moverse de allí. La música es más fuerte en mi caso porque tiene que ser una imagen en movimiento; esa noción del movimiento y de la continuidad es más fuerte para mí; tiene un valor musical, es como una partitura musical. Parece que tiene que ver con la danza, pero yo no partí de la danza. Creo que la danza tiene que ver con esto que yo hago, pero la danza era algo muy lejano, yo no tuve contacto con la danza. Lo mío tiene que ver más con el teatro y con la música, algo entre la música y la visualidad. Siempre estuve más influenciado por la música, siempre tuve un contacto más estrecho con la música, estudié música.

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

Joel: Un director que me impactó mucho fue un director colombiano, Santiago García. Vi una obra de él en 1977, yo era un niño en Santa Clara; me refiero a *Guadalupe años sin cuenta* que después, cuando estudié en la universidad, me di cuenta que era un clásico del teatro latinoamericano y que había dado miles de funciones. Esa obra a mí me estremeció profundamente, aun cuando el tema era muy ajeno para un niño, pero la dinámica de la obra, la fuerza, los sonidos, era algo de un impacto enorme para un niño. Me quedó una imagen indeleble, todavía puedo recordar escenas, textos, momentos, atmósferas. Cuando lo conocí a él, cuando he hablado con sus actores, yo les decía los textos, y hasta las imágenes de los momentos que yo recordaba. Me impactó mucho como obra teatral. Me impactó también Santiago García luego a partir de la teorización. No solo lo sensorial. Hay directores que te impactan mucho con su teoría, como me ha pasado después con Eugenio Barba. Lo primero que me impacta de Barba son sus textos, su teorización, porque no había visto su teatro. Vi sus espectáculos muy tardíamente. Su teorización me marcó mucho. Y también está el *Marat-Sade* de Peter Brook, que no vi como teatro, sino como película. Fue una versión fabulosa y cuando yo era estudiante y la vi quedé completamente estremecido. Son los ejemplos que más me han impactado.

Gustavo: *¿Y a nivel nacional?*

Joel: He tenido una relación muy incómoda con el teatro cubano de los años 80, que es el teatro que básicamente vi. Había visto puestas de mi familia, de mi padre, haciendo teatro para niños; es un recuerdo fabuloso, fascinante. Mi madre era una extraordinaria actriz, yo la veía y me quedaba estremecido y veía sus lágrimas. Esa es la memoria de un niño. He tenido una relación con el teatro de los 80 muy incómoda; a mí no me gustaba lo que proponía el teatro nuestro, cubano, de esa época, aunque había formidables directores. Me parecía un teatro carente de pasión, un teatro con oficio, con buenos diseños de luces y escenografías, pero pensaba que le faltaba el alma, le faltaba grito, le faltaba el estremecimiento, que le faltaba la cosa aquella ineluctable que tenía que sentir el actor de estar allí en ese momento para decir lo que tenía que decir. Era como un oficio

más, como una fábrica, donde todo el mundo llegaba, hacía la función y se volvía para la casa. Tenía entonces una relación muy compleja con ese teatro. Admiraba mucho a Vicente Revuelta, porque él era una persona especial; pero tengo que ser sincero, ninguna de sus puestas me estremeció, como sí estremecieron a otras gentes de otras generaciones con lo que él hizo en los años 60, pero eso yo no lo vi. Cuando hizo *La noche de los asesinos*, que la gente se volvió como loca; cuando hizo *Peer Gynt*, pero eso no lo vi. Vi *En el parque*, una obra muy al estilo soviético; vi un *Galileo Galilei* que no me causó nada, era una reposición. Yo fui un escapado del teatro cubano. Fui una gente que fue a beber en otras prácticas teatrales para tratar de llenar el vacío que veía en la propia escena cubana.

Gustavo: *¿Hay alguna obra que siempre te ha interesado dirigir y que, por diversos motivos, nunca pudiste hacerla? Ya me dijiste que usualmente no partes de obras.*

Joel: Más que obras, hay temas. Cuando era más joven me interesaba en *Marat-Sade*, pero eso ya no lo puedo hacer, porque lo hizo Peter Brook y Flora Lauten lo acaba de hacer no hace mucho tiempo y creo que no me conviene. Tendría que pensar en hacerlo más adelante. Me he interesado también en *Galileo Galilei* de Brecht. Algo de Shakespeare, quizá *Macbeth*, pero no tengo en eso una gran pasión.

Gustavo: *Aunque parece que tienes una metodología de trabajo en la que no montas textos ya definidos, igual te pregunto si escribes teatro.*

Joel: Creo que sí escribo teatro, lo escribo de otra forma. De hecho hay publicadas obras nuestras como teatro. Lo que queda es la palabra y la palabra puede ser publicada como la versión textual de lo que pasaba en el espectáculo. Que siempre es así. Normalmente cuando uno recuerda el teatro de Sófocles, sabemos que había un concurso, pero uno lo que ve fue lo que quedó en términos de palabra. Uno no ve el proceso de lo que pasaba con Shakespeare en escena. Hemos generado una dramaturgia propia, porque la *Antígona* nuestra está publicada, una *Cassandra*, que yo hice, también está publicada, como texto teatral. Lo que pasa es que el procedimiento que yo sigo es el de una determinada estructuración de las acciones, donde ya hay una dosis de autoría—como la estrategia del guión del director—después hay un proceso largo de exploración con los actores y al final se llega a la palabra. Pero ese texto puede ser publicado, es un

texto teatral, con una textura particular. Ahora hay textos muchos más raros que los míos. Cuando uno ve todos esos textos con autoreferencialidad y todo eso, es mucho más; lo mío es juego de niños al lado de esos textos.

Gustavo: *¿Has montado alguna vez una obra de otro dramaturgo, dentro del procedimiento más tradicional?*

Joel: No lo he hecho, nunca. He partido de obras, pero para hacer mi proceso, para desmenuzarla, para sacar de ahí lo que puedo, lo que me permite trabajar. He tenido también un hándicap muy fuerte que es adaptar los temas, cualquier tema, sea o no de una obra, a las condiciones reales de mi pequeño grupo. Hago un teatro de cámara, de pocos actores. Eso lleva siempre a que tengas que adaptar. Hice, por ejemplo, *Piel de violetas*, que es un espectáculo sobre Ofelia. Pesqué a Ofelia y todo mi mundo referencial era shakesperiano, pero yo no podía hacer un *Hamlet*. Tenía que hacer un unipersonal; hacer mi *Hamlet* con esta actriz (*Señala a Roxana*). Tienes que nadar, zambullirte en ese universo de Shakespeare y sacar lo que a ti te conviene. Pero al final las cosas, si te quedan bien—y creo que ese espectáculo nos quedó bien, para nosotros, para nuestro gusto—las cosas conservan el sabor de la obra. Como decía Goethe que un pedacito de la naranja tiene el sabor de la naranja completa.

Gustavo: *¿Has actuado y dirigido en la misma obra?*

Joel: No, nunca, yo no soy actor; amo el teatro pero odio actuar.

Gustavo: *¿Has dirigido cine o televisión? ¿Te interesaría?*

Joel: No, jamás. El cine sí me interesaría. La televisión como un sustituto del cine; el cine tiene una proyección más artística, que puede tenerla la televisión también, depende de las condiciones y los propósitos con que se haga. He tenido ideas cinematográficas, es decir, cómo tratar de hacer en cine algo parecido a lo que hago en el teatro.

Gustavo: *¿Has dirigido la misma obra o un mismo proyecto en dos momentos diferentes de tu carrera?*

Joel: No.

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?

Joel: Muy difícil la noción que tengo del espectador, es compleja. Tengo una noción que no es nadie, no es ningún espectador preciso. He oído que algunos directores dicen que siempre piensan que hay un espectador preciso. Yo no. El espectador soy yo; trato de seleccionar de la obra lo que funciona a partir de que funcione para mí. Siento que soy también un representante de una colectividad determinada, de una sensibilidad, de una cultura. Pero no pienso en un espectador, pienso en que funcione para mí. Es muy raro, porque a veces hay una noción muy vaga del espectador. A veces me pregunto cómo funcionará esto para una persona normal de aquí, de la ciudad de Santa Clara, que es la que más o menos viene al teatro. Pero no para complacerlo. Tengo una posición muy combativa, muy contradictoria con el espectador; me gusta retar al espectador. Me gusta que el espectador tenga un reto. El arte es un reto, por lo menos el arte en las condiciones en que se desarrolló mi trabajo.

Gustavo: *Para contextualizar un poco esto: en Santa Clara, ¿cuántos grupos hay? ¿Hay otros grupos?*

Joel: Es una zona que tiene una tradición teatral; a veces se ha deprimido, en ciertas épocas, la asistencia de público, por condiciones ajenas al teatro. Pero ahora, por ejemplo, goza de un fermento teatral porque hay varios grupos. Hay grupos de danza contemporánea interesantes. Se ha creado un ambiente. También a partir de la presencia del Estudio Teatral de Santa Clara, durante veintidós años ejerciendo su trabajo. No es la misma reacción que tuvimos con *El lance de David* en el 92 que la que tenemos con *Los Atridas* en estos años. Hay un público que de alguna manera viene y establece una relación creativa con la obra, que es lo que yo espero. Puede que le guste más o que le guste menos, que haya cosas que comprende y otras que no. No es tan distinto el público de Santa Clara al de La Habana. Los públicos se van adecuando, se van adiestrando en las estéticas de los grupos que ven; aquí en La Habana hay un sector de gente muy interesante, gente joven, profesionales, estudiantes, alrededor de las propuestas habaneras, de las estéticas de las propuestas habaneras, que se han ido entrenando en esa dinámica, como lo tenemos nosotros en Santa Clara. No creo que sea distinto; está como más integrado a partir de la propuesta de cada grupo.

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?*

Joel: He tenido algunas exigencias, exigencias mínimas, porque máximas es muy difícil. Es difícil a veces conseguir la posibilidad de hacer giras, el teatro es muy difícil de mover y establecer ciertos circuitos artísticos. Tengo unas exigencias mínimas y muchas veces las obras sufren, mis obras sufren, en el traslado de espacios, porque yo tengo un espacio muy íntimo, donde el actor está muy cerca del espectador. Normalmente, en los teatros a la italiana, que son los que en todas partes existen, no reproducen esa relación proxémica con el espectador, esa cercanía. A veces hay que hacerlo sobre el escenario, hay que hacerlo a la italiana porque hay mucho público y las obras pierden, porque pierden esa cercanía que es importante en la sugestión del espectador. Trato de adaptarme, trato de resolver, no me pongo en una posición muy difícil porque tampoco mi posición es demasiado cómoda como para estar teniendo demasiadas exigencias. Y hay que tratar de que el espectáculo se mueva, de que la mayor cantidad de gente vea las cosas que tú haces, porque si pones demasiadas exigencias y no tienes un nombre muy reconocido en el mundo... Hay mucha gente creativa que hace teatro, en el teatro hay mucha competitividad. Entonces es muy difícil que muevas el trabajo, es lo que ha pasado con nosotros.

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

Joel: No, nosotros no trabajamos con productor, tenemos un salario; el Estado paga un salario para que nosotros seamos creativos, hagamos arte y entonces nos tomamos el tiempo que sea, no tenemos exigencias temáticas, montamos lo que queremos y cómo lo queremos, y a veces hasta decidimos el tiempo que vamos a invertir en eso. No tenemos productor, nosotros mismos decidimos qué hacemos, cómo lo hacemos y en el tiempo que lo hacemos. Ya no hay alguien que pague por la producción y exija unas ciertas condiciones; somos muy libres en ese sentido.

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

Joel: No, en el proceso de trabajo nos imponemos como una hipótesis qué tiempo puede durar el proceso, hacer como un estimado aproximado, pero es algo para la dinámica interna del grupo. El grupo nuestro hace muchas cosas: tiene que hacer temporada de funciones, tenemos que hacer funciones para tener una presencia; hacemos otras actividades que no son estrictamente teatrales y que tienen que ver con la comunidad. Hay que tener un poco de tiempo para eso, hay gente que tiene que girar o dar clases en otro lugar. Tiene que haber entonces como una hipótesis de cuánto puede durar el trabajo, pero como un proceso de organización interna. Por ejemplo, hacemos un estimado: en el primer semestre podemos avanzar hasta tal punto; en el segundo semestre, quizá podamos estrenar antes que se acabe el año. Son como fechas muy flexibles y tienen un carácter interno. Nosotros no tenemos esa gran presión y eso tiene que ver con la dinámica del teatro en Cuba, que es muy distinto a otras partes.

Gustavo: *Uds. tienen salario del Estado, pero ¿tienen que producir un cierto número de espectáculos por año?*

Joel: Hay como un estimado de lo que tú debes hacer, una propuesta. Pero hay una gran flexibilidad; si tienes un actor enfermo ese año, no te van a quitar el salario, porque tú no logres estrenar. El otro aspecto es el número de funciones: tenemos que hacer unas cuarenta funciones al año, pero si no podemos, no pasa nada. Es una gran facilidad en ese sentido, no hay una gran presión por parte del Estado. Se *debe* hacer, pero si no lo consigues, por una razón o por otra, no pasa nada, lo haces el próximo año.

Roxana: Sobre todo si son razones justificadas.

Joel: Pero hay quien no las justifica y hay demasiadas facilidades a veces.

Gustavo: *Usualmente no me salgo del cuestionario, pero en este caso quiero agregar algunas preguntas porque la dinámica cubana en cuanto a la producción teatral y el arte en general, como dijiste, parece ser diferente al resto de América Latina. La contra-pregunta, si quieres, sería: ¿hay algo en ese sistema en el que Uds. trabajan que podría—a tu criterio—no ser tan beneficioso para un director?*

Joel: Para mí es beneficioso; no podría o no me gustaría trabajar de otra forma; no me gustaría trabajar con presiones. Pero si la vida te obliga, no sabes cómo vas a reaccionar, tienes que reaccionar, porque tienes que sobrevivir. He tenido esas condiciones y para mí ha sido fértil, porque he

sido inconforme, he tratado de usar el tiempo a mi manera, he tomado el teatro en serio, no como una suerte de salario que me pagan para perder el tiempo, porque para eso hago otra cosa. Ha sido un problema en la práctica teatral cubana, porque Cuba es un país que tiene cientos de grupos de teatro y no hay, por lo general, una correspondencia, en muchos casos, de lo que invierte el Estado en los grupos con lo que los grupos revierten en sus resultados artísticos. Te puedes encontrar con grupos extraordinariamente interesantes, que son como las cabezas visibles de una masa de agrupaciones tremendamente grande. Ahora hay como un proceso en ciernes de hacer una mayor racionalidad, es decir, eliminar una serie de grupos que no ofrecen un resultado artístico. No creo que sea la fórmula perfecta, ni mucho menos, por cuanto propicia mucho mal trabajo en el campo teatral. Pero para mí ha sido útil, ha sido bueno.

Gustavo: *Anoche fui a ver un espectáculo y estaba la sala llena. ¿Cómo funciona en Cuba la taquilla? ¿Se reparte entre los actores o la maneja el Estado?*

Roxana: Es un manejo del Estado.

Joel: El precio de la entrada, por lo general, ha sido muy bajo hasta ahora. Hay salas aquí en La Habana donde está aumentando un poco el precio. Pero en Santa Clara el precio que nosotros cobramos por la entrada es todavía 2 pesos cubanos.

Roxana: Son 10 centavos de CUC.²

Joel: Aproximadamente 10 centavos de dólar. Es muy barata la entrada. Los actores no se reparten eso que por demás es casi nada.

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

Joel: Me involucro y trato de dar ánimo, dar instrucciones hasta el último momento. Me quedo con mucha tensión. Es lo que hago siempre.

Gustavo: *¿Lo ves desde plateas?*

Joel: En nuestro teatro hay solo plateas.

² Se llama CUC a la divisa conocida como cubano convertible.

Gustavo: *Me refiero a si te sientas a ver el espectáculo o lo miras desde otro lugar, desde la cabina de luces, por ejemplo.*

Joel: Estoy de pie; lo veo de frente, pero siempre lo veo de pie. A principio lo veía sentado, pero mi nivel de inquietud era tan grande que perturbaba al espectador. Pero no solo los estrenos, también veo todas las funciones de pie.

Gustavo: *Algo ya me contestaste, pero igual te pregunto. Mientras la obra está en cartel, ¿haces ajustes?*

Joel: Muy pocos, a veces se hacen pequeños ajustes, no soy dado a hacer muchos cambios en la obra cuando está en cartelera.

Gustavo: *¿Cómo llegan las obras o los temas a tus manos?*

Joel: Reflexiono mucho sobre toda mi evolución, sobre toda mi carrera, pienso mucho en el diseño de lo que he ido dibujando a través del tiempo. Por eso puedo estar ahora y pensar en el espectáculo que hice en el 91, tranquilamente, y veo con mucha claridad cuál ha sido la evolución de mi trabajo. Trato de encontrar algo nuevo que no haya hecho. Ya no puedo dialogar solo con la realidad, sino que dialogo también con mi propia historia, con lo que he hecho dentro del teatro. De ahí van saliendo los temas. Ahora yo estoy muy entusiasmado, muy preocupado con la cuestión cubana, con la cuestión de qué es este país. Eso no me importaba tanto antes; cuando era joven, me importaba más el teatro. Pero ahora pienso que he aprendido un poquito de las herramientas del teatro, entonces me importa más cómo expreso una complejísima cosa que es la naturaleza, la cultura, la historia de este país, que es una historia especial y compleja. Y estoy en eso, muy involucrado. Eso ha nacido de lo que he hecho y de lo que está pasando en la historia del país. Las cosas van sucediendo por su propio peso.

Gustavo: *¿Cómo sabes que una escena está terminada durante los ensayos?*

Joel: Ya te hablé de la dimensión musical. Creo que viene por ahí, es una sensación, que es somática. Siento que la coreografía, la escena, la composición expresa el tema, expresa lo que en ese fragmento de obra teníamos que expresar; lo siento a nivel somático. Nada en ella me incomoda, nada en ella me disgusta, y es porque hay un movimiento, un

desplazamiento, creo que por ahí está. No creo que esté bien, pero no está mal; por ahí puede ir andando la escena.

Gustavo: *No sé si te ha pasado, pero a veces ocurre que un ensayo se estanca, el proceso no avanza, no aparece nada nuevo. ¿Tienes alguna estrategia para enfrentar esta situación?*

Joel: Si el proceso se estanca, trato—con una ansiedad absoluta y una rapidez inmediata—de provocar algo que nos saque del estancamiento. No suelo pararme a esperar que venga la inspiración, sino que trabajo, avanzo, aunque no esté perfecto, para después ir puliendo. Lo peor, en mi caso, sería detenerme; si me detengo, no puedo continuar. Es una situación muy compleja para mí la de dirigir una obra de teatro; es mi gran temor. No me gusta empezar a dirigir una obra, siento un gran miedo antes de empezar a dirigir una obra, tengo que darme mucho ánimo, cegarme y lanzarme a hacer la obra. Eso tiene que avanzar y avanzar hasta que llega a un final.

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.?*

Joel: Parto de la imagen mental de un relato que funciona en mi mente; un relato, un cierto relato que avanza y que es convincente en mi imaginación. Y lo puedo visualizar, aunque sé que después en la puesta en escena la imagen va a ser totalmente distinta a lo que yo veo. Pero si yo logro ver la imagen del relato en mi mente, entonces me digo que ahí puede haber una obra de teatro. Y eso es lo que me da pie para una gran libertad y una gran exploración hacia lo que me proponen los actores. Prácticamente monto todo con lo que los actores me proponen. Pido nociones o propuestas escénicas de espacio a los actores y muchas veces la dimensión final del espacio escénico nace de esas propuestas; pido muchas improvisaciones individuales, de comportamiento, a los actores, y colectivas, y de esas proposiciones voy tejiendo, con cosas que agregó y cosas que cambio, voy creando las escenas. Lo que me da una seguridad para abrir esa exploración de una manera muy amplia es saber que yo tengo el encadenamiento de los acontecimientos, de un relato muy general que va a ir guiando toda esa búsqueda, que tiene muchos niveles al mismo tiempo (visuales, composiciones espaciales, muchos textos, muchos

sonidos). Esa dimensión de la dirección es la que me aclara hasta lo que debe decirse o no.

Gustavo: *Cuando trabajas con obras o textos traducidos, como en el caso de Ofelia ¿te importa mucho la traducción, la controlas, la cotejas, etc.?*

Joel: A principio no me importaba mucho; honestamente, te voy a decir que era una ignorancia absoluta, no sabía, no tenía la noción, porque era muy joven, de lo terrible que son las traducciones. Las traducciones son traiciones. Tenía que trabajar con lo que tenía a la mano. En esa época no existía Internet, era muy difícil comunicarse desde esta isla al resto del mundo. Trabajaba con la edición cubana de tal obra. Y tenía solo esa. Después con *Hamlet* me di cuenta que pasan unas cosas tremendas, que hay unas traducciones fatales, muy españolizantes, que son terribles. Me he preocupado después por tener algunas traducciones, las que yo pueda tener a mano, porque a veces cambian las texturas. Lo hice sobre todo a partir de que leí una entrevista a Jean-Claude Carrière, el autor francés, sobre el problema de las traducciones. Hablaba de la traducción de *El jardín de los cerezos*, de Chéjov, y que había trabajado con una traducción que era muy distinta a las vocaciones románticas que tenían otras traducciones, que la obra era algo más carnal, más inmediato, etc. Y me fui preocupando por eso dentro de las medidas de mis posibilidades; a veces estás trabajando en un contexto en el que no tienes la posibilidad de leer toda la información y tienes que avanzar. Lo que muchas veces hago es corregir el texto como a mí me da la gana. Si hay un término del texto que no me gusta en su textura, lo cambio para uno que a mí me acomode. Y eso lo he tratado con una irreverencia tremenda, porque me doy cuenta que los traductores también han hecho su trabajo.

Gustavo: *Cuando vas a empezar los ensayos y reúnes a los actores, ¿les comunicas tus principales objetivos o ese relato básico que tienes en mente—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?*

Joel: Cuando comienzo el proceso del trabajo de una obra hago una exposición lo más seductora posible del relato, de lo que quiero hacer. Improviso mucho un discurso con los actores, porque me parece que es un elemento de estímulo, sobre todo eso pasa cuando trabajas con un grupo estable. Me gusta mucho motivar a la gente; que no sientan que

están haciendo un ejercicio más, sino que van a empezar una gran etapa, muy importante, que va a ser la expresión de un nuevo espectáculo. Es un elemento en el caso nuestro de dinamización interna. Si ellos visualizan una historia general, pueden enamorarse de esa parábola, de esa suerte de fábula, que yo la puedo contar con mis propias palabras de una manera muy sintética, sin demasiados detalles. Es como un elemento de estímulo. Y sí lo hablamos, sí lo utilizamos, aunque después eso cambia de la forma más drástica que te puedas imaginar.

Gustavo: *¿Cómo seleccionas el elenco? ¿Cuántas personas hay en tu grupo? ¿Cada uno está capacitado de hacer cualquier rol?*

Joel: Tenemos siempre un elenco pequeño; por lo general no hacemos eso; repartimos los papeles. Hago el reparto—de una manera muy intuitiva—a partir de lo que creo que cada actor puede aportar al papel. A veces he tenido que trabajar con actores que para nada dan el papel, pero tengo que esforzarme, porque tengo que hacer esa obra, que es la que me interesa en ese momento. Es un problema muy grande, porque te obliga a trabajar muchísimo, a inventar procedimientos de trabajo hasta que eso llegue a un nivel satisfactorio. Que no siempre se logra. Pero en esa búsqueda tú tienes que inventar, cuando tienes un gran obstáculo y no puedes hacer lo que quieres, tienes que ingeniarte para hacer mil procedimientos para llegar a la manera más satisfactoria. Trabajo con un equipo estable y selecciono intuitivamente lo que creo que cada actor puede revelarle al sujeto que supuestamente tiene que hacer.

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?*

Joel: Eso es muy difícil de definirlo. No hay una diferencia substancial en cuanto al tema de género. Suelo ser a veces bastante duro con los actores, no porque quiera, sino porque es la tensión del proceso, la angustia por los resultados, llevan a uno a tener una relación difícil. A veces uno descarga ante la ansiedad de no encontrar los resultados, y eso lleva a los límites de roce, a cierta violencia que es muy negativa, entonces tienes que dar un paso atrás. No importa el género, mujer u hombre, eso funciona igual.

Gustavo: *Una vez le hice a Gerald Thomas en Kansas una pregunta. Me miró, me ninguneó—como dicen los mexicanos—y siguió contestando otras preguntas. Al rato regresó a mí y me dijo que se había quedado pensando en mi pregunta. Allí me di cuenta que tenía que empezar este proyecto de entrevistar directores para conocer su arte y oficio. La pregunta fue: ¿Hay alguna cualidad que los actores tienen que tener sin la cual tú no podrías trabajar con ellos?*

Joel: La cualidad quizá tenga que tenerla yo. Esa cualidad es que yo tengo que tener—una cosa muy difícil de decir—una cierta fe en el actor, pero no como actor, sino como persona, como artista. Tengo que sentir que de verdad el teatro, ese acto, es importante para él, que le sería muy difícil vivir sin eso que está haciendo. En el momento en que yo veo que puede ser muy eficiente, muy hábil, que puede hablar muy bien, pero no siento esa angustia de que eso es imprescindible para él, entonces me inhibo completamente. Me convierto en una persona antisocial con ese actor y—para usar una palabra que usaste hace un rato—lo ninguneo yo a él y me deprimó mucho. Muchas veces los actores no han tenido esa cualidad, pero yo he creído que la tienen. Y por eso las cosas no funcionaron. Esa es la cualidad y tengo que ver una cierta entrega, una cierta fe, un cierto deseo, una cierta luminosidad en sus ojos. No importa que sean buenos, malos, no importa que lleven 25 años o seis meses, ésta es la cualidad.

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

Joel: Para mí no es imprescindible la formación en un método ajeno al del grupo. Tiene que estar entrenado en el trabajo que hacemos nosotros, que tiene una fuerte componente de formación actoral a través de un entrenamiento físico y vocal que tiene algunos referentes en importantes experiencias del teatro contemporáneo, pero que están aplicadas al Estudio Teatral durante veintidós años de trabajo. Entonces ellos tienen su *training* dentro del Estudio, hacen sus composiciones tal como las exige el Estudio; a lo mejor son muy buenos en el método de Stanislavski, pero no en lo que pedimos en el Estudio Teatral. Tienen que estar entrenados en el método, en el sistema de nuestro teatro, lo otro es secundario. Hay algo que sí ayuda mucho, ya sea estudiante o actor profesional, que es la experiencia de representar, el actor que ya se ha enfrentado al teatro en cualquiera de sus condiciones. Es más apto para responder que el que no lo ha hecho. Al menos ésta es mi experiencia, quizá porque tuve que

trabajar en una ciudad en la que no había muchos actores y tuve que reclutar actores en el movimiento de aficionados. Muchas veces los aficionados que llegaban a mí no tenían ni la sombra de la capacidad teatral. Lo importante para mí es esa experiencia de representar y el trabajo concienzudo y sistemático en las cosas que nosotros hacemos que son las que nos han dado un resultado en el trabajo.

Gustavo: *Algo ya me dijiste sobre esto, pero igual te hago la pregunta. ¿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?*

Joel: Nunca pienso en la sala a la italiana. Ese es el teatro que vi en mi infancia, que vi en todas partes, pero nunca pensé en eso. Siempre he concebido un teatro de otro tipo; me gusta el teatro de cámara, de pocos espectadores, de sala pequeña, con posibilidades de espacios; consigo a veces diferentes organizaciones espaciales, no siempre trabajo a la italiana, a veces trabajo con el público a dos lados, eso para mí es muy estimulante, me da una cierta posibilidad especulativa con el teatro: el movimiento de la planta e incluso también el movimiento de las posibilidades de la escenografía como cambio de las visuales del espectador. En cuanto a los espacios no convencionales, los he utilizado, pero no para hacer obras, sino para algunos experimentos. Una vez montamos un trabajo en un taller que fue como una especie de representación, que tenía unos quince minutos, sobre la escena del sueño en *Macbeth*. Y lo hicimos en un edificio ruinoso, fue un espectáculo muy grande, fue una colaboración con artistas plásticos y actores. La cuestión espacial, la cuestión de adaptarte a un nuevo espacio puede cambiar toda la dinámica. En mí es muy importante esa dimensión de lo físico, del espacio, de lo que está vivo, de cómo cambia la representación.

Gustavo: *Ya hemos hablado un poquito sobre Santiago García. ¿Has trabajado con el método de la creación colectiva, o por lo menos lo que se entiende por eso en América Latina?*

Joel: Lo leí mucho, cuanto más lo leo, menos lo comprendo. El que teorizó mucho sobre eso fue Enrique Buenaventura, que hizo de eso casi una ciencia, una matemática y yo, cuanto más leo eso, menos me lo puedo imaginar. Muy disciplinadamente lo leí, pero no he podido aplicar ese

método. He aplicado algunos principios, como puede ser la implicación del equipo como una base o elemento para darte propuestas, y no siempre una sola propuesta; la idea de que puedes hacer dos equipos y cada uno te da una visión de la escena, o te puede dar una proposición distinta. Esa cosa de trabajar con la contribución del actor es lo que me llega como clave, pero no el método como tal, que no lo he entendido; Santiago no ha teorizado el método, pero Enrique sí se empeñó. A mí me resulta imposible trabajar con una cosa como esa. No estimula, los que estimulan son esos principios, como implica al colectivo, como ellos contrapuntean, como ellos dan una imagen que te sorprende como director de lo que tú ya vienes pensando. Yo amo eso; esa cosa que me sorprende y que es siempre más interesante que lo que yo pienso. O trato de que sea más interesante, y la complemento con mis ideas.

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 ven Uds. esta situación de trabajar con falta de recursos? Anoche vi una función en la que no me pareció detectar falta de recursos, o al menos comparado con lo que vi en otros países de América Latina e incluso en Estados Unidos. Anoche me puse a calcular el gasto al punto que le pregunté a Eberto García Abreu, que estaba conmigo, si en Cuba había, por ejemplo, una asociación entre varios grupos teatrales para prestarse vestuarios. Anoche los vestuarios eran fastuosos. Tampoco el Teatro Buendía parece trabajar desde la pobreza. Incluso el teatro de Víctor Varela, aunque él prefiere algo más minimalista.*

Joel: El tema de los recursos en el teatro tiene distintas áreas. Hay un primer problema con los recursos, en sentido general—no quiero decir que solo en Cuba; el problema que más golpea en el teatro es el de la estabilidad salarial y que el Estado o alguna institución privada, o quien sea, pague un dinero para que los teatristas tengan la estabilidad de ser profesionales del teatro, vivir de eso. Eso es grave en América Latina. Conozco lo que pasa en el Ecuador y en otros países de América Latina, gente con un nivel intelectual, con un nivel de especulación artística que no puede hacer teatro porque no tienen quién les pague un salario. Ahora ya para mí, desde mi punto de vista y a partir de las ideas y de la estética que yo defiendo en el teatro, la pobreza material ya sobre la escena, en cuanto a los recursos, la escenografía, no me parece lo más complicado. Simpatizo mucho con la estética del teatro pobre, y del teatro pobre

grotowskiano y no grotowskiano. Porque creo que la esencia del teatro no es la espectacularidad. Hay un tipo de teatro que apela a la espectacularidad como recurso de estremecimiento del espectador, pero yo creo que en el fondo eso causa un impacto en un primer momento; después de un cierto tiempo la riqueza, el lujo sobre la escena, se convierte en algo que no tiene un valor. Lo que tiene un valor en escena es la capacidad de atracción que tenga lo que vas viendo minuto a minuto en la obra. Y puede ser atractivo algo pobre, porque lo que está ocurriendo en la escena es atractivo, y puede serlo también algo rico. Los elementos de riqueza y de recursos no deciden la eficacia del teatro. Puede uno ir a una zona de África, ver una representación teatral con gente que no tiene zapatos y ser tremendamente interesante; o puede ver un ritual; el interés tiene que ver con lo que pasa, no solo con los recursos. Hay obras que requieren ciertos recursos, pero no creo que sea lo esencial en el teatro.

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 director?*

Joel: Me gustaría mucho la palabra “estremecer”, estremecer al espectador. Con esa vivencia, con ese lenguaje, con esa reflexión que puede ser intelectual o hasta política, pero siempre estremecer. Creo que una mezcla de todo eso, pero que no sea algo que pase inadvertido. Uno puede divertirse y entretenerse, con algo que lo estremece, pero a la inversa puede haber algo entretenido que no estremezca. Lo más importante es para mí el estremecimiento.

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

Joel: En mi caso es lo más importante. La disciplina es que vas a trabajar todos los días, que tienes que cumplir una serie de tareas diarias y eso pasa también con el montaje. Hay que trabajar y a veces uno no es creativo, pero no importa, se trabaja todo el día en la escena y si no da resultado, uno vuelve mañana; y si mañana no da resultado, vuelve pasado. Y al final sale. Es algo que en el grupo decimos: “Si no sale hoy, sale mañana”.

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.?*

Joel: En los últimos tiempos estamos trabajando una etapa primera— como nos interesan tanto estos temas que debatimos sobre la realidad, las relaciones que tienen las obras con el entorno cultural e histórico—nos tomamos un tiempo para investigar, para leer un poco en colectivo. Y estudiamos, estamos dedicando más tiempo ahora que antes a esa parte. Dedicamos mucho tiempo a eso en el proceso, pero no hay un tiempo fijo; cuando sentimos que ya tenemos una idea, que estamos como en el ambiente con lo que queremos hacer, pasamos al trabajo práctico. Hay una parte que, independientemente de los procesos, que como somos un grupo, hay una disciplina diaria de trabajo del actor consigo mismo, con su preparación, con su entrenamiento, que es diario. Eso sí desde el primer día hasta hoy. Antes era mucho más tiempo que ahora, pero ahora la gente tiene que estar dos o tres horas diarias en la mañana, trabajando con su instrumento, con su voz, con su material, porque es algo que prepara al actor y lo mantiene en un estado de alta eficiencia. Eso no se puede separar de la disciplina, la disciplina es eso.

Gustavo: *¿Cuándo entran los llamados diseñadores o técnicos—escenógrafo, vestuarista, iluminador, maquillador, etc.? ¿Entran en determinado momento o ya están desde el principio? ¿Lo hacen entre todos o hay gente invitada de afuera?*

Joel: Todos esos procesos se generan desde el grupo. Hay gente especializada dentro del grupo en ciertas tareas. Por lo general, el trabajo escenográfico recae sobre mí, al final, después de pedirles a los actores muchas propuestas, hago la propuesta final del escenario, del espacio escénico. El trabajo de vestuario casi siempre lo hace Roxana Pineda. Esas cosas empiezan a entrar por lo general hacia el último tercio del espectáculo. La propuesta espacial está al principio, pero el vestuario viene hacia atrás, porque no tenemos una idea clara en los primeros momentos sobre el vestuario. El vestuario viene a completar las imágenes, a cerrar el proceso; toda la propuesta del espacio viene desde un principio porque nos permite hacer las interacciones coreográficas, nos permite relacionarnos con el mundo de los objetos, usar los espacios que son fuertemente dramáticos. El trabajo de las luces viene al final; es un defecto que no hemos podido resolver; a veces uno quisiera hacer una propuesta lumínica al principio, pero siempre nos vamos enredando y se va quedando para el final. Uno tiene algunas hipótesis metodológicas y la

luz es importante, la dramaturgia de la luz. Pero igual siempre aparece al final.

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

Joel: Subo mucho al principio, cuando estoy montando las escenas. Tomo a veces la posición del actor para explicar algo, para darle una imagen de lo que quiero que haga; trabajo con su improvisación, pero a veces hay una palabra que es nueva, que la tengo que poner yo y entonces se la muestro. Me parece que es muy legítimo, porque es la proposición mía, he trabajado con todo lo que me ha dado, lo tengo allí, pero ahora me toca darle la idea. Eso lo hago mucho en el proceso de montaje, en el proceso coreográfico. Ya después que la obra está montada, raras veces subo al escenario; doy indicaciones desde lejos, pocas indicaciones, trato de que sea el actor el que las va descubriendo.

Gustavo: *¿Trabajas con asistente de dirección? ¿Qué tareas le asignas?*

Joel: No. He tenido algunos asistentes que formalmente me han llevado algunas notas, me han traído algunas cosas que les pido, pero normalmente no trabajo con asistente. Puede ser que Roxana, a pesar de ser actriz, haya sido un asistente. A veces, con el tiempo que ha pasado, con los años que llevamos juntos, le pido que trabaje a algún actor en una escena determinada. Si el actor no da y siendo ella una actriz experimentada, pienso que, si ella se comunica mejor con el actor, puede conseguir mejores cosas que yo en esa escena.

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

Joel: Me interesa, pero soy pésimo en esa parte, un horror, siempre mando a otras personas que trabajen en eso. Lo considero vital, creo que es tan importante como todo el resto del proceso. Una buena promoción hace que una sala se llene. Una mala o una ausencia de promoción—como muchas veces nos pasa en Cuba, que no hay promoción—es fatal, porque el público no va. Aunque entiendo eso intelectualmente, no me movilizo lo suficiente en esa promoción, y trato de mandar a otras personas, que no son totalmente eficientes, y eso a veces se resiente en la presencia del público.

Gustavo: *La crítica, ¿la tomas en cuenta? ¿Aporta algo a tu trabajo en puestas posteriores?*

Joel: En Cuba hay crítica académica, crítica de estudios de teatrólogos y poca crítica periodística. Hay pocos periódicos. En mi experiencia, no me ha aportado mucho, ninguna. Siempre la he recibido a la crítica como un elemento de promoción para mi trabajo; tengo que ser muy honesto con eso. Me hubiera gustado que esa dialéctica funcionase, pero en la práctica no ha funcionado. No le echo la culpa a la crítica, es como un problema de desencuentro. O porque no me he interesado verdaderamente, o porque soy muy petulante, no sé, pero no ha funcionado. La recibo más bien como una validación social de mi trabajo, no importa si me alaba demasiado o no, es siempre un elemento público que crea una referencia para el Estudio Teatral. Y la considero siempre un arma, aunque en algunos aspectos haya sido desfavorable o disienta; es un arma porque te valida socialmente. No ha interferido profundamente sobre mi visión sobre el teatro, desgraciadamente no.

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.?*

Joel: Ha habido muchos problemas de discriminación ajenos al teatro en décadas anteriores. Son asuntos superados con creces. El teatro es un área de refugio de minorías; el mundo gay y de las lesbianas tiene un espacio fuerte en el teatro, muy fuerte, e incluso ha pasado de ser un tema interesante en una época a ser un tema socorrido; todo el tema de la represión gay que ocurrió en la época de la UMAP en los años 60, que fue un problema muy complejo, pero hay un revival de eso y es un contenido muy fuerte en las obras de teatro. Otra zona de discriminación puede ser la discriminación racial, el tema del negro, los individuos de raza negra, que es tan importante en la cultura de este país. Han tenido espacios importantes, porque desde el triunfo de la Revolución para acá hubo una eclosión de la temática social, el tema de los pataquíes africanos, las obras de los 80 con el tema de la marginalidad. Hay una presencia fuerte; incluso el negro cubano está como de moda, considerado como símbolo sexual. Los paradigmas, los atavismos de la cultura cubana tradicionales están cambiando con una fuerza tremenda en estos años. Tal vez haya algunas discriminaciones por ahí. Una que puede estar latente y no se menciona es la discriminación con la diversidad de pensamiento, con la diversidad de

que alguien en minoría pueda pensar de una manera diferente de concebir el arte y el teatro. Se han establecido como estereotipos de lo cubano, de lo teatral, que influyen en artistas, críticos e intelectuales y, de pronto, hay una experiencia viva que no se relaciona directamente con lo que ya concebimos que es paradigmático y puede ser tenida como algo extraño. Los *outsiders*, los tipos que no tienen una definición clara desde el punto de vista estético o cultural, los que se están apartando un poco de la norma y que todavía no pueden ser definidos. Hay como un cierto pánico ante eso. No me puedo explicar bien las razones; pudiera tratar de especular aquí pero sería un poco aventurado ponerme a dar definiciones sobre eso. Prefiero darlo como algo vago, pero creo que puede estar influyendo; ciertos prejuicios contra quien no podemos clasificar rápidamente.

Gustavo: *Es casi una ley, una tendencia que ha ocurrido por siglos; siempre hay algo que desestabiliza las convenciones y luego, lo que primero fue tan experimental, terminó también siendo una convención que nuevamente algunos desestabilizan. ¿Por qué crees que históricamente ha habido más directores que directoras?* (Risa de Roxana)

Joel: Tiene que ver con un tema muy actual, que es el tema de género, el tema del patriarcado y todo eso. Es un reflejo de una cultura patriarcal donde el hombre tuvo un papel directivo y la mujer tuvo siempre un papel depositario, ejecutora de las responsabilidades de un cerebro mayor, rector, que era el hombre. Pero también desde los años 60 para acá hay como una eclosión de directoras. Es un espacio que debe ser explorado por las mujeres. Hacemos aquí un evento, la Red Magdalena Project, que son las actrices muy importantes de distintas partes del mundo que vienen a Santa Clara y trabajan con nosotros. Y Roxana lidera ese trabajo. También están involucradas Patricia Ariza de La Candelaria, Ana Correa de Yuyachkani, la gente de Cali. Es un trabajo que hemos hecho porque hemos tomado conciencia de ese asunto. Y puede haber otro factor, que no sé si es definitivo, porque no tengo una visión totalmente cerrada sobre este problema, que tiene que ver con una fuerza de la mujer, una cierta cualidad—ha pasado en mi caso—de crear, de recrear con mucha fuerza, con mucha riqueza, algo que viene dado como un concepto. Quizá por mi trabajo o algo en mí, como masculino, una fuerte capacidad de hacer generalizaciones, pero una cierta incapacidad de concreción, de invención, de fertilidad, en el sentido de hacer aparecer múltiples signos, a veces inesperados; es como si la mujer tuviera el don de la sintagmática, tú

le das una idea y ella puede explotar un número de soluciones. Eso me parece que puede tener que ver con la fertilidad. Tal vez estoy ya desvariando. Y me parece que es muy bueno en el actor, es lo que espero en el actor: dar un concepto rector, pero que el actor pueda generar asociaciones libres de una gran riqueza, de una gran variedad sobre ese tema.

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

Joel: No.

Gustavo: *Muchísimas gracias, Roxana y Joel, por venir desde Santa Clara a La Habana para brindarme el lujo de esta entrevista.*

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 lazarrillo 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 Lazarrillo 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 centrífuga 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 definitorias, 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 influyó 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 tí? ¿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 escribió 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 afición; 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 grotowskiano, 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 dialogo 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.*

ENTREVISTA A JOSE MILIAN

Realizada en la sala Café Brecht de La Habana el 24 de mayo de 2011 de 11:00 a 12:30

Dramaturgo y director teatral nacido en Matanzas, Cuba, el 17 de marzo de 1946. Egresado del Legendario Seminario de Dramaturgia del Teatro Nacional de Cuba, donde se graduaron además importantes dramaturgos contemporáneos. Con sólo quince años, escribe *Vade Retro*. Fue alumno de Osvaldo Dragún, Luisa Josefina Hernández y Rafael Somavilla. Otras de sus obras, *La Toma de La Habana por los ingleses* y *Si vas a comer, espera por Virgilio* han sido consideradas clásicos de la dramaturgia cubana contemporánea. Es fundador de prestigiosas compañías como Joven Teatro de Vanguardia y el Conjunto de Arte Teatral "La Rueda", así como integrante de Teatro Estudio y el Teatro Musical de la Habana. En 1989 funda su propia Compañía llamada Pequeño Teatro de la Habana. En el año 2008 le fue otorgado el Premio Nacional de Teatro por El Consejo Nacional de las Artes Escénicas, la Asociación de Escritores y Artistas de Cuba y el Ministerio de Cultura, considerando su importante, extensa y sostenida entrega al teatro cubano, en la que destaca también su vocación pedagógica en la formación de varias generaciones de actores. Su notable labor como director y autor de textos dramáticos tiene una profunda filiación con la realidad y la historia cubanas. En su larga carrera ha obtenido más de once menciones en concursos nacionales, incluyendo cuatro veces en el Concurso Casa de las Américas. Fue Premio "José Antonio Ramos" de la UNEAC en 1985. Dos veces ha obtenido el Premio Nacional de la Crítica Literaria por sus libros *Vade Retro* y *otras obras* (1990) y *Si vas a comer, espera por Virgilio* (2000). Recibió el Premio "Paco Alfonso", dos veces el "Santiago Pita" y el Premio "Omar Valdés" por la obra de toda la vida. Ostenta las distinciones por la Cultura Nacional y la Medalla Alejo Carpentier.

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

José: Soy del caso ése que en Cuba se convirtió en un fenómeno muy peculiar, de los dramaturgos que, por alguna razón, no montaban sus obras y se dedican a la dirección. A mí me parece una manera festinada de definir la situación, porque cada caso es particular. Entré en el maratón de muchos dramaturgos que se vuelven directores; eso creó en la crítica y en los especialistas una especie de discriminación, por aquello de que el dramaturgo que monta su obra no tiene la perspectiva. En el caso mío no se cumple así exactamente y te voy a explicar por qué. Lo primero que yo

hacía en el teatro era la actuación, era mi obsesión, yo quería ser actor. Y tú sabes que la perspectiva del actor desde el escenario nunca es la del director y mucho menos la del dramaturgo. Pero yo me he movido en todo lo que he podido para conformarme una idea. Mi idea era ser actor; entonces mucho antes quizá de darme a conocer como dramaturgo, dirigí casualmente una obra que voy a retomar ahora, *Esperando a Godot*, en el año 1964. Beckett estaba un poco estigmatizado aquí en Cuba, no estaba bien visto, etc., y yo—jovencito al fin—que quería hacer algo; si no actuaba, al menos dirigía esa cosa. Monté esa obra y no me fue mal. Después traté de insistir en la línea de actor, eso es lo que quiero. En el año 66 ya no pude sostener más mi carrera de actor, que la hice, no sería una gran carrera, mucha gente decía que me defendía como actor; siempre he tenido eso como una gran frustración. Pero ya en el 66 no me quedó más remedio, por situaciones que se dieron en el grupo donde yo estaba, que era el Conjunto de Arte Teatral La Rueda, que casualmente dirigía un argentino, Néstor Raimondi. Raimondi regresaba a la Argentina, se iba con su esposa, Marlene, que era una cubana muy amiga mía. Me faltaba decirte que yo también entré a ver la perspectiva del escenario y de la dirección desde otra óptica, no sólo la del actor sino la del asistente de dirección, porque estuve años trabajando con Raimondi, quien descansaba mucho en mí y, claro, yo me aprovechaba de eso para aprender; aprendía de él y hacía mis cosas, le sugería muchas cosas. Raimondi regresaba a Argentina, el grupo se iba a quedar sin una cabeza de dirección y entonces me pidieron por favor que hiciera una obra. Lógicamente la primera obra que escogí ya desde este punto de vista fue mía. Y salió bien. Me dijeron que tenía que seguir dirigiendo y desde entonces hasta acá no he parado de dirigir. Sin embargo, he dejado de actuar, que era lo que realmente yo quería. Canalizo ahora un poco la vocación como actor cuando estoy dirigiendo a los actores; suena un poco pedante decirte esto, pero me gusta la dirección de actores. Soy de esos pocos directores que le interesa más que el actor esté bien, a que el espectáculo salga bien. Claro, trato de que todo salga bien, pero trabajo mucho más sobre el actor. Entonces, esa discriminación de que el dramaturgo que dirige su obra no tiene perspectiva la he ido soltando en el camino, porque ya a estas alturas, después de cincuenta años dirigiendo, soy más un director que un autor, o las dos cosas.

Gustavo: Esperando a Godot, *según entendí, fue tu primera dirección: ¿te acuerdas qué objetivos tenías en ese momento?*

José: Desde el punto de vista de por qué hacía la obra. Siempre—en eso creo que soy brechtiano—estudí mucho a Brecht. Partí de Brecht muchas veces para hacer versiones de sus canciones, de las letras de las canciones, que me entregaban traducciones de las letras en francés y había que hacer no solo la traslación del texto, de la traducción, sino que tienes que llevar eso a la métrica de la música, que quede en ritmo. Hice ese trabajo con Brecht mucho y me fui enamorando de Brecht. Ya cuando hago *Godot*—y esto tiene que ver, no me salgo de la respuesta—ya me había planteado algo que está muy claro en Brecht, y es ‘qué quiero decir, por qué hacer esta obra, qué va a decir esta obra aquí’. Y si no, ¿para qué la hago? Nunca me he enamorado de una obra solo porque me gusta la obra. Ni las escribo tampoco diciendo “me encanta este tema y lo voy a tratar”, sino “qué voy a decir con este tema, qué le estoy diciendo a la gente en esta ciudad, que es donde trabajo”. En *Godot* me planteé eso mismo: que yo quería hablar de esa sensación angustiosa del ser humano con la espera. Pero yo no tenía los recursos, realmente, estaba empezando, no sabía por dónde llegar a aquello. Quería hacer eso y fui dando como palos de ciego. La puesta no quedó mal, pero tampoco demasiado bien. Era un intento de ser director. Tenía, sin embargo, muy claro que el director debe saber a dónde va, los porqués. Eso sí lo tenía claro; lo que no tenía eran herramientas.

Gustavo: *Desde aquella experiencia hasta hoy, ¿cómo definirías hoy el rol del director?*

José: Creo que casi te lo he contestado. El dramaturgo es el eje, porque si no hay obra, no hay teatro; pero como es un hecho colectivo, el director es, después que el dramaturgo hizo su obra y ahí falleció—y soy dramaturgo y por eso te lo digo, ahí morí—el que sigue viviendo, el que hace que esa obra permanezca y continúe viva. El director es el centro, el eje, la máxima figura, el único que piensa, el que sabe lo que quiere, el que debe dirigir a todo el mundo, y como es un hecho colectivo, entran por el aro o no entran por el aro. Y yo sí creo que el director tiene que ser un dictador; no creo en la democracia en el teatro, no creo en la creación colectiva. ¿Por qué? Luché mucho cuando aquí en Cuba apareció aquello del teatro nuevo y el teatro viejo, de la creación colectiva. Y voy a explicar

por qué. El actor, cuando está trabajando conmigo y con los otros actores, ahí hay un hecho de creación colectiva, pero al final alguien tiene que asumir la responsabilidad. ¿Y quién va a ser? El director porque, si no, es un caos.

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

José: Sí. Nunca me lo planteé a priori. Ha ido pasando porque yo estuve diez años dirigiendo en el teatro musical. El teatro musical es una escuela increíble para cualquier director, para cualquier actor y para cualquier elemento que intervenga en el fenómeno teatral, porque es teatro, pero tiene algunas características que lo hacen excepcional. En los diez años que estuve de director en el musical—al que yo entré también sin saber nada de teatro musical, porque poner música en una obra no significa que estás haciendo teatro musical—empecé a aprender ahí con los que de verdad sabían: desde los directores de orquesta, el repertorista, el coreógrafo, el *regisseur*, todo el que participaba en un hecho de teatro musical, me enseñaba. Entonces la gente, como han pasado los años y me dediqué a hacer este grupo—en la historia de mi vida he fundado unos cuantos, fundé el Pequeño Teatro de La Habana, estuve después en La Rueda, con Raimondi—y ahora fundé este grupo y nos mantenemos desde hace veintidós años. He venido como heredando de eso que aprendí en el teatro musical una forma de hacer y mucha gente, sin que yo me lo haya propuesto, dice “se nota que es de Milián”. Le doy una importancia extraordinaria al ritmo, porque pienso que el actor, por muy bueno que sea, si no tiene ritmo, si no tiene oído, si no sabe caminar por un escenario, si no sabe en qué momento va a hablar porque es un poco arrítmico, entonces no tiene sentido ninguno que sea actor. Es como el bailarín: tú no puedes ser bailarín sin no tienes ritmo. A veces en las escuelas de arte descuidamos un poco que en la formación de actor el talento se mide por otras cosas y descuidamos ese aspecto. Por la experiencia en el musical, a los actores míos, aunque estemos haciendo una obra dramática, les exijo ritmo. Tú viste ayer la puesta de mi obra *Si vas a comer, espera por Virgilio*. Ellos tienen cronometrado, los textos son casi coreografías dentro del espectáculo, ellos saben en qué momento tiran la servilleta, hacen la pausa, eso ha configurado un estilo. La gente dice: “se nota que es de Milián”, porque se fijan en cómo uso la música. Desde los primeros ensayos empiezo a trabajar el sonido con el sonidista o con el

diseñador de la banda sonora. Y digo: “Esto no me funciona”. Al otro día me trae otra cosa. “Esto tampoco me funciona”. El actor está participando; improvisamos, analizamos una escena, éste es el concepto y de pronto vemos que esa música no aporta nada a ese concepto. El actor está participando de eso también. Hasta que finalmente decidimos qué es lo que se queda. “Esto sí funciona porque narra esto que queremos...”. Es brechtiano, como te decía antes. Eso ha dado como un estilo que es insólito, porque no me planteé nunca ser un director; yo soy un dramaturgo y un actor frustrado.

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?*

José: No tomes esta respuesta mía prepotentemente, como que lo he dicho en ese tono. Llevo muchos años dirigiendo y entonces me cuesta trabajo, con la cantidad de obras que he hecho, responderte rápidamente. No me siento bien conmigo mismo porque el público se ponga de pie y aplauda, porque eso francamente lo he vivido muchas veces en veintidós años y en cincuenta de carrera, mil veces. No es eso. Es aquella obra donde justamente me siento bien con lo que hice, porque solucioné todas las dificultades que me presentó; pero yo soy muy inquieto y entonces nunca me quedo con esa puesta. A lo mejor a los tres o cuatro años, más que reponer, reconsidero y hago una nueva lectura de lo que hice, perfeccionando lo que creo que logré y agregó. Hay una obra, que según en las diferentes épocas, que la hice, y cuando se estrenó tuvo muchos premios y mucho éxito de público, después la volví a hacer con menos éxito, pero igual en diferentes espacios; la había hecho primero en un teatro grande, después aquí la hice en un espacio más pequeño y luego la volví a hacer en un teatro más grande. En el año 95, yo escribí una obra sobre el caso de Madre Juana de Los Angeles, que se llama *Juana de Belciel*, más conocida por su nombre de religión como madre Juana de los Ángeles, en la que me planteaba el caso de las monjas que fingían estar poseídas por el demonio, se prestaba para un gran espectáculo, porque todas las monjas estaban gritando y corriendo—estaba la película de Jerzy Kawalerowicz—pero a mí no me interesaba copiar de la película, porque la obra mía empieza justamente antes de que al personaje de Grandier lo quemen, que es cuando empieza la película. Se prestaba para un gran espectáculo, pero

a mí lo que me interesaba era que la verdad estaba como tergiversada, oculta. ¿Cómo tú puedes, en un juicio, entre tantas personas asegurando una mentira, demostrar tu verdad? ¿Cómo una verdad podría salir a flote cuando todos los intereses, inclusive económicos y políticos, están en contra? Hice la primera con mucho éxito, pero ya en la segunda quise centrar más ese tema que te estoy diciendo, hice una versión más corta que se llamó *Juana de Los Ángeles*, y para mí, aunque tuvo éxito, fue la que menos éxito de público tuvo, se representó aquí mismo en este escenario, que ya ves que es muy pequeño, fue la que más satisfecho me dejó. Porque yo hice una *Toma de La Habana* por los ingleses en el 60, que me busqué una cantidad de problemas enormes, que fue un maratón de éxito y de público, pero yo quisiera algún día, retomar ese texto y, ya con un poco más de experiencia, hay cosas que no volvería a hacer.

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?*

José: Hice lo que llamé *La pequeña Mahagonny en concierto*; estrené en Cuba, que no se había hecho nunca *La grandeza y decadencia de la ciudad de Mahagonny*, de Brecht. No podía hacer la ópera, así como él la tiene, y entonces hice como una especie de musical, un poco más ligero. Y salió muy bien. Y decidí hacer después *La pequeña Mahagonny en concierto* y ésa fue la que peor me quedó. Los actores no me respondieron; quizás yo no saqué todo lo que yo hubiera planeado hacer; no me funcionó. *La pequeña Mahagonny en concierto* es como el lunarcito. Y otra—que te voy a decir que la hice por puro encargo—que fue una versión de *Vaselina, Grease*; pero eso no lo hice porque me interesara, sino porque fue un encargo, me pidieron hacer algo para jóvenes, me dejé guiar, orientar y lo hice de puro compromiso. Fue un éxito extraordinario de público, pero para mí un fracaso artístico, porque eso no tenía nada que ver conmigo.

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

José: La farsa. Todo lo que toco lo vuelvo farsa; hice una versión de *Macbeth*, que es la tragedia por excelencia de Shakespeare, y la llamé *Macbeth vino montado en burro*, la convertí además en musical, un sacrilegio—como Shakespeare está muerto se me permiten esas cosas,

pienso que conmigo cuando yo me muera harán lo mismo. Convertí esa tragedia en un musical y al mismo tiempo en una farsa. Fue un éxito de público y yo me sentí muy feliz, porque la esencia de Shakespeare estaba. Estaba la ambición, estaba la lucha por el poder, estaba todo pero en farsa, porque yo tengo una interpretación de la farsa que, a lo mejor, no sé si tú la sabes. Como yo veo la farsa, no es aquel género exagerado que provoca risa, que está un poco más allá de la comedia. Para mí la farsa es todo lo que no es naturalismo. Donde hay una proyección o una deformación de la realidad, la realidad está detrás y el director distorsiona un poco, pero tú adivinas qué es lo que hay detrás de eso. A eso le llamo farsa, porque yo no creo que el teatro sea un espejo de la vida; el teatro es una proyección de la vida y tú la proyectas en la forma en que tú quieras.

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

José: La música es muy importante. Soy un pintor frustrado. Últimamente hago los diseños de escenografía, de vestuario, porque ya lo creo como un componente de la puesta; no le estoy quitando trabajo a los diseñadores, porque hace unos meses hice aquí una obra mía, *El de la Mancha no va a paraíso*, y trabajé con un diseñador muy famoso, Carlos Repilado, hizo los diseños, un trabajo fabuloso. He trabajado siempre con otros diseñadores. Pero ya fundamentalmente a la hora de componer, termino de escribir la obra cuando la estoy montando. Y de paso ya la estoy vistiendo también y estoy también diseñando el espacio en el que la voy a mover. En la medida en que pasa el tiempo, me vuelvo un poco diseñador, un poco coreógrafo, un poco vestuarista, otro poco diseñador de banda sonora; es que me parece que es la forma de completar esa idea de lo que quiero como director y fundo todo eso.

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

José: A nivel internacional he visto muy poco, tengo que confesarte eso. He visto cosas en video. De los nacionales a mí me impactaron siempre mucho Roberto Blanco, Berta Martínez y Vicente Revuelta. Quizá porque eran lo que eran cuando yo empecé mi carrera. Ya ellos estaban ahí. De

las cosas de afuera, Peter Brook, de los que renuevan, te estoy hablando de los más famosos.

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

José: Sí. Siempre soñé con hacer un *Hamlet*. ¡Mira que se ha hecho *Hamlet* en el mundo! Cometí el sacrilegio con *Macbeth*, pero con *Hamlet* no me atrevo; tampoco quiero hacerla como está escrita. Quisiera hacer algo que no hayan hecho, es muy difícil. Pero sueño con *Hamlet*; a veces estoy explicándoles cosas a los actores y recurro a ejemplos de *Hamlet*. Porque siempre han dicho que esa tragedia es la tragedia del “ser o no ser” y de la indecisión, y no es verdad; es la tragedia de la perfección; tengo mi teoría con esa obra porque yo la haría de otra forma, pero no me atrevo. Además no me atrevo porque no tengo los actores; tendría que tener unos actores muy específicos y no los hay.

Gustavo: *Como has montado obras tuyas y de otros autores, quisiera preguntarte si hay diferencias en uno y otro caso. ¿Qué facilidades o dificultades te planteó dirigir tu obra comparado con la dirección de la obra de otro?*

José: Para mí no hay una diferencia, porque cuando estoy montando una obra de Shakespeare, de Beckett o de cualquier otro autor, yo hago lo mismo que conmigo; me olvido de que la obra es mía. Ahí soy el director y entonces digo “esto no me sirve”, no importa que lo haya escrito yo. A veces los actores se ríen porque digo “¡Dios mío, cómo escribe este hombre!” y es algo mío. Veo que algo está demás; si algo yo lo puedo decir en el escenario con una imagen o con un simple movimiento, ¡para qué tanto texto, eso me sobra! Para mí, pues, es el mismo grado de dificultad. Brecht es Millán, porque al final soy el director, sigo diciendo esto, soy el que tiene la autoridad, la dictadura la ejerzo yo.

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?*

José: No, nunca, no me atrevo.

Gustavo: *¿Has dirigido cine o televisión? ¿Te interesaría?*

José: No. No me gusta para nada; el cine me gusta para disfrutarlo; la televisión la detesto. Es terrible que diga esto, porque a veces la televisión es lo más cercano que tenemos; han llevado varias obras mías a la

televisión y siempre quedo disgustado. Porque me considero muy teatral y cuando la llevan a ese lenguaje a mí me revienta que vayan a abrir una pila de agua y salga el agua, porque eso sí está bien para la televisión, pero en el teatro no me hace falta. Yo no soy Antoine. No me interesa. Es un medio con el que no me queda más remedio, porque las quieren llevar y a veces es importante que lo hagan. Pero yo nunca he dirigido y no me gusta.

Gustavo: *Algo ya me has respondido sobre esto, pero quisiera que ajustaras tu respuesta. Cuando haces una nueva lectura para el remontaje, ¿partes completamente de cero?*

José: Sí, parto de cero, empiezo como si no la hubiera montado. A veces la misma situación cambia con los actores; me ajusto mucho a los elencos, que en Cuba varían mucho. Este elenco es diferente al otro que tuve. Es casi como un proceso en el que eso va pasando solo, porque de buenas a primeras digo “esto es casi lo mismo que monté la otra vez, pero esto no”. A veces surgen imágenes o situaciones de lo que ya hice, y a veces surgen otras nuevas, pero no porque me lo propongo, no impongo el esquema, sino que dejo que vaya fluyendo porque los actores son nuevos y empezamos en cero.

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?*

José: Tomo decisiones y a veces digo “me van a colgar, me van a matar”, ya estoy pensando en ese espectador que a lo mejor ni piensa en eso, pero yo sí lo creo, porque con el tiempo y los años, ese espectador virtual—por decirlo de alguna forma—está como omnipresente en uno, ya uno no lo puede evitar. Y como sé que me dirijo a él, que quiero dirigirme a él, que quiero decirle algo a él, pienso que es muy inteligente, que es un espectador muy especial y me aprueba o me desaprueba algo. Pero no por el hecho de que no lo voy a hacer porque no lo van a entender; los reto, a mí me gusta retar desde el escenario, me gusta mucho provocar. No soy un autor, como dramaturgo ni como director—no sé si con la obra que viste te habré parecido convencional como director—pero no me considero convencional. Como autor soy lo más desafiante que te puedas

imaginar, porque no hay una obra mía con la que no me haya buscado problemas; hago muchas críticas, golpeo, sacudo mucho; siempre decía cuando era jovencito—y lo sigo repitiendo ahora—“que se duerman los que trabajaron en la obra o el director, pero el espectador no se puede dormir; ése tiene que protestar, patear, chillar o aplaudir, si le gusta”. Tengo que estar todo el tiempo en una guerra constante con ellos. No te creas que porque pienso en ellos me cohíbo de nada; al contrario, los provooco, los reto, los desafío.

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?*

José: Generalmente digo que no; no me gusta sacar una obra de donde está, porque la obra que tú planteas en este espacio, es para este espacio. Cuando me dicen de llevarla al festival tal o cual, sufro enormemente, porque no pensé en ese espacio. Entonces, hasta la intensidad que puede tener un actor o la calidad de un movimiento, o de algo específico del escenario, está en función del espacio en el que lo creé. Me cuesta mucho sacarla de ese espacio. Escucho que otros directores dicen “monté esta obra y me fui de gira”; yo casi nunca hago giras, detesto hacer giras, a los festivales los aborrezco. No puedo salir del espacio en el que creé; si tú me dices que esta obra es para el Mella, me pongo en función del Mella, que es un teatro grande, con las características que tiene. Sé que lo que le estoy pidiendo al actor va a funcionar con el espectador que está allá arriba; pero cuando lo hago para acá, estoy pensando en el espectador que tengo encima. Me gusta el teatro pequeño, mi grupo se llama Pequeño Teatro. No obstante, he trabajado en todos los teatros de este país, que son grandes, pero si me preguntan, prefiero el espacio pequeño, y de cambiar de un espacio para otro, no, casi siempre me niego. Cuando ya no me queda más remedio, cuando se trata de un festival en el que hay que participar, son los actores los que ejercen más presión, porque yo siempre tengo la potestad de decir “no voy”; los actores están seducidos por los premios, quieren que los vean otros grupos, entonces sufro enormemente, trato de adaptar y aunque pido un espacio más o menos como el original, no siempre se cumple.

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

José: Sí, con productor. Aquí el productor es el Estado, un representante del Estado. Es una persona que está vinculada al grupo y sabe lo que yo quiero y por qué lo quiero. Tengo que tener un nivel de comunicación muy grande con el productor porque a veces pido un zapato así y él ya sabe por qué pido eso. Él depende del dinero del Estado y entonces tiene que hacer gestiones. Aquí el productor, generalmente, a diferencia de lo que ocurre afuera—he montado obras en México y en Ecuador y sé cómo funciona el productor allí—es como un gestor, un vínculo para gestionar cosas, pero no pone el dinero y a veces no tiene la capacidad de determinar por sí mismo qué va a hacer. Es un intermediario.

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

José: Sí. Ahora te vas a enterar de una cosa muy grande. (*Risas.*) Resulta que en Cuba nos acostumbramos a que la fecha de estreno es mayo y, de pronto, por hache o por be, no puede hacerse, entonces dices “estreno en junio” y no pasa nada. Y después en julio y no pasa nada. ¿Por qué? Como sabes, aquí los actores reciben salario del Estado, entonces no hay apuro por estrenar, si no está, no está, pero están cobrando, están viviendo de eso. Pero yo estoy en un sistema nuevo de pago; es un sistema experimental que, si funciona con nosotros—ya hace un año que estamos en él—se les aplicará a los otros grupos de teatro. Ahora sí ha cambiado la cosa; han seleccionado dos o tres grupos y he tenido la suerte o la desgracia de estar entre los que escogieron, quizá porque yo tengo ese ritmo de trabajo específico y un espacio, porque no todos los grupos tienen un espacio. Si me dicen “tienes tantos meses de ensayo”—que yo puedo discutir si es suficiente o no—y después me dicen “y tienes tanto tiempo de funciones”, porque se supone que está en función de la recaudación por lo que se invirtió en el montaje. Eso es relativo, porque si la obra no tiene éxito, no tiene sentido que tengas el teatro abierto. No se ha dado el caso. Ya llevamos como un año en ese sistema. Tiene lo bueno y lo malo de trabajar con fechas fijas, porque te parece como que estoy obligado, como que estoy presionado, pero no, a mí me ha ido funcionando y más o menos he podido. Lo malo es que a lo mejor un día me planteo un proyecto en el que este esquema no me va a funcionar; tendría que salirme para otro y decir “yo con esto no continúo porque necesito un año de preparación para esto que voy a hacer” y ya no entraría en este sistema de pago.

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

José: Estoy en todas partes, como dios, más de las que te imaginas. Estoy como dios, estoy omnipresente. No solo el día del estreno, sino durante los ensayos generales ya estoy en todo; lo mismo me puedes ver pintando un zapato que era negro y tratando de convertirlo en blanco, lo viste en la obra sobre Virgilio, los zapatos de ella eran negros y yo se los pinté de blanco. Estoy con la banda sonora, que si esto no me gustó y que ponga otra cosa; estoy al lado del diseñador de luces, diciéndole “quita este efecto”. Y para colmo de males, te demostré que el maquillaje de Virgilio en catorce años lo hago yo; me meto a hacer maquillaje. Siempre busco la manera de ser uno más, no desde afuera mirando, sino uno más dentro de ellos, con los actores, con los técnicos, tratando de que no falle nada. No me molesta para nada coger la escoba y barrer el escenario si está sucio, me siento muy feliz porque estoy en función de eso.

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

José: Si hay algo que es evidente que no funcionó, sí lo ajusto. Es más, noche por noche, yo estoy detrás de los actores dando notas; a veces doy notas en medio de una función—que es terrible—pero voy corriendo para atrás y le digo “estás tumbando todo el ritmo de la obra, estás hablando de carretilla, no te creo nada”. Les suelo decir mucho esto para motivarlos a que pongan sus sentimientos, porque a veces el actor mecaniza después de haber hecho muchas funciones. No cambio en esencia la puesta, pero ajustes hago.

Gustavo: *¿Cómo llegan las obras a tus manos?*

José: Hay muchas formas de llegar; te proponen cosas, te dicen cosas; soy muy caprichoso y digo “esto no me interesa, esto otro no me interesa”. Porque leo o porque investigo. Eso que te contaba: me gustaría hacer una versión de *Hamlet*, entonces me pongo a ver todos los *Hamlets* que hay por ahí, entonces se me ocurrió una obra y la escribí. O estoy leyendo algo de un autor y sé que eso me interesa. Soy yo el que decide; casi nunca digo “esta obra la vamos a hacer porque me la propuso fulano”. Soy un poco dictador, tirano.

Gustavo: *Cuando trabajaste—si es que te ha tocado—con un dramaturgo vivo, pero que obviamente estaba en tu ciudad, ¿te interesó su presencia durante los ensayos? ¿Fue útil? ¿En qué sentido?*

José: No se ha dado el caso ni se va a dar nunca (*Risas*). Y digo: “los dramaturgos vivos tienen quien se las monte; y yo soy dramaturgo también; si a mí no me las montan, me las monto yo”. A veces me las piden y me las montan. Y otras veces me critican: “Milián no deja que monten nada de él, porque él mismo se las monta”. Que un dramaturgo vivo, si se hubiera dado el caso, viniera a los ensayos, lo hubiera estrangulado. Nunca se ha dado el caso ni se va a dar.

Gustavo: *Una directora argentina me dijo “para mí todos los dramaturgos fallecieron”. (*Risas*.)*

José: Y, como ya te dije, yo hago conmigo como si estuviera muerto también. Lo que pasa es que llevo tantos años en esto, tengo tantas obras, que la gente se sorprende; puedo tener una sala abierta durante muchos años estrenando cosas mías sin repetir. Si algún día existiera, es improbable, un dramaturgo vivo que tuviera algo que realmente me interesara y yo lo tomara para dirigir, lo primero que le diría es “por el ensayo no te presentes jamás; vas al estreno y me demandas, pero allí no vayas a nunca”. No lo toleraría en los ensayos.

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.?*

José: Lo primero que me viene a la mente es quién va a decir ese texto. Por eso te decía que yo fundamentalmente conozco al actor. ¿Quién me podría decir esto, que yo le crea? Porque desconfío mucho.

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

José: Se las arreglo descaradamente. Esto está en argentino, estamos en Cuba y hablamos en cubano, esto no me cuadra. Esto está en español, no me interesa. Y voy arreglando descaradamente. Si Brecht se levanta de la tumba, me mata y me tengo que ir con él, porque le hago horrores.

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?

José: Siempre tengo objetivos, lo que uso es cualquiera de esas dos variantes, según los actores que tenga en ese momento. Para ese proyecto, sé si debo comunicar todos los objetivos, más o menos, para estimularlos, lo hago más para estimularlos a la investigación. O, en algunos casos me he planteado que no sepan nada de lo que voy a hacer y que en la medida en que empezamos a movernos, ellos vayan descubriendo. Las dos cosas me han funcionado.

Gustavo: *¿Cómo seleccionas el elenco?*

José: Varía. Tuve durante muchos años un grupo fijo, entonces ya los conocía y sabía más o menos de la formación de cada uno, el que venía de escuela, el que viene de la calle, el que se está formando aquí, eso me daba una medida. Pero en la actualidad, con este sistema que te explicaba, escojo en función de lo que voy a montar. A veces me pongo un poco insostenible. Tengo muy mala fama, dicen que soy muy tirano, malgenioso, que exijo mucha disciplina, me piden permiso para hacer cine y televisión y no se los doy; no todos quieren trabajar conmigo y hay otros que se mueren por eso, pero incluso a veces a ése que sí quiere, le hablo con franqueza y le digo que no me sirve. No los odio, pero creo que hay que hablar con la verdad. Le digo: “mira, lo que yo voy a hacer tiene mucho que ver con el movimiento, con la plasticidad y tú no, no puedes, tendrías que superar esas cosas; en esta obra, no, te llamo para otra”. Voy escogiendo de acuerdo a lo que voy a hacer.

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?*

José: Sí, para mí son iguales.

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

José: Sí. No me voy a tomar tiempo, porque creo que más o menos te lo estuve diciendo. Todo dramaturgo tiene a la hora de escribir una obra un actor idílico que va a representar ese papel; y como director, también me lo planteo. Tengo unos actores idílicos que van a hacer esto como yo

quiero; la realidad me golpea mucho. A veces nos conformamos con resultados medios porque es lo más cercano a tu ideal. Soy bastante exigente y me gusta que dentro de lo más cercano al ideal, esté casi ahí pegado a la *i* (de ese ideal). El requisito esencial es el actor que sea capaz de cuando abra su boca y diga un texto, yo se lo crea y además no solo se lo crea, sino que me provoque algo, si es trágico, que me haga sufrir, y si es cómico, que me haga sonreír. El actor que se desgañita en el escenario y no pasa nada y no me llega ni a mí en la primera fila—si no me llega aquí donde tengo mi mesa de director, que es desde donde le grito—si aquí no me llega ese actor, no me interesa. Ese actor no solo tiene que tener esa cualidad, sino lo que te decía al principio sobre el ritmo. Nunca lo he encontrado, que todas estas cosas se reúnan en un mismo actor es muy difícil. Hay alguno que te da todas las emociones y le creo, pero a lo mejor no se mueve tan bien. Nunca he encontrado ese actor, pero lo sigo buscando.

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

José: Sí, claro. Divido el trabajo con ellos en varias etapas porque cuando ellos están buscando dentro de ellos para crear, caracterizar el personaje, obviamente también con mi ayuda—con mi orientación hacia dónde va la puesta, porque si los dejas solos te empiezan con las biografías y eso a mí no me interesa; a mí no me interesa la biografía del personaje, realmente no creo que aporte nada. Tú mataste a tu abuela en escena y eres la asesina de tu abuela; a quién le importa si cuando eras chiquita te torturaba y toda esa cosa psicologista, no me interesa. Lo que me interesa es que el actor utilice el método de Stanislavski para sentir—tú conoces bien los ejercicios de Stanislavski—en función de él como actor para que tenga herramientas, para mantener eso después función por función, porque tampoco basta con una improvisación genial y después por las noches no pasa nada. Eso trato de moverlo en el marco de Brecht; me interesan mucho los conceptos: el arreglo narrativo, el *gestus* social, el distanciamiento. Mezclo un poco todo eso y el actor que me responde es el que se repite, porque el que no me responde, se queda en el camino, no lo uso más.

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?*

José: Dejo que el texto me vaya llevando a lo que él quiere y a veces lo que los actores van logrando en los ensayos, me va diciendo si estoy equivocado. Ahí soy muy amplio, me voy modificando. Y los actores míos, aunque te parezca que no, trabajan con mucha libertad, porque yo los dejo crear y ellos me van modificando a mí también. Me faltó decirte algo que responde a la pregunta anterior: a veces el actor viene con un método que dice él que es barbiano o grotowskiano. Y yo le digo: “Bueno, si eso te sirve para decir ‘qué triste estoy por mi abuelita’, úsalo”. A mí no me importa cómo se llame, si es Grotowski, si es Barba, si es Brecht, si es Stanislavski. ¿Te sirve? ¿A mí me funciona? ¿Logramos el objetivo? Entonces sigue usándolo.

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 esto de hacer teatro en situación de falta de recursos?*

José: Una manera de obligarnos a usar la imaginación; es muy bueno o es muy cómodo o muy agradable trabajar con todos los recursos del mundo. Yo los he tenido, pero a mí me gusta el reto de ‘no tengo nada’. Miro el escenario vacío pelado y me pregunto cómo puedo hacer un espectáculo con un actor con la palabra y nada, y ahí está la cosa: lograr eso.

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 director?*

José: Emocionar, me interesa el teatro que emocione y que conmueva. No sé si aprenden, no sé si se entretienen, pero si se conmueven, entonces se cumplen todas esas cosas.

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

José: Esencial, soy muy estricto, son muy estricto con las clases; los actores míos se entrenan para cada montaje. El entrenamiento que se pone en función de ese montaje no lo hago yo; tengo profesores para eso.

Soy muy exigente y peleo mucho cuando llegan tarde a las clases o cuando faltan. No permito ausencias; de hecho, por ausencias, he suspendido estrenos porque he expulsado a ese actor del elenco; si tiene tantos problemas, no puedo trabajar con él. Busco otro y suspendo el estreno. En esta etapa, con el nuevo sistema, no lo he hecho porque afectaría a los demás, pero tampoco se ha dado el caso. Soy muy estricto, porque pienso que el teatro—aquí no sé si un poco estoy delirando, pero te lo voy a decir—es un sacerdocio. Ser actor es como ser un sacerdote de una iglesia; soy en eso a la antigua, si se quiere, aunque me considero bien avanzadito en ideas. Pero solamente de esa forma, con esa entrega, se puede lograr algo—aunque sé que hoy en día los sacerdotes hacen barbaridades, no estamos hablando de eso—pero hay que tomarlo con esa seriedad, con que tú entras al convento, entras al teatro, hay que respetarlo. No dejo ver ensayos, no me gusta que en medio de los ensayos pasen cosas que rompan la atmósfera. El actor desde que se sube al escenario, aunque vaya a improvisar, está creando; y aunque esté reviviendo letra, está creando, entonces tiene que haber una atmósfera que propicie ese acto de creación. El está creando y yo también; estamos trabajando con los nervios, estamos trabajando con nuestra sensibilidad y creo que ese tipo de atmósfera sacerdotal o religiosa, si se quiere, es la única forma que veo para eso, si no, no puedo crear. No puedo estar viendo un ensayo o haciendo un ensayo y que vengan en ese momento y me pregunten si puedo atender a alguien que me está buscando. Ahí mismo me exploto y boto a la gente, porque me están sacando de eso, porque es como que estoy orando ante dios y vienen a decirte que llegaron los huevos a la bodega. El actor tiene que trabajar lo mismo, tiene que hacer lo mismo, si no, no me interesa, en eso soy muy exigente.

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.?*

José: De acuerdo con la obra, a veces me planteo si hay que hacer un trabajo de mesa, importante, sobre todo cuando hay algo teórico; pero a veces hay otros trabajos en que digo ‘no’, vamos a empezar a movernos, vamos a descubrir los personajes con los ejercicios que voy sugiriendo y que ellos me van dando y entonces el trabajo de mesa lo vamos haciendo en la marcha. Paro de pronto una escena y digo “esto es por esto y por

esto y pasó esto en esa época” y doy toda la información que el actor requiere. Porque a veces si se la das mucho en el trabajo de mesa, después la olvidaron cuando están ensayando, ya ni se acuerdan; los actores se dedican más a la cosa práctica y entonces asimilan más durante el montaje esa cosa teórica que haciéndolo previo al montaje.

Gustavo: *¿Cómo sabes que una escena está terminada?*

José: Es difícil, porque a veces el actor cree que ya está terminada y entonces es difícil cuando le digo que no está. Sé que sufre y a veces se disgustan conmigo, y no me hablan y ves que llegan y no me besan. Porque los actores—no sé si es una costumbre cubana—me besan, tanto los hombres como las mujeres, me ven un poco como el papá. Y cuando les digo algo como esto, no hay beso.

Gustavo: *¿Pero cómo tú sabes que no está terminada?*

José: Ahí voy, después de este proceso—que te lo tengo que decir—el día que yo les digo “sí, eso ya está”, ahí me pongo allí de ejemplo, y les digo “el primer espectador que tienen soy yo”. Si a mí me emocionó eso, si me llegó, porque pongo la mente en blanco, me pongo como espectador, entonces esa escena ya está, porque asumo el rol del espectador imaginario que tengo en mi cabeza.

Gustavo: *Cuando durante los ensayos el proceso se estanca, a lo mejor no te ha pasado, pero sé que a veces ocurre, ¿tienes alguna estrategia para destrabarlo?*

José: No me pasa; sé que suele suceder, pero no me pasa, porque desde que planifico el trabajo estoy jugando todo el tiempo con un elemento espontáneo, entonces casi nunca repito la obra, una y otra vez, a veces empiezo a montarla por el final. El actor nunca llega a acomodarse, siempre está como en un susto perenne, porque no sabe cómo va a ser esto. De pronto, cuando cree que la vamos a pasar completa, digo no. Trato, velo porque eso no suceda, que no se trabe. Cuido ese aspecto.

Gustavo: *De esto ya algo me has dicho, te hago la pregunta por si quieres agregar algo. ¿Cuándo entran los llamados diseñadores o técnicos—escenógrafo, vestuarista, iluminador, maquillador, etc.? ¿Entran en determinado momento o ya están desde el principio?*

José: Como te dije antes, entran desde el principio. Si entraran después o en otro momento, a mí me costaría trabajo integrarlos. Para poder integrarlos, tengo que tener todos esos elementos desde el principio.

Gustavo: *Cuando diriges, ¿lo haces desde la platea o subes y bajas del escenario? Me dijiste que trabajabas en esta mesa.*

José: No, todo el tiempo allí estoy con ellos; aquí doy los gritos y voy corriendo para allá, y me subo con ellos y a veces hago la escena y esos son los pocos momentos en que me realizo como actor. No es que yo les diga cómo yo quiero; les digo “mira, si fuera tú, lo haría así, pero no quiero que lo hagas igual que yo”. Entonces lo hago y le pido que no lo haga como lo hice yo, que me muestre que entendió lo que quise decir. A veces, viéndome a mí, se dan cuenta lo que quiero y lo empiezan a hacer.

Gustavo: *¿Trabajas con asistente de dirección? ¿Qué tareas le asignas?*

José: Sí. El tiene que ser igual que yo; eso es idílico también, pero nunca es igual. A lo mejor no es el tipo de asistente que yo puedo irme y dejarlo solo con el ensayo, porque no sabe a dónde yo quiero llegar. Yo no uso asistente para repetir texto y tomarle el texto a los actores. Ese proceso tiene que hacerlo el actor en su casa o donde él quiera. Aquí no se viene a aprender textos, lo tiene que tener aprendido. Lo que viene a hacer conmigo es cómo va a integrar ese texto a los conceptos que yo quiero. Al asistente—generalmente, un poco lo de siempre, lleva y trae recados, esas cosas—lo necesito, como siempre lo he usado, más como un colaborador, una persona que entiende lo que yo quiero y me facilita a veces la solución de algunos problemas de ese tipo, mecánicos, para yo no moverme de la mesa. Generalmente el enfrentamiento del proceso lo hago solo.

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

José: No. No me gusta, no me interesa, y a veces digo “me da igual, si no viene nadie, es un problema de ellos”. A veces pregunto por qué no anunciaron, pero no participo directamente ni me interesa participar. Hay gente que se ocupa de eso.

Gustavo: *La crítica, ¿la tomas en cuenta? ¿Aporta algo a tu trabajo en puestas posteriores?*

José: La crítica académica—te vas a reír—a veces lo que logra es indignarme. Ni siquiera porque hablen mal; tampoco te puedo decir que

soy víctima o que soy ignorado, porque no es el caso, ni soy víctima ni soy ignorado. Aunque yo creo que cualquier director en el mundo ha pasado por esos momentos, y sobre todo en mi caso, como empecé muy joven, en algún momento me ignoraban, en otros me tomaban en cuenta. A veces se pone de moda una tendencia, la obra mía cae dentro de esa tendencia y entonces celebran, la valoran. A veces me revienta cuando dicen cosas como “Milián, si sigues escribiendo obras tan buenas como ésta...”; yo he escrito muchas obras, no digan que ésta es la buena; no sé si todas son buenas, pero no es la única buena. A veces lo que logra la crítica académica es molestarme, indignarme, como cuando dicen “cómo puede ignorar este aspecto, cómo puede saltarse eso”. A veces me digo “esto está exagerado, no es para tanto”, no es falsa modestia, es que soy espontáneo, yo soy así, si tú quieres, mi espontaneidad como persona a veces se refleja hasta en mis puestas. Ni me creo nada, nunca me he creído nada, tuve golpes en la vida. Imagina un muchachito de quince años que escribe una obra, se la montan y resulta súper éxito y tener un teatro gigantesco de pie gritándote bravo y aplaudiéndote, enloquece a cualquiera. Pero yo tengo otras locuras, pero la locura del vedetismo, nunca la tuve, no me gusta que me alaben exageradamente. Si dicen algo que yo mismo digo “esto es verdad”, me encanta porque lo han reconocido. Y si hablan horrores de mí y veo que me lo merezco, pues me lo merezco. A veces los actores dicen “mira lo que dijeron”, entonces les digo “Uds. se lo buscaron, porque esa función estuvo espantosa, Uds. lo saben, yo fui atrás y se los dije”.

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.?*

José: Fui uno de los defensores de la nueva etapa ésta, porque aquí había unos grupos establecidos, que yo fui uno de los promotores de toda esa locura de proyectos y proyectos; que la gente se agrupara por intereses, tantos actores con aquél, porque ése es el director que me gusta, y éste con éste porque es el que quiero. Pienso que esa estructura facilitó esto de que los actores pudieran trabajar libremente y que los directores pudieran escoger libremente. He oído decir, pero yo te digo, hasta donde mi conocimiento me da, a mí me parece que no, que en Cuba no. Lo mismo

un gay, si está haciendo el papel de hombre y no es amanerado, pues funciona. Y si es negro no importa si está haciendo de blanco. Nunca, en mi caso no se ha dado, pero tampoco conozco muchos casos donde yo pueda decirte que hubo discriminación. Sin embargo, hay otros compañeros que me han dicho “no, porque allí a los negros no les dan oportunidad”. No creo que en Cuba se dé ese caso, francamente no; y en este momento más, en que hay una independencia, una apertura y no veo ese tipo de discriminación en ningún sentido. Por cuestiones políticas, es más difícil todavía, porque se entiende que el que políticamente no está de acuerdo, se va o está esperando para irse. Se supone que el que está, o no le queda más remedio que quedarse, eso no quiere decir que esté de acuerdo, está porque no puede irse y entonces asume. He tenido el caso de una actriz que ha estado protagonizando una obra conmigo hasta el último momento; ha cogido una cantidad de premios, en Camagüey, en todas partes y de pronto me dice “me voy del país” y se ha ido. Pero ha trabajado hasta el último momento. Lo más que he podido decirle es “en el momento más importante de tu carrera te vas; mira con todos los premios que tienes, lo que te esperaba...”. Ella decía que aspiraba a otras cosas y está bien, es una elección libre. No he aplicado nunca y tampoco creo que los directores que conozco apliquen ese tipo de discriminación, aunque pudiera darse un caso, pero hasta donde yo tengo conocimiento, no.

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

José: ¡Qué cosa más curiosa! Aunque en Cuba, fíjate, pasa lo mismo con los dramaturgos y las dramaturgas, no son muchas las mujeres que escriben. Pero en Cuba tenemos algunos casos de mujeres que son dramaturgos, interesantes, conozco muchas. Y directoras también, porque cuando me preguntaste por directores paradigmáticos que me hubiera interesado cuando yo empecé, te dije una mujer, Berta Martínez. Hay directoras importantes en Cuba, pero siempre en el balance los varones son más.

Gustavo: *La última pregunta es para lavar mi rol de entrevistador. ¿Hay alguna pregunta que siempre soñaste que te hicieran como director y nunca te han hecho?*

José: Sí. Como soy dramaturgo, la pregunta sería: ¿y por qué dirige? Y siempre me imaginé esta respuesta: “Porque no me quedó más remedio, a

mí no me gusta la dirección, a mí lo que me gusta es la actuación”. Todo lo que te he dicho hasta aquí es oficio, es lo que he hecho en cincuenta años, pero tengo ese sueño frustrado.

Gustavo: *La otra pregunta que surge de lo que dices es qué rol juega el director al momento en que te pones a escribir una obra.*

José: Nada, de verdad, te juro que nada. Lo olvido. Si pongo a Milián director al lado del Milián escritor, no lo dejo escribir. No puedo. Tengo que ser libre. Es lo que te decía de la espontaneidad; como soy muy retador y rompo esquemas y esas cosas de la farsa—aquí la gente camina, pero yo los pongo a volar si me da la gana—si tengo un Milián director ahí que me dice “cómo vas a hacer eso en el teatro, eso es irrealizable”, entonces ya me limitaría.

Gustavo: *Muchísimas gracias por brindarme la entrevista, por la invitación a ver la función y sobre todo permitirme conocer esta sala teatral.*

ENTREVISTA A CARLOS DIAZ

Realizada en el Hotel Nacional el 24 de mayo de 2011 de 18:00 a 19:30

Director, crítico y profesor nacido en La Habana en 1955. Es fundador de la Compañía de Teatro *El Público*. Diplomado en Arte Teatral en el Instituto Superior de Arte de La Habana (ISA). Al inicio de su carrera oficia como crítico de teatro y de arte, y más tarde comienza a dirigir. Se ha desempeñado como profesor del ISA y de otras instituciones docentes; es también asesor dramático y diseñador de vestuario y escenografía. De 1980 a 1982 dirigió el Teatro Ensayo de Bejucal; fue asesor general del Teatro Irrumpe (1983-1988), asesor general y director artístico del Ballet-Teatro de La Habana (1988-1990) y finalmente fundó en 1990 la Compañía de Teatro *El Público*. Su primera producción en este teatro fue la *Trilogía de Teatro Norteamericano*, que incluye dos piezas de Tennessee Williams (*El zoo de cristal* y *Un tranvía llamado Deseo*) y una de Robert Anderson (*Té y simpatía*). Su compañía trabaja en su sede, el Cine Teatro Trianón en la calle Línea de La Habana y ya lleva más de 40 representaciones entre 1990 y 2007, razón por la cual se la considera una verdadera institución de la capital cubana. Dicha compañía ha visitado Ecuador, España, Colombia, Venezuela, entre otros muchos países.

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

Carlos: Llego a la dirección teatral porque siempre quise ser actor. Desde pequeño me gustaba la actuación, la interpretación; me gustaba, también desde pequeño, pensar que yo podía organizar lo que se hiciera con el fenómeno de la actuación y de la interpretación. Desde los estudios de primaria y secundaria no pensaba que yo iba a ser un director, pero creo que ya estaba dirigiendo. Estudié entonces en el Instituto Superior de Arte la Licenciatura en Artes Escénicas y Teatrología y Dramaturgia, porque era una época en la que no se estudiaba la dirección. A nadie, con la edad que yo tenía, se le ocurriría por un problema de la petulancia que eso conlleva decir que uno quería ser director teatral. Entonces estudié Teatrología y Dramaturgia y, en silencio, tenía un grupo de teatro que yo dirigía y que tuve muchos años. En la medida en que yo estudiaba teatrología, practicaba la dirección. Primero con aficionados y después, cuando me gradué, no fui mucho tiempo ni teatrólogo ni dramaturgo, porque pienso que ya hay demasiados críticos en Cuba, hay muy pocos periódicos y pocas ediciones en las que uno pueda publicar. Creo que hacían falta directores, y en realidad eso era lo que a mí me gustaba hacer.

Trabajé junto a uno de los grandes directores de teatro cubano que es Roberto Blanco, ya desaparecido, pero para mí siempre fue un sueño trabajar con Roberto y fui su asesor, fui asistente y me dio la oportunidad de hacer diseño de vestuario, de escenografía. Trabajé mucho con Roberto. Hice Goldoni con Roberto, hice *Mariana Pineda* de Lorca, hice la *María Antonia*, la última reposición que hizo Roberto de su puesta, que era una cosa enorme; también ...*de los días de la guerra*, en fin, hice muchas obras con Roberto hasta un momento en que yo ya quería dirigir. Me picaba el bichito de la dirección y tres bailarinas del Ballet Nacional decidieron no seguir en el ballet nacional porque querían encontrar otra manera de comunicación, de moverse, de expresarse y se crea el Ballet Teatro de La Habana en los 80 y fui asesor de ese grupo. Ahí tuve la oportunidad de hacer un trabajo sobre Chéjov, con sus obras y también comencé una puesta en escena, un espectáculo sobre *El rey Lear*, de Shakespeare, que nunca terminé. Después pasé a tener la oportunidad de que el Teatro Nacional de Cuba, en el año 1989, cuando había una crisis grande en el teatro cubano, y el director del Teatro Nacional me preguntó si quería dirigir; ya sabía que yo quería dirigir. Le dije que sí, que quería hacer un montaje de *Un tranvía llamado Deseo*. Me dijo: “No. Te doy la oportunidad de que tú hagas tres obras y no una”. Me dije: “Si me están dando la oportunidad, tengo que tomarla”. Entonces hice una trilogía de teatro norteamericano que comenzaba con *Zoológico de cristal*, después *Seis simpatías* y cerraba con *Un tranvía llamado Deseo*. Esa fue mi entrada en el teatro cubano en el 89-90, eso tuvo una larga temporada. Apareció una, después la otra y al final la última, creo que tuvo mucha repercusión para la crítica, para el público y para mí como director. En realidad, empiezo, pues, como director con esta trilogía de teatro norteamericano.

Gustavo: *Desde esa experiencia, ¿Cómo definirías hoy el rol del director?*

Carlos: El director es el culpable de todo; es el que pone la mesa, es el que busca las fichas. El director es el causante y el único responsable terrible de todo lo que ocurre en un espectáculo. Respeto mucho la profesión, porque creo que todavía no la veo en mí. Cuando veo un buen espectáculo, cuando conozco un buen director, me inclino. Para ser director hay que cuidar demasiadas cosas, hay que prever. Que haya que estudiar, ser culto y tener culto, eso se sobreentiende, pero cuando uno decide dirigir teatro le va la vida en ello. Todo es tan subjetivo, todo es tan

en el aire, todo es tan efímero que, cuando a un espectáculo le llegan los aplausos finales, es la muerte.

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

Carlos: Sí, es muy difícil que alguien no tenga un estilo personal. Cada persona es un estilo, cada persona es un camino, cada persona es una estética, una poética. A mí me pasa algo con el teatro: a mí me gusta el teatro bien hecho, el teatro que divierta, el teatro de la belleza, el teatro que le deje a uno un hábito de que más que haber ido al teatro, fue a la luna. El teatro es una zona de mentir, de mentir bien, y cuando se miente bien, uno está haciendo buen teatro.

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?*

Carlos: Siempre he estado loco porque me hagan esta pregunta y aquí nadie la hace. Es una pregunta, es una estocada mortal para un director. Me debato en pensar cuál fue... ¿la mejor, o la que a mí más me gusta? ¿Hablas de cariño o de buenos resultados?

Gustavo: *No, hablo de la que te planteó mayores dificultades, pero que supiste sobrellevarlas, alcanzar un producto óptimo que te satisfizo.*

Carlos: Hay una. A nadie se le hubiera ocurrido, en el momento en que yo lo hice, hacer *La niñita querida* de Virgilio Piñera. Es una obra súper débil, una obra que Virgilio no quería que se estrenara, una obra que tuve el privilegio de que su sobrino, Juan Piñera—es un músico que ha trabajado mucho conmigo en el teatro—hiciera la banda sonora del espectáculo. Un día en casa de una actriz argentina que vive aquí ella dijo: “Quiero, en silencio, porque voy a sacar de las reliquias de la familia, una obra que se llama *La niñita querida*, que yo creo que es para ti”. Entonces leímos en una tarde la obra y me dije “yo quiero hacer esa obra”. ¿Tú conoces la obra, el texto?

Gustavo: *¿Cuándo la hiciste? Yo creo que la vi en el 94 cuando vine a Cuba.*

Carlos: En el año 93. Era un refrigerador y unos abuelitos y una niña a la que no le gustaba el nombre que le pusieron, que se llamaba Flor de té.

Gustavo: *Sí, creo que la vi.*

Carlos: Esa es una puesta a la que yo le puse mucho amor. Trabajé con mucho rigor. Esa noche me di cuenta que yo era un director de teatro. Recuerdo que Abilio Estévez, que fue a ver la puesta, me dijo: “Carlos, tú eres un director importante de teatro”. Yo le dije: “Lo de importante, no sé, pero ya me siento director”. La familia de Virgilio, incluyendo a su hermana y a Luis, me dijeron que estaban felices porque era una fiesta para Virgilio, que a Virgilio le hubiera encantado tener una fiesta de 15 años como la que se hacía en *La niña querida*.

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?*

Carlos: La peor fue *La loca de Chaillot*, de Giraudoux. Ha sido la obra donde manejé un presupuesto “millonario” (las comillas van en dorado, porque en Cuba no hay millones). El diseñador fue a París a comprar los tejidos, las plumas, los sombreros, aquello tuvo un esplendor increíble. Y todo se hizo sal y agua, se hicieron cuatro funciones; creo que la puesta no era mala, se trabajó mucho, tenía una factura de Pigalle, pero un momento... es como cuando a uno se le acercan esas enfermedades transitorias, como el sarpullido, la papera, la rubeola, que dan una vez, y eso apareció como para que eso se malograra. Se hicieron cuatro funciones, se rompió el aire acondicionado de la sala, se paró la temporada. Sufrí mucho en *La loca de Chaillot*.

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

Carlos: Adoro la comedia. En el drama me muevo muy bien, con comodidad. Tengo capacidad para provocar eso. Igual que la tragedia. Puedo hacer un revolú de esos grandes, pero la comedia...hay que detenerse mucho para hacer bien la comedia. Y el público quiere ser feliz, el público quiere reír, el público quiere relajarse. Hacer que la gente se relaje, sea feliz y se ría es un peligro extraordinario y me ha gustado. Me he dado cuenta que a los 55 años, vividos intensamente para el teatro y en el teatro, tengo sentido del humor y que lo puedo pasar al espectáculo.

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

Carlos: Yo pinto, pinto en el alma; yo tengo una vocación para la plástica desde niño; puedo dibujar. Una idea y la dibujo. Soy diseñador, hago vestuario, escenografía; me entrené mucho con este señor que es de los grandes del teatro cubano. ¿Nunca viste ningún espectáculo de Roberto?

Gustavo: *No.*

Carlos: Roberto era de la corte; era un director de que todo el mundo quisiera parecerse a él; un hombre súper culto, un hombre aplastante; un espectáculo de Roberto era una catedral que se te venía arriba; él dominaba el escenario del Teatro Mella como nadie. Manejaba el sentido del color, de los ritmos, de la música. Pero a mí se me da lo de la plástica y la música también.

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

Carlos: De Cuba, Roberto. Fui el primer alumno de Roberto, fui la primera persona que salió del Instituto Superior de Arte, porque soy de la primera promoción, que tuvo el privilegio de estar sentado delante de él, al lado de ese hombre, en una mesa de dirección. Un ensayo con Roberto era una clase magistral, una nota de ese hombre, una broma de Roberto a la hora de un montaje, era otro espectáculo. He visto espectáculos que me han gustado mucho. Hay un director que a mí me gusta mucho, no sé si es argentino o francés, pero vive en España: Josep María Flotats,⁵ él dirigió en el Teatro Nacional de Catalunya en Barcelona. He visto trabajos de él que me han gustado mucho. Me gusta mucho—y vas a decir “tú estás loco”—la Fura del Baus; los espectáculos de la Fura me encantan. También me gusta mucho lo que hace Lluís Pascual. Lluís ha estado aquí y también he visto espectáculos de él en el extranjero. Somos amigos. He vivido más enamorado de los directores que han hecho teatro, pero de los que he podido ver en el cine. Por ejemplo, a mí me gusta hacer el teatro como Visconti hacía el cine. Soy un poco patético en ese sentido, y un poco decadente, pero ando por ahí.

⁵ Josep María Flotats nació en Barcelona en 1939 y vivió gran parte de su vida en Francia, donde se le otorgó la Legión de Honor Francesa en 1995.

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

Carlos: Sí, claro, hay muchas. Dame la posibilidad de dos. No tiene que ser un texto dramático, propiamente, ¿verdad? La número uno es el *Orlando* de Virginia Woolf, eso me gustaría hacerlo y no me muero sin hacerlo. También me gustaría mucho hacer *Edipo*.

Gustavo: *¿Escribes teatro?*

Carlos: Si lo hago, no puedo escribirlo. Tengo una compañía estable, grande, posiblemente de la nómina más grande en Cuba. Y me apasiona la dirección. Un día me di cuenta que no tengo nada que hacer escribiendo teatro.

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?*

Carlos: No, eso es un sueño. De niño, sí. Pero me encantaría. Por ejemplo, Roberto lo hacía. Roberto era un excelente actor, como lo es Vicente Revuelta y como lo es Berta Martínez. Esos tres eran los tres grandes de aquí. Directorazos y eran excelentes actores también.

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

Carlos: En el cine, dirigir una película, no. Yo como director, no. He trabajado en dos ocasiones con Fernando Pérez, el director nuestro, en *Madrigal*, dentro de la película hay una compañía de teatro que es la que proporciona todo el lío que se arma, que mueve la acción, y ahí yo actué, hice el director de la compañía e hice el montaje de *Los ciegos* de Maeterlinck, que hay dentro de la película, y también en *El ojo del canario*, que se estrenó; fue con Fernando también y dirigí el espectáculo de *Perro huevero, aunque le quemén el hocico*, que es la representación que se hizo el día de los sucesos de Villanueva, en la época de Martí.

Gustavo: *¿Te interesaría dirigir cine o televisión?*

Carlos: Claro. Cine, me gustaría mucho.

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

Carlos: No empecé de cero, yo hice—y te confío—*El público*, de García Lorca. Lluís Pascual lo estrenó en España y yo lo hice aquí tres veces, tres versiones. No partí de cero; es una obra que toca y tiene que ver mucho con el director y con la compañía que la represente. Creo que le di continuidad.

Gustavo: *¿Los proyectos fueron diferentes?*

Carlos: Más o menos.

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?*

Carlos: Eso siempre influye, pero no determina. En el teatro manda el director.

Gustavo: *Entonces la figura del espectador no se interpone en el montaje.*

Carlos: No, ése no entra (Risas.)

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?*

Carlos: Tengo la capacidad de que algo que hice para una sala X, con unas medidas determinadas, poderlo transportar a otro espacio. Hay que tener esa capacidad, a no ser que quieras que muera el espectáculo en una sala toda la vida. Hay que estar muy abierto y yo siempre lo logro.

Gustavo: *Cuando estás armando el montaje, ¿piensas en eso con anticipación? Me refiero a si te planteas que el montaje pueda tener desde el principio la posibilidad de traslado.*

Carlos: Claro.

Gustavo: *¿Trabajas con productor?*

Carlos: Sí, tengo dos productores. No quiero resultar petulante, pero creo que el mejor productor soy yo. Aunque tengo productores, a mí me gusta producir también el teatro de otros.

Gustavo: *Cuando tienes productor, ¿cuáles son tus exigencias? ¿Qué esperas del productor?*

Carlos: La entrega total. Si a mí se me ocurre dinamitar el teatro, me tiene que ayudar. Si Lorca dice que el techo vuela y hay una lluvia de guantes blancos, tiene que haber una lluvia de guantes blancos.

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

Carlos: A veces, sí, y a veces, no. Lo que no me gusta es trabajar para efemérides. Creo que la imaginación mata la imaginación. Hay que tener mucho cuidado; hay que saberse poner cotos cuando un espectáculo ya está para que viva una vida con el público.

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

Carlos: Veo el espectáculo de pie. Durante el día estoy todo el tiempo en el teatro. Soy un bicho de teatro.

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

Carlos: Sí, aunque no me gusta tanto. El estreno es un destino que ya para uno es inminente; y ya después de eso tú puedes ajustar, pero te fue la vida en ello. Hay cosas que ya no puedes hacer.

Gustavo: *¿Cómo llegan las obras a tus manos?*

Carlos: No llegan a mis manos, ellas existen y yo me acerco a ellas.

Gustavo: *Quiero decir, si alguien te las alcanza, te las sugiere, te las comenta. O los mismos dramaturgos te las acercan.*

Carlos: Sí. A mí no me gusta mucho trabajar con dramaturgos vivos; si puedes, eso no lo transcribas, porque hay mucha gente que me odia; tal vez no me odia, pero dice que yo trabajo con muertos porque si trabajo con vivos los mato durante las funciones.

Gustavo: *Bueno, la pregunta que sigue justamente se enfoca en eso.*

Carlos: Por ejemplo, cuando tú me preguntabas sobre la obra que me había dejado más satisfecho, a mí me parece que fui muy feliz haciendo *La niña querida*. Pero también fui muy feliz haciendo el *Calígula* de Camus. Fue una obra que me quedó muy bien; la gente decía “eso quedó muy bien”; voy a reponerla pronto.

Gustavo: *¿Pero tú buscas las obras a partir de qué? ¿De algo que te interesa decir en ese momento?*

Carlos: Por ejemplo, vi un montaje de Flotats en la Sala Marquina de Madrid; *Arte*, de Yazmina Reza y yo me dije “quiero hacer esa obra”. Y la cacé y la hice aquí en Cuba. Es una obra como señal que se va haciendo en todos los lugares.

Gustavo: *Abora viene la pregunta sobre el dramaturgo vivo. Si te ha tocado trabajar con uno de ellos y si te gusta que vaya a los ensayos.*

Carlos: Eso no me molesta. No presumo de inteligente, pero sé que no soy bruto. Cuando uno trabaja con un dramaturgo vivo, tiene que reinar, además del respeto, la amabilidad. Por ejemplo, he trabajado con un dramaturgo vivo muy controvertido, que no ha tenido la oportunidad de ir a los ensayos, porque no vive en Cuba. Pero es un gran amigo mío, que es Abilio Estévez. Hice de Abilio *Santa Cecilia*, hice *Freddy*, hice *Josefina la viajera*, y son espectáculos que han tenido un explote en el público, en la crítica, pero mi comunicación con Abilio es muy buena y no me molestaría tener al dramaturgo ahí.

Gustavo: *¿Cuándo sabes que una escena está terminada?*

Carlos: Durante los ensayos nunca las escenas están terminadas. Una escena está terminada cuando ya no da más, cuando tienes al mejor actor del mundo como un alma extraordinaria que ya batió todos los records y llegó allá arriba y eso no siempre se logra.

Gustavo: *En algunas oportunidades, durante los ensayos, el proceso parece estancarse. No sé si te ha ocurrido. Si te ocurrió, ¿qué estrategias usaste para destrabar el proceso?*

Carlos: No, a mí no se me ha estancado un proceso. Creo que uno es muy responsable del curso que corra un montaje y siempre tengo unas estrategias muy mías: por ejemplo, el actor que al tercer día no te lea bien una escena, entonces creo que ese actor no es el que tiene que hacer ese papel. No puedo estar 45 ensayos para equivocarme y ver que ese actor no debió hacer ese rol y lo debió hacer otro. Me preocupó mucho cuando no hay saltos; un buen montaje es en el que uno va viendo los saltos. Esos saltos se preparan en el arranque. Si no preparas bien el arranque, si tú no haces una buena selección... no siempre creo en el criterio del trabajo de

mesa, de explicarle. Tienes que provocar una química y tienes que provocar una atmósfera de arranque para que eso ocurra.

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.?*

Carlos: Soy de colores, texturas, ritmos. Me han acusado mucho—y siempre dice la crítica nuestra—de barroco, de cacharrero, de exceso por adición, pero he ido quitándome cosas de arriba y ahora me evito mucho—desde que me leí *El espacio vacío* de Peter Brook—y ando por el espacio vacío ahora.

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

Carlos: Claro. Tengo un buen dramaturgo, un buen asesor, Norge Espinosa, que es muy cuidadoso en la revisión de los originales; siempre llegamos a un buen acuerdo para no poner al actor a hablar términos ortopédicos.

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?*

Carlos: Antes de sentarme el primer día, yo tengo muy claro, tengo que haber visto ya el espectáculo, incluyendo los aplausos. Eso te puede traicionar. Te lo dije al inicio: en eso te va la vida. Pero yo tengo muy claro lo que quiero, digo lo que quiero, y el actor no bien empieza con su mundo y sus monstruosidades a cambiar, empezamos a negociar y creo que eso es lo saludable en un proceso creativo.

Gustavo: *¿Cómo seleccionas el elenco?*

Carlos: Cada obra es como una radiografía de un momento tuyo, de la compañía y de lo que tú quieres hacer con ese texto. Ese es otro de los momentos peligrosos en el teatro: decir quién va a hacer Edipo, quién Tiresias, quién Aurelia, quién la novia de *Bodas de sangre*, quién Doña Rosita... A mí me gusta trabajar con buenos actores.

Gustavo: *¿Se hacen audiciones o tú los llamas?*

Carlos: No. Tengo una compañía estable, si no tengo al actor que yo quiero para ese personaje, lo traigo de otro lugar, lo invito.

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?*

Carlos: Soy un director de actrices. A mí me gusta hacer el teatro de las mujeres. Se me da más dirigir actrices que actores. Me siento bien trabajando con los actores, pero para mí el teatro tiene una fuerte carga femenina, a lo mejor es porque desde los inicios a las mujeres no las dejaron actuar. Ahora he visto a muchos hombres haciendo papeles femeninos y soy el culpable de que haya una plaga ahora en el teatro cubanos de hombres en tacones, hombres desnudos...

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

Carlos: Sí, además de ser buenos actores, tengo que saber por dónde ellos andan y que ellos presientan por dónde voy yo. Saber leer eso en la comunicación director/actor es muy importante; siempre para un director está el actor ideal a la hora de hacer un personaje.

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

Carlos: Ese es el punto desde el que hay que partir, de Stanislavski. Y luego le puedes adicionar todo lo que tú quieras, todas las tendencias, las broncas, los criterios, los puntos de vista... Ese es el abecé del teatro: es actuar y actuar bien. Después tú usas esa capacidad en los lenguajes que quieres.

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?*

Carlos: Quisiera hacer, como Luca Ronconi, un espectáculo sobre ruedas, sacarlo y que la gente corra a La Habana vieja. Me gustaría provocar eso, pero—como sabes—las condiciones aquí no lo permiten. Tengo un teatro a la italiana pero lo he ido dinamitando y coloco a la gente sobre el escenario, a ambos lados, hay un puente que atraviesa por encima de la

cabeza de los espectadores, hay que buscar otros caminos. Me gusta romper ese equilibrio a la italiana.

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

Carlos: Sí. Aquí en Cuba se ha usado de todo. Bueno, malo, regular, foráneo, mal utilizado, mal aplicado y creo que la creación colectiva es la capacidad de que todo el mundo trabaje bien, de que todo el mundo proporcione lo mejor. No es lo que más me gusta; no soy un exponente de la creación colectiva en el teatro cubano.

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?*

Carlos: Aunque yo sea muy pobre, la única oportunidad que tengo en la vida es hacer un teatro rico. Sobre el escenario hago horrores, en relación a presupuestos, a calidad en el vestuario, a belleza de los actores. Por un espectáculo la he hecho duro, he hecho la guerra y consigo lo inconseguible.

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 director?*

Carlos: Para mí el teatro es una caja mágica donde el público se tiene que divertir, aunque llore. Pero el teatro tiene que encantar. Hay una manera de encantar a una víctima aunque sea propiciatoria y vayas a acabar con ella. Creo que el teatro tiene que tener eso; el actor tiene que tener eso en escena, desde que aparece, con esa gente que tiene en la platea o que tiene encima en el escenario.

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

Carlos: A mí me gusta la disciplina. Con disciplina, hasta se puede faltarle el respeto a alguien. Con disciplina se hace una fiesta, una orgía, un descontrol, pero la disciplina es el camino; si tú no la implantas, viene el caos. Y con el caos no se puede hacer nada.

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.?*

Carlos: Sí, tengo. A mí lo que no me gusta es ese trabajo de mesa frío, de todo el mundo sentado y que venga un dramaturgo y explique el marco histórico y las condiciones socio-políticas y económicas del momento en que la obra se escribe y de la ciudad en que ella se desarrolla... Todo eso me parece muy frío. Todo eso hay que hacerlo pero de manera activa, de manera teatral. Sí, está la discusión y uno tiene que saber provocarla. Alzar un texto en un momento determinado para que ya desde ahí empiece a hacerse teatro. Sí me gusta trabajar con el actor y con el texto de manera erudita, o sea registrar todo lo que tiene que ver con esa realidad y colocarla en el proceso.

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

Carlos: Me gusta el escenario, siempre trabajo en el escenario. Subo y bajo, pero nunca actúo. Nunca le digo a un actor cómo tiene que actuar, no se me ocurriría. Me gusta inducir.

Gustavo: *¿Cuándo entran los llamados diseñadores o técnicos—escenógrafo, vestuarista, iluminador, maquillador, etc.? ¿Entran en determinado momento o ya están desde el principio?*

Carlos: Trabajo mucho con los diseñadores desde el principio. Desde el principio tengo que ver qué dimensión tiene la capa que saca X, qué color es el que va a abrir el espectáculo. Hay colores que nunca pongo en el escenario, no me gusta el azul.

Gustavo: *¿Trabajas con asistente de dirección? ¿Qué tareas le asignas?*

Carlos: Sí. Tengo tres y los siento como tres Carlos Díaz más. Con ellos discuto, ellos dan soluciones, ellos se comunican con los actores, llevan todo el plan de producción de la obra, analizan dónde están los problemas, si hay un engarce que no está resuelto. Son personas muy capacitadas.

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

Carlos: En eso tengo una comodidad y no es petulancia. Siento que en la ciudad la gente se pregunta “qué está preparando ahora Carlos Díaz” y

nunca he tenido problemas con público, siempre se llena la sala. Soy contradictorio, agresivo, contestatario, tengo de todo, pero creo que hago el teatro bien, lo hago con amor. Creo que la gente lo va a ver con amor.

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

Carlos: Sí, hay crítica. Me formé como crítico teatral porque estudié teatrología y dramaturgia. He tenido todo tipo de crítica. A mí no me aporta mucho y la crítica que me ha tocado para mi época de director, tengo críticas excelentes. Tengo la crítica—valga la redundancia—de un crítico español, que es de esas críticas que uno siempre recuerda. Pero producto de no existir espacios, a no ser la Revista Tablas o la Revista Conjunto, no hay un bombardeo de crítica teatral en Cuba, eso de que tú estrenes y esperes la noche, que al otro día desayunes para comprar el periódico, como se hace en Europa o Estados Unidos, en muchos países de América Latina. A la crítica la leo, pero no me hace daño. No trabajo para los críticos ni trabajo para los premios; sé que a mí el público me quiere, espera y yo espero que él vaya y ya esa lucha la tengo ganada, esa guerra es mía.

Gustavo: *Una pregunta que ya no tiene que ver con tu producción específica, con tu compañía, 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.?*

Carlos: No. Ya nosotros no tenemos tiempo para equivocarnos en eso. Discriminación no hay; lo que creo es que hay que intensificar el cuidado que hay que tener con la profesión. Están haciendo cosas de todo tipo. Tiene que haber espacio para todo y un lugar para todo. Pero hay que velar mucho por la calidad. Hay gente haciendo maravillas, pero también se están haciendo otras cosas que no son maravillas. Creo que a veces la crítica y hay otros factores, tienen que velar por eso. El teatro es un lujo y más en un país como el nuestro. Hay que cuidarlo. Hay que estudiar muy bien la cartelera teatral que tú le brindas a una ciudad. Eso nosotros lo teníamos. Recuerdo cuando era estudiante del Instituto Superior de Arte, tú revisabas la cartelera y escogías maravillas. Tenías a *Cyrano de Bergerac* en una sala, en otro *Galileo Galilei*, y no había tantos grupos de teatro. Ahora hay un sinfín y habría que revisar qué es lo que están haciendo.

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

Carlos: Desde los griegos, el teatro era de los hombres. Y eso llega hasta nuestros días; tú coges una obra de Shakespeare y tienes tres o cuatro mujeres, cuando hay treinta y pico o dieciocho hombres.

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

Carlos: Uno vive de interrogantes, siempre con interrogantes. Siempre hay una pregunta que a uno le gustaría se la hicieran y yo no te la voy a enunciar, pero sí te la voy a contestar. Soy una persona muy feliz de hacer teatro, creo que soy de esas personas que encontré en su profesión y en el día a día, lo que le gusta hacer, lo que lo enriquece, lo que lo hace vivir en este país, lo que hace una producción detrás de la otra, un título detrás de otro. Soy un hombre feliz haciendo teatro.

Gustavo: *Siempre que viajo, en los formularios para inmigración te preguntan: ¿Viaja por negocios o por placer? Y no sé qué responder, porque lo que yo hago, en lo que yo trabajo (enseñar, investigar, dirigir, etc.) es lo que me da placer. Lo mismo cuando me preguntan cuándo tengo mis días libres. ¿Libres de qué? Para mí son todos libres o todos ocupados, pero no me manejo con esa diferencia.*

Carlos: Tú libertad es tuya.

Gustavo: *Un placer haberte conocido personalmente y muchísimas gracias por haberme brindado la entrevista.*

ENTREVISTA A ABELARDO ESTORINO

Realizada en el Hotel Nacional el 25 de mayo de 2011 de 17:40 a 18:40

Dramaturgo, crítico, director, adaptador y escritor cubano, nacido en Unión de Reyes, Matanzas, 20 de enero de 1925. En 1954 escribe *Hay un muerto en la calle* y en 1961 estrena *El robo del cochino*, que obtiene mención Premio Casa de las Américas de ese mismo año; a esa obra le seguirán *Las impuras*, de 1962, que es una adaptación de la novela de Carrión, *Las vacas gordas* (1962, primera comedia musical cubana), *El peine y el espejo* en 1963, *La casa vieja* al año siguiente, y una buena colección de piezas infantiles, así como posteriormente sus collages *Tiene la palabra el camarada máuser* (1972) y *Mientras Santiago ardía* (1974). Como crítico teatral publicó en *Lunes de Revolución*, *Unión y Casa de las Américas*. Su tarea como director, con la puesta en escena de sus propias obras y de muchas adaptaciones de obras claves de la literatura cubana, comienza en 1960. Fue integrante del famoso Teatro Estudio y luego del grupo Teatro Hubert de Blanck. Ha participado en muchos festivales internacionales y ha recibido muchísimos reconocimientos tanto en Cuba, como en otros países de América y Europa. Ha escrito y dirigido muchísimas obras; algunas como *Morir del cuento* (1985) y *Ni un sí ni un no* (1990) obtienen premios a la puesta en escena. En 1992 obtiene el Premio Nacional de Literatura. En 1997 recibe la Beca John Simon Guggenheim Memorial Foundation y el Premio ACE en New York por su obra *Vagos rumores*. En 1999 gana el Premio de la Crítica por la edición de *Vagos rumores y otras obras*. En el año 2002 obtiene el Premio Nacional de Teatro y en 2005 el Instituto Cubano del libro le dedica la Feria Internacional de Libro. Algunos de tus textos han sido llevados al cine.

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

Abelardo: Puedo decirte cómo llego al teatro estando tan lejos. Estudié odontología. Iba a ser un dentista, para complacer a mi padre que quería un doctor en la familia. Pero en la casa de huéspedes donde me hospedaba, en La Habana, vivían un pintor y un dramaturgo, Rolando Ferrer, un dramaturgo importante en ese momento. Empecé con ellos a participar de la vida cultural de la ciudad: la pintura, el teatro y me fui alejando de los dientes. Siempre había tenido inquietudes literarias; de muchacho, pues, leía mucho, era un muchacho considerado diferente y había escrito algunos cuentos. Al lado de Rolando Ferrer aprendí cosas importantes sobre teatro. Asistía a sus puestas en escena, a sus ensayos y

en la casa de huéspedes estábamos juntos todo el tiempo y se hablaba constantemente ¿sobre qué? Teatro. Así me fui adentrando en ese medio y de pronto escribí una obra, un buen día escribí una obra, que no se llevó a escena en mucho tiempo. Y después escribí *El robo del cochino*; estaba trabajando como dentista, pero lo envié al concurso de Casa de las Américas y gané una mención. Por esa razón me dieron un trabajo dentro de los grupos de teatro como asesor y dejé todo lo que tenía y me dediqué a la vida teatral con entusiasmo. Comencé a ser asesor en los grupos y a escribir. *El robo* se montó, tuvo mucho éxito y un tiempo después escribí *La casa vieja*, que ahora se hizo una película que ha tenido mucho éxito.

Gustavo: *¿Cuál fue su primera dirección y qué objetivos tenía en ese momento?*

Abelardo: Mis primeras obras las dirigió alguien que se llamaba Dumé; él me pidió algunas cosas y escribí para él obras para niños. No sé si conoces un cuento infantil titulado “La cucarachita Martina y el ratoncito Pérez”. Es una cucarachita que está en busca de un novio: tiene varios pretendientes y debe escoger entre un ratón y otros animales. Escribí ése y escribí otros más; luego me pidió algo sobre la década del 30, y entonces hicimos juntos—yo escribí el texto y él la dirigió—una comedia musical que se titula *Las vacas gordas*. Cuando se dice vacas gordas se refieren a un momento en los años 20, en que la economía subió asombrosamente para tener después “la gran caída”. En esa obra trabajé con él y después escribí *La casa vieja* y una directora muy importante del grupo Teatro Estudio, Bertha Martínez, la dirigió — un grupo básico en Cuba. Con Raquel Revuelta Directora General, nos propusimos montar *La ronda* de Schnitzler; ya había trabajado como asistente con varios directores y Raquel decidió que trabajáramos juntos *La ronda*. Con ella aprendí mucho sobre dirección y ya después me decidí a dirigir teatro.

Gustavo: *Desde esa experiencia de dirección hasta hoy, ¿cómo definiría hoy el rol del director?*

Abelardo: He estado trabajando durante mucho tiempo con un equipo de actores con los que me entiendo muy bien. A diferencia de otros directores en Cuba que son muy secos en cuanto al movimiento y todo lo visual—con aquello de “ahora debes mirar a la izquierda, ahora a la derecha”—yo trabajo a partir de improvisaciones; me gusta que los actores no tengan que hacer lo que yo les pido, sino que ellos—

obviamente, poniéndonos de acuerdo—vayan encontrando cómo se mueven, lo cual no es tan fácil, porque ellos no tienen una visión frontal de lo que están haciendo. Ahí sí soy más preciso sobre lo que pido. Pero en cuanto al encuentro del personaje, la forma de decir el texto y a veces hago algún cambio en el texto porque les facilita decirlo mejor de una manera que de otra, vamos trabajando muy de acuerdo y la obra va saliendo entre todos, orgánicamente. He pasado seminarios stanislavskianos, he asistido a encuentros grotowskianos y así, tomando de aquí y de allá, y de cada cual lo que nos ayuda, se asimila lo que conviene en relación a lo que se quiere hacer.

Gustavo: *¿Cree hoy que tiene un estilo o marca personal?*

Abelardo: No creo, porque lo que sucede es que tanto como escritor que como director, soy una persona que aspira a llegar muy lejos y siempre estoy inconforme con lo que he escrito y con lo que he dirigido.

Gustavo: *Un par de preguntas que no están en el cuestionario, pero que a Ud. se las debo hacer. Cuando dirige, ¿la figura del escritor interfiere en la dirección? Y, al revés, cuando Ud. escribe, ¿la figura del director está también presente?*

Abelardo: Creo que sí, porque de cierta manera, cuando otras personas dirigen obras que yo escribí, a veces no me gustan. No es que yo sea exigente, pero hay a quienes les gusta trabajar en un espacio con la menor cantidad posible de trastos escenográficos—estoy dentro de esa línea—y otra gente, otros directores, a quienes les gusta llenar el escenario de trastos, y suben y bajan, y entran y salen. Yo prefiero un espacio en el que la luz decida dónde situarse, cómo definir alguna escena. Me parece que a veces soy un poco impositivo con las acotaciones que hago. Cuido las intenciones de lo que he escrito

Gustavo: *¿Ha dirigido sus propias obras en algún momento?*

Abelardo: Sí. En un momento he tenido el placer y el terror de dirigir mis obras; no sé por qué, después que dirigí las primeras, muy pocos directores se han interesado en ellas. Un director que vive en Miami y (ahora está en España), ha dirigido obras mías. Tengo otras sin estrenar, pero el grupo donde trabajo, no podría asumir esas obras. Hay otros directores que no se han interesado para nada en ellas. Además tengo la costumbre de que escribo el texto y como trabajo con un grupo de teatro,

inmediatamente pienso en la puesta en escena hasta que lo dirijo. Y me imagino que los otros directores querrían las primicias.

Gustavo: *¿Hay más dificultades o facilidades al dirigir sus obras, comparado con dirigir las de otros autores?*

Abelardo: No, no encuentro diferencia. Tal vez con las mías tengo ya una idea de cómo las voy a montar. Por ejemplo, dirigí *La malasangre*, de Griselda Gambaro y me sentí muy cómodo. La dirigí porque, desde luego, era un texto que me interesaba. He dirigido cosas de Carballido, de Emilio, que también me ha gustado hacer.

Gustavo: *Desde su perspectiva, ¿cuál ha sido su mejor puesta, no por el éxito de público, sino porque se le plantearon grandes desafíos y sintió que los había sabido enfrentar y resolver?*

Abelardo: No es que me planteara más dificultades, sino que me resultaba un desafío lograr algo con ella. Es una obra que se titula *Morir del cuento*. Sucede en espacios diferentes y ahí encuentro una de sus dificultades; es la historia de un suicidio que se cuenta ya cuando el suicidio ha pasado. Fue difícil encontrar el actor, situar a los personajes en el espacio, moverlos, es una obra muy difícil desde el punto de vista plástico.

Gustavo: *Dentro de la misma perspectiva, ¿cuál fue su peor puesta, no por el éxito o fracaso de público, sino porque sintió que no llegó a redondear el proyecto, a darle una resolución más favorable?*

Abelardo: Esta pregunta es más difícil. Estoy pensando a ver cuál es esa obra. Es que, después que dirijo, siempre pienso que podría haber logrado cosas mejores. Me ha costado mucho trabajo dirigir una obra titulada *El baile*, es sobre el teatro mismo, es decir, los mismos actores escogen el nombre de los personajes, el tiempo va hacia adelante y hacia atrás, y todo eso fue de gran dificultad. Después descubrí que con el mismo texto otro director hubiera ganado más poesía en la escena.

Gustavo: *¿Qué género es el que más le interesa o con el que tienes más afinidad, como director, no como dramaturgo: la comedia, el sainete, la tragedia, etc.?*

Abelardo: La comedia es muy difícil, porque los actores tratan de hacer reír. Y hay que lograr que estén dentro del personaje y que la risa surja de la situación, de la agudeza del diálogo y no por hacer payasadas. Para la

comedia hace falta combinar un trío genial: autor, director y actores, Pero me gusta el riesgo.

Gustavo: *¿Qué arte o artes cree que más han influenciado su trabajo como director: la pintura, la música, la arquitectura, etc.?*

Abelardo: Siempre tuve, desde muchacho, habilidad para dibujar. Estuve trabajando un tiempo en una agencia de publicidad haciendo anuncios. Y viví muchos años con un pintor. Lo cual quiere decir que tengo cierta habilidad plástica y mientras escribo surgen ya ideas de lo que haré con la escenografía. He trabajado con distintos escenógrafos y nos hemos llevado muy bien, menos con uno que es un diseñador que está muy acostumbrado a diseñar para el ballet, para la danza, entonces cuando le pedí una obra, estaba muy influido por eso. Se trataba de un personaje muy primitivo y él no logró que ese primitivismo estuviera en el vestuario. Pero con los demás, especialmente con Jesús Ruíz—que lo conociste el otro día—ya no trabaja como diseñador, pero le preguntaba en una conversación que tuvimos unos días antes si él no extrañaba y me dijo que no, pero con Jesús trabajé mucho tiempo. Cuando se trabaja un tiempo con una persona, llegan a entenderse. Y ahora trabajo con un diseñador que se llama Carlos Repilado, con el cual estoy preparando una versión que he escrito de *Pedro Páramo*. Estoy muy preocupado con *Pedro Páramo*, porque es una obra fascinante. Y le voy a contar algo que me ha pasado con *Pedro Páramo*. En *Vagos rumores* los personajes hablan desde la muerte y ahí esta la huella que Rulfo dejó en mí. Pensé que se me había ocurrido escribir esa obra sobre un poeta, como dictada por otro.

Gustavo: *¿Quién dirigió Vagos rumores? Yo la vi cuando vine la primera vez a Cuba, en 1994.*

Abelardo: La dirigí yo. Es la que les di para la *Antología*.⁶ Al entrar en *Pedro Páramo*, me doy cuenta de que estoy influido por Rulfo. Porque es una novela que leí y dejó un sustrato en mí y ahora aparece de pronto. Lo que hice en *Vagos rumores* parte de *Pedro Páramo*. He repetido tanto esta historia que tú y los lectores se aburrirán.

⁶ El Maestro Estorino se refiere a la *Antología de teatro latinoamericano (1950-2007)*, publicada en Buenos Aires por el Instituto Nacional de Teatro, en el 2010, en tres volúmenes con tres DVDs, que co-editamos Lola Proaño-Gómez y yo.

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

Abelardo: Creo que Vicente Revuelta es una persona que ha influido sobre los directores cubanos y el teatro en general. El y Raquel, su hermana, cambiaron el teatro en Cuba. Hasta ese momento los grupos que había, eran grupos que dedicaban a un teatro más convencional; Vicente estudió en Europa; después tuvo una relación con una española que había estudiado con Stella Adler en Estados Unidos. El cambió de pronto toda la visión que había del teatro y ahora es un teatro básica o puramente artístico. No había ninguna intención de complacer al público. Podía hacer una comedia, hecha con seriedad. Antes de montar *Vagos Rumores*, escribí una obra que no llegó a escena y se titulaba *La dolorosa historia del amor secreto de José Jacinto Milanés*. Esa obra tenía una gran investigación histórica detrás. Eran muchos personajes. Vicente la ensayó no en el teatro, sino en un local que había, que tenía un gran patio. Ahí había una cochera donde él situó la casa de los Milanés, más allá la casa de la otra familia y trabajó todo eso de una manera muy de investigación. El lugar donde se representaba el teatro que hacíamos estaba cerrado porque estaban haciendo reformas. Cuando ya las reformas estuvieron hechas, Vicente no tuvo tiempo para convertir ese espectáculo hecho de esa manera para un teatro a la italiana. Entonces nunca se montó. La montó después Roberto Blanco. Pero Roberto Blanco era un director que hacía puestas muy espectaculares; yo quería en *Vagos rumores* un mundo, no sórdido, pero sí diferente, como si estuviera lleno de telarañas por el pasado. Y él hizo un baile lleno de lámparas y cosas así; no me satisfizo, ésa es la verdad. Se montó una vez y ya no se ha montado más.

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

Abelardo: ¿Del teatro universal? Me gustaría en algún momento montar un Shakespeare o una tragedia griega. Obras cubanas, no.

Gustavo: *¿Ha actuado en alguna de las obras?*

Abelardo: Cuando era niño, en la escuela.

Gustavo: *¿Ha dirigido cine o televisión? ¿Le interesaría?*

Abelardo: No, no he dirigido, pero me interesaría. Hice un guión para *El robo del cochino*, con Jorge Praga, una persona que está viviendo ahora en Colombia. Ahora, varios años después ya Praga falleció. Con él participé en el guión. Con *La casa vieja* el director escogió a otro guionista. Al principio no estaba de acuerdo, porque en *La casa vieja* mi personaje es cojo y eso es lo que lo diferencia de los demás. En el fondo es un homosexual, pero cuando yo la escribí, en el año 1964, no era un momento para poner en Cuba un homosexual en el escenario. Ahora él la trajo al presente y lo hizo homosexual. A mí me parece que eso le quita cierta posibilidad de amplitud, porque ya lo sitúa de una manera específica. En el texto original, es un personaje del cual se puede tener una diferente apreciación.

Gustavo: *¿Ha dirigido la misma obra en dos momentos diferentes de su carrera? ¿Cambió el proyecto o repitió lo anterior?*

Abelardo: He hecho reposiciones con cambio de actores, manejando la misma puesta. Siempre, uno estrena y a la semana se da cuenta que había una escena que se podría hacer de otra manera y lo arregla, porque todo se puede mejorar siempre.

Gustavo: *El espectador, su función, su perfil—no el que concretamente ve la puesta, sino el que idealmente tiene en mente: ¿juega un rol importante al momento de la toma de decisiones sobre la puesta en escena de una obra dirigida por Ud.? ¿Tiene peso durante los ensayos?*

Abelardo: En cuanto a la parte básica del teatro, de lo que quiero decir con él, no. Pero sí en cuanto a preocuparme por el hecho de que no haya un personaje que no se vea en algún momento o no tenga la importancia y no ocupe el lugar que debe ocupar en el escenario para decir lo que debe decir.

Gustavo: *Cuando ha hecho una obra en un determinado espacio, para determinada sala, y tiene que salir al interior o al exterior, por ejemplo, llevarla a un festival o una escuela de provincia, ¿tiene exigencias máximas o mínimas? Quiero decir, ¿intenta reproducirla completamente o llegas y te adaptas a lo que hay?*

Abelardo: Puedo ser flexible y cambiar gran parte de la puesta de acuerdo al nuevo espacio.

Gustavo: *¿Trabaja con productor? Si ése es el caso, ¿cuáles son sus exigencias?*

Abelardo: Sí. Sabes que los grupos aquí son subvencionados. Hay un asesor que ayuda a aclarar cosas que uno mismo no ve sobre en sus obras. Un asistente, un productor. Pero al que llamamos productor todo lo que hace básicamente es conseguir los elementos que se necesitan. No tiene una labor artística.

Gustavo: *¿Trabaja con fechas fijas de estreno?*

Abelardo: No me gusta, no puedo. Más o menos digo “va a estar alrededor de...”, pero no para el 15 de marzo. No se puede, porque como trabajo con improvisaciones, no sé qué es lo que voy logrando; es el trabajo diario el que va diciendo lo que está bien y si algo se puede cambiar.

Gustavo: *El día del estreno, ¿está muy involucrado? ¿Va? ¿O bien, como hacen algunos directores, ni aparece por el teatro?*

Abelardo: Normalmente me siento a ver el espectáculo, muy nervioso, para ver el comportamiento de los actores y las reacciones del público. Tengo un amigo director que no se sienta en el público, se queda entre cajas a ver la función. Me parece que tengo que estar en el público para sentir cómo reacciona.

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

Abelardo: Sí.

Gustavo: *¿Cómo llegan las obras a sus manos? Me refiero obviamente al caso de obras de otros autores.*

Abelardo: Sí, recuerdo haber dirigido a otros autores, entre ellos a Griselda Gámbaro. Ella estuvo de jurado en el Premio de Casa de las Américas y seguramente me dio un libro que contenía ese título, porque no sé de dónde saqué este texto. La obra me interesó mucho. Con Griselda tuvimos una relación corta, el tiempo que ella estuvo en Cuba; a mí me interesó esa obra y la dirigí. Con Emilio Carballido tuve una amistad mayor, porque yo viajaba a México, lo veía, no vivía en su casa, sino en casa de una amiga suya que era una artista plástica, y nos veíamos con frecuencia y, de pronto di con una obra titulada *Luminarias*, sobre una vieja actriz: le venía bien a Adria Santana, una actriz con la que yo trabajaba, era un reparto muy corto, solo tres personajes, y me gustó mucho hacerla, la disfruté mucho.

Gustavo: *Carballido era una persona encantadora, lo conocí en Kansas y charlamos mucho. Yo dirigí dos obras de él.*

Abelardo: Estuvo aquí en Cuba un poco antes de su muerte.

Gustavo: *Cuando trabajó—si es que le ha tocado—con un dramaturgo vivo, pero que obviamente estaba en su ciudad, ¿le interesó su presencia durante los ensayos? ¿Fue útil? ¿En qué sentido?*

Abelardo: Sí, no me molesta porque es el padre de la criatura. Dirigió una *Medea* de Reinaldo Montero. Es un autor importante y también ha escrito novelas. No sé si había hecho algo de él antes. Me acuerdo de la *Medea* porque después escribí un monólogo sobre *Medea*. Disfruté mucho haciendo su obra, pero me pasaba algo con él. Había dos narradores, entonces le dije que me parecía que hablaban demasiado y que iba a cortar aquí y allá. Y él me contestó: “No, no, dame, que yo voy a hacer los cortes”. Se lo llevó y cuando volvió tenía el mismo largo. (*Risas.*)

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

Abelardo: Creo que el espacio y el movimiento.

Gustavo: *Cuando trabaja con obras traducidas, ¿le importa mucho la traducción, la controla, la coteja, etc.?*

Abelardo: He hecho arreglos de traducción. Cotejo el original. Estuve haciendo ese trabajo con *Esperando a Godot*, que nunca monté, porque las traducciones no me gustaban. Con una amiga que conoce más francés que yo, está casada con un francés y además domina bien el idioma, hicimos una versión. A veces las traducciones no las hacen los dramaturgos y entonces el texto no es apropiado para decir. Pero no voy a montar esa versión de *Godot*. Creo que con esta versión de *Pedro Páramo* voy a cortar ya mi vida teatral. Hace tiempo que tengo un esquema de una novela y quiero ver si me dedico a trabajarla. El teatro lleva mucho más trabajo.

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

Abelardo: Hay que hacer un trabajo previo y comunicárselo a los actores para que lo vayan asimilando. No hay que inculcarles nada. Lo bueno es cuando se da una relación de claridad en la cual ellos puedan ayudar a lograr lo que se pretende.

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

Abelardo: No hay diferencia de sexo para mí. Lo que pasa es que hay que saber cómo tratar a los actores porque no todos se pueden tratar de la misma manera. Uno va, indiferente del sexo, hacia la persona según su comprensión del personaje, su cociente de inteligencia, de sensibilidad.

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

Abelardo: Inteligencia. Con actores que no sean inteligentes no es posible trabajar. Y además se necesita que tengan cierto nivel cultural. Porque, por ejemplo, *Medea*; si se la plantea y no sabe que está hecha de manera tal que puede ser en el tiempo mítico o en el presente. Porque hay muchas escenas que se remiten directamente al presente cubano. Tienen que saber qué significa ese mito.

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

Abelardo: Es necesario un actor ya con una buena preparación y que sea dúctil. Porque a veces uno quiere montar una obra y no sé si siempre se hace lo mismo sin darse cuenta, pero si estoy interesado en un Brecht, tendría que montarlo de una manera distinta a Tennessee Williams.

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

Abelardo: Tengo un espacio muy bueno para ensayar, muy amplio; me sirve como un lugar un poco a la italiana y desde ahí se buscan algunos trastos imprescindibles, una silla, una plataforma, y con eso vamos armando la puesta en escena.

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

Abelardo: No.

Gustavo: *En América Latina se ha hablado del "teatro pobre" en sentido económico, no tanto en el sentido de Grotowski. ¿Cree que eso es una determinación, una fatalidad, un desafío, una estética? ¿Cuál es su opinión sobre trabajar en situación de escasez de recursos?*

Abelardo: Nosotros tenemos que trabajar con falta de recursos por las condiciones materiales de Cuba. Pero ahora, con *Pedro Páramo*, pienso en lo que voy a hacer y trato de hacerlo lo más simple posible. Tal vez un traje común para todos, rebozo para las mujeres, con algún detalle para distinguir a Pedro Páramo o a su hijo Miguel, que los distinga de los demás personajes.

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 su propósito como director?*

Abelardo: Decir algo que sea importante para uno y a la vez resulte entretenido. No me interesa lo que nosotros llamamos "teque político", es decir, si hay una idea que comunicar, una idea social o algo así, no debe ser hecho a manera de panfleto.

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

Abelardo: Sin disciplina no se puede trabajar. Si el actor no está lo suficientemente interesado en la obra, o si está perdiendo el tiempo mientras uno ensaya una escena en la que él no está, es preferible no trabajar con ese actor.

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

Abelardo: Empiezo con trabajo de mesa para tener ya listo lo que voy a proponer. Es importante improvisar, pero llega un momento en que hay que definir hasta dónde se hace la improvisación, porque si no el espectáculo no se arma. Aunque, bueno, como en el caso de Wajda, me parece interesante, que los actores improvisaban todas las noches. Pero eso tiene que ser con una obra con muy pocos personajes y con actores muy inteligentes y capacitados para ese trabajo. Sería lindo hacerlo. Yo lo

hice en una escena, una escena de una pelea entre un hombre y una mujer; lo que sucede es que él debía darle una bofetada y ella estaba aterrorizada de que realmente se la diera; entonces huía antes. Era complicado.

Gustavo: *¿Cuándo entran los llamados diseñadores o técnicos—escenógrafo, vestuarista, iluminador, maquillador, etc.? ¿Entran en determinado momento o ya están desde el principio?*

Abelardo: Yo hago todo eso previamente. La persona que tengo ahora para trabajar con *Pedro Páramo* es luminotécnico y diseñador. Uno empieza trabajando con alguien; es importante que si va a haber una música, aunque no sea la definitiva, haya algo que dé un tiempo. Es importante que esas personas, los diseñadores, vayan a los ensayos, para ver el resultado y ver si hay que modificar algo durante los ensayos. Porque es muy fácil hacer cuatro paredes y una silla y luego resulta que necesitas dos sillas o que no necesitas ninguna silla. Yo tengo ahora un problema con *Pedro Páramo*, que es la muerte de Susana San Juan, porque cómo la voy a hacer morir, si no voy a tener una cama. Entonces estuve viendo una puesta en escena maravillosa de *La Traviata*, con una cantante que se llama Anna Netrebko; tengo una copia, que me regaló mi diseñador, de la puesta en escena en Austria. Excelente. Es una cosa que a uno le abre tanto la imaginación porque hay un coro que de pronto aparece por un lugar, entra. Todos son buenos actores. El cantante se llama Rolando Villazón. En la escena final, ella tiene un refajo—no sé si Uds. le dicen ‘refajo’ algo que las mujeres usaban antes—y luego para la escena de la enfermedad le ponen un manto negro que le da una visión completamente diferente.

Gustavo: *Cuando dirige, ¿lo hace desde la platea o sube y baja del escenario?*

Abelardo: En general desde platea, pero a veces subo y doy instrucciones.

Gustavo: *¿Trabaja con asistente de dirección? ¿Qué tareas le asigna?*

Abelardo: Sí. Lleva la letra, prepara la escena. Me gusta que me diga sus ideas, me gusta tener una comunicación con él, saber lo que piensa, lo que ve en el ensayo. Los asistentes, con frecuencia, no tienen una característica artística; hacen una función de ayudante. Hay algunos que son más comprensivos que otros.

Gustavo: *¿Se involucra mucho en la promoción del espectáculo? ¿Le importa?*

Abelardo: Me gusta dar mi opinión sobre el afiche, aprobar el afiche; a veces doy un esquema con lo que yo quiero, porque ya te dije que dibujo. Trato de encontrar que alguien escriba unas palabras para el programa. Esas cosas son pobres en Cuba; a veces hay grupos que consiguen que les hagan un buen programa.

Gustavo: *La crítica, ¿la toma en cuenta? ¿Aporta algo a su trabajo en puestas posteriores?*

Abelardo: Si hablan mal, me molesta. Hay críticas inteligentes. Me gusta que la gente se acerque después del estreno, los amigos y me digan lo que les parece, tener una conversación. De acuerdo a la relación que uno tenga, la toma en cuenta o no; si uno considera que la opinión de alguien es válida, pues la asimila. Hay que oír a los demás, uno no se puede encerrar, porque puede estar equivocado.

Gustavo: *Una pregunta que ya no tiene que ver con su producción específica como autor o director, sino con el teatro cubano en general. ¿Cree 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.?*

Abelardo: No me parece, no creo. Sexual no la hay, porque el teatro, que podría incluir una discriminación con los homosexuales, está hecho básicamente por homosexuales. No tengo tampoco una presión porque los actores tengan que ser de una manera o de otra sexualmente. En cuanto a raza no lo hay, porque en Cuba somos un país mestizo, mulato decimos. Tengo una obra basada en una novela cubana, una versión en la que el personaje protagónico es una mulata. No lo hizo una mulata, es decir, era una mulata con la parte negra muy lejana, en su abuela o bisabuela y hay personajes negros en la obra que los hacen negros.

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

Abelardo: Sí, hay más. Porque hemos sido una sociedad machista.

Gustavo: *¿Hay alguna pregunta que siempre soñó que le hicieran como director y nunca le han hecho?*

Abelardo: No sé. Lo que tendría que decir es que soy una persona que siempre está en búsqueda de algo. Me interesa encontrar nuevas ideas en la puesta; como ya le dije, no sentirme satisfecho con lo que hago, pensar que ya llegué es un error. Me parece que ése es un defecto de los jóvenes.

Gustavo: *Maestro, muchas gracias por su entrevista, por el tiempo compartido y por haberse llegado hasta el hotel.*

ENTREVISTA A EUGENIO HERNANDEZ ESPINOSA

Realizada en el Hotel Nacional el 30 de mayo de 2011 de 20:00 a 21:30

Dramaturgo y director, nacido en La Habana el 15 de noviembre de 1936. Premio Nacional de Teatro 2005. Su teatro ahonda en la cultura popular y en las tradiciones afrocubanas, con énfasis en los temas sociales y filosóficos. Su obra *María Antonia*, llevada al cine, ha sido considerada entre las más importantes piezas teatrales cubanas de la segunda mitad del siglo XX. Es fundador en 1976, junto a Tito Junco y Gerardo Fullea León, del Teatro de Arte. En 1990 funda el Teatro Caribeño. Fue también por muchos años director del Centro Cultural Bertolt Brecht. Su obra se ha representado en Cuba, Martinica-Guadalupe, Venezuela, México, Estados Unidos, Canadá, Argentina, España y Francia. Ha dictado conferencias y coordinado talleres sobre temas teatrales y cinematográficos en la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños. Son muy conocidos sus seminarios sobre el rito y la teatralidad. Ha sido jurado de festivales y concursos dentro de Cuba. Ganó el Premio de Teatro del concurso de Casa de las Américas en 1977 y se le otorgó en 1995 la Medalla Alejo Carpentier del Consejo de Estado de la República de Cuba. Entre sus obras más conocidas, se pueden citar *Calixta Comité* (1969), *Odebí el cazador* (1982), *Las lamentaciones de Obba Yurú* (2006), *Cheo Malanga* (2009) y *Gladiola, la Emperatriz* (2010).

Gustavo: *Maestro, voy a entrevistarle más como director que como dramaturgo. ¿Cómo llega a la dirección teatral?*

Eugenio: Para mí ha sido muy importante, porque está muy vinculado con el autor. Empecé empíricamente a escribir antes de 1959, por el 54 o 55, en las escuelas. Escribía pero tenía que mover a los personajes; no podía escribir simplemente diálogos, situaciones o conflictos, si yo no los veía. Y eso fue acondicionando una actitud. Cuando ya ingreso en el seminario de dramaturgia, ese seminario me daba posibilidad de profesores de dirección, de actuación y empiezo a ver cómo es la maquinaria del actor. Fundamentalmente me fui poderosamente hacia el actor, porque yo quería ser actor. Siempre quise ser actor. En la época aquella, antes del 59, era muy difícil para un negro pretender ser actor. Y mucho menos escritor. Al menos el escritor tiene una independencia; el actor, no. Me empieza entonces a estimular la dirección. Y las obras que escribo, empíricamente, sin tampoco una técnica depurada ni mucho menos, empiezan a interesarles a algunos jóvenes que sí tenían contacto

con la dirección y empiezan a gustarles las acotaciones que yo hacía, que eran acotaciones muy válidas. Eso me estimula a seguir insistiendo en una proyección no solamente actoral y autoral, sino también como director. Mi primer contacto empieza—ya pasando por todo el seminario de dramaturgia—precisamente con mi vinculación con los movimientos aficionados. Era muy amigo de un director de aficionados, Rafael González, y empiezo a asesorar. Me pide como asesor. Te estoy hablando del año 63 ó 64. Era un movimiento de aficionado muy fuerte, tan fuerte que rivalizaba con ciertos grupos profesionales, por el rigor pero también por la aprobación que tenía, los títulos también, de Sófocles hasta Shakespeare, Tennessee Williams, Lorca. Era una gama, un abanico realmente, muy interesante, que ubicaba al aficionado, le permitía profundizar y también canalizar todas sus inquietudes a través de personas muy concretas. En esa relación con este instructor yo empiezo también paulatinamente a dirigir escenas, empiezo a impartir clases, a partir de las clases que yo había recibido sobre Stanislavski. También en el seminario de dramaturgia con Julio Matas, con todos esos especialistas y toda esa gente muy preocupada por Stanislavski, empiezo a tener contacto con ellos. Me interesa entonces, no solamente ya ser actor, sino también ser director. Y lo primero que yo dirijo, que recuerde en este momento, es una obra que a mí me gustó mucho y me gusta mucho, una obra de Manuel Reguera Saumell, llamada *Recuerdos de Tulipa*. Con esta obra, ya no era solamente el asesor de Rafael González, el instructor oficial, sino que como estaba en un municipio, lo que me dan a mí es el grupo regional de los aficionados. Empiezo entonces a dirigir a actores que eran instructores que ya tenían una relación muy profesional con el teatro. Algunos habían actuado profesionalmente en salas pequeñas antes de la Revolución. Y monto *Recuerdos de Tulipa*. Y me fascinó. Es una obra que me fascina.

Gustavo: ¿Recuerda qué objetivos tenía como director en ese momento cuando la montó?

Eugenio: Para mí lo más importante cuando yo escojo *Recuerdos de Tulipa*—podía haber escogido Eurípides o Sófocles—es porque tiene personajes muy populares, el mundo popular, muy reconocible. Me empieza a interesar y a partir de ese interés empiezo a introducir un código de una cultura popular, partiendo de que la cultura popular, por lo menos la nuestra, no es homogénea. La cultura popular es un diapasón

extraordinario igual que la cultura nuestra que es, como decía Fernando Ortiz, un ajiaco. El teatro es también un gran ajiaco, donde incluso cuando triunfa la Revolución, asume salas en las que se están montando una serie de autores como O’Neil, Anouilh, Tennessee Williams y también los autores cubanos que ya tenían allí un espacio. Eso era importante, me estimuló mucho. Pero, se queda ahí: queda simplemente como un interés, como una posibilidad y como una motivación. Cuando resurge esto—y te estoy hablando como autor acumulando todas estas cosas—después de haber terminado el seminario de dramaturgia, hablo con Heberto Dumé, que era el director del grupo Guernica. Estábamos en el mismo edificio, lo que era la Casa de Hornero, un gran magnate, en esa casa estaban los grupos Milanés, el grupo de Diablica, Elsitá Montaner, estaba la ópera y el lírico, y coincidía también con el seminario. Siempre hablaba con Dumé, quien tenía siempre una preocupación, porque él percibía, a nivel de la conversación y la instalación que teníamos, mis intereses con el teatro, que no iban muy lejos de sus intereses. Dumé se dedicó a hacer teatro cubano, independientemente que pudiera holgar en otro tipo de teatro, como Lorca, pero era importante para él el teatro cubano. Y eso me estimuló. Empezamos a hablar del teatro cubano y me pide que yo, después que me gradúe del seminario de dramaturgia, del Teatro Nacional y del Consejo Nacional de Cultura, fuera a su grupo como jefe de escena. Eso me daba a mí la posibilidad de conocer la maquinaria teatral por dentro, ya no a nivel de intuición, sino por dentro, tampoco a nivel de espectador. Y le dije que sí. Cuando él asume, yo ya no era solamente el jefe de escena, sino también asistente de dirección, dos funciones en una, porque Ignacio Gutiérrez, que era el asistente de dirección—un dramaturgo muy importante—era entonces casi el subdirector. Él hacía las funciones de subdirector y yo las de asistente de dirección y jefe de escena. Y justamente hice de asistente de dirección con *Bodas de sangre*. Hay momentos en que los actores aman al director; hay otro momento cuando no coincide con su proyección y empiezan a odiarlo. Y solamente se reivindica cuando el director triunfa. Cuando el director triunfa, es aplauso; cuando el director fracasa, dicen “yo lo dije, yo sabía que iba a fracasar”. Dumé se caracterizaba en aquel momento, como muchos directores, como un hombre muy severo, muy tiránico, muy impositivo, entonces los actores tenían discrepancias con él, pero no manifiesta. Me decían a mí todas las cosas. Yo empezaba a escuchar y escuchar y un día

me dice Dumé: “Eugenio, mañana te vas a quedar al frente del ensayo porque yo tengo una reunión con la directora del Consejo Nacional; no vendré hasta mañana”. Me quedé con el ensayo esa vez, y para mí fue como una bendición del cielo. Me sentí como un director y empecé a cambiar movimiento por movimiento a partir de mi concepción escénica. Y todos los actores estaban muy agradecidos porque empecé a conciliar con algunas inquietudes, con “esto puede ser”, “esto no puede ser”. Y era muy amable, no era el tirano, era muy receptivo, eso creó una atmósfera muy linda, muy rica. Me creía en ese momento como un director muy transcendental. Cuando al día siguiente Dumé va al ensayo, vio que la escena estaba cambiada, totalmente cambiada. Preguntaba “qué pasó” y empezó a echarles la culpa a los actores. Entonces le aclaré que la culpa no era de ellos; los actores decían que la culpa era del asistente, que había dado esas indicaciones. Aunque teníamos buena relación, con ese temperamento que tenía, se enfurece, le pido disculpas y después él me dice: “Mira, un asistente es esto y esto otro; cualquier inquietud que tú tengas al respecto, me lo dices; no se lo comuniques al actor y después lo analizamos. Si yo creo que es conveniente, lo incorporo. Si no, lo que vas a crear es una dicotomía entre tú y yo, y no es muy saludable eso, porque lo importante es la obra de teatro”. Y aprendí algo muy importante: que podía, en primer lugar, ser director, porque podía tener una relación muy orgánica con los actores y que los actores me respetaban; daba criterios. En general, cuando uno termina sus estudios, trata de incorporar, de imponer esto en la praxis, y a veces la teoría no funciona. Tiene que pasar un tiempo de evaluación, de asimilación, etc., y de darte cuenta de que hay cosas que no se pueden imponer y otras que son nuevas, que te pueden también abrir un camino. Para mí fue muy importante eso, pero nunca me dediqué a dirigir en lo profesional, pero siempre ha sido como aficionado. Me interesaba el oficio porque coincidía con algunos aspectos de la cultura popular. Yo provengo de la cultura popular, estoy muy enraizado en ella, con todas mis contradicciones porque, mientras que yo era protestante—me crié en un colegio protestante—la cultura era monoteísta, y por otro estaban los orishas y todo eso, porque yo podía hacer todo eso, hasta bailar y tomar una cerveza, como estoy tomando contigo ahora, eso era también pecado. Tomar café también era pecado. Pero era muy rebelde. Siempre estuve cuestionando, el ‘por qué’ para mí siempre fue importante. Eso también lo plantea Bertolt Brecht, el por qué;

antes del cómo, el por qué. Era importante para mí el por qué de las cosas y eso me dio la posibilidad de poder entrar en esta cultura, asumirla a nivel de ese por qué, y al tener la confrontación con Dumé me doy cuenta de que al por qué ese le faltaba la esencia. El podía entender lo popular; estaba un poco distante de lo popular, pero sí me interesaba su búsqueda y me interesaba su preocupación por el teatro cubano fundamentalmente. Después vino la debacle, la desintegración de los grupos, todo ese tipo de cosas que fueron muy funestas, donde padecemos todos y están padeciendo también los seguidores, porque no tienen tampoco una continuidad histórica sobre el teatro. A partir de ese momento entro junto con Ignacio Gutiérrez y Dumé—cuyos grupos que te mencioné antes habían desaparecido e incluso el Teatro Estudio de Vicente Revueltas, que tampoco pudo seguir—estábamos todos como en una especie de bolsa. A Dumé le piden la reposición de *Cándida*. En *Cándida*, yo había sido el asistente de dirección; él, como ya se iba para los Estados Unidos, deposita su confianza en Gutiérrez y en mí. A partir de ese momento empiezo también otra etapa de director. Ahora viendo que la cuestión del elenco, con un actor, Alejandro Iglesias, que ya no estaba, y fue reemplazado por Carlos Pérez Peña, que era un actor egresado de la Academia Municipal de Teatro, quien asume ese papel y empezamos a trabajar. Trabajar y trabajar hurgando siempre, buscando las motivaciones, viendo cada detalle y yendo fundamentalmente al actor. Para mí el actor es fundamental, incluso cuando yo escribo, escribo para el actor. Siempre, en mi comunicación con él, es a partir de tener un gran conocimiento. El actor es para mí importante—aunque seguramente me harás algunas otras preguntas sobre esto después—porque es el que me motiva a realizarme no solamente como escritor, sino también como director, porque es el centro. Mientras que otra gente—y no hago ningún tipo de discusión ni tampoco con un sentido de polemizar—discrimina al actor, algunas tendencias se van por la forma, e incluso algunas hasta lo colapsa con toda su proyección. Lo primero que yo hago con el actor es conocerlo. Y como realmente yo empiezo a dirigir mis propias obras, las obras pueden variar en la medida en que el actor me va estimulando con toda su gran humanidad, con todas sus contradicciones. Y a partir de ese momento yo empiezo a construir mi historia con ese actor, empiezo a hurgar en él. Hay actores que no conocen todas sus potencialidades, se han limitado simplemente al papel o al personaje que le da un director que lo ve, es una

situación muy esquemática, creo yo. Muchos se quedan en que el actor pueda ser muy lindo, tiene buena presencia, puede ser muy excelente; para mí eso no es lo importante; lo que es importante es lo que ese actor lleva por dentro. Para saber lo que ese actor lleva por dentro tengo que crear una atmósfera de complicidad. Empiezo entonces a tener una relación mucho más profunda; hurgar en sus frustraciones, en sus temores, en todas sus posibilidades, cómo ese actor se mueve, cuáles son sus valores, cuál es su ética, cuál es su concepción filosófica de la vida, a qué aspira, y cuál es la negación también. A partir de ese momento es cuando empiezo realmente a incorporar a ese actor a mi trabajo y darle todas las posibilidades. Y si tengo que reescribir el personaje para que ese actor pueda presentarse, para mí sería maravilloso, porque me va a aportar mucho, porque no hay una dicotomía entre él y mis objetivos.

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

Eugenio: Es igual, exactamente igual, no hay ninguna diferencia. Para mí incluso somos muy amigos y llega un momento en que esto ha sido un vehículo—como el ron, la cerveza, el tomar— de comunicación muy importante para mí con los actores. Cuando me percaté de que el actor tiene un grado de inhibición, que no puede romper esa barrera para poder entregarse, lo primero que tengo que hacer es conocerlo. Y cuando quiero conocerlo, tengo que tomarme un trago con él, no como el actor y el director, sino como dos seres humanos que van a tomar como amigos, juntos. Empiezo a hablar y entonces me dicen todas las cosas que me pueden decir, que también me estimula para hacer otras obras—que no las hago, para no traicionar la amistad. La amistad es mucho más importante que lo que yo estoy escribiendo. Pero me da la posibilidad de conocer al actor, cuáles son sus motivaciones, sus conflictos, sus frustraciones, sus prejuicios. Y entonces empiezo a tratar, conociendo eso, de romper aunque sea un poco esos atavismos. En Occidente, aunque no tan profundo como en otras áreas, existen atavismos éticos, morales, culturales. En un país de América, en el continente, donde estos atavismos están muy presentes, todo el proceso colonial, con todos los prejuicios, con los miedos al indio, al negro y, subestimado todo eso, dan como consecuencia mecanismos de defensa y uno tiene que saber cuáles son

esos mecanismos de defensa, para poder primero conocer cuáles son los problemas, para luego ver cuáles son sus mecanismos de defensa. Y a partir de eso puedo tener una interacción con los actores. No quiere decir que tú no puedas ser lo suficientemente independiente de todo esto para poder realizar un viaje hacia esa proyección, pero sí lo que tengo es el interés, que si no es hoy, es mañana, para explorar esa relación. Ese aspecto es lo que hace para mí importante la dirección.

Gustavo: *Desde su perspectiva, ¿cuál ha sido su mejor puesta, no por el éxito de público, sino porque se le plantearon grandes desafíos y sintió que los había sabido enfrentar y resolver?*

Eugenio: Es casi imposible, muy difícil responder, porque con todas he tenido muchas dificultades. Pero digamos que mi primera obra, desde el punto de vista profesional, dirigida con el Teatro de Arte Popular, que dirigía Tito Junco, cuando yo era su director, fue una obra mía. Jamás, nunca me propuse dirigirla y nunca me propuse dirigir profesionalmente. La cultura fue la que me favoreció en este sentido. La iba a dirigir Tito Junco; él había dirigido su obra *A la orilla de la presa*. Estaba muy agotado. Estaba luchando mucho por establecerse en una sede donde pudiera realmente expresar todo; nosotros veníamos del grupo de Roberto Blanco, teníamos ciertas similitudes en cuanto a intereses teatrales y artísticos. Igual que Heraldo Figueras, que vino también a formar como una especie de trilogía. Hicimos su puesta en escena, un ensayo de Tito Junco en la azotea, fue maravilloso. Incluso estaba en ese momento la impronta del teatro nuevo que se impuso de una manera casi fulminante, donde Tito no quiso entrar en esa corriente, sus intereses eran otros, su proyección era otra. Había conciencia, pero no pertenecía a esa tendencia. Hablamos de tendencia como una proyección de intereses culturales, conceptuales, etc. Entonces yo empiezo a ver en Tito la posibilidad de dirigir..... y después tenía en las manos *María Antonia* para dirigirla. Tito Junco me dijo después que en ese momento no podía dedicarse a dirigir la obra. Por otro lado, yo estaba en conversación con Abraham Rodríguez en términos tácticos en cuanto a la estructura dramática; él estaba de acuerdo. Un día llega a mi casa y me dice: “Yo tomé la obra, porque quiero publicarla y la voy a publicar”. Tito Junco me llama y me dice: “Mira, Eugenio, yo no puedo asumir la dirección. En última instancia, lo que podemos hacer es una co-dirección”. Y yo pensé que estaba bien.

Después de colgar el teléfono, empecé a reflexionar y le dije: “Me parece que una co-producción no es lo loable”. Lo llamo y le digo que la voy a asumir. Pero es una obra muy difícil, con muchos personajes, y mi propuesta era también demasiado osada, muy atrevida, en ese contexto, llevado también por mi necesidad de que el pueblo, con toda su heterogeneidad, asuma el protagonismo. Hago un primer reparto del libreto, tengo mi primer contacto con el elenco. Me dije: “Voy a hablar con franqueza a todo el elenco. Esta es mi primera obra profesional como director. No tengo ningún tipo de prejuicio de que si no encuentro soluciones concretas a determinadas situaciones escénicas, yo puedo llamar tanto a Vicente Revuelta como a Berta Martínez. Lo importante es que la obra tenga un resultado óptimo, que salga y que Uds. estén bien”. Por suerte, el trabajo que yo hice no tuvo necesidad de acudir a ellos. Es un trabajo muy minucioso. Empecé a ser libre. Así como un ave, el gorrión, imagina que cae aquí, porque tiene la patica enferma, y empieza a sufrir porque no puede volar. De repente, la patita se le cura y vuela. Y eso me pasó. De repente yo empiezo a expandir todos mis conocimientos sin ningún tipo de interferencia. Empiezo a ver el mundo y que puedo crear una magia en ese mundo. Y empiezo a invitar a niños, a gente joven, más los actores; ésta es la obra, éste es mi día; empiezo a soñar, pero como un sueño que se empieza a realizar. Cuando yo le doy—y vuelvo a atrás—ese libreto a una escritora X que hacía críticas, me dice: “eso es Lorca; está construido con cuartetas, décimas, con palabras populares, etc. ¿Cómo es posible? El problema no es de cómo está escrito, sino de cómo se dice eso”. Cuando ella vio la obra, el decir que allí había también está en Valle Inclán, en Lorca, en Tennessee Williams, en mí. Uno no puede renunciar a eso. No era un problema lorquiano, era un problema también de la cultura popular nuestra, en la que está todo eso. La forma de decir no tenía nada que ver con Lorca, aunque pudiera estar Lorca. Porque la luna es de Lorca, pero la luna también es mía. Entonces, el primer choque que yo tuve con—digamos—toda una estructura de creadores, muchos amigos míos, fue con *Calixta Comité*. Fue una ilusión. Había hecho el estreno en el marco del Festival en 1980. Ese mismo día era el ensayo general por la mañana y por la noche la función. Una obra larga, de tres actos. Llegamos a ensayar nada más que hasta el segundo acto. Pero ya se había anunciado, entonces se hace la obra. Fue una obra polenta, pero como una especie de ex abrupto, como romper una puerta y entrar la

gente a buscar un producto que algunos quieren ver y otros, no. Fue una convulsión. Una emoción que podía estar muy vinculada también al estreno de *María Antonia*. Pero esto fue con más agresividad. *María Antonia* era una historia de los años 50 y pico; ésta tomaba una historia de la actualidad. Con *Calixta Comité* me acusaron, fue muy polémica, los que más me atacaron fueron los teatristas, los intelectuales, que tenían determinada proyección racista, a quienes esto no les convenía. Virgilio fue uno de los que atacó mucho a *María Antonia*, pero Virgilio ataca pero no por negar a *María Antonia*. La relación que tuve con Virgilio no fue muy profunda, pero la tuvimos; Virgilio era una gente que si tú le haces el teatro de la crueldad, él te va a querer demostrar lo que es el teatro de la crueldad. Pero lo que él no pudo hacer nunca fue un teatro popular, por lo tanto se vio desarmado. Eso creo yo, muy modestamente. Para mí, *Calixta Comité* abrió mi posibilidad, por esa certeza, por esas contradicciones. Porque mi objetivo es que para mí sería un fracaso que una obra que yo dirija fundamentalmente—porque una obra que dirija otro director puede ser polémica pero no está dentro de ese punto de vista—no sea polémica. Si no es polémica, es un fracaso.

Gustavo: *Como ha montado obras suyas y de otros autores, quisiera preguntarle si hay diferencias en uno y otro caso. ¿Qué facilidades o dificultades le planteó dirigir su obra comparado con la dirección de la obra de otro?*

Eugenio: No. La única dificultad que yo tuve con una obra fue con *Segundo tiempo*, de Ricardo Halac. Cuando yo leo esa obra, la leo con Teatro Estudio. Raquel Revuelta, que era la directora del teatro, me había pedido que dirigiera una obra. Para su sorpresa, yo elijo *Segundo tiempo*. Ella pensaba que yo iba a estrenar mi obra *La Simona*, Premio Casa de las Américas de 1977. Pero vi el contexto de Teatro Estudio y me pareció que la obra que mucho más se ajustaba a aquello, que está dentro de ese contexto, era esta obra de Halac. Me gustó la obra y la dirigí. Pero me sentí libre, no me sentí inhibido en la mediación, fue un contexto conocido, a nivel de referencia, el contexto de Tennessee Williams, el contexto de ese teatro europeo, el contexto—que también me interesa—de obras que responden a esa misma tendencia. No me fue incómodo. Cumplí un objetivo. No se trató de hacer concesiones, tampoco de hacer algo mercenario, fue simplemente un gusto porque la obra realmente a mí me llamó. Así fue. Y también la obra de Alberto Pedro titulada *Tema para*

Verónica. Había un director egresado de la escuela de la Unión Soviética que llegaba y venía con todo el teatro soviético, un mundo del que venía influido y quiso transpirar todo eso y fue su error en ese momento, tratar de hacer una aplicación mecánica de todos esos conocimientos y no de incorporarlos. El falla, y la obra sí me gustó. Y yo me dije: “Quiero dirigir esa obra”. El personaje era un personaje mío, la atmósfera era popular, entonces me gustó. No me pude traicionar. La otra obra que dirigí también fue *El león y la joya* de Wole Soyinka. Esta obra—que tiene en cada cultura, como en la yoruba, ya que Soyinka es nigeriano—me dio además la oportunidad de incursionar a nivel de una concretización en todo ese mundo místico, cultural. Y que se relaciona con una obra mía que se llama *Odebi el cazador*. Fui construyendo mi obra, analizando el lenguaje, analizando *mi* lenguaje desde el punto de vista escénico, en cuanto a la cosa popular, en cuanto a la filosofía, a la proyección del actor, y eso es una de mis motivaciones.

Gustavo: *¿Ha actuado y dirigido en la misma obra?*

Eugenio: No. He actuado y dirigido en la misma obra a los seis años. Cuando estoy ensayando, a veces la palabra no es tan eficaz como un gesto, como una demostración. Me digo: “Estoy haciendo caricatura”. No me gusta eso, no es eso, sé que no estoy haciendo mucha caricatura. Hay varios directores que quisieron que yo actuara, como Dumé o Roberto Blanco.

Gustavo: *¿Ha dirigido cine o televisión?*

Eugenio: No.

Gustavo: *¿Le interesa?*

Eugenio: Me interesa, mucho, mucho, mucho.

Gustavo: *¿La televisión o el cine?*

Eugenio: Ambas cosas. Son cosas muy distintas, pero me interesan ambas. El cine, en este momento, mucho más.

Gustavo: *¿Ha dirigido la misma obra en dos momentos diferentes de su carrera? ¿Cambió el proyecto o repitió lo anterior?*

Eugenio: Sí. La experiencia más intensa fue con *Los peces en la red*. La dirigí en 1980 y la retomo en el 2004, con actores distintos. Fue

totalmente distinta. Yo no vivo en el pasado, o trato de no vivir en el pasado. Para mí el pasado se queda simplemente como una nostalgia a veces que no puede impedir mi desarrollo ni mi proyección. La nostalgia es allí simplemente para no hacer o no volver hacer lo que yo hice.

Gustavo: *El espectador, su función, su perfil—no el que concretamente ve la puesta, sino el que idealmente tiene en mente: ¿juega un rol importante al momento de la toma de decisiones sobre la puesta en escena de una obra dirigida por Ud.? ¿Tiene peso durante los ensayos?*

Eugenio: El espectador que yo tengo, que puede decir ‘eso es un espectador’ y al cual yo no me dirijo, soy yo. Hay una cuestión que para mí es fundamental. Para mí es fundamental que lo que yo hago tiene que gustarme primeramente; si no me gusta, no creo que guste. A mí me gusta cocinar, si me gusta, todo está bien, si no te gusta, bueno, ya no puedo hacer nada. No sé cómo te gusta a ti, no conozco tu gusto, pero no puedo darte algo que ya antes a mí no me gustara. Por lo tanto, cuando yo me dirijo a un espectador, hay una correspondencia tácita entre ese espectador y yo. Como es una correspondencia muy ligada, es posible que existan diferencias, no somos iguales, hay un pensamiento que me pueda aportar o que me pueda reafirmar criterios, pero no estoy tampoco negado a esa conversación.

Gustavo: *Cuando ha hecho una obra en un determinado espacio, para determinada sala, y tiene que salir al interior o al exterior, por ejemplo, llevarla a un festival o una escuela de provincia, ¿tiene exigencias máximas o mínimas? Quiero decir, ¿intenta reproducirla completamente o llega y se adapta a lo que hay?*

Eugenio: Depende. Hay exigencias máximas y mínimas. Cuando yo fui con *El león y la joya* al Festival de Cádiz, no fui a la Sala Lechera, sino a un teatro-cine, un cine que había en Cádiz. Cuando voy luego a Madrid, fui al Olimpia. Eso era otra cosa. Entonces tienes que adecuarte tú también a los espacios. La obra tenía una estructura muy libre, muy flexible. Trato siempre de que las estructuras sean flexibles.

Gustavo: *¿Trabaja con productor?*

Eugenio: Cuando dices “productor”, ¿a qué te refieres exactamente? Porque a lo mejor el concepto de “productor” en nosotros tiene otra connotación.

Gustavo: *Tengo entendido que aquí en Cuba es como un intermediador, tal como me explicaron los otros directores.*

Eugenio: Es como un criado. Se llama “sin responsabilidad”, no porque quiera él, sino por la estructura. Puede buscarte, pero no es el tipo que asume la responsabilidad de un espectáculo.

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

Eugenio: A veces sí, pero otras veces, no.

Gustavo: *¿Le gusta o no le gusta tener fechas fijas?*

Eugenio: Yo creo que uno sí tiene que tener limitaciones, a nivel de convenio. A veces los convenios no existen, eso es peligroso, en la medida en que uno empieza a entretenerse y empieza, como le pasaba a Vicente Revuelta, a no gustarte; Vicente ensayaba un espectáculo y cuando ya éste estaba en la cumbre, como no tenía fecha, al día siguiente no le gustaba. Y eso es algo malo. Llega un momento en que tú te demoras con una escena y al día siguiente o a los dos días te das cuenta de que no es y entonces rompes con ello. Tiene que existir un convenio tácito entre la producción y el director.

Gustavo: *El día del estreno, ¿está muy involucrado? ¿Va? ¿O bien, como hacen algunos directores, ni aparece por el teatro?*

Eugenio: Siempre voy a todas las funciones, desgraciadamente. Digo “desgraciadamente”, porque yo sufro en cada función. No soporto—algo que ocurre con frecuencia sobre todo en nuestro país—que un espectador se levante y se vaya. Cuando se va un espectador y va a empezar la cadena, la gente que no quería levantarse, al ver que uno se levantó, comienza también a irse, empiezo a sufrir. Cuando Roberto Blanco dirigió *María Antonia*, él hizo el estreno, estábamos en el Teatro Mella, en el palco. Estando ahí, todo estaba tenso; había un público popular, pero había otro público intelectual, había de todo. Estaban tácitamente en confrontación los criterios. Esa era la atmósfera que se transpiraba. Decidimos ir a tomar un trago y nos fuimos a la esquina a tomar un trago en el jardín. Yo iba con un saco de tres botones y se fueron rompiendo, saltaron todos los botones y me quedé sin botones. Sufría. Siempre sufro mucho.

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

Eugenio: Creo que sí. Hay pruebas que son importantes: la interacción del espectáculo con los espectadores es lógicamente una retroalimentación. Hay cosas que te das cuenta que no funcionan y automáticamente tienen que ser revistas y buscarles una solución para que funcione.

Gustavo: *Cuando trabajó—si es que le ha tocado—con un dramaturgo vivo, pero que obviamente estaba en su ciudad, ¿le interesó su presencia durante los ensayos? ¿Fue útil? ¿En qué sentido?*

Eugenio: Sí, me gusta que asistan, pero a veces no van. Como fundamentalmente soy autor, esa vinculación con el director me interesa. Por ejemplo, Alberto Pedro no iba a los ensayos.

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

Eugenio: Eso también depende del texto. Cuando yo preparo un texto, se combinan todos esos factores, porque es un conjunto. En mi caso, no puedo disociar el color—justamente por eso de la cultura popular—de la música, del movimiento, del ritmo, de la imagen. Todo está muy mezclado, entonces tengo que verlo en conjunto, no puedo separarlo.

Gustavo: *Cuando trabaja con obras traducidas, ¿le importa mucho la traducción, la controla, la coteja, etc.?*

Eugenio: Sí, me interesa mucho. No hay ningún tipo de interferencia al punto de vista idiomático que me pueda impedir aprovecharme de eso.

Gustavo: *¿Hay alguna obra que siempre quiso dirigir y que por diversas razones nunca pudo montar?*

Eugenio: Hay una obra que quiero dirigir, que quiero montar actualmente, y no sé si podré dirigirla. Pero todas las obras que yo he querido dirigir, las he dirigido; algunas ni las había pensado, pero me han llegado. Siempre he repartido en mi grupo, que era una productora también de estilo, de toda una forma de hacer mi teatro, que tampoco es homogéneo, con varias tendencias. Hay varias tendencias dentro de mi teatro, pero también hay un estilo, que he tratado no de imponerlo, sino de crearlo. Crear un lenguaje. Lo primero que hago siempre en un espectáculo con los actores es crear un lenguaje común y a partir de ese lenguaje común se establece una interacción fructífera.

Gustavo: *Cuando va a empezar los ensayos y reúne a los actores, ¿le comunica sus principales objetivos—aunque después se modifiquen con el trabajo actoral—o prefiere no hablar mucho y dejar que ellos los vayan descubriendo a lo largo del trabajo? ¿O bien no va al ensayo con objetivos?*

Eugenio: Cuando voy con los actores, eso depende del tipo de obra que sea. Con *María Antonia*, era una obra que mucha gente conocía a nivel de texto; la película, que no es la obra, es parte de la obra. Lo que yo he tratado es que a esta juventud que no vio ni *María Antonia* ni la película, es tratar no de buscar la cuestión fundamental, sino de buscar su conversación con ese mundo a partir de sus vivencias, no a partir de las mías, que son otras.

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

Eugenio: Que no sean indisciplinados y que amen el teatro. He subido incluso actores aficionados que me han dado muy buenos resultados, me gusta trabajar con actores muy disciplinados, que pongan la vida en eso. Para mí es muy importante eso, la disciplina, no ver el arte como un trampolín práctico.

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

Eugenio: Sí, claro. Stanislavski es la Biblia, pero partiendo de una religiosidad, a nivel también de un dogma. Además, si tú ves el Actors Studio, no es el Teatro de Arte de Moscú. Aplicar Stanislavski a nuestra cultura, a nuestra proyección, me parece válido; pero cuando insistes en imponer una estructura que no corresponde a la tradición cultural, allí se puede generar un desequilibrio peligroso.

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

Eugenio: A veces me propongo o me planteo “esta obra es para este lugar; esta obra es para el aire libre”. Hay diversos formatos (monólogo, obras de superproducción) que requieren de espacios muy específicos, eso no es tampoco un atavismo.

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

Eugenio: No. No he trabajado con la creación colectiva, pero no porque esté en contra de eso.

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 su propósito como director?*

Eugenio: Para mí el teatro es mi comunicación con el espectador. Es un tema de comunicación. En ese sentido, mi teatro soy yo, y como mi teatro soy yo, en la medida en que yo esté, en cómo yo me siento, se da la comunicación con el espectador. Puede haber otras categorías, pero no las he procesado para eso.

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

Eugenio: Hay etapas. Porque yo empiezo con la lectura, con los análisis, después del trabajo de mesa, todas esas cosas convencionales. Hay otros trabajos en que empiezo con el actor, a incentivarlo a medida del desconocimiento, a medida que detecta algo, por episodio, algunas cosas que no sabe y entonces voy implementando y completando todo a partir del actor que yo tengo. Trabajo a partir del actor.

Gustavo: *¿Cuándo entran los llamados diseñadores o técnicos—escenógrafo, vestuarista, iluminador, maquillador, etc.? ¿Entran en determinado momento o ya están desde el principio?*

Eugenio: Trabajo con Tony Díaz, uno de los diseñadores que más ha trabajado conmigo; además, también es director. El suele estar a veces desde el inicio.

Gustavo: *¿Tony Díaz es el director de Rachel, la obra que vi ayer?*

Eugenio: Sí. Dirigió también una obra mía y diseñó varias más. La última que diseñó se estrenó en Guadalupe. Con Díaz, que estuvo en el mismo grupo de Teatro de Arte Popular, ya hay una buena química. Le doy el texto, hablamos y va buscándome soluciones, que a veces acepto o no; también—como él es director—puede introducir elementos tal cómo él

ve la obra como director. Eso puede implicar una contradicción con lo planteado por mí, es una tendencia. Hay otra tendencia, que yo tenía con esa misma obra, de una diseñadora francesa que me dijo: “Yo tengo esta tendencia; yo puedo diseñar después que Ud. monte o antes, como Ud. lo desee”. Sin decirle, mi predilección es ésa. A veces estoy montando la obra y entonces invito al diseñador, como propuesta escénica, no para que haga lo que yo estoy haciendo, sino para que él vea cómo viene el proyecto. Eso pasó con *María Antonia*. Allí le digo: “Pasó esto y lo otro, tengo esto”. Se busca la solución y entonces después empiezo a reconstruir todo el espectáculo, pero tengo que sentir la libertad de poder expresarme y no de cazar una veta muy específica con relación a lo que se está montado, sobre todo en Cuba, porque la escenografía te puede llegar—no ahora, sino en el 60 y pico—dos días antes del estreno.

Gustavo: *¿Trabaja con asistente de dirección? ¿Qué tareas le asigna?*

Eugenio: Sí. Tuve tres asistentes de dirección muy buenos. Los asistentes de dirección ahora, no es que no sean buenos, sino que sus objetivos son otros, una es actriz y otro es actor. Las tareas que yo tengo son tareas para el asistente de dirección y otras para un asistente que ha sido actor, en lo táctico y lo teórico, al principio del Teatro Caribeño. Con él la tarea es muy concreta: ver la línea conceptual, hasta donde me traiciona o no me traiciona, o bien los movimientos, cómo respetar el diseño escenográfico, etc. Con eso voy trabajando. Tuve en *Calixta Comité* un asistente excelente, que era director también, director de teatro para niños, me dejó mucho. Me gusta mucho confrontar con mi consejo artístico lo que yo hago.

Gustavo: *¿Se involucra mucho en la promoción del espectáculo? ¿Le importa?*

Eugenio: No. Eso es para mí un gran fallo, lamentable. Tengo gente que se involucra en eso, pero yo soy incapaz de organizar algo, incluso incapaz hasta de invitar a personas para que vean mi espectáculo.

Gustavo: *La crítica, ¿la toma en cuenta? Creo que aquí en Cuba hay más crítica académica—al menos más que en otros países—que periodística. ¿Aporta algo a su trabajo en puestas posteriores?*

Eugenio: La primera crítica que tuve fue con *María Antonia* en el año 1967, realizada por alguien supuestamente formado en la dirección y no la tomé en cuenta. No por un problema de subestimación, sino porque él no

podía entrar en los presupuestos estéticos del director. Partía desde una visión totalmente hollywoodense y no la pude tomar en cuenta. Pero hay críticos en la historia de nuestro teatro que sí he tomado en cuenta, criticando o haciendo una apología, no importa. Ha sido la de Rine Leal, Mario Riga Alemán, también los jóvenes, como Osvaldo Cano. He tenido muy buenas críticas, siempre he sido muy favorecido por la crítica. Para mí es muy importante la crítica, independientemente de que hayan sido demoleadoras. Tengo buenas relaciones con la crítica no para sobornarla, sino para que entienda qué significa a partir de mis presupuestos lo que yo hago.

Gustavo: *Una pregunta que ya no tiene que ver con su producción específica como dramaturgo y director, sino con el teatro cubano en general. ¿Cree 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.?*

Eugenio: Eso depende también. En mi caso, no hay. Alguien sí lo puede tener. ¿Hablas a partir de grupos?

Gustavo: *No, en general. Quisiera saber si cuando se arman los elencos o se seleccionan obras, opera algún tipo de discriminación.*

Eugenio: No, no. Si la hay, no es explícito, porque, por ejemplo, acabo de asistir a un grupo por la mañana, una reunión por la obra, y la mayoría son gays. No hay ningún problema. Quizá en otro momento podía existir; pero con esto, cuando surgió el fenómeno, porque antes no existía. Creo que no existe. Cuando se habla de discriminación racial, yo sí te puedo hablar en el sentido en que la discriminación racial no está como un propósito. La mayoría de los dramaturgos son blancos y por lo tanto escriben sobre su vivencia y su historia. En su vivencia y su historia, yo soy su amigo, pero no soy la esencia de su vida. Tal vez sea el amante, el amante implica otra cuestión, pero no es eso. Entonces puede estar la experiencia, la vivencia de la negra graciosa, del negro, pero eso no puede convertirse, al menos que se lo proponga, en un conflicto. Su vida es otra. La vida nuestra es una vida que ha estado con una historia sin historia. Por lo tanto, cada vez que nosotros, los autores negros, trabajamos en esta temática, puede ser considerada como el apologismo al negro, y yo nunca hablo del apologismo al blanco. De ahí es que hay una insinuación totalmente nada saludable. Yo escribo sobre mi realidad, incluso partiendo

de que mis padres eran blancos; el padre de Murúa era también blanco. No es ése el problema; el problema es en cuanto a la escala de valores que se trata de imponer de ‘esto sí y esto no’. En este momento hay una cuestión de explosión, en el sentido—acuérdate que en toda América, y sobre todo Cuba, y lo dijo un dominicano y se repite constantemente—de que nosotros cuando no es de alto, pasamos. Y también está otra cuestión, que está pasando también en España actualmente; la influencia española es muy fuerte, entonces hay—lo dijo Unamuno en su *Sentimiento trágico*—la cuestión de que el español es envidioso. Eso impera en nosotros, sea negro o sea blanco.

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

Eugenio: Fue por la discriminación mundial, pero ahora no es así; ahora sí hay un movimiento feminista y sus miembros son, además, increíbles, como mecanismo de defensa, pero que está generando polos opuestos con los que hay que tener cuidado. El problema de esto es que el teatro feminista puede quedar en el teatro machista y eso es peligroso.

Gustavo: *¿Hay alguna pregunta que siempre soñó que le hicieran como director y nunca le han hecho?*

Eugenio: Si, por qué dirijo.

Gustavo: *¿Y por qué lo hace?*

Eugenio: Lo hago porque pienso mucho, cada vez que escribo, en cómo soy esos personajes y que a veces, con toda su carga humana, con todos sus vericuetos, a veces no veo en toda su totalidad. Quisiera o trato de que se vean en toda su complejidad.

Gustavo: *Gracias, maestro, por llegarse hasta el hotel y brindarme esta entrevista. Le estoy muy agradecido.*

ENTREVISTA A CARLOS CELDRAN⁷

Realizada por correo electrónico y enviada el 10 de noviembre de 2013

Director y profesor. A finales de los años ochenta se gradúa en la facultad de teatro del Instituto Superior de Artes de Cuba en Teatrología y Dramaturgia. Se desempeñó como asistente de dirección del Teatro Buendía que dirigía Flora Lauten. En este grupo comenzó a dirigir. Algunos de sus trabajos en ese grupo fueron *Safó*, basado en un texto de Marguerite Yourcenar, *La Cándida Eréndira* de García Márquez, *Roberto Zucco* de Koltés. Algunos de estos espectáculos se presentaron en festivales internacionales y también recibieron amplia acogida en Cuba, tanto de público como de crítica. En 1996 funda Argos Teatro, grupo que dirige hasta el presente y donde ha montado obras tanto clásicas como contemporáneas, además de autores cubanos vivos. Ibsen, Koltés, Brecht, Strindberg, Azama, Beckett, Calderón, Piñera, Sartre, Abel González Melo, son algunos de los nombres que forman este catálogo de autores que han servido para dialogar con el presente social cubano. Los montajes han recibido Premios de la Crítica y han sido invitados a festivales nacionales e internacionales. Argos Teatro por años ha sido también escuela de formación de actores y directores.

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

Carlos: Recién graduado del ISA como teatrólogo, a finales de los 80, comencé a trabajar en el Teatro Buendía con Flora Lauten, su directora, quien me llamó a su lado como asistente de dirección. Fue todo un descubrimiento, hasta ese entonces quería ser escritor, no sé si dramaturgo o narrador, pero sí escritor. El teatro artesanal me deslumbró, sin quererlo fui ocupando la posición del que mira y decide de afuera, los actores cada día me tomaban más en cuenta, descubrí que podía ayudarlos en su trabajo, construir junto a ellos el andamiaje de las escenas, sin quererlo derivé en director, ya después me fue imposible retroceder. Creo que la profesión del Director se descubre poco a poco, no es un don como el

⁷ Cuando viajé a Cuba, Carlos estaba en España y no pude entrevistarle. Nos encontramos en Lima, Perú, para el Foro Internacional de Investigación Konstantin Stanislavski, realizado desde el 1 al 8 de noviembre de 2013. Conversamos mucho en esos días. También tuve la oportunidad de asistir a su taller sobre dirección. Como ya tenía armado el manuscrito del volumen, le solicité a Carlos que me respondiera a la mayor brevedad las preguntas para poder incluir su entrevista. Le agradezco que lo haya hecho con suma rapidez.

canto, la fisicalidad del bailarín o incluso el deseo de ser actor, de interpretar, que las veo como esencias, el arte del Director es más paciente y llega como una evolución, un decantamiento.

Gustavo: *¿Cuál fue tu primera dirección y qué objetivos tenías en ese momento?*

Carlos: Lo primero que dirigí después de asistir varios montajes de Flora fue una pequeña fábula del forclor colombiano destinado a los niños, *El Rey de los animales*, se llamaba, la hice ha pedido de Flora, que necesitaba tener en su repertorio algo destinado a ese público para una gira por el oriente del país, lo dirigí en 15 días con parte del elenco del Buendía de ese entonces, viajó dentro y fuera de Cuba, y terminó ganando el premio de la crítica del año, lo cual me impulsó a seguir por estos pasos. Fue un espectáculo dentro de la línea de trabajo de Flora, acento en las imágenes visuales y el trabajo físico del actor. ¿Mi objetivo? No tenía objetivo definido, como muchacho quería con todas mis fuerzas formar parte de un grupo. A esa edad descubres la fuerza de ser parte de un grupo. Al principio el teatro es sobre todo un grupo, la pasión, el contagio, el orgullo de ser un grupo, una identidad, una milicia, ser director *pero de ese grupo*, para esa gente. Mi objetivo de entonces era ése. Después, con el tiempo, te ves expulsado, desencantado de esa utopía y te vas solo con el oficio a cuestas.

Gustavo: *Desde tu experiencia, ¿Cómo definirías hoy el rol del director?*

Carlos: Es un rol ambiguo y difícil de definir, como decía ahora mismo, es un oficio que se aprende en grupo, tienes que creer en los demás, amar de alguna manera el estar con ellos, si no aparece al inicio de tu aprendizaje esa pasión por un grupo de gente específica no aprenderás de dónde viene la exigencia, la perfección, la entrega, el sacrificio del teatro, que producirán luego grandes espectáculos, y lo aprendes solo porque necesitas, porque amas, porque crees en alguna gente al punto de entregarte a ellos. Los que empiezan a dirigir sin descubrir este vínculo no sé cómo lo entenderán, pero no hay modo de aprender a dirigir bien si no estás vinculado a algo más que a ti mismo. Incluso ahora que ya estás en el tiempo del desencanto y ves repetirse grupos sobre ti, después de tantas rupturas, malentendidos, dirigir sigue siendo movilizar, despertar, tocar a cierta gente en cierto momento y en cierto lugar, no importa lo que dure ese trabajo, ese encuentro, lo que importa es el toque, el contacto, la

emoción de ser tú para ellos, que debes inventar cada vez. No diriges al público, ni a los críticos, los diriges a ellos, creas con ellos, descubres cosas a cada instante con ellos, compartes la lucidez y la ceguera, la genialidad y la mediocridad, la impaciencia y la impotencia, te develas a ellos y de ahí nace el esfuerzo, el desgaste, el placer de hacer teatro, y también la calidad de tu dirección.

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

Carlos: Los demás dicen que sí, yo vivo siempre asombrado de que me digan que mis espectáculos tienen mi marca, ellos son mi referente en ese sentido y también mis tiranos, temo a que acaben por no dejarme sorpresas sobre mí mismo, cuando dicen eso siento que algún día los sorprenderé, porque siento que cuando ponen etiquetas a mi trabajo yo no me reconozco, porque siempre seré más que eso. Lo cierto es que he buscado despojarme de teatralidades y tratar de conciliar palabra e imagen, economizar mis recursos para hacer un teatro sencillo formalmente, pero complejo en la visión del comportamiento de los personajes. A esta estrategia la llamo intuitivamente ‘transparencia’, un actor transparente para una escena transparente, donde el rostro no se oculte tras las máscaras, donde el cubano contemporáneo sea un ser complejo, dinámico, encarnado en un actor capaz de hacerlo. Cualquier historia, cualquier texto pueden servir para encontrar un relato que permita hacer esto. Al final, hay un despojamiento en mis espectáculos, una delicada urdimbre que es observada, leída como personal por los otros. Y quizás es cierto, pero también es una ilusión, algo fortuito que sale del diálogo, de la búsqueda de ciertas certezas en mis ensayos. El estilo, la marca personal es un derivado inevitable que no buscas ni pretendes, nace, se apodera, se revela, se oculta, se desvanece. Creo tocarlo en lo invisible del tejido.

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?*

Carlos: Fue un montaje de un texto del francés Michel Azama, *Vida y muerte de Pier Paolo Pasolini*; ahí llegué a un espacio donde antes no había entrado, primero con los temas: la vida de Pasolini que resonaba en la mía propia (antes no me atrevía a ser tan personal), su vía crucis resonaba, además, en la conciencia colectiva, la Cuba de los años 70 intolerante y

moralista(un teatro político abiertamente) y en segundo lugar en la construcción misma del espectáculo: límpido, despojado, herido por la urgencia de contar su materia, su núcleo. Antes perdía tiempo y energía, negociaba, me ocultaba, con Pasolini no fue así, fui directo al blanco, nunca fui tan seguro, tan personal, tan apasionado. A partir de ahí tuve fuerzas de dirigir lo que deseaba, de elegir la materia que me interesaba y me perturbaba. Dejé fuera toda deuda de belleza, de teatralidad, de entretenimiento, de conciliaciones. Empecé a respirar, a sentir que hablaba, que no tenía miedo.

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?*

Carlos: Un montaje de principios del 2000 sobre *La vida es sueño* de Calderón de la Barca; me dejé tentar por cosas estúpidas como vestuarios de época, gestualidades que pretendían, sin lograrlo, unir en un mismo juego lo clásico y lo contemporáneo. Fue un error catastrófico de donde aprendí ciertas cosas, a tomar decisiones radicales según tu intuición, a ser personal, a limpiar la basura y la hojarasca ajena, a intervenir hasta donde fuera necesario.

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

Carlos: No creo en géneros puros, pero si tuviera que elegir elegiría el Drama, y dentro de él, lo absurdo, el humor, que produce el mismo drama, Beckett, Chéjov, Strindberg serían ejemplos clásicos de lo que hablo, y Virgilio Piñera, un buen ejemplo cubano. Cruzar géneros como único modo de presentar la paradoja humana. Me aburre la comedia y la tragedia puras, no eliges ir a reír o a llorar al teatro, vas al encuentro con una experiencia, al choque masivo con una historia. El mundo como realmente es no está dentro de un género sino en la hibridez y en la ruptura permanente de sus fronteras. Nuevos géneros surgen con cada espectáculo, con cada director que hace de las suyas.

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

Carlos: La música y el cine. Y después la arquitectura, los espacios, la sensación de los espacios es muy importante para mí, lo que producen en

las historias. La pintura, sobre todo la luz y las texturas, el color, por supuesto, pero la música es un aleph.

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

Carlos: Internacional: Peter Brook hace muchos años, cuando aún era un joven director experimental, me produjo un vuelco decisivo en París. Y también Mnouchkine. Y Eugenio Barba, que vino a Cuba y nos convirtió a todos a su evangelio. En Cuba, en mi primeros años, fue decisiva Flora Lauten, después, con el tiempo, reconsideraré mucho las clases y el magisterio de Vicente Revuelta. Por el mismo período, de Latinoamérica, Andrés Pérez, siempre Andrés. También Santiago García. Con los años, otros directores, otros encuentros impactantes como Patrice Cheraud, y más cerca, los argentinos, Veronese, Bartús, y otros más jóvenes que yo, Tolcachir, Daulte. No puedo olvidar a los alemanes, Frank Castorf, Armin Petras, Ostermaier.

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

Carlos: ¡Todo Chéjov! *La Gaviota*, *El tío Vania*. No las he hecho porque eligo textos que ubiquen un presente de algún modo urgente de Cuba, pero las haré, cuando lo político no sea una pulsión, una necesidad odiosa.

Gustavo: *¿Escribes teatro?*

Carlos: No. Hago versiones para mis montajes, pero no escribo textos propios

Gustavo: *¿Has montado alguna obra tuya? Si ése es el caso, ¿qué te pareció la experiencia? ¿Qué facilidades o dificultades te planteó comparado con la dirección de la obra de otro?*

Carlos: No he tenido esa experiencia

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?*

Carlos: Nunca he sido actor

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

Carlos: No tengo esa experiencia, lamentablemente.

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

Carlos: Hice *Roberto Zucco* de Koltés en dos momentos diferentes, con diez años entre uno y otro montaje, y resultaron completamente distintos, yo era otra persona, y otro director. Acabo de repetir la experiencia con *Chamaco* de Abel González Melo, la dirigí hace algunos años en La Habana y ahora en Madrid con elenco español y cubano, algunas soluciones fueron reusadas, pero el trabajo interno de las escenas, todo el ajuste dramático, la comprensión del material cambió sustancialmente, otro contexto, otras relaciones, otros actores.

Gustavo: *El espectador, su función, su perfil, ¿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?*

Carlos: Por supuesto. Sabemos, al tomar decisiones, cómo serán leídas por el público y a qué nivel. Digo siempre que trabajo con el susurro de la ciudad, la verdad que no encuentra discurso pero que sabemos es la verdad, caótica, apolítica, desideologizada, tangencial, pero la verdad, en fin. Escuchamos ese gran subtexto sucio, incorrecto, no retórico, amenazado, que viene de la gente, de las calles, de lo profundo y confuso de la realidad y de la ciudad, lo escuchamos con solidaridad, como un síntoma de malestar que cargará al teatro de provocación y complicidad. Dirijo sobre ese sustrato, encima de esa capa de verdades y medias verdades que buscan un significante, un espacio de juego, juego con ellas, el público está amarrado al trabajo por muchos costados, no siempre obvios ni directos, no salgo a investigar a la calle, yo soy el campo de escrutinio y también los actores lo son, con sus biografías colectivas, cívicas, personales. No sé trabajar sobre lo teatral, lo virtuoso, los autoreferentes del propio teatro que se devora a sí mismo.

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?*

Carlos: Trato de acercarme a las condiciones del original, pero siempre adapto, forma parte del teatro, buscar equivalencias espaciales donde

quiera que llegas para hacer la obra, hacer ajustes, adaptaciones, pero claro, hay límites en esto. Si de verdad creo que se destruirá lo esencial de la obra porque el espacio resulta demasiado grande o demasidado pequeño, me niego a hacerla. Negocio hasta donde sea productivo.

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

Carlos: En Cuba hay un solo productor, el propio Estado, que a través del Ministerio de Cultura te da los recursos que estime y pueda, tienes un productor ejecutivo que mueve esos recursos, lo demás lo consigues tú de forma alternativa, con amigos, con los mismos actores, con la ayuda de embajadas e instituciones interesadas en algunos proyectos. Al no existir un productor con exigencias comerciales, hago la obra que quiero y trato de sortear los escollos con el Estado y los límites establecidos entre lo permitido y lo no permitido, algo muy vago entre nosotros, pues no hay escrito nada al respecto.

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

Carlos: Hay bastante flexibilidad en esto, ponemos nosotros mismos las fechas para no acostumbrarnos a perder la urgencia que el teatro necesita, pero en realidad estrenamos cuando estamos listos.

Gustavo: *El día del estreno, ¿estás muy involucrado, vas o bien, como hacen algunos directores, ni apareces por el teatro?*

Carlos: Estoy en el teatro, todo el tiempo, cerca de los actores, pero no me siento en la platea, no puedo estar junto al público durante la función, es amargo y doloroso verla de afuera rodeado de espectadores, pero sigo la obra cada instante, paso a paso, desde los bastidores.

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

Carlos: Durante un tiempo continuo ajustando, después paro de hacerlo y dejo la obra crecer sola. Al reponer, pasado algún tiempo, suelen surgir nuevos ajustes, el tiempo te hace ver cosas nuevas.

Gustavo: *¿Cómo llegan las obras a tus manos?*

Carlos: Por diferentes de caminos, por un libro, una revista, una sugerencia, muchas veces están en mi biblioteca, esperando una segunda lectura atenta. En realidad estás buscando siempre un texto, una idea, un proyecto para tu grupo. Es un muy difícil, necesitas tiempo y no siempre

está disponible la literatura que necesitas. Es azaroso y complejo. Encontrar un texto es decidir lo que harás, es decir, lo que quieres, es decir, lo que eres, y es un ejercicio de invención tan duro como escribir una obra o una novela, es intervenir muy adentro en ti mismo y en tu entorno. Resulta penoso estar sin proyecto solo por la decencia de no hacer cualquier cosa.

Gustavo: *Cuando trabajaste—si es que te ha tocado—con un dramaturgo vivo, cubano o no, pero que obviamente estaba en en tu ciudad, ¿te interesó su presencia durante los ensayos? ¿Fue útil? ¿En qué sentido?*

Carlos: Cuando eso ha pasado no dejo que venga al ensayo hasta cierto punto, es intimidante tenerlo allí desde el principio, no puedes hablar con libertad sobre el texto sin sentir que lo malinterpretas, y lo que un director hace es malinterpretar el texto para devolverlo vivo. Hay que estar solos para operar sobre lo escrito. La utilidad está en que puedes consultarlo ante cualquier duda, pedirle reescribir escenas si fuese necesario, cambiar la estructura, negociar ajustes y decisiones después de probar y descartar.

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.?*

Carlos: Una vez que decido el texto, y que paso ese parto, comienza un trabajo en dos frentes, por un lado trabajo mucho en la versión, el lenguaje, la estructuras, sobre todo si es un clásico, apunto y escribo lo que la lectura atenta me genera. Trato de entender cada vez más adentro móviles, causas, pulsiones, disparadores de impulsos, hago la arqueología de lo suprimido. Por otro lado comienzo con la puesta en escena, al inicio imagino espacios, cerco el universo visual, trazo rayas, formas, dibujos, limito la acción a un lugar específico, junto al diseñador concreto el ámbito para bajar a la realidad de unos metros la metafísica de los sentimientos y las situaciones, invento una caja, un contenedor de futuras acciones, de futuros cuerpos. Bob Wilson cuenta que su maestra le pidió sintetizar en un diseño rápido su montaje futuro, entonces él dibujó de un trazo una manzana y enterró dentro de ella un cuarzo de vidrio. Algo así.

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

Carlos: Las cotejo, creo la mía a partir de otras, si puedo leer el original, por ejemplo en inglés, corrijo mis insatisfacciones sobre un término, siempre trato de hacer una versión posible para mis actores, odio las traducciones que no respetan las normas lingüísticas del contexto donde se presentan.

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?*

Carlos: Hablo mucho al principio y pido que hablen, me preparo y digo lo que tengo preparado, no oculto nada. Luego sucede, cuando empiezas a ensayar, que esos objetivos cambian, se desbaratan, se amplian. Lo que nunca hago es callarme nada, cada momento tiene su nivel de comprensión, su lengua, sus tanteos, no puedes ni debes evitarlos, vas de la ignorancia a la sabiduría, que es acción y silencio, por eso hablas al principio porque no entiendes nada de verdad, para ir cercando lo huidizo, entrando a lo real. Hablas y muestras tu asombro, tu ignorancia, tus dudas, tus suposiciones. No pretendo que sé, hablo porque no sé y quiero saber, hablo para entender lo que pasa, para entender el enigma del Otro. Ningún objetivo es seguro, tu lenguaje inicial es resbaladizo, vago, pero debes pasar la prueba, exponerte a decir en público tu ignorancia, compartir tu imprecisión, tu desconocimiento asombrado.

Gustavo: *¿Cómo seleccionas el elenco?*

Carlos: Prefiero buscar entre mis actores, los que están conmigo en ese período, prefiero trabajar con gente que me escucha y me responde sin miedo, sin indiferencia, gente que odia la rutina y la mojigatería, gente abierta y ansiosa por saber la verdad, la última verdad de las cosas y de los personajes, ¿existe eso? Los veo en diversos papeles y les propongo probar suerte en ellos. Solo si es imprescindible busco a alguien de fuera, a un extraño fascinante que llega para poner todo en crisis otra vez.

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?*

Carlos: Es igual. En cada proceso las fuerzas recaen en algunos más que en otros y sobre esos está más atenta tu mirada, tu dirección. Trabajo con

sus aportes, los atiendo por igual. Ahora, llegado el momento de confesar cosas, me siento más cómodo con actrizez que con actores, me siento protegido y cómodo con ellas. Con los actores hay una distancia, una tensión, un reto. Ellas muestran sus reacciones, entregan su confianza, son, generalmente, más disponibles y cómplices.

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

Carlos: No busco personas perfectas o buenas, todos los actores están llenos de problemas, de defectos, de susceptibilidades increíbles. A veces piensas que no podrás trabajar más con algunos de ellos, tienen hábitos, costumbres inadmisibles. No trato, y eso lo aprendí muy bien en mi vida en el teatro, que sean mis amigos, o que cambien su personalidad, no siempre tienen la mejor cultura ni el buen gusto que esperas, no son ideales ni encarnan el modelo de teatro o de artistas superiores que sueñas, tienen creencias, prejuicios, gustos, sueños que no entiendes, pero hay algo que debe existir en ellos para que los quieras como actores: un pacto con el teatro, una limpieza ética en el escenario, un deseo grande de dar y escuchar y morir en la escena, una necesidad de hacer la obra contigo y golpear todas las noches al público. Pueden ser mercenarios en otras cosas, pero cuando salen al combate con el público o cuando se entrenan e investigan son letales y fieles unos a otros. No creo en grupos sectas, ni en el superamiento espiritual por el trabajo, creo solo en la lucha noche a noche por cortar las cabezas somnolientas del público, por ver correr la sangre, por hacer del teatro una verdad absoluta, una necesidad absoluta.

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

Carlos: Puedo trabajar, y de hecho trabajo, con múltiples ejercicios que provienen de diferentes métodos, no tengo prejuicios en esto, incluido Stanislavski y sus múltiples seguidores y actualizadores. Me siento afín con todos los métodos que facilitan afinar un actor para que sea real y particular en su trabajo.

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?*

Carlos: Me interesa trabajar básicamente en teatros, con la técnica y las condiciones de los teatros, la seguridad, el silencio, la concentración de las salas oscuras. A la italiana suele ser la norma más frecuente que uso, pero ha habido veces que he apelado a otras disposiciones. No trabajo en espacios no convencionales, de hacerlo tendría que tener ciertas garantías de silencio, de control. De esos sitios me gusta cómo la arquitectura entra a formar parte del relato, pero no podría buscar siempre ese apoyo arquitectónico. Me gusta más el escenario vacío, el riesgo imaginativo que implica trabajar en él, el inventar en ese cuadrilátero la ficción, un reto fascinante como la página en blanco del escritor.

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

Carlos: Solo al principio, con Flora, ahora parto de un texto preelaborado, no obstante, mis ensayos están abiertos a la discusión, las preguntas, al aporte de los actores. No es exactamente la Creación Colectiva que mencionas, pero es parte de ese entrenamiento de unir criterios al tomar decisiones que viene de esa fuente y por supuesto de Brecht, que es el maestro absoluto del trabajo en equipo.

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?*

Carlos: La pobreza material nunca es buena, para nada, me gustaría trabajar en condiciones óptimas, como las que tienen los directores que más admiro en el mundo, que cuentan con recursos, con seguridad y apoyos fuertes. No creo que tener mucho dinero conduzca a la rutina, al vacío, el aburguesamiento, más bien puede generar un lenguaje tremendo. La pobreza no es una estética ni un desafío, la pobreza solo resiente al teatro. Aunque tuviera muchísimo presupuesto, la economía de mis espectáculos seguiría siendo rigurosa, pues es una decisión conceptual, no material. La riqueza de un teatro está en su construcción interna, en sus presupuestos dramaturgicos, en este sentido es un teatro rico al que la pobreza puede hundir en la rutina, en la falta de constancia, en la apatía, en la dispersión. Pienso en el minimalismo del teatro de Brook y en el presupuesto con el que seguramente cuenta para trabajar.

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 director?*

Carlos: Iluminar.

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

Carlos: Sin ella no es posible hacer nada importante.

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.?*

Carlos: Tengo etapas, la mesa, ensayos parciales, corridos, generales, pero lo importante es cómo se llevan a cabo esas etapas, qué cualidad tienen, con cuánta intensidad se realizan, porque en sí mismos no definen a un teatro. Un trabajo de mesa es un momento que debe ser usado con prudencia e intensidad, si entra la rutina puede resultar igual de fatal a si entrase en un proceso donde se comienza por otro sitio.

Gustavo: *¿Cuándo entran los llamados técnicos—escenógrafo, vestuarista, iluminador, maquillador, etc.? ¿Entran en determinado momento o ya están desde el principio?*

Carlos: El escenógrafo está desde antes del primer ensayo, el vestuarista un poco después, cuando los personajes toman cuerpo y surgen propuestas de los actores, el iluminador llega al final, como una mirada sobre todo, el maquillaje entra cuando es necesario.

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

Carlos: Necesito acercarme al actor para pensar, tengo que mover el cuerpo mientras dirigo. Admiro la serenidad de otros, pero no puedo crear así, no bastan las palabras, voy hasta el escenario, señalo cosas, reacomodo un objeto, recoloco a un actor, converso a solas con él en una esquina, luego bajo, me siento en mi silla y observo, de pronto detengo el trabajo y propongo hablar ¿Quién dijo que era un terapeuta y no debía involucrarme?

Gustavo: *¿Trabajas con asistente de dirección? ¿Qué tareas le asignas?*

Carlos: Claro que trabajo con asistentes que me ayudan a organizar el proceso. Discurro con ellos sobre todo lo que surge día a día. Entre sus tareas está hablar conmigo, decir lo que piensan, alertar, dar indicios de lo que pasa por la periferia del proceso y dentro de él, lo que no veo desde donde estoy. Un asistente es alguien en quien confiar, que dice la verdad y ayuda a que entiendas lo que estás haciendo. Él está más alejado y puede ver cosas que tú no ves mientras diriges a toda marcha. Además de esto, hace un trabajo organizativo inmenso. Su trabajo es incalificable.

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

Carlos: Es un deber promocionarlo, cansa pero me involucro porque nadie mejor que tú puede promocionarlo, es parte de tus responsabilidades; tu voz hace visible el espectáculo porque esa mirada y esa voz tuyas son también el espectáculo, su estructura secreta, su conciencia pública.

Gustavo: *La crítica, ¿la tomas en cuenta? ¿Aporta algo a tu trabajo en puestas posteriores?*

Carlos: Es un malestar que olvidas, pura anécdota. La crítica periodística es necesaria y parásita, no puedes eliminarla sin que perjudique el espacio público de la opinión. Debe haber críticas en los periódicos, cumplen una función. Al principio le prestas atención, con el tiempo le das su lugar, convives con ese malestar necesario, no aporta nada a tu trabajo, pero sí acompaña en el espacio social al teatro, le da resonancia, proyección, visibilidad. Es más sociológico que teatral, no sirve para nada al teatrista y casi nunca al espectador; sin embargo, de no existir, el silencio nos mataría.

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.?*

Carlos: El teatro cubano fue destruido antes por esto. Yo trabajo parado sobre ese desastre, ese momento donde todo fue quemado. Mi suelo es ése, un suelo quemado, una tierra quemada. Lo sé, estoy alerta. En Cuba nadie es ingenuo en estas cosas, mi trabajo se hace fuerte porque no es ingenuo, sabe que hace unas pocas décadas atrás fueron discriminados tus compañeros por los motivos que mencionas, expulsados de los

escenarios, marcados por el estigma sexual o político, lo cual hace que haga mi teatro como una respuesta total a ese punto cero de la cultura. Estoy marcado por esa discriminación, y sin que me haya tocado ser víctima directa, la ira, la irritación y el miedo están en mi corazón.

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

Carlos: No era un rol para mujeres, como tampoco dirigir un ejército lo era. Pero esto de los roles ya es historia pasada.

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

Carlos: Sí, pero no puedo formularla.

Gustavo: *Te agradezco enormemente que me hayas enviado la entrevista después de haber compartido todos esos días en Lima y asistido a tu taller.*

Puerto Rico

ENTREVISTA A MYRNA CASAS

Realizada en el Hotel Caribe Hilton el 20 de mayo de 2009 de 10:00 a 12:00

Actriz, dramaturga, directora y productora de teatro, nacida en San Juan, P.R., el 2 de enero de 1934. Recibió su maestría en artes y un doctorado en Filosofía y Letras de la Universidad de Nueva York. En 1955 se incorpora al Departamento de Drama de la Universidad de Puerto Rico, donde se desempeñó como profesora de teatro y posteriormente fue directora del Departamento de Drama de la U.P.R. Participó en los comienzos de los Festivales de Teatro Puertorriqueño, que en el 1960 le estrena *Cristal roto en el tiempo*, obra que marca el inicio de Casas como dramaturga. Dos años después se inicia en la dirección escénica con la obra *Debería haber obispas*. En 1963, Jossie Pérez, Gilda Navarra y Myrna Casas fundan la empresa teatral Producciones Cisne, que está aún activa y que dedica sus esfuerzos a la realización de obras de teatro. Entre sus obras más reconocidas se encuentran, entre otras: *Cristal roto en el tiempo*, *Absurdos en soledad*, *La trampa*, *Eugenia Victoria Herrera*, *El Improntu de San Juan*, *No se le servirá el almuerzo a Anita San Millán* o *La historia trágica de las plantas plásticas*, *Quitatetú*, *Eran tres*, *No todas lo tienen*, *Voces* y *El gran circo EUcraniano*. Esta última pieza fue ganadora del premio de Dramaturgia Nacional del Círculo de Críticos del 1988, también se presentó en el Festival Hispanoamericano de Miami en 1990 y luego representó al país en el Festival Latino de Nueva York, donde fue aclamada por el New York Times. Inquietudes sociales llevaron a Casas a incursionar en el campo político, siendo electa asambleísta municipal de San Juan en el término de 1996 a 2000.

Gustavo: *Antes de empezar, me gustaría decirle que esta entrevista no está orientada hacia su tarea como dramaturga, sino más particularmente a la dirección. ¿Cómo llega a la dirección teatral?*

Myrna: Por puro accidente. Yo era actriz, había hecho de todo. Vestuario, escenografía y, fíjese, había pensado que para dirigir tendría que tener varios años de estar envuelta en el teatro. Y luego un día en 1962, recuerdo, me llama una productora y me dice si yo quería dirigir una obra. Le contesté que yo nunca había dirigido nada. Había dirigido en la universidad, algunas escenas, pero no consideraba que podía hacer eso. Ella insistió: “trátelo, trátelo”. Allí, pues, eran tres productores, los tres amigos míos, eso fue cuando yo llegué de los Estados Unidos de estudiar una maestría en Boston. Entonces me lancé a dirigir una comedia muy

simpática, “Debiera haber obispas” de Solana, autor Mexicano. Tuve muy buenos actores. Y allí más o menos me entusiasmé y seguí dirigiendo.

Gustavo: *¿Cuál fue su primera dirección y qué objetivos tenía en ese momento?*

Myrna: Esta obra, muy simpática, la había visto en México y me pareció que para el teatrillo en el que se quería hacer, el teatrillo que en ese momento empezaba, un teatro que hoy en día se llama Salvador Brau, en Santurce, un teatro pequeño donde había habido bastante entusiasmo del público para el teatro. Más bien se representaban allí comedias, comedias de Alfonso Paso, de Mihura; incluso habían hecho *Miss Julie*, de Strindberg, habían estado también dos compañías. Llevaban dos años cuando me pidieron que trabajase allí y pues acepté el reto. Ya tenía yo alguna idea de cómo se dirigía, pero tenía muy buenos actores. En los primeros años ésa fue mi salvación, tener buenos actores, porque sabían mucho más que yo. Y recuerdo una, quizá tercera o cuarta producción que dirigí, *Las armas y el hombre*, de Bernard Shaw, y allí tenía yo un reparto extraordinario. No que el primero no fuese bueno, el primero era bueno, pero en ese reparto había un actor español llamado Jose de San Antón, que era un actor extraordinario; y siempre me decía: “Chata, ¿por qué no tratamos así?” Y yo respondía: “Pues vamos a tratarlo”. Y siempre tenía razón. Era muy buen director y me enseñó mucho. Y así fui aprendiendo, con los actores.

Gustavo: *Desde toda la experiencia de su trayectoria, ¿cómo definiría hoy el rol del director? ¿Qué es para Ud. dirigir?*

Myrna: Coordinar, respetar mucho el texto. Yo soy autora, por eso respeto los textos. Creo que los directores somos coordinadores; somos creadores en cierto sentido, aunque mucha gente dice que no, pero lo somos, porque tú te puedes tomar una obra y sin que se desvirtúe el mensaje esencial, se puede hacer de distintas formas. Somos creadores también pero, yo le digo, creo que hay que coordinar. Para mí el espacio es lo que te define, el espacio y el concepto. El espacio es lo primero que yo trabajo. El espacio que voy a usar, si tengo escenógrafo... Con los años conozco muchos escenógrafos y unos cuantos trabajan conmigo casi siempre. Ya después que yo establezco el espacio, empiezo a reunirme con los actores, tengo un proceso. Cada cual tiene su proceso.

Gustavo: *¿Cree hoy que tiene un estilo o marca personal o algo que el público o sus colegas reconocen como una marca de Myrna Casas?*

Myrna: Eso no lo digo yo. (*Risas.*) Eso puede ser que lo diga otra gente. Mire, yo diría que tengo una marca, porque a mí me gusta mucho el espacio pequeño. Ya eso me define en cierta forma. El espacio pequeño donde el actor es parte del público, el público es también parte del actor y muchas veces eso sorprende. Todavía la gente se sorprende aunque esto se está usando hace muchísimo tiempo y hay gente que le rehúye a los actores. A mí como espectadora no me gusta que me involucren en la obra, pero yo lo hago, lo hago a menudo. Le digo el espacio pequeño porque yo estoy trabajando en Puerto Rico desde hace mucho tiempo, realmente yo no trabajo fuera. Algunas cosas que he hecho aquí, algunas obras que he dirigido aquí, han salido de Puerto Rico, pero mi lugar es éste. Y hay un teatro que a mí me gusta mucho aquí, que es la sala Marichal, del Centro de Bellas Artes; es una sala experimental, una sala de doscientos asientos, y usted la puede usar de la forma que usted quiera. Entonces a mí me sirve bien para lo que yo quiero hacer en el teatro y ése es mi espacio. Y creo que ya la gente más o menos sabe. Por un tiempo la compañía en la cual estuve envuelta 45 años hacía cierto tipo de obra en el Teatro Tapia, una *Filomena Marturano* de De Filippo, un teatro—yo diría—cómodo para el público. Llegué a un momento en que empecé a hacer teatro mío, que quizá no es tan cómodo para el público, pero hay muchas cosas que yo quería decir. Empecé a decirlas a través de otros autores, por ejemplo, una de mis obras más queridas—que fue lo primero que yo dirijo en un festival acá, es *Las brujas de Salem*. Viví en 1954, por televisión en Estados Unidos, todo aquel proceso espantoso del macartismo. Siempre quería decir algo a través de lo que yo estaba haciendo. En *Ana de los milagros*, que es uno de los grandes éxitos de la compañía, se proyecta ese esfuerzo sobrenatural de la misma Sullivan y de Hellen Keller, que eran unas mujeres extraordinarias... Siempre quise hacer ese tipo de teatro, pero luego me enamoré de lo mismo que estaba yo escribiendo y vino *El gran circo eucraniano*, y “este país no existe”. Siempre diciéndole algo a los puertorriqueños de Puerto Rico. Y en eso estoy, en lo que voy a seguir estando; no sé si vaya a hacer otra cosa o no, uno nunca sabe.

Gustavo: *Desde su perspectiva, ¿cuál ha sido su mejor puesta, no por el éxito de público, sino porque se le plantearon grandes desafíos y sintió que los había sabido enfrentar y resolver?*

Myrna: Definitivamente *El gran circo eucraniano*, una obra mía que se ha hecho ya en tres ocasiones. Se estrenó en el 88; se ha hecho fuera de Puerto Rico, tuvo éxito en Nueva York, no me imaginaba yo que iba tener ese éxito. Aunque sea un comentario sobre el público—un comentario sobre algo que Ud. no me ha pedido—, déjeme decirle que el público norteamericano, el público hispano que fue a la obra, entendió perfectamente lo que yo estaba tratando de hacer. Joseph Papp lo entendió muy bien, porque fue a un festival de Papp y luego también a Miami. Y aquí en Puerto Rico se hizo en el 88, se hizo en el 96 otra puesta en escena y se acaba de hacer en 2008 con otra puesta en escena, 20 años. Cada puesta en escena naturalmente es muy distinta y la misma obra con algunos cambios, porque hay unos comentarios sobre problemas actuales y yo los he ido incorporando a la obra. Lo que yo he querido decir con *El gran circo*, los comentarios que he hecho sobre este país, sobre mi gente, están allí. Hay un momento donde hay un chico que se ha envuelto en lo que aquí en Puerto Rico llamamos un bosteo de droga, el muchacho se llama Papo, porque aquí casi todo el mundo se llama Papo. Había un señor y yo estaba sentada detrás de él, esa fue en la segunda puesta en escena, que de pronto mira a otro y le dice: “Ese Papo yo sé quién es”. Se reconoció la gente. Y hay una pieza en *El gran circo* que fue escrita en 1974 y todavía la gente entiende perfectamente y se ve allí. Para mí el gran éxito de *El gran circo eucraniano* es que la gente, el puertorriqueño, se ve en esa obra.

Gustavo: *Desde la misma perspectiva, la suya, ¿cuál fue su peor puesta, no por el éxito o fracaso de público, sino porque Ud. como directora sintió que no llegó a redondear el proyecto, a darle una resolución más favorable?*

Myrna: Puedo perfectamente decirle cuál fue; se trató de *Corona de sombra*, de Usigli. Fue una puesta en que dos de los actores querían hacer la obra, a mí la obra no me entusiasmaba tanto y la hice y nunca, nunca volví a hacer una obra que no me gustara... Bueno, sí, hubo una vez, una vez más; hace año y medio hice una obra por un compromiso con una compañera productora y la obra realmente no me entusiasmaba, se hizo un espectáculo extraordinario. A la gente le fascinó, pero yo no quedé

contenta, porque la obra no me gustaba y he hecho eso dos veces en mi vida. Y espero no volverlo a hacer jamás.

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

Myrna: Yo diría que la comedia. Pero la comedia mía tiene un poco de cuchillito. En cuanto a tragedia, he hecho *Hamlet*. Y una de las puestas en escena que más me entusiasmó hacer, es una obra devastadora, *Las troyanas*, para mí es tan hermosa. Yo hice una traducción del trabajo de Edith Hamilton y fue uno de los grandes éxitos de Producciones Cisne. Pero más allá del éxito, a mí me dio mucho placer hacer *Las troyanas*. Son, yo creo, las únicas dos tragedias que yo he hecho. Hice *Esperando a Godot* cuando empezaba, y eso no es ni tragedia ni comedia, eso es uno de los grandes clásicos de todos los tiempos. Yo empezaba y me atreví a hacerla, y no sé si hoy día la haría. Si Ud. ve la lista de las obras que hice, sin duda la mayoría son comedias.

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

Myrna: Diría que la literatura, la música. He escrito varios musicales. He escrito música para algunas de las obras. Pero tengo un gran rapport con un chico músico, compositor puertorriqueño, Gil René Rodríguez, y tenemos tal rapport que yo escribo una letra y él le pone música y ya yo la estaba escuchando. Claro, también la literatura, con tantas cosas que he leído. Un Chejov, un Pirandello, cómo puede uno decir cuánta literatura, Tolstoi, y el *Quijote*, del que hice una adaptación para niños, son tantas las cosas que uno lee...

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

Myrna: Hay un director griego que dirigió *Las troyanas* en Nueva York. ¡Mire como estoy tan metida en Puerto Rico que hasta los nombres de los directores internacionales no se me quedan! A mí me ha impactado, vi un trabajo que hizo una discípula de Boal, no Boal, una discípula muy en el camino de Boal, y eso me impactó y los trabajos que ella hace. No sé si la va a entrevistar, Rosa Luisa Márquez.⁸ Hace unos trabajos extraordinarios

acá. Eso me impactó inmensamente. Pienso en Kazan, Scorsese, podría hablarle más de directores de cine que de teatro, porque yo salgo poco. Yo voy a Nueva York quizás cada dos años y veo teatro en Nueva York. En Europa he visto unos montajes en Madrid, pero son montajes de obras que se han hecho en Nueva York, más bien musicales, ese tipo de trabajo. En Nueva York he visto varios trabajos que me interesan y es más bien por los actores que los recuerdo. Un trabajo de Kristin Scott Thomas, porque cada vez que hay Chejov, yo salgo corriendo y yo voy a verlo, porque a mí me enloquece Chejov. No le podría detallar el impacto de directores en particular.

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

Myrna: Sí, *El jardín de los cerezos*. Siempre he querido hacer esa obra. Pero tiene un reparto muy extenso. En Puerto Rico ahora mismo y desde hace tiempo las cosas no andan muy bien y quién sabe si en algún momento la pueda hacer. Hay gente que lo sabe y me dice “cuándo hacemos *El jardín de los cerezos*...”. Llevo años pensando en eso. He dirigido *La gaviota* y también *Tres hermanas*, en la universidad. En el teatro profesional no sería muy fácil hacerlo. Todavía tengo el sueño.

Gustavo: *¿Cuándo empezó a escribir teatro?*

Myrna: 1959.

Gustavo: *¿Había dirigido antes?*

Myrna: No. Mi primera obra se llama *Cristal roto en el tiempo*. Yo escribía cuentos, versos. Le enseñé ese cuento a don Francisco Arriví, que era el director del teatro del Instituto de Cultura. Lo leyó. Es un cuento muy dramático. Y me dice: “Trata de escribir otro acto”. Ese cuento se convirtió en el segundo acto, claro que escrito y re-escrito muchas veces, de *Cristal roto en el tiempo*. Luego escribí el primero. Se hizo en un festival en el Instituto y por ahí empecé.

Gustavo: *Como ha montado obras suyas y de otros autores, quisiera preguntarle si hay diferencias en uno y otro caso. ¿Qué facilidades o dificultades le planteó dirigir su*

⁸ Lamentablemente para este proyecto, Rosa Luisa Márquez no estaba en Puerto Rico cuando viajé a hacer las entrevistas.

obra comparado con la dirección de la obra de otro? ¿Es más fácil o más difícil dirigir la obra de otro?

Myrna: No, yo diría que es más fácil. Para mí ha sido más fácil. Y hay obras mías que no me preocupa que otra gente dirija. Pero por lo pronto *El gran circo eucraniano* no la dirige nadie. La dirijo yo. Es que estoy—como decimos nosotros—tan metida en esa obra, que es muy difícil que la suelte. En Puerto Rico hay gente que me la ha pedido y digo ‘no’. A las obras yo las empiezo a ensayar, las mías, y empiezo a hacer cambios y hasta que no esté segura de que está terminada y a veces después que la veo sigo sin estar segura si está terminada. *El gran circo*, por el tipo de obra que es, tienen que hacerse unos cambios. Me gusta trabajar lo mío así; he tenido esa oportunidad. Diría que no la tiene todo el mundo, no la tiene todo dramaturgo. He tenido la oportunidad de trabajar las obras mías y verlas cambiar. Y siempre le dejo bastante cuerda a los actores.

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

Myrna: No. Lo poco que he actuado ha sido de otros autores, con otros directores.

Gustavo: *¿Ha dirigido cine o televisión?*

Myrna: Cine, he dirigido unos pequeños cortos, documentales, sobre comunicación, etc., etc. Pero tenía muy buena camarógrafa, que era extraordinaria. En cine, si Ud. no tiene eso, mejor no hacerlo.

Gustavo: *¿Cuál es la diferencia entre dirigir algo en cine y algo en teatro?*

Myrna: El camarógrafo en el teatro soy yo, pero el camarógrafo o la camarógrafa en cine es otro. Y fíjese, televisión, mucha gente me decía: ¿por qué no diriges televisión? ¿Por qué no te interesa? Nunca me interesó la televisión. He trabajado en alguna que otra cosa, pero muy poco. Pero no; la encuentro muy fría.

Gustavo: *Algo ya me dijo sobre esto, pero le reitero la pregunta, por si acaso quisiera agregar algún comentario. ¿Ha dirigido la misma obra en dos momentos diferentes de su carrera? ¿Cambió el proyecto o repitió lo anterior? ¿Comienza de cero cada vez que la hace?*

Myrna: Completamente de cero y siempre por lo menos dos o tres actores han sido distintos. Con *El gran circo* la primera fue una vez que

mantuve algunos actores; ya esta última vez, casi todos los actores eran distintos. Lo interesante, por ejemplo, es que uno de los actores, Rocky Venegas, que ha trabajado mucho conmigo, en la primera puesta hizo un personaje, en la segunda hizo otro y en la tercera, otro. Hay tres personajes de hombres, que son tres personajes con carne, y él ha hecho los tres personajes. En el segundo montaje la que hacía el papel más bien central, ya en el tercer montaje hacía otro papel. Eso ha sido muy interesante para mí y para ellos también. Venegas está haciendo el doctorado y uno de los temas del doctorado es *El circo*, porque la conoce muy bien y, además, tiene esa experiencia. Es un actor extraordinario. Y la experiencia que más le ha gustado ha sido la última y eso le ha pasado también a las actrices, que han hecho dos personajes y otros actores que también han hecho más de un personaje. Y un chico me dice ‘algún día haré el tercero’ y digo ‘bueno, quizá’.

Gustavo: *El espectador, su función, su perfil—no el que concretamente ve la puesta, sino el que idealmente tiene en mente: ¿juega un rol importante al momento de la toma de decisiones sobre la puesta en escena de una obra dirigida por Ud.? ¿Tiene peso durante los ensayos?*

Myrna: Podría ser, podría ser; no recuerdo un incidente en que a mí me preocupara eso. Sí recuerdo un incidente que a la diseñadora de iluminación le preocupó que yo proyectase la bandera de Lares, que es la bandera revolucionaria puertorriqueña. Y me hizo un comentario. Y yo dije “bueno, pero ahí va”; si les interesa, bien y si no también. Era un momento difícil en que había un gobierno que era casi, yo diría, anti-cultura o anti-teatro. Lo hemos tenido y ella me comentó eso, pensando en que ya no nos iban a invitar a ningún otro festival. Pero eso a mí no me importa. No me invitaron, pero yo seguí haciendo teatro. Pero eso ya pasó.

Gustavo: *Cuando ha hecho una obra en un determinado espacio, para determinada sala, y tiene que salir al interior o al exterior, por ejemplo, llevarla a un festival o una escuela de provincia, ¿tiene exigencias máximas o mínimas? Quiero decir, ¿intenta reproducirla completamente o llega y se adapta a lo que hay?*

Myrna: Mínimas, mínimas y me muevo mucho. En la compañía yo he sido parte de un trabajo que se llama Productora Nacional de Teatro, que ahora mismo está detenida por cuestiones económicas. Por veinte años

hemos estado yendo a distintos lugares, distintos teatros y, claro, los teatros son unos más grandes, otros más pequeños, pero a nosotros nos ha gustado. Por ejemplo, *El gran circo* es una obra para teatro pequeño y si hacemos una función en un teatro como el Teatro La Perla, en Ponce, que es un teatro inmenso, de mil butacas, pero en el escenario, con el cortinaje—la obra no tiene casi escenografía—vamos achicándolo, se achica el espacio. Hacemos eso y, por ejemplo, si hay algunos efectos de iluminación que se pueden hacer acá o en algunos teatros y no se pueden hacer en otros teatros o en una escuela, no importa, para mí lo importante es el actor y el texto—y aún si no hay texto, si es un buen mimo—no hay problema.

Gustavo: *¿Trabaja con productor? Si ése es el caso, ¿cuáles son sus exigencias?*

Myrna: ¡Ay, todo, todo! Porque como yo soy mi propia productora, cuando he trabajado para otros productores, pido muchísimo. Dentro de ciertos parámetros, claro está. Pero sí, pues, estoy más cómoda, en cierta forma, si soy el productor. Por ejemplo, este año pasado trabajé con varias otras compañías y todos fueron muy gentiles conmigo. Hice una *Casa de Bernarda Alba*, que la he hecho ya varias veces, y quería hacerla de otra forma, pero la sala era tan grande y tan grande y tan grande, la sala del Teatro de Caguas, que no pude lograr ciertos efectos. Siempre me gustan más los espacios más íntimos, pero los productores fueron excelentes conmigo y me dieron todo lo que yo les pedí. Le pedí tal o cual actriz, un escenógrafo que se lleva bien conmigo. Mi directora de iluminación de la compañía, digo ‘mi’ directora porque fue íntima amiga y está trabajando conmigo desde el año 76. Y ya no tengo que decirles nada. Viene a los últimos ensayos, porque ésa es la última persona con quien se trabaja, y ya sabe lo que yo quiero y por eso pedí que fuese esa persona. No me impusieron técnicos ni diseñadores que yo no quisiera; así que por ese lado estuve muy complacida.

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

Myrna: Sí, hay que hacerlo. Acá hay que hacerlo porque le dan los teatros por tal y cual fin de semana o dos fines de semana, y ya uno proyecta hacia eso, hacia ese estreno. Y si se llega al ensayo general y no está terminada, pues no puede ser. Entonces ya es trabajo del regidor como le llaman aquí al *stage manager*, que se ocupa de todo eso.

Gustavo: *El día del estreno, ¿está muy involucrada? ¿Va? ¿O bien, como hacen algunos directores, ni aparece por el teatro?*

Myrna: Voy, me gusta mandarle flores a las actrices y regalos a los actores, y estar allá, y si sé que va a quedar requetebién, les llevo champagne, para después de la obra. Me siento a verla. Puede ser que vuelva, si es de mi compañía, pues casi siempre estoy allí, pero si no, voy algunas veces pero definitivamente durante el estreno estoy.

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

Myrna: Sí. Nunca es lo mismo con o sin el público. Y a veces hay actores que yo diría que se les va la mano y como al público le ha gustado mucho lo que están haciendo, entonces empiezan a alargar un poquito y por eso les digo “eso no se hace”. Puedo hacer ajustes e incluso puedo hasta cortar escenas. Es que uno no sabe nada hasta que no esté el público.

Gustavo: *¿Cómo llegan las obras a sus manos? Me refiero, obviamente, a obras que no son las suyas.*

Myrna: Tengo una agencia en Nueva York, con la que tengo una muy buena relación, especialmente ahora con la directora; la tenía con su tía que era la directora entonces, que nos consigue en un momento dado una obra que queríamos hacer que se llama *Agnes of God*, *Agnus Dei*. Establecimos un buen rapport con esta agencia y ella me envía obras. Yo me entero de obras, por ejemplo, me envió una vez una obra y yo no la recibía, aparentemente no lo recibió nadie de las personas a las que ella solía mandar. A los meses vuelven a mandarla diciendo que nadie le ha contestado sobre esta obra y es una obra muy interesante, una obra que ha tenido mucho éxito en Nueva York. Y yo le dije “mándamela”; me la mandó y la llamé inmediatamente, le digo “esa obra es mía”. A mí me encantó, entonces ella más o menos sabe lo que a mí me gusta dirigir, pero siempre, siempre me envía y tengo esa suerte que me envíe. Y hay otras personas en Puerto Rico que ya conocen la agencia y ella les envía las obras también.

Gustavo: *Cuando ha trabajado—si es que le ha tocado—con un dramaturgo vivo, pero que obviamente estaba en su ciudad, ¿le interesó su presencia durante los ensayos? ¿Fue útil? ¿En qué sentido?*

Myrna: No, prefiero que no vaya (*Risas*). He trabajado obras de dramaturgos que son extraordinarios. Y hubo un dramaturgo extraordinario con el que desafortunadamente no trabajé directamente; trabajé—vamos a decir—con su agente y no fue fácil. No, no fue fácil... Recuerdo un trabajo que hice, y vino el dramaturgo, vino un poco por ser amable y se sentó en el teatro y luego me dice: ¡Ah, caramba, tengo que hacer la obra—porque él dirigía también—en Londres, ¿puedo hacer esto que tú has hecho?” Le gustó mucho y luego seguimos una linda amistad. Me refiero a Moisés Kaufman, que es venezolano. Se trataba de *Gross Indecency* o *The Trials of Oscar Wilde*, y yo le dije “no vayas a Londres, mándame a mí a dirigir” (*Risas*.)

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

Myrna: Yo creo que lo más importante empieza con el texto. Tengo que verlo para saber qué es lo que quiero. Recuerdo, por ejemplo, *Dudas*; leí ese texto, leía esa obra y la leía y la veía. Si no la veo, no pasa nada. Me pasó con un texto llamado *Steel Magnolias*, que tuvo mucho éxito aquí; y me lo envió la agencia, me pareció simpática y también me lo decían varias actrices, que querían hacerla, pero yo no me veo haciéndola, no la veo. Y luego se lo comuniqué a otra productora y ella la hizo y fue un trabajo estupendo. Pero eso a veces me pasa, no la visualizo. Y esa vez no la visualicé.

Gustavo: *Cuando trabaja con obras traducidas, ¿le importa mucho la traducción, la controla, la coteja, etc.?*

Myrna: Sí. Por ejemplo, tuve un problemita con *Art*, de Yasmina Reza, porque ella es muy celosa de sus obras. Pero a través de la agencia la conseguí. Insistía en que usara la traducción española; por suerte sé francés, sé leerlo, a veces no quiero hablarlo, pero sé leerlo. Y le escribí y le dije: “mire, señora, ese español no es el español nuestro”. Seguramente ella pensaba que el español es uno, pero le dije ‘no’. Nadie va a saber lo que es el Parque San Isidro en Puerto Rico. Tengo que traerlo, no puertorriqueñizarla, eso no, porque nosotros hablamos de una manera muy particular, pero un español que se entienda bien aquí y allí. Hay allí unos vocablos que no lo van a entender, en Puerto Rico no lo van a

entender y pude convencer a la señora. Al igual que la corrección de la traducción de una obra de Darío Fo, que yo dirigí acá, *Tengamos el sexo en paz*. Es un monólogo que lo hace una actriz extraordinaria, Angela Meyer. Aquí hay unas cuantas muy buenas actrices. Por ella hice ese trabajo es una gran comediente. Y como también puedo, además del español e inglés, leer francés e italiano, pude manejar el texto.

Gustavo: *Esa obra de Fo la vi en México con Margarita Gralia. Me contó en una entrevista que le hice que después de terminar la telenovela Mirada de mujer, donde ella hacía de Paulina, una mujer que se contagia de Sida y, algo sorprendente, en unos pocos capítulos la matan, su personaje había impactado tanto, el público estaba tan enganchado con Paulina, que pensó que por ese motivo, seguramente los productores no la iban a llamar para otro papel en ninguna telenovela en mucho tiempo. Entonces se puso a hacer la obra de Fo, pero desde el personaje de Paulina y así recorrió durante años todo México.*

Myrna: Esta actriz de la que le habló también estuvo mucho tiempo con la obra, porque tuvo mucho éxito y la llevamos por todas partes.

Gustavo: *Cuando va a empezar los ensayos y reúne a los actores, ¿le comunica sus principales objetivos—aunque después se modifiquen con el trabajo actoral—o prefiere no hablar mucho y dejar que ellos los vayan descubriendo a lo largo del trabajo? ¿O bien no va al ensayo con objetivos?*

Myrna: No, siempre tengo objetivos. Y les puedo comunicar a los actores, eso depende de la obra. Pero sí en general les hablo de lo que quiero hacer con la obra. Y también quiero que ellos me digan sus comentarios, porque yo le doy los libretos antes, yo no les doy el libreto a los actores en el momento que empiezo a ensayar. No, se los doy con tiempo. Léanse esto, vamos a ver qué piensan y entonces vamos a tener varias reuniones; porque yo hago lo que llaman trabajo de mesa. Hago trabajo con ellos: les doy tiempo para leer la obra, tiempo para expresarse, muchas veces hablamos todos en conjunto. La primera vez siempre hablamos todos juntos y luego tengo reuniones con todos ellos aparte. Y luego empiezo a marcar. Soy muy flexible en cuanto a marcar; hay actores que han trabajado conmigo mucho tiempo y ya están haciendo el movimiento. Pero sí les digo qué es lo que quiero hacer con esta obra. Para mí es muy importante qué es lo que ellos ven en la obra y cómo de esa forma vamos a coordinarnos. Y en esa primera reunión está el

diseñador de escenografía, el diseñador de iluminación y la diseñadora de vestuario y el regidor siempre, siempre.

Gustavo: *¿Cómo selecciona el elenco?*

Myrna: Leo el texto. Si veo que tengo aquí personas para poder interpretar esos personajes, claro, entonces ya eso es decisivo. Tengo muy buena relación con muchos actores que han trabajado conmigo y ya yo sé qué puede hacer cada uno. Siempre me gusta traer a alguien nuevo a un reparto. Si tengo algún personaje que es un chico joven, 15, 16, 17 años, pues veo el trabajo universitario. Pero eso no lo hago siempre, porque ya no estoy al tanto de quién, y entonces llamo a Dean Zayas, que es un compañero director. Somos almas gemelas. Le tengo mucho respeto a Victoria Espinosa, a Pablo Cabrera, son excelentes directores, pero mis textos, los que no quiero dirigir yo, los dirige Dean Zayas. Y a él le pido, si tiene algún joven o alguna joven que pueda recomendar, porque está dirigiendo el teatro universitario. Y me envía y hago pruebas; En general, no hago pruebas porque ya conozco a la gente. Los he visto y trato de ver bastante teatro de mis compañeros. Y si se ajusta a lo que yo quiero en ese personaje, sí hago la obra y si no, no la hago. Una obra mía que se llama *Voces*, la produjo una chica que fue coproductora conmigo y yo la dirigí. Escribí esa obra, son cuatro personajes y hay un personaje de un chico. Yo había visto un actor que se llama Jimmy Navarro, en una obra aquí, y empiezo a escribir una obra con él en mente, *Voces*. Hay una escena de él con la doctora, que es muy confusa y por ahí sigo, que no es ni la primera escena de la obra. Pero el chico me impactó de tal forma que me dije: “tengo que escribirle algo”. Y luego también me hizo el cura en *Dudas*.

Gustavo: *La relación que tiene con los actores durante el proceso de ensayo, ¿es igual o diferente a la que tiene con las actrices? ¿Hay mayor afinidad con unos o con otras, o es todo igual? ¿Qué es más fácil dirigir? ¿Hombres o mujeres?*

Myrna: Hombres, las mujeres somos muy difíciles. (*Risas*) No es que no pueda dirigir las, pero a veces se me quieren escapar y yo no suelto, aunque en un momento dado tengo que soltar... Y no sé. Es una pregunta que nadie me ha hecho, pero se la contesto seguida: para mí es más fácil dirigir a un hombre, a un actor. También dirijo a las mujeres, no hay problemas, pero las mujeres dan más candela, especialmente las divas. Ya no hay muchas, pero todavía quedan unas cuantas.

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

Myrna: Sensibilidad. Si no hay sensibilidad, no puedo trabajar. Ahora mismo acabo de trabajar en esta puesta de *El gran circo* con una chica muy triste, muy triste, pero importante, a veces demasiado. (*Risas.*) Me pregunta y yo le digo: “no me preguntes, hazlo”. Es una chica que no tiene mucha experiencia, yo me doy cuenta, porque uno habla de esto o habla de lo otro y sin embargo, tiene ese algo tan particular que para mí es bien importante. Por ejemplo, estábamos hablando de una pintura, los *Irises* de Van Gogh, que vi en California en el Getty, y para ella era como si hablara vaya a saber de qué. Y yo después me digo: ¡Ay, Dios mío, por qué me pongo así a veces! No necesariamente todo el mundo tiene que conocer a Van Gogh. Le digo que éste es un cuadro tan lindo que a veces pienso en ese cuadro y me siento como si tuviese por dentro un incienso. Y ella se queda mirando y me dice: “A mí me ha pasado, señora”. Y me habla de una canción que cantaba su abuela y que ella sentía eso mismo que sentía yo. Eso es la sensibilidad. Entonces busqué un libro donde estaba el cuadro de Van Gogh y se lo mostré: “Estos son los lirios”.

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

Diego: Eso del método Stanislavski, a veces lo entienden o lo han entendido muy mal. Es la escuela mía, es la escuela de Zayas, en eso más o menos nos criamos. Estudiamos teatro y si vamos a ver, prefiero ese método, aunque ya del método de Stanislavski nadie se acuerda de lo que era. He trabajado especialmente al principio de mi carrera como directora con actores de otra formación. Yo tuve un actor español que me llegó con una obra toda aprendida; y yo no sabía qué hacer con este señor. Y, pues, empecé y lo toleré. Pero ese tipo de actuación, de actor, al menos en Puerto Rico, ya no existe. No podría con ese tipo de formación.

Gustavo: *¿Siempre dirige con el diseño de la sala a la italiana o prefiere experimentar con los espacios y la distribución del público? ¿Le interesan los espacios no convencionales? ¿Por qué?*

Myrna: Prefiero diseñar los espacios yo. Lo que me pueda dar la obra para eso. Si tengo que hacerla a la italiana, lo hago, pero es un tanto aburrido.

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

Myrna: Cuando estuve en la universidad dirigiendo el Departamento, que era a fines de los 70, ese tipo de trabajo ya había florecido. Se hizo aquí; varios directores lo hicieron. Yo traté de hacerlo, pero me parece a mí que para trabajar en esa forma uno tiene que conocer a los actores muy bien. Y tiene uno que tener de todas formas una dirección. Nunca lo hice profesionalmente, porque el actor profesional en Puerto Rico en ese momento no estaba preparado para eso. Y he tenido compañeros que lo han hecho; por ejemplo, aquí ha habido una compañía extraordinaria llamada Histriones, que dirigía Gilda Navarra, y ella trabajaba mucho la pantomima, hacían cosas hermosas, hicieron unos trabajos bellísimos. Pero siempre era la cabeza de Gilda Navarra. Probaban muchas cosas. Yo también trabajo en cierta forma probando ciertas cosas, pero siempre la dirección la tengo yo.

Gustavo: *En América Latina se ha hablado del "teatro pobre" en sentido económico, no tanto en el sentido de Grotowski. ¿Cree que eso es una determinación, una fatalidad, un desafío, una estética?*

Myrna: Estética y desafío sí. Sí, nosotros trabajamos en un teatro pobre. Aquí ha habido una compañía muy buena de Pedrito Santaliz que desafortunadamente murió el año pasado; se llamaba el Teatro Pobre de América. Lo que pasa es que él hacía teatro para barriadas pobres y con actores a veces de las mismas barriadas, ésa era su forma. Nosotros en Puerto Rico lo que hemos hecho es mucho teatro, mucho compañero que lleva treinta, cuarenta años haciendo teatro. Siempre hemos sufrido el problema económico, definitivamente. En Puerto Rico es muy raro que una obra pueda durar más de dos o tres semanas; sí ha habido producciones, como por ejemplo la de Pedro Navaja, de Teatro del 60, que duro mucho tiempo porque el Teatro del 60 tenía un público y un local propio.. Desafortunadamente toda esa gente perdió, todos perdieron sus casas. Yo perdí dos, cuatro herencias, pero no me siento como que las haya perdido, qué más da, mis padres me regalaron una casa porque sabían que si me regalaban el dinero, el dinero se iba en teatro. Ellos consultaron con una amiga muy querida, que es como mi hermana pequeña, que les dijo: “no le den el dinero que se lo gastará en el teatro” (*Risas.*) Por suerte tengo una casa, tengo un techo. Pero en Puerto Rico

toda la gente que ha hecho teatro y todos los compañeros productores están con deudas, pero se sigue haciendo. Y cuando no hay—ahora mismo no hay mucho, casi nada—se sigue haciendo. La necesidad es la madre de la inventiva.

Gustavo: *Por prepotencia de trabajo, diría Roberto Arlt. 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 su propósito como directora?*

Myrna: Me gustó esa palabra ‘iluminar’. Yo creo que el teatro es para que la gente piense, para que el público piense. Por lo menos unas dos o tres personas piensan “caramba, qué está diciendo”. No andamos muy bien en esto, tenemos mucha preocupación—vuelvo al *Gran circo*—por las drogas, por la falta de comunicación de la gente, somos groseros. Para mí eso es teatro, para que la gente entienda, en Puerto Rico. Si lo entienden afuera, y si hay lazos, perfecto, pero yo le hablo a mi país. Es bueno que la gente se ría también.

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

Myrna: Sin la disciplina no se puede hacer nada. Nada, yo soy media rígida con eso. Me molesta muchísimo que la gente llegue tarde a un ensayo, hay que estar por lo menos 10 o 15 minutos antes de comenzar el ensayo; yo puedo estar media hora antes. A veces hay que tener un poco de consideración con los actores porque en Puerto Rico no se vive del teatro; pueden tener un trabajo en un sitio, por ejemplo, que salgan de la ciudad de Bayamón a las cinco de la tarde, y uno no puede poner un ensayo a las cinco y cuarto o a las cinco y media; tiene que ser a las seis para que puedan llegar. Están esos tapones, los *traffic jams* y uno tiene que comprender eso, pero más allá de eso yo diría que soy bastante estricta en cuanto al horario del ensayo.

Gustavo: *En términos generales y aunque algo ya mencionó de esto, quiero preguntarle si tiene algún tipo de etapas—más o menos fijas—que cubre en cada proceso de puesta en escena, como por ejemplo, empieza con trabajo de mesa, etc. etc. ¿Cuáles serían sus etapas?*

Myrna: Eso lo dicta la obra. Siempre prefiero que el trabajo de mesa se haga, que se discuta, que se hable, pero llega un momento que ya no

quiero escucharlos más. Y entonces empiezo a moverla, empiezo a marcarla; eso también es un proceso porque—como le he dicho antes—yo soy bastante flexible, pero trazo un movimiento escénico según el área que tengo y si ya tengo una escena movida en mi cabeza en un lugar, puede ser que la pueda cambiar, pero por lo general se queda allí. Algún actor me puede decir que se siente incómodo, entonces tengo que ver por qué. Ese marcar depende de la obra, pero me puede tomar varias semanas. Eso es el proceso más largo, el del movimiento. Además del movimiento escénico, ir trabajando con el personaje. Se hace todo a la vez. Pero ya desde el principio los actores tienen que tener un concepto de lo que es el personaje, por dónde va a ir, cuál es la ruta que va a tomar la obra. Una vez tuve que hacer una obra en dos semanas; no sé cómo lo hice: *La casamentera*, de Thornton Wilder, era bastante liviana y pude trabajarla, pero jamás puedo hacer una obra en dos semanas. Por lo menos dos meses, quizás tres. *Hamlet* me tomó como cuatro meses y medio, mucho trabajo. Yo hice un trabajo una vez, que eso lo pude hacer porque estaba trabajando con estudiantes, discutimos y discutimos y discutimos y hablamos y hablamos y hablamos y yo tenía ya establecida la sala, me refiero a *Tres hermanas*; era la sala que se iba a usar, había puesto dos muebles y después de discutir con ellos el trabajo de mesa como dos meses—a los estudiante es más fácil amarrarlos—y después les dije “vamos al escenario y vamos a empezar a movernos en esta sala”. Y fue una experiencia maravillosa; se movieron esos actores en esa sala como si hubiesen estado allí siempre, con algunos cambios. Y yo quisiera hacer siempre eso pero no es muy fácil; los actores trabajan en distintas profesiones y no tienen el tiempo.

Gustavo: *¿Cuándo entran los llamados técnicos—escenógrafo, vestuarista, iluminador, maquillador, etc.? ¿Entran en determinado momento o ya están desde el principio?*

Myrna: En esa primera reunión sí, porque yo quiero que ellos tengan un concepto. De hecho a veces yo hago una reunión con los diseñadores solamente, y después vienen los actores. Pero esa primera reunión con los actores me gusta que esté todo mundo. Entra siempre al principio el escenógrafo porque es el que marca el espacio. Y luego el vestuarista que pasa a través de toda la producción, incluso hay un momento dado en que tiene que estar el vestuario, para que el actor pueda moverse con él, por

ejemplo, si hay un traje que tenga una cola para una mujer o algo muy particular. El utilero está casi desde el principio. No cuando están ellos con el libreto en la mano, marcándose, pero cuando empiezan a soltar el libreto hay que tenerle ya la utilería, eso es muy importante. Y los muebles, si los hay en la obra, eso ya entra al final, porque nosotros no tenemos un espacio para poder ensayar, solamente algunos salones de ensayo. Y ya—como creo que le dije—unas dos semanas antes el diseño de iluminación, pero ya esa persona ha visto varios ensayos. Como tengo tan buena relación con toda esta gente, que en realidad son casi siempre los mismos, porque ya es como un equipo, todo funciona bien.

Gustavo: *Cuando dirige, ¿lo hace desde la platea o sube y baja del escenario?*

Myrna: Nosotros ensayamos en salones de ensayos y por lo tanto estoy muy cerca de los actores porque como quiero que estén cerca del público, y puedo dar un movimiento, puedo indicar algo, pero muy raras veces lo hago yo. No creo en eso. Y si alguien realmente no lo capta, le digo: “pues, mira, vamos a tratarlo así” y lo hago, pero le pido que no me imite. Estoy siempre allí en el salón y en los últimos ensayos en el teatro, que no son más de tres o cuatro ensayos, en la sala, es lo que se permite aquí, en el Tapia, en Bellas Artes, en cualquiera de esos teatros. Desde que yo estoy en Bellas Artes, he decidido que los actores entren un lunes. Así tienen lunes, martes, miércoles y jueves y ya el viernes, por lo general se estrena. Alguna gente estrena el jueves. Tienen que estar en el espacio, por lo menos tres o cuatro días. Lo ideal sería estar en el espacio siempre, desde el principio, pero eso aquí no es posible.

Gustavo: *¿Trabaja con asistente de dirección? ¿Qué tareas le asigna?*

Myrna: No, no. Un regidor, un regidor que me conoce tanto... El regidor o *stage manager*, no el *regisseur*, que es otra cosa, casi un director; aquí no había palabra para *stage manager*. No es el *assistant director* que tiene una función artística; el *stage manager* no la tiene. Nunca he trabajado con asistente, pero este chico que me asistía mucho, *stage manager*, es una persona tan discípulo mío, he trabajado en varias compañías y yo lo rescaté, estuvo muy malo del corazón el año pasado pero ya se recuperó. Y tengo una chica ahora que es muy buena también, a veces no tengo a nadie. Pero en las últimas obras, esta chica es muy buena y puedo discutir

algo con ellos, un poco así como asistente de director, pero no orgánicamente.

Gustavo: *¿Se involucra mucho en la promoción del espectáculo? ¿Le importa?*

Myrna: Tengo que hacerla. Antes, cuando la productora era Josie Pérez, que murió, ella se ocupaba de la promoción. Cuando trabajo para otra gente, no me ocupo de eso y no quisiera tenerme que ocupar. Pero tengo personas que diseñan y que me hacen los trabajos de promoción. Que la promoción es carísima. Pero el área de promoción a mí no me interesa, yo preferiría escribir solamente y dirigir.

Gustavo: *La crítica teatral periodística o académica, ¿la toma en cuenta? ¿Aporta algo a su trabajo en puestas posteriores? Por lo que llevo ya de andar haciendo estas entrevistas por toda América, creo que la crítica teatral periodística ha desaparecido. No sé si aquí tienen crítica académica, algo también muy raro. Lo que se publica ahora son reseñas.*

Myrna: Yo diría que son reseñas, es lo que ha habido siempre. Hay un profesor que escribe en *Claridad*, hace críticas, se llama Lowell Fiet; aquí hubo un crítico también, Ramón Figueroa Chapel, una persona muy conocedora del teatro. Pero por lo menos sacan algunas reseñas. Hay un chico de *Vocero*, que también es muy inteligente y favorece mucho al teatro. En cuanto al impacto sobre mí, puedo mencionar la crítica de Figueroa Chapel, éramos muy amigos y yo lo respetaba mucho, aunque a veces no estaba de acuerdo. Era una persona con quien uno podía hablar y en alguna crítica uno podía decir: “caramba, tiene razón en esto”.

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

Myrna: Yo diría que no. Yo diría que no porque pensando así tanto a la ligera de la gente que hace teatro, los productores que hacen teatro, cada cual, cada compañía tiende a tener su gente. Yo tengo mi gente, lo que decimos aquí “las piñas”. Roberto tiene su piña en el Ateneo, yo tengo mi piña en Producciones Cisne. No pienso que eso de la discriminación pueda suceder. ¿Quién sabe? Pero de momento le diría que no existe.

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

Myrna: Aquí en Puerto Rico porque ha habido más dramaturgos que dramaturgas. De dramaturgas, a la gente lo único que se le ocurre decir es Myrna Casas. Había una chica que se llamaba Aleyda Morales, muy buena; está Tere Marichal, también Lydia Milagros González era muy buena, pero dejaron de escribir.. Quizá por la misma cuestión de la mujer, que no se le da importancia a su trabajo. En Estados Unidos pasa también, no hay tantas mujeres. Es la misma posición de la mujer, que para una entrar en cierto campo se necesita más esfuerzo. Hay más dramaturgas que directoras.

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

Myrna: Muchas gracias. Ud. me ha hecho preguntas que nunca me las han hecho. Y se lo digo no para halagarlo, sino porque en general nadie se ocupa de la dirección. No sé si en Kansas ha habido algunos trabajos sobre dirección, pero no creo. Y por ejemplo en tesis de maestría, en disertaciones doctorales, no se considera la dirección un trabajo creativo. El director es el marionetero, y algunos actores se ríen y a veces hasta creo que les molesta, cuando les digo que son mis saltimbanquis. Hay muchas de las preguntas que usted me ha hecho que siempre uno espera que le hagan. Me impactó la pregunta sobre qué es lo que más me interesa en un actor. Y enseguida me afloró la palabra sensibilidad. Y pienso en los actores que tengo, son como niños, con gran sensibilidad.

Gustavo: *Gracias por la entrevista; fue un placer conocerla. Le agradezco enormemente haberse llegado hasta el hotel.*

ENTREVISTA A PEDRO ADORNO IRIZARRY

Realizada en el Hotel Caribe Hilton de San Juan de Puerto Rico el 20 de mayo de 2009 de 15:00 a 18:00

Fundador y director artístico del grupo teatral Agua, Sol y Sereno (ASYS). Actor, director de teatro y cine. Comenzó en 1986. Realiza su formación con Rosa Luisa Márquez, Antonio Martorell, Augusto Boal y Peter Schumann. Ha incursionado en la televisión en su país y en Nicaragua. En 1990 trabajó para Canadian Broadcasting Corporation (CBC), Televisión Española y UNICEF como camarógrafo y sonidista en la cobertura de las elecciones de Nicaragua. En 1991 se mudó a Vermont con el *Bread & Puppet Theatre* por dos años y medio. Con ellos giró y ofreció talleres en Corea del Sur, Colombia, Nicaragua, Costa Rica, Italia, Escocia, Canadá, Estados Unidos y Méjico. De regreso a Puerto Rico en 1993, fundó, junto a Cathy Vigo (bailarina y maestra de ballet clásico), la compañía de teatro Agua, Sol y Sereno (ASYS). Desarrolló su propia estética en la construcción de máscaras, cabezudos y esculturas en papel. Dirigió y actuó en muchas obras de repertorio, como por ejemplo: *Tun-cutún-tun (1993)*, *Luna Nueva (1995)*, *Una de cal y una de arena (1996)*, *Pepín y Rosa (1998)*, *El Adiestramiento (1999 – dirigida por Israel Lugo)*, *La descalza agonía (2001)*, *Marea Alta-Marea Baja (2002)* y *Respira (2003)*, *Fin del Sueño (2008)*, *El Árbol de las Palabras (2010)*, *Desde estos adoquines: Campeche (2011)*, *Ojo de Oller (2012)* y *Nacer del Caño (2013)*. La obra de creación colectiva *Una de cal y una de arena*, con más de 350 presentaciones, ha participado en festivales de teatro en España, Cuba, Venezuela, República Dominicana y Estados Unidos. Ha dirigido talleres educativos y residencias artísticas en Agua, Sol y Sereno (ASYS), en barrios, cárceles, tanto en Puerto Rico como en Estados Unidos: Allentown, Filadelfia, Boston y Nueva York (1994) producidas por el Teatro Pregones, la Residencia en el Taller Puertorriqueño de Filadelfia (1996) y el Centro Julia de Burgos de Cleveland, Ohio junto al Hispanic Senior Center (1999). En el 2006, Adorno escribió y dirigió el largometraje *El Clown*, junto a Emilio Rodríguez, estrenada en el Los Ángeles Latino International Film Festival. En el 2007 fue la selección oficial del San Diego Latino Film Festival y el Chicago Latino Film Festival en donde ganó el Premio Especial del Jurado por Mejor Opera Prima y Mejor Película Premio Chicago PBS. *El Clown* también participó del Festival de Santo Domingo y del New York Internacional Latino Film Festival, en Cero Latitud Ecuador y el Festival Latino de Cine en París. Además, ganó el premio de la audiencia en la Muestra de Cine Latinoamericano de Marsella. Pedro se destacó como actor en *The Argentine (EL CHE)* en el personaje Epifanio Díaz, dirigida por Steven Soderbergh y producida y protagonizada por Benicio Del Toro.

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

Pedro: Por necesidad de contar, de narrar y de compartir mi mirada sobre lo que estoy experimentando y lo que estamos viviendo. Creo que ahí empezó. Sabía desde un principio que no lo haría solo, que habría de trabajar con un grupo de gente. Inicialmente, asumí la responsabilidad de organizar, hacer itinerarios e inventar. Cuando empezaron a entrar actores que venían de la escuela de teatro —porque no yo no vengo de escuelas de teatro, ni de cine, ni de artes plásticas, aunque son las artes a las que me dedico hoy día— ellos empezaron a exigir un director. Yo había trabajado con Rosa Luisa Márquez y los Teatros ambulantes de Cayey, desde un lugar del aprender haciendo. Había una cercanía con la práctica y los aspectos teóricos teatrales pero no había una discusión filosófica e intelectual más profunda. Más bien se daba desde una práctica más empírica. Entonces entran al grupo Julio Ramos y Rosabel Otón (que venían del Departamento de Drama de la Universidad de Puerto Rico y que habían sido dirigidos por varios directores puertorriqueños) al igual que Tania Rosario, Israel Lugo, Kisha Burgos y Jessica Rodríguez. Por ahí fue que empecé. Ellos me nombraron director, yo no tenía esa pretensión. La formación teórica de la dirección empezó gracias a la influencia de un actor y director dominicano, Claudio Mir, residente en Nueva York y que me puso en contacto con los libros de Eugenio Barba, Grotowski y Meyerhold.

Gustavo: *¿Qué objetivos tenías en ese momento?*

Pedro: Antes de irme a vivir con el Bread and Puppet y de hacer el grupo (ASYS), hice un primer proyecto, en 1990, que se llamó *Salé del rincón* producido por el Colectivo Barrunto. Tenía un interés de hacer algo que tuviese texto, música y movimiento. Lo que andaba buscando era como una danza-teatro. Cuando empezamos Agua, Sol y Sereno en 1993, se transforma la experiencia, porque después de trabajar tres años con Peter Schumann un director con tanta fuerza, con máscaras, también con la experimentación del movimiento, la música con objetos encontrados, gestos e imágenes, quería encontrar voz propia. Había un intento de liberarme del maestro y de poner mi propio estilo. En ese momento tenía consciencia de que estaba trabajando como director, pero no solamente para descubrir cosas juntando un grupo de amigos, sino también para descubrir qué era lo que yo aportaba a ese proceso, cuál era la identidad del grupo y la mía como director.

Gustavo: *Con toda tu experiencia desde aquellos años, ¿cómo definirías hoy el rol del director?*

Pedro: El lugar del director tiene dos momentos: el de la búsqueda de los ensayos y el de la toma de decisiones dentro de la puesta en escena es decir la selección y edición de los hallazgos junto a los actores y actrices. Son dos lugares distintos. En el momento de ensayo y búsqueda, el director es el que acoge, protege y custodia una cierta fragilidad del proceso creativo. También encontramos con narrativas inconscientes que no sabíamos que habitaban en nuestros cuerpos, a esto le nombré "Memorias de lo que no hemos vivido". A mí me interesa muchísimo eso. Ponemos estar trabajando un tema político o caminando hacia el interior en algo más íntimo y siempre me interesó identificar ese misterio de lo que se oculta, de lo que se niega o de lo que no sabíamos que íbamos a encontrar. Por eso todos los procesos que dirijo, no están escritos de antemano se evidencian en los encuentros del grupo de la creación. Se empieza con una consigna de ensayo que puede verse, teóricamente, como un calentamiento pero, en realidad, es un sintonizarse con un tema que casi siempre tiene que ver con el acercamiento a través del cuerpo y la voz. Luego, eso nos lleva a otro estado grupal e individual. Los actores, a veces trabajan solos, después vuelven y se encuentran o se desencuentran; y al final, en los últimos treinta o cuarenta minutos, hay un espacio para relajarse y que cada uno regrese a sus actividades de vida, a guiar el carro, hacerse comida, acostarse con su mujer, su marido o su amante. Hay algo de dirigir que lo relaciono con lo chamánico y hay que tratar de estar muy conscientes de ello para evitar espacios paternalistas. Cada uno de los actores tiene que encontrarse consigo mismo y asumir responsabilidad por los personajes que crea. El grupo entonces es un lugar del acompañamiento para la creación y su inevitable soledad.

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

Pedro: Sí. Cada pieza en estos años tiene búsquedas teatrales distintas, uso de máscaras, unas puestas, otras actorales y también de danza teatro. También tengo finales abruptos, o una dificultad tremenda para que los espectáculos terminen; me han dicho que no tengo buenos finales, pienso porque mis piezas suelen ser como una experiencia onírica. Las obras terminan como un sueño, en el mejor momento, cuando estamos cayendo por el abismo o descubrimos que estamos en la cama es nuestra madre...

y en ese momento despertamos. Eso parece un error, pero a mí me encanta que no tenga una propuesta concluyente. Por otro lado, en términos narrativos, algo que distingue todos los trabajos es que siempre han tenido motores de búsqueda distintos, en el sentido de la puesta escénica, es decir, *Una de cal y otra de arena* hace música con objetos de la construcción, en *Descalza agonía* no hay objetos ni escenografía, *Fin del sueño* trabaja la actuación realista frente a una experiencia onírica, en *Pepín y Rosa* se utilizan máscaras y objetos de cartón, *Marea alta-Marea Baja* la hice en la playa, con cuarenta actores y música en vivo, el paisaje no era escenografía sino el personaje principal. Cada obra tiene un registro distinto y la próxima va a estar en otro registro teatral o teórico, siempre hay una nueva búsqueda.

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?*

Pedro: La segunda creación del Agua, Sol y Sereno *Una de cal y otra de arena* y *Fin del sueño*. El objetivo en *Una de cal y otra de arena* era visibilizar a los invisibles, que en este caso son los obreros y la narradora (una mujer que vive en la calle). Es un teatro político pero que no parte del oprimido frente al opresor o viceversa, sino de dos narradores oprimidos provenientes de lugares distintos. En ese momento, intentábamos hacer un trabajo teatral político que nos trajo soluciones y elevaba los niveles de consciencia sobre la situación ambiental y política de Puerto Rico. Sin embargo, rompía con el paradigma de dar soluciones panfletarias. Era bien poético. Es la que tú viste en el Festival Internacional de Teatro en Cádiz. Y por otro lado, *Fin del sueño* es la pieza en la que nos propusimos la construcción de los personajes desde una herida profunda de cada uno de nosotros. Primero había que descubrir cuál era ese dolor, solamente haciendo ejercicios por tres o cuatro semanas para llegar a ese lugar frío o de la oscuridad, y allí metafóricamente ver la vela encendida y encontrar nuestros imaginarios de qué y quién van a soplar esa vela. Desde ahí, construimos un personaje que tenía su narrativa, la ficcionalización de la vida de ese personaje que también contaba sus sueños y pesadillas. Terminó siendo la historia de un asesinato político y no lo sabíamos. Es la primera vez que no me planteo un trabajo político. Filosóficamente, *Fin del sueño* tenía un componente de discusión sobre la postmodernidad, la

pérdida de las esperanzas o el fin de las utopías frente a una visión de transformación constante de esa alegría de vivir; aún sabiendo que existen los espacios vacíos, de pronto esa pieza cobró fuerza y surgió la experiencia de un asesinato político a partir del trabajo de grupo. Esos dos trabajos, con propósitos distintos en lo teatral fueron más lejos de lo que me propuse.

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?*

Pedro: Con la que quede insatisfecho, pues faltaba más, es *Marea alta*. Es uno de los espectáculos que ha sido más visto por nuestro público, llegaban entre mil o dos mil personas por noche, porque era al aire libre en la playa. Tenía el atardecer, tenía música original afro-caribeña y jazz de un compositor puertorriqueño (William Cepeda) en vivo. Una puesta visualmente hermosa. Teníamos muñecos que salían de dentro del agua, zanqueros de arena, acróbatas... Era un espectáculo extraordinario, pero pienso que, en términos dramáticos, se quedó más bien como un auto sacramental en el que no se sabía muy bien lo que se estaba planteando. Creo que en términos de las imágenes no se logró completar el trabajo. Fue una obra a la que voy a regresar y quiero hacer más trabajos como éste en todo el Caribe, hacer más piezas de teatro frente al mar, pero que, dramáticamente, los conflictos que se estén manejando, se puedan hacer de una forma menos desenfrenada. Dedicarle un año completo de estar frente al mar y lo que implica todo eso.

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

Pedro: Tengo una relación de amor-odio con la comedia porque me encanta, pero es tan fácil trivializar la teoría compleja; es fácil, en algún momento, hacer reír a un público que está esperando que lo entretengas, que lo diviertas. Por otro lado, me interesan los conflictos dramáticos, porque los artistas siempre hemos dependido de esos conflictos y nunca hemos sido cómplices de resolver esos conflictos a través de la violencia.

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

Pedro: La escultura y la pintura; sí la pintura, definitivamente. En el caso de Puerto Rico, todos los pintores llamados de la generación del 50, Rafael Tufiño, Lorenzo Omar, Carlos Raquel Rivera y sus herederos de los 60 y 70, Myrna Báez, Antonio Martorell. También los pintores más jóvenes como Rafael Trelles y Nick Quijano. Toda esa búsqueda inicial en mi generación, de que fuéramos un grupo con identidad puertorriqueña, estaba fundamentada en la teoría y la práctica de los extraordinarios artistas plásticos puertorriqueños, que establecieron una identidad propia de cómo miraban el color, la profundidad, la experiencia de vida, la experiencia política y la recuperación histórica. Luego, a través de mis viajes con el Bread and Puppet, pude visitar muchísimos museos, tanto en Europa como en América Latina. Me encanta la contemplación de la escultura y la pintura. Eso incide muchísimo en cómo—desde una perspectiva plástica—termino haciendo composiciones en escena. Y en los últimos cuatro o cinco años, en el cine, pues dirigí *El Clown* y en mi trabajo en las esculturas de mascararas y títeres gigantes.

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

Pedro: En Puerto Rico me ha impactado muchísimo la mirada de una directora de baile y coreógrafa cubana que vive en Puerto Rico, Petra Bravo. El Teatro El Público de Cuba, del director Carlos Díaz, El Teatro Pregones en Nueva York, La candelaria de Colombia y Peter Schumann, hay una relación directa con él, pero eso fue un azar de la vida. A los diecisiete años me encontré con este director, uno de los grandes maestros del siglo XX. También desde el estudio los maestros Grotowski y Eugenio Barba, ya que, a pesar de no haber visto sus puestas, he estudiado sus trabajos, mirado fotografía y trato siempre de ver videos de lo que haya. Creo que ahí también hay algo. Puedo agregar a Teatro Yuyachkani de Perú, Malayerba de Ecuador y los catalanes Le comedian y la Fura del Baus. También, de los grupos cubanos, además de El Público, puedo nombrar a Danza Abierta. Tal vez por eso, fíjate que curioso, aquí en Puerto Rico me sigue interesando una cubana. (*Risas.*)

Gustavo: *A pesar de que no trabajas con obras de autores, ¿hay alguna obra que siempre te ha interesado dirigir y que, por diversos motivos, nunca pudiste hacerla?*

Pedro: Después de quince años de búsqueda totalmente intuitiva, intentando descubrir una autoría y partiendo de un principio muy oriental de que lo sabemos todo y nos estamos re-encontrando con esa información, me interesaría acercarme a algún clásico del teatro, Molière y Shakespeare; también he pensado en un clásico de teatro griego o un texto de un autor latinoamericano. No te podría decir ahora mismo una pieza específica, pero estoy muy interesado, no de hacer una adaptación, sino de utilizar el texto tal cual, de tener esa experiencia del texto y que el montaje sea la aportación.

Gustavo: *¿Escribes teatro?*

Pedro: Ahora sí. Es algo muy reciente, de los últimos dos o tres años. Por primera vez, ya las piezas colectivas pasaron a ser dramaturgia de cada uno de los actores y los retazos de tela que cada uno va haciendo, me los llevo a casa, me siento frente a mi computadora o laptop y empiezo a escribir, a dialogar, a añadir. En *Fin del sueño* fue durante las últimas dos o tres semanas cuando, por primera vez, sin darme cuenta, estaba escribiendo y construyendo las escenas de lo que yo sentía que había descubierto en los ensayos pero no estaban en la puesta. Ahora estoy empezando a escribir por la experiencia de haber escrito una película y un guión para otra película de televisión. Fue el cine el que me llevó a escribir. El teatro viene de la composición e improvisación a veces con objetos máscaras.

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?*

Pedro: Sí, en *Una de cal y otra de arena* y en *Marea alta*. Los trabajos son distintos cuando estás adentro de la puesta. Si estás dirigiendo y actuando a la vez, el trabajo se nutre porque puedes traer a escena algunas de tus propuestas energéticas y rítmicas del uso de la escena sin tener que explicarlo. Dirigiendo desde adentro, tienes que tener la capacidad de reinterpretar. En los ensayos me salgo y miro lo que está ocurriendo, pongo a gente que me sustituya sabiendo que hay una diferencia entre el que me está sustituyendo y yo. Es mucho mejor para el equipo de trabajo nuestro y para la gente que lleva muchos años trabajando conmigo, cuando estoy fuera del escenario todo el tiempo. Creo que así tengo la oportunidad de impulsarlos a hacer un mejor trabajo y profundizar. *Descalza agonía* y *El fin del sueño*, que han sido trabajos en los que hemos

hecho una búsqueda desde la dramaturgia del actor, desde esa herida y esa sombra, siempre he estado fuera. En los trabajos mucho más circenses, tipo clown, para teatro de la calle, sí puedo estar dentro y fuera. El trabajo de búsqueda más íntima, necesita que yo esté fuera. Soy muy ambiguo en estas cosas, pero creo que he llegado a un punto en el que ya sé qué cierto tipo de trabajo necesita que yo esté afuera de la escena y en qué otro tipo sí puedo entrar.

Gustavo: *Como has dirigido cine y televisión, mi pregunta apunta a saber qué diferencias o similitudes encontraste con la dirección teatral.*

Pedro: Trabajé dos años en televisión pero no la dirigí. Sabes que en la televisión uno produce y diseña. Trabajé en producción de televisión en el área de noticias y análisis electoral para los programas en el canal 4 de Marcia Rivera, una importante mentora en mi vida. Estaba bien chamaco, tendría diecinueve o veinte años, pero fue bien importante para ese acercamiento inicial a un teatro más periodístico, más político. Un acercamiento investigativo, como una especie de sociólogo, cercano a la teoría de la antropología política de saber hacer buenas preguntas, editar informativas y hacer entrevistas a líderes que tienen una experiencia política muy grande en el país. Lo de cine lo dirigí como si fueran puestas teatrales que recuperábamos con las cámaras aunque sí estaba muy pendiente del emplazamiento con el director de fotografía. Aprendí haciéndolo. En la película *El Clown*, viví todos los documentales que hubiese querido hacer, nunca he hecho comerciales—he sido asistente, pero en realidad no me he dedicado a eso—y tuve que hacer todos los video clips que nunca había podido hacer, porque siempre me dediqué al teatro. Todos esos años que llevaba viendo y estudiando cine, video clips, documentales, con las ganas de hacerlo y con esa experiencia que tuve de ser camarógrafo para Televisión Española, cuando viví en Nicaragua, todavía había un interés por el ojo de la cámara y por la edición. En cuanto a las diferencias, puedo decirte que el teatro es un proceso de libertad al que no necesariamente vas con un solo objetivo; al objetivo lo descubres en el encuentro. Cada persona, cada actor, cada actriz, cada ser humano que entra al grupo, incluso el músico que entre, o el escenógrafo y el iluminador que entren, participan en el proceso—en mi caso siempre participan en el proceso—tanto en la discusión de mesa como en la improvisación. A veces el iluminador, Santiago "Chago" Bennet, ha hecho

improvisaciones con nosotros, en ejercicios de movimientos. Es el placer de no saber exactamente a dónde vamos y descubrir el camino, hacemos creación de conocimiento; estás en el laboratorio de matemáticas descubriendo la nueva fórmula, estás frente al observatorio de estrellas descubriendo una nueva estrella, estás en alta mar, a veces como medio sin brújula y de pronto hay tierra a la vista. En el cine, el diseño de producción, el guión, los 90 minutos para contar una historia, la necesidad de principio, medio y fin, por más experimental que sea lo que estás haciendo, obliga a otro tipo de trabajo. Un proyecto de un año y medio de preproducción, eso sí trabajo totalmente con los actores, ellos siempre aportan y transforman las escenas. Lo que no funciona lo cambiamos en el sitio y el emplazamiento de la cámara y la búsqueda fotográfica, para que el lugar nos hable, para que el actor lo sienta parte del lugar. En el teatro hay una ilusión de que no hay límites. Siento que el Teatro empuja el límite de cada uno de nosotros. En el cine requiere de más organización y planificación en función de la edición, la concatenación de imágenes, y el diseño de producción esto determina muchísimo el vuelo de la imaginación.

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

Pedro: La experiencia que he vivido con *Una de cal y una de arena*, que no ha dejado de hacerse por los últimos trece años y la hemos seguido cambiando. Aunque la pieza está, siempre me salgo. Ahora estamos festejando los quince años de Agua, sol y sereno en el festival de teatro puertorriqueño, que escogieron una pieza por década, y la década del 90 está representada, según este grupo de especialistas de teatro, por *Una de cal*. Vuelvo y me siento y miro desde afuera y redescubro, sin cambiarle el espíritu de lo que fue la pieza original, porque creo que sería absurda la intención de un cantautor de tratar de cambiar la lírica o la melódica de una canción popular. Hay que respetar la pieza original, aunque ya no estoy haciendo teatro con acercamiento literal presente en *Una de cal*. Estoy ahora más conectado con lo que hemos hablado de *Fin del sueño*: una poética que vincule el mundo interior y su resonancia en la ética social, con vivencial. Aunque yo estoy ya en otra cosa, respeto esas piezas y me encanta esa experiencia que vive América Latina de piezas que duran diez, quince, veinte o treinta años como en el Teatro La Candelaria.

Mucha gente nos dice: “Ya entierren *Una de cal, una de arena*; ya eso pasó”. Creo que hay que mantener en el repertorio piezas, aunque estéticamente yo sienta que eso tiene una frontalidad y una literalidad en la que no estoy vinculado.

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 tí? ¿Tiene peso durante los ensayos?*

Pedro: Antes de leer teorías sobre el espectador y la mirada del otro o la platea, antes de yo experimentar, estudiar o preguntarme eso y descubrir quién había escrito esto en los noventa, ya había tenido una profunda sensación intuitiva y de mi relación con el espectador que vivía en nosotros. Y cuando digo “nosotros”, estoy refiriéndome a que como director soy también el espectador y cada actor, actriz o participante parte del ecosistema que compone a los públicos, pero en la forma en que trabajo hay una ecología de ideologías y visiones. Desde ateos hasta gente que cree en dios, desde personas que están en una visión mucho más romántica, algunos que son más autodestructivos y lo asumen como parte de su vida, entonces esa ecología, con sus visiones distintas de vivir en Puerto Rico o ser puertorriqueño, a mí me interesa trabajar con esas ambigüedades, esa ecología. Aunque siempre he intentado, en algún sentido, como director—y reconozco que me ocurrió en algunos momentos más que en otros—de tratar de imponer mi perspectiva. Nunca he negado mis posiciones, no es una relación manipuladora; pongo la mía como una más en el proceso de creación; pero a la vez con un respeto a la idea del otro, para que en las puestas escénicas esté esa diversidad de miradas, una polifonía, ya en la dirección del montaje mi visión se establece, eso en constante discusión. El espectador es esa discusión que se da entre nosotros cada vez que descubrimos esa nueva imagen, una verdad escénica, una posibilidad escénica. Allí ya empiezan a haber las diferentes voces dentro de los actores. Cada uno de nosotros, como es el caso de Pessoa, somos varios, somos siete, ocho, diez y nos toma un tiempo descubrir todos esos que somos, los que somos en la cama, los que somos con papá y mamá, los que somos como padres, pero no solo arquetípicamente, sino también en otras sutilezas. Esos públicos son públicos en nosotros. Por otro lado, hicimos mucho al principio del

grupo de teatro—ahora no se hace tanto—foros después de las piezas de teatro. Aunque los foros en los noventa no se practicaban mucho, nosotros mantuvimos aquella tradición de los setenta y finales de los ochenta, de sentarnos con la gente, con las comunidades, en los barrios, a preguntar, incluso en los festivales de teatro. Eso te da una diversidad de lectura de las piezas, que enriquece muchísimo.

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?*

Pedro: No solo me adapto, sino que es necesario adaptarse. El primer amor que tuve con el Bread and Puppet fue de la posibilidad de que ellos llegaban a un sitio, a un edificio barroco o a la Torre de la Universidad de Puerto Rico y se adaptaba la escena a la misma obra que hicimos en Vermont o en Brasil. Me adapto a los lugares, me adapto al tipo de gente—he vivido en tres países distintos—y termino siendo parte del lugar con una familia muy grande y asumiendo el lugar como parte mía y estudiando la historia y la idiosincrasia del sitio.

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

Pedro: En el teatro casi nunca. En el cine, sí. En el teatro somos nosotros nuestros propios productores y en ese sentido tengo una definición un poco bipolar entre el artista y el productor-gestor cultural; sé que me conecto con el productor y así vender proyectos y no tengo problemas con cambiarme a esa parte financiera, no sufro haciendo presupuestos. No soy muy organizado, nunca lo he sido, pero soy bueno vendiendo mis proyectos. Cuando hablo de mis trabajos, como estoy hablando contigo, estoy consciente de que no estoy haciendo relaciones públicas. Tiendo a ser muy crítico de mi trabajo.

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

Pedro: Sí, es lo mejor. Tiene que haber de aquí a ocho meses, tiene que haber una fecha. Recuerdo en el 86 u 87, cuando empecé en teatro, que había unos amigos que me llamaban para hacer improvisación sin propósito, como un entrenamiento y nunca me pude integrar a un trabajo así. Eso de vamos a entrenar en una técnica, a experimentar con la voz por cuatro o cinco horas y estar ahí como si estuviéramos en una especie

de arrebato, eso no va conmigo. Necesito la búsqueda abierta dentro de un contexto más allá del entrenamiento. Necesito que haya una fecha y sé que hay un propósito con un equipo de gente que define, que hay una búsqueda, entonces entramos en el espacio de libertad.

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

Pedro: Esto es teatro; por más serio que sea, es un juego. El teatro es teatro. Que se te desmaye tu hija, que a tu mujer le encuentren cáncer, que nazca un hijo nuevo—yo tengo tres hijas—que tengas que internar a tu abuelo, que un amigo por una diferencia abandone el grupo y tú sientas un luto, esos son elementos trascendentales en tu vida, son cosas serias y dolorosas de la vida. Cuando entras en el descubrimiento de tu propia mierda, esos son dolores existenciales y personales, de experiencia de vida. Un estreno es un momento más del proceso. Con todos los dolores y sacrificios que genera hacer una pieza de teatro, ya cuando vas a estrenar es lo que hay. Sufrimos al principio porque tenía toda una pretensión de querer ser aceptado; al principio quería que mis maestros pensaran que yo estaba haciendo una cosa bien o que el ámbito de Puerto Rico reconociera a nuestro grupo como importante, y todas esas tonterías que uno tiene al principio. Ya no, ya no sufro el estreno. El estreno es el encuentro, el propósito. Es un encuentro con el público, es el rito.

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

Pedro: Cambiamos todo el tiempo; como dije, me gusta mantener consignas que descubrimos cinco o siete meses antes, del porqué de esa escena o del propósito; hay como una especie de zodiaco de la idea, como si hubiese el nacimiento del personaje. Nosotros sabemos cuándo, un día, un elemento que agarró el personaje o una línea que la utilizó como muletilla en el ensayo o un encuentro entre dos personas, ahí nació el personaje, ahí está, descubrimos para qué estamos haciendo todo esto. Trato de hacer memoria, cuido mis libretas con dibujos y notas, pero que hay una tendencia a mejorar, a perfeccionar, que la tenemos los directores pero también la tienen mucho más mis actores, mis actrices, de tratar de hacerlo “bien” (entre comillas) y eso es horrible. Tratar de hacerlo “bien” lo puede cagar, puede destruir el trabajo. La pretensión ya puede perder el propósito, la esencia del trabajo y sobre todo el encuentro con eso que tú

no sabías de ti mismo y que está metaforizándose a través del personaje. Creo que la disciplina calmada y sin esfuerzo ayuda. Esa pretensión de hacerlo “bien”, de ponerle falsas voces, no funciona; soy muy sospechoso de ese tipo de propósito de perfección y ha sido bien interesante en el grupo cómo esas discusiones se han dado, porque hemos discutido muchísimo esto. Siempre empujo más hacia esa cosa más viva y los actores siempre tratando de agarrarse de algo, de sostenerse de algún lugar, especialmente porque yo he trabajado por los últimos quince años con mi compañera, Cathy Vigo, mi esposa, que es formada en los últimos veinticinco años en ballet clásico y es maestra de ballet clásico y eso trae una pugna metodológica, que ha sido muy enriquecedora para el grupo.

Gustavo: *¿Cómo llegan las ideas a tus manos, las que luego van a terminar en un espectáculo? 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.?*

Pedro: Ha sido distinto en cada experiencia. En *Una de cal y una de arena*, era más parecido al teatro colectivo que hemos vivido en América Latina, una inquietud social y filosófica que se une. En *Fin del sueño*, una idea de una escultura que hice de una cabeza gigante, de una imagen en la que estaban rodando cabezas. Influenciado por una visita que hice a Veracruz y vi las cabezas olmecas gigantescas, que están llenas de sacrificios humanos y, por otro lado, esa sensación de un país tan violento como el nuestro, donde mueren casi dos mil jóvenes en tiroteos de drogas y ese tipo de cosas, que está ocurriendo en todas las ciudades. Hay fines de semana que matan hasta diecisiete de nuestros jóvenes en las comunidades. Y como yo hago mucho trabajo comunitario, de talleres, toda mi pedagogía ha sido en esos talleres en comunidad; ha ocurrido que han matado jóvenes que estaban haciendo teatro conmigo durante el momento del taller. He sido testigo de situaciones muy violentas y eso me duele. De ahí esas cabezas rodando y la escultura de una cabeza gigantesca que un actor entraba en la escena y se trepaba sobre ella. Esa fue una primera imagen. Y cuando se trepaba sobre ella, llovían almohadas y empezaba la experiencia onírica y ahí viene el “fin del sueño”. En otro momento ha sido el diálogo con Cathy Vigo, con Israel Lugo, con Julio Ramos, tiene que ver con eso de “vamos a hacer esto juntos”. Es como se forma una banda de rock, como una motivación de equipo.

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?*

Pedro: Por lo general antes de entrar al proceso de ensayo estoy varias semanas escribiendo ideas sueltas, estoy leyendo, asociando ideas, metaforizando, creando una poética a la que quiero llegar con todos ellos. Quiero llegar al ensayo a contarles a ellos. Hay un primer paso donde les explico por dónde he ido, cuál ha sido el camino, el proceso que me ha llevado a este trabajo y entonces les cuento, sin hacerles trucos. La palabra no cuenta tanto, los diálogos aun no han nacido. Intento darles la mayor información posible a ellos de lo que yo estoy viviendo y lo que me inquieta para hacer ese proyecto nuevo. De ahí ellos me contestan y de lo que ellos me contestan yo empiezo a escribir. Porque a mí me gusta mucho que ellos me empiecen a decir qué quieren ellos. Llego con un proyecto, como una plataforma de la totalidad del trabajo—a veces con el título de la obra, con alguna imagen—pero entonces les pregunto rápidamente de qué les interesa hablar hoy día, en términos personales. Y tenemos días completos de conversar sobre la familia, sobre la niñez, sobre una memoria, sobre la violencia en la calle, sobre un asalto, sobre la muerte de un familiar, sobre criar a una mascota. No importa, estamos un rato divagando y relacionando esa información y ahí empieza el proceso.

Gustavo: *¿Cómo seleccionas el elenco?*

Pedro: El elenco yo no lo selecciono, ellos me seleccionan a mí. Bueno, tenemos interés mutuo de trabajar juntos. Trabajo con grupos todo el tiempo, que ha ido cambiando en la medida en que ellos no quieren hacer más nada conmigo y llegan otros que me dicen “quiero hacer algo contigo”. Nunca me ha funcionado bien decir “me gusta mucho esta actriz”; en el cine es distinto, allí escogí, hice casting, pasé por un proceso; aunque los actores principales de la película son los miembros de Agua, Sol y Sereno, incorporamos otra gente para unos propósitos de la película. Pero en el teatro trabajo con los artistas que se me acerca y ahí sí escojo. Hay muchos que se me acercan, pero no los voy a invitar; hay, pues, una selección. Pero cuando ya sé quiénes son los que quieren trabajar conmigo y yo quiero trabajar con ellos, la pieza está hecha a imagen y semejanza de ellos, es para ellos. Y ha sido bien difícil sustituir gente en obras de teatro

que se han hecho con esa dramaturgia íntima. *Descalza agonía* no la hemos podido volver a hacer, porque una de las actrices ya no está en el grupo. *Fin del sueño* no la hemos podido volver a hacer la cantidad de veces que queríamos porque hay una de ellas que está estudiando cine en Cuba y otra en Barcelona. Distinto a *Una de cal* que la hemos seguido haciendo a pesar de los cambios de elenco. Las piezas más profundas, con pretensión de intimidad, las piezas que hacemos para salas de teatro, tienen esa dificultad; las que son para el aire libre, que tienen elementos más carnavalescos, celebrativos, ahí sí los actores son sustituibles. Ahí tenemos otro registro de piezas de teatro, que a mí me gustan muchísimo también, porque no tengo que escoger entre lo experimental y lo popular, creo en Yemayá y la Virgen del Carmen con una gran tranquilidad, no tengo que escoger. Hay registros distintos, pero la gente llega y es una relación muy personal, muy particular.

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?*

Pedro: Nunca había pensado en esto. Dame un segundo. Te voy a decir lo primero que se me ocurre. Creo que tengo una afinidad extraordinaria con los hombres, me gusta mucho dirigir a los hombres, porque tengo amores muy grandes con hombres—amigos, mis hermanos varones, mi relación con mi padre, son amores muy fuertes, y esos actores que trabajan conmigo—los cofundadores del grupo Rudek Pérez y Miguel Zayas, los actores Israel Lugo, Julio Ramos, Julio Morales, Yuset Soto, Pedro Iván Bonilla—son hombres a quienes amo. Colaboradores como Arturo Morales, Ángel Flores, Pedro Reina, Dorian Lugo, Ovie Torres y Emilio Rodríguez. Hay una relación intensa con ellos. A su vez, los directores somos como unos custodios de descubrir a dónde no queremos llegar. Esto es a su vez eco de una relación fuerte con las mujeres del grupo. Sin empujar, solamente preguntando, como un partícipe—como esta entrevista misma, que estamos llegando a algún sitio. A las mujeres las dirijo bien, pero tengo la tendencia a dejarlas hacer lo que les da la gana y eso me parece muy mal. He ido aprendiendo, ya sea por la relación con mi esposa Cathy Vigo y a la otras compañeras con las que también he tenido una relación profunda, hay algo ahí que he aprendido como director a dirigir. A los hombres siempre los he sabido dirigir, como un

capataz, como una relación de un director de baloncesto o de deporte. Tengo una relación de ese tipo con ellos, pero a las mujeres he ido aprendiendo a dirigir las en el aspecto actoral y a exigirles cada vez más de lo que andan buscando, la sutileza. Hoy día ya puedo dirigir mujeres, al principio, no, no sabía cómo. Nunca me habían preguntado esto y acabo de descubrir cosas nuevas.

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

Pedro: Sí, la entrega al proceso, sabiendo que van a pasar por un umbral, que se van a enfrentar a muchas sensaciones, miedos, conflictos entre ellos, conmigo, y van a descubrir cosas hermosas, aunque no solamente centralizando la búsqueda en el dolor y la perversión. Necesitan convicción, entrega. Y es en los ensayos; el actor o la actriz que se cansa, que tú lo ves que ya estamos llegando a algún lugar y se frena a sí mismo, se detiene. Los que se han tenido que ir, que no pueden enfrentar estos procesos porque les empieza a doler y no quieren ver, o se empiezan a cansar físicamente o empiezan a ponerse roncós, o empiezan a lastimarse en escena. Porque ya sé que están poniéndose obstáculos propios. Ese es el objetivo en ellos que yo ando buscando, pero hay un objetivo que también he ido descubriendo y es que ellos tienen que tener una profunda confianza en mí. Tienen que creer en lo que hago. En ese sentido, no es lo mismo ser parte de un grupo, que ser director de un grupo. Yo tenía visiones muy románticas al principio, de la colectividad, de la toma de decisiones estéticas, de las decisiones económicas, pero ahora creo que existe un barco, las velas, el viento y una dirección del viento que uno tiene que ir identificando, y unas coordenadas y ser capitán de ese barco tiene unas implicaciones distintas a ser el que hala la vela o el que cocina para la tripulación. Eso lo he ido descubriendo, no lo sabía. O lo negaba. Pienso que si hubiese estudiado teatro, hay algunas de estas cosas que hubiesen sido más sencillas en algún sentido; pero no hubiese tenido la libertad, dentro de esa ingenuidad. No es que la ignorancia es libertad, pero la ignorancia es atrevida y el atrevimiento ha sido algo hermoso en el trabajo mío. Hace siete u ocho años tengo mucho interés teórico y ahora estaría más dispuesto a entregar más seminarios de discusión semiótica, me encantan las discusiones, los diálogos pero siempre quiero volver a mi ensayo con los actores.

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

Pedro: Sería una pretensión de mi parte decirte que conozco y manejo eso, como que pudiera identificar escuelas. En Puerto Rico los actores tienen una influencia de memoria emotiva, por decirte algo, por no decir que eso es metodología stanislavskiana porque hay muchas otras cosas que he leído más allá de la "Construcción del Personaje". En la formación del Departamento de Drama de aquí, que es una escuela de actuación, no una escuela de teatro, hay como unos conflictos ahí, que no manejo muy bien porque no estoy dentro de eso. Pero mucha gente que a mí me ha llegado están formados allí, la influencia de Rosa Luisa Márquez, Rosabel Otón y Viveca Vázquez, Petra Bravo y Carola Garcías le han dado un giro para que los egresados sean artistas y creadores más integrales y dueños de su obra no solo interpretes. Ni Cathy Vigo ni yo estudiamos teatro formalmente. Nosotros venimos de una experiencia de pertenecer a compañías, comencé en los Teatros Ambulantes de Cayey y ella Ballet de San Juan, Ballet Concierto. Los años 80 y 90, gracias a la influencia de Rosa Luisa, de Petra Bravo, de danza, o de Marisa Pérez, desde fuera de la Universidad, esa generaciones con las que nosotros trabajamos, entraron en contacto con muchos tipos de teatro y sobre todo porque Rosa Luisa hizo un esfuerzo muy grande para que grupos de teatro como Malayerba, Yuyachkani, Bread and Puppet vinieran a Puerto Rico y ponernos en contacto con Osvaldo Dragún y Augusto Boal, a quienes trajo también. Había también una escena independiente performática que incidió especialmente en la danza. Esos actores vienen con muchas influencias, no desde un solo sitio, y tienen su acercamiento actoral realista, cada uno como de su esquina distinta, pero también pueden hacer trabajos de danza, saben la diferencia entre coreografía o búsqueda corporal, que puede ser más abstracta o simbólica; la diferencia entre la cosa abstracta y simbólica la manejan muy bien con el cuerpo, en una plasticidad de los actores y actrices con los que trabajo, increíble, pero es por experiencia de talleres. A su vez yo he sido el único de mi generación—y de las generaciones más jóvenes que han trabajado conmigo—que me negué a ese tallerismo. Y fue una defensiva de mi parte; la primera vez que participé de un taller fue hace unos dos años, dado por Santiago García, porque uno de los actores del grupo me dice “mira, yo creo que es hora

de que tú entres en contacto con eso”; sentía que era una cosa de ir a buscar técnicas y de buscar algo muy imitativo y, al final, ninguno de los amigos míos—que llevan veinte años cogiendo talleres, del ITALC, de diferentes talleres por todas partes—yo no veo que tengan una propuesta escénica. A diferencia de que he hecho algo propio que quizás hubiese sido mejor si yo no hubiese estado a la defensiva, porque hubiese estado más en diálogo con mucha gente extraordinaria. Igual me pasó con la película *El Clown*, que todo el mundo anda buscando como referentes, si esto se parece a Kubrick, o tal película va a ser al estilo *Moulin Rouge*, o no sé qué, y toda esa cosa de los referentes, y al final no estaba pendiente de nada de eso. Vi todas esas películas, pero hice la propia. No porque quiera hacerla diferente, porque yo no creo en criterios de originalidad. Nosotros sabemos que eso es algo muy nuevo en la experiencia estética. En ese sentido estoy conectado con la experiencia estética que es mucho más renacentista. No recuerdo qué me habías preguntado, me fui para otro lado. Resumiendo, no sé tanto como para pretender identificar cuál es la metodología de cada actor y ellos me han nutrido de donde vienen. Ellos me llegan como un intérprete y yo apporto el descubrimiento, salen de nuestro grupo como un artista. Intérpretes que tienen malabares, técnicas, estilos de actuación, danza-teatro, y buscan y experimentan, han visto el Cirque du Soleil, y también cogen talleres con Malayerba y quieren hacer dramaturgia y estudian poesía y hacen rap, hip hop, y llegan aquí con todas esas herramientas que son tan necesarias para montar un espectáculo. Y a la vez yo digo “paremos un momento, quién eres tú, quién crees que eres tú y quién vas a descubrir que eres y quién no sabías que eras y ahora sabes”. Yo estoy en otro lugar.

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?*

Pedro: Nuestro trabajo ha sido distinto. Por lo general, tiene una frontalidad, lo vas a ver en la película, lo van a ver en *Una de cal, una de arena*. *Fin del sueño* también lo trabajo en el proscenio. En *Marea alta* estábamos frente al mar, así que tendríamos que haber montado barcos del otro lado para que la gente pudiera navegar alrededor de la obra, y no lo hicimos así, era desde la arena. Quiere decir que hay una relación de uno que mira hacia el mar, el mar es el arte, el atardecer y estoy sentado en

la arena mirando el atardecer. Siempre he tenido esa relación y esa relación tiene que ver con la visión poética del paisaje en Peter Schumann. Cuando se arman las piezas de Peter Schumann en las salas, en Europa, él siempre decía que no era lo mismo porque esas piezas estuvieron hechas para ser vistas también por los árboles y las montañas y el viento mueve esta bandera, y la mitad de la energía que tenía esta obra y para lo que fue hecha, no está dentro de la sala. Esta visión estética ecológica me impactó y está en mi trabajo hasta hoy, estoy bien pendiente de los animales, de los sonidos que llegan adentro de la sala a través del juego, de la imaginación o las máscaras, que traen animales a escena.

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

Pedro: Nosotros trabajamos en un colectivo; he estudiado a Buenaventura y a Santiago García, sus libros, cómo lo cuentan, esto fue después de haber realizado años de una práctica. Inicialmente tenía una influencia de Peter Schumann, aunque él evita la discusión teórica, es un intelectual muy fuerte. Esto me hace pensar en Stephan Brecht, el hijo de Bertolt Brecht. Stephan es quien, a través de sus escritos, me pone en contexto lo que hace Peter. Con Peter se trabaja colectivamente y al final él decide qué quiere usar de esa colectividad, pero es muy espontáneo. Había siempre una aportación muy grande de los que estábamos allí. Nosotros partimos de esa experiencia de Peter y de la experiencia de trabajar con Rosa Luisa Márquez, que tenía una relación muy estrecha de colaboración con Augusto Boal; es con Rosa Luisa que descubro mi pasión por esa metodología de trabajo colectivo, es hermosa la forma colectiva en que ella nos enseñó a trabajar entre nosotros y a redescubrir nuestras posibilidades escénicas. Ciertamente somos un colectivo en dos ámbitos: por un lado, en la forma en que tomamos las decisiones como grupo de qué es lo próximo, a dónde viajamos, dónde recaudamos los chavos, cuánto ganamos económicamente de lo que recaudamos de la taquilla; eso se toma colectivamente. Ahí hemos sido siempre una organización sin fines de lucro, una organización no gubernamental con una consciencia de una ONG que dialoga con las otras organizaciones sin fines de lucro y otros grupos sociales y cooperativistas del país. Por otro lado, escénicamente siempre ha sido un colectivo con una presencia muy

fuerte mía, con cada uno de ellos y en lo que yo ande sumergido en ese momento.

Gustavo: *No sé si te ha pasado pero hay lo que yo llamo “escenas problemáticas”, aquellas que de pronto no salen, el proceso se estanca. Si te ocurrió, ¿cómo solucionas eso, cómo lo enfrentas?*

Pedro: Cada experiencia es diferente. No tengo una sola forma de ver las cosas. Sobre si tengo una estrategia para solucionar lo que está estancado, lo que no está funcionando, recuerdo que Brecht decía—y no soy de andar citando mucho—: “creo en la gente que tiene muchos acercamientos distintos a un problema, pero que sepa cuál de esos acercamientos está escogiendo para resolver ese problema”. Lo que digo no es ecléctico, pero tengo influencias de muchos lugares, incluyendo influencias de la idiosincrasia de mis abuelos del campo, agricultores, que también influyen en la forma que uno recibe a los actores haciéndoles comida. En casa se hacen esos café que duran todo el día, les hago arroz con pollo, les frío platanitos maduros en lo que conversamos, tiene que haber tiempo para comer, hay toda una idiosincrasia familiar, más allá de una adaptación teórica de lo que es un teatro colectivo. Es algo que va más allá, que viene de la experiencia de mis viejos y de mis abuelos. Y de cómo eso se juntó en la vida con Cathy. Sé que los intentos fallidos me llevan a una nueva verdad, no veo como un problema cuando algo no funciona. Sé también que cuando algo no está funcionando bien es porque estamos aproximándonos a algo nuevo; trato de no resolverlo, sino permitir que el propio proceso me revele qué es lo que pasa, sea un problema del personaje, sea un problema de la imagen, sea porque la palabra no está consonando con la imagen de lo que estamos contando, sea porque en términos de ritmo no está funcionando. Y tengo la tendencia a no desesperarme, pero también añadirle nuevas consignas que rompan lo que veníamos haciendo. Hablándolo ahora contigo recuerdo que trato de descubrir que casi siempre que una escena está estancada, no tiene que ver necesariamente con la fábula o con el ritmo intraescénico o con el problema entre los personajes, sino principalmente es algo que está ocurriendo en el ser humano, en el actor o la actriz, que está atrancando la posibilidad de que se revele esa información. Entonces empiezo a mirar a ese compañero escénico, empiezo a mirar a quien estoy dirigiendo y me empiezo a dar cuenta cuáles podrían ser las consignas—porque como los

conozco o creo conocer algunas cosas de ellos—que podrían liberar esa energía que está creando un dique. Las escenas que a veces no se resuelven entre los personajes, principalmente cuando estamos construyendo los personajes de las escenas, tiene que ver con conflictos entre los actores o con ellos mismos, o con lo que ellos piensan que yo espero de ellos. Trato de descubrir esas cosas para descartar inicialmente que no sea un conflicto entre nosotros; luego si es un conflicto dramático, tratar de identificar dónde está y entonces dejarlo descansar, traernos otras consignas al otro día para buscar nuevos lugares. Y a veces ese conflicto lo que resuelve es el personaje, a veces cambia el giro de la resolución, no solo de la escena; cuando las cosas no se resuelven estamos bien cerca de resolver la pregunta esencial de la pieza. Disfruto muchísimo cuando estamos empantanados.

Gustavo: *¿Cómo sabes que una escena está terminada y ya puedes pasar a otra cosa?*

Pedro: Ahí he tenido muchos problemas, porque al igual que te he explicado sobre mis dificultades para darle un final a las escenas o a las piezas, creo que he tenido deficiencias de lo que supuestamente es un director. Hay momentos y me pasó también en el cine. Grabé más horas de lo que debía para poder editar. Hay o mejor tengo una tendencia al exceso, tengo una tendencia eufórica, no sé muy bien cuándo parar. Ya lo he aprendido con la palabra, estoy descubriendo el silencio y lo he ido descubriendo a través de esa experiencia con el teatro. En *Fin del sueño*, que es mi pieza como director más maduro, donde pude hacer lo que quería y no lo que pude, andaba buscando cosas en la escena, unas energías, unos movimientos, unos ritmos y los logré. En esa pieza, me gusta cuando las escenas no culminan, pero también me interesa mucho entender si a lo que se fue esa escena, me deja descubrir qué es lo que estamos contando aquí en realidad. Y si no hemos llegado a eso que hemos contado, sigo improvisando y buscando y re-escribiéndola, hasta que en un momento descubrimos por qué ese encuentro, aunque haya que editarla, pulirla. Por lo general hay un encuentro y un desencuentro y qué aporta ese fragmento al ritmo interno de la pieza completa; trabajo muy fragmentado también, las escenas son muy fragmentadas.

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?*

Pedro: No lo veo como un elemento teórico, aunque podríamos hablar de los criterios que he utilizado para mantener un grupo de teatro en momentos de escasez. Nosotros queríamos hacer teatro, a “agua, sol y sereno”, que es una expresión que se utiliza aquí en el campo para decir que no hay nada que lo detenga. Cuando algo aguanta agua, sol y sereno, es que tú aguantas todo. En inglés sería, “rain or shine”, es decir, lo vamos a hacer como quieras. Agua, sol y sereno que, además de tener esos tres elementos tan importantes como el agua, el sol y el sereno, como una trilogía del teatro, nos permitía también decir desde un principio e invocar esa fuerza de que íbamos a sobrevivir a todo en el Caribe, especialmente en un lugar donde nos habían dicho que no podíamos vivir y sostener a nuestras familias de hacer teatro y mucho menos si no era un teatro comercial, que hiciera reír, de las obras de cama y ese tipo de cosas. Nosotros hemos siempre trabajado en escasez, para lo que significa escasez en esta experiencia de primer mundo tanto en Estados Unidos como en Puerto Rico, que es muy distinta a mi experiencia de vivir en Nicaragua o en México, o visitar todo Centroamérica o Sudamérica, o ir a Cuba. Cuando nosotros con Bread and Puppet fuimos a Colombia, estábamos en La Candelaria haciendo unas presentaciones en Teatro Taller de Colombia y visitamos por primera vez el Teatro La Candelaria y otros teatros pequeños que estaban en torno a ella. Un grupo de jóvenes que conocimos nos pidieron que los acompañáramos a una pieza de teatro que iban a hacer en la Universidad y nos juntamos con siete bultos en la guagua pública, en el colectivo y cruzamos la ciudad por hora y media para llegar a la universidad, y bajamos estas siete maletas que nos tomó hora y media llegar allí, los ayudamos a montar. Y una sala de casi dos mil butacas llenas de estudiantes que esperaban por nosotros; ellos hicieron su pieza de teatro, desmontamos, nos montamos de nuevo en ese colectivo, regresamos. Y cuando subíamos la cuesta en La Candelaria, yo le dije a Cathy: “¿Tú crees que nosotros en Puerto Rico no podemos hacer teatro?” ¿Cómo es posible, si en Puerto Rico cualquier amigo tiene un camión, cualquier amigo tiene un carro, que nosotros mal que bien podemos disponer de una tarjeta de crédito para alquilar un teatro? ¿Cómo van a decirme a mí que nosotros no podemos hacer teatro cuando esta gente con este espíritu le ha invertido, para hacer una obra de una hora y cuarto, seis horas de vida? ¡Y llegamos y tuvimos que preparar comida y...! No, yo pienso que no es solamente un espíritu de sacrificio,

creo que es una belleza de sostener y creer en lo que uno hace. Así que ni Cathy ni yo, los dos, y casi ninguno de los muchos que han trabajado con nosotros, estamos esperando el día del retiro. Es una forma de combatir esa visión de que en algún momento todo va a estar estable, y el plan médico y toda la belleza. Y con todo y eso, tenemos una casa más grande que muchos de algunos amigos que se dedicaron a *flight attendants*, porque pensaron que había que dejar el teatro porque se iban a morir de hambre. Cada uno de nosotros tiene un carro, nuestras hijas estudiaron en Montessori, unas condiciones materiales óptimas y todo ha sido gracias al teatro, porque los colegios privados los pagamos con intercambios haciendo clases de teatro. Todo ha llegado gracias a que nos entregamos a la experiencia de teatro, y las amistades y el dinero y las posibilidades económicas y los viajes, todo viene de allí. Hemos viajado más que cualquiera de nuestros familiares que se dedicaron a ser administradores de bancos y amigos míos que se fueron a hacer agencias de publicidad, porque no tienen tiempo, porque están trabajando tanto para pagar la piscina y el golf, que no tienen tiempo para viajar a América Latina. Nosotros hemos podido viajar con el teatro. Hay toda una experiencia que se ha convertido para nuestras familias extendidas, nuestras amistades de clase media, de que en realidad no era tan mala la locura que supuestamente cometimos hace quince o veinte años.

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 director?*

Pedro: En Agua, Sol y Sereno, cuando empezamos, la palabra era ‘concientizar’, con todas las implicaciones que tenía esa palabra; no estábamos hablando simplemente por repetir una consigna. Hoy día yo utilizaría, sin ningún temor, la palabra ‘sanar’. Es un proceso de sanación.

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

Pedro: *(Se hace un larguísimo silencio.)* Nosotros hemos estado creando un espacio de autoría y autorizándonos, convirtiéndonos en autores; hemos reinventado nuestra propia disciplina. Y aunque estamos dentro de la expresión del lugar del arte que es el teatro, hay unas disciplinas que vamos descubriendo. La disciplina de no parar una improvisación aunque

sientas que no estás llegando o no has llegado a ningún sitio. Es una disciplina muy compleja de explicar. Cuando los actores y las actrices y los miembros de un grupo se dan cuenta de que en esa búsqueda hay esa sensación de vacío, de que no llegan a ningún lado, que estás perdiendo el tiempo y requiere una disciplina profunda, personal, para continuar la búsqueda. Y esas son disciplinas que no necesariamente estaban determinadas por el canon o por el registro. La disciplina de escuchar al otro, una disciplina profunda de escuchar al otro corporal, física, energéticamente, la mirada, su silencio, sus palabras. La disciplina de tener pertinencia, de estar comprometido con el aquí y ahora, en el caso de nuestro país que hay tanto espacio evasivo, tanta droga, tanta posibilidad de evadirse. Extasis, televisión hasta altas horas de la noche con trescientos canales, y tanto más. Hay entonces un cierto nivel de disciplina personal y espiritual de querer estar conectado. Esas son disciplinas que no fueron las que las monjas querían imponernos en los colegios, o la que los curas quisieron imponernos en las misas o las disciplinas que nuestros padres nos quisieron imponer con relación a los modales, o las disciplinas académicas, no. Así es que hay una experiencia de encontrar el espacio disciplinario y la disciplina personal y colectiva y ponerle nombre y apellido. Hay una poética nueva de grupo, que me ha cambiado mi forma de criar a mis hijos y que me ha cambiado mi forma de relacionarme con el dinero, con mi casa, con el orden o el desorden. Lo indisciplinario en lo transdisciplinario.

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.?*

Pedro: Sí, podríamos decir, en términos generales, que hay este primer encuentro informal donde hablamos de lo que podría ser, luego ya se cita al primer ensayo, y allí empiezan a haber unas consignas propias, donde cada uno se lleva una asignación de lo que quiere investigar o traer, como imagen, película, libros o textos o experiencias propias. Hay una próxima donde empiezo a trabajar ya el descubrimiento de qué es lo que va a contar cada cual desde esa herida y ya eso es un trabajo más grupal, pero también individual, de encuentro y trabajo solo. Allí empiezan los ensayos de tres o cuatro encuentros semanales, por tres o cuatro horas. El ideal para mí es que sean en las mañanas, pero las condiciones casi siempre

empujan casi siempre a que sean por las noches. Luego empieza una etapa de recoger, cosechar. Empezamos a ver qué tenemos. Empezamos a crear un posible texto dramático o dramaturgico, la dramaturgia del espacio, de imágenes, de sonido y empezamos a montar. Es allí donde empiezan los sábados o domingos largos de ensayo, muchos más largos, de siete u ocho horas, donde estamos el día entero haciendo esto. A los cuatro o cinco seis meses se hace esta primera longaniza donde se propone algo, hasta hacerle como un orden al trabajo, que puede durar dos horas o dos horas y media; de toda una cosa detrás de otra, una concatenación de escenas, improvisaciones abiertas, luego empezamos a recortar. Ahí empiezo, como en los dos últimos trabajos, a escribir. Ahí es donde empiezan todas esas imágenes, que ya en el último proceso se graban en video y se graba el proceso del video; empieza a pasar al texto. En el último mes empezamos a repartir unos libretos que se siguen cambiando, con las computadoras y las laptops en escena, y vamos cambiando los textos. En ese último mes y medio o dos meses, entran los músicos invitados, que ya han entrado trayendo consignas de improvisaciones o melodías que los actores se inventaron que se las pasan a unos músicos que las convierten o unos copistas lo van pasando a composiciones o cuartetos, de la música en vivo, porque siempre trabajamos con música en vivo, sea electrónica o con músicos de instrumentos clásicos o percutidos. Al final ya entra el iluminador, en ese proceso final. Entonces ya estamos armando.

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

Pedro: Depende del momento, de cada una de esas etapas que te he contado. En la primera etapa, de sentarme en el diálogo, soy un entrevistador, un inquisidor, un provocador o alguien que hace preguntas humorísticas del diálogo. Luego cuando estoy trabajando íntimamente, trabajo desde el movimiento, la palabra y la escritura. Escriben, se mueven, llegan imágenes: estás en un lugar frío, te encoges, te acurrucas, te da mucho miedo y te llega alguien. Ahora escribe sobre ese alguien. Mientras regresas aquí, vamos a escribir quién es esa persona en tu vida. Escribes, luego paras, defíneme ese miedo con una palabra, y vuelvo. Me muevo por el espacio, camino esa palabra, la quiero decir y no puedo, y vuelvo al movimiento, estoy un rato en improvisación de movimiento, paro y escribo. Ahí me meto, susurro al oído, los abrazo, les toco una parte del cuerpo, les canto, les sugiero un color, estoy con ellos. Después

empiezo a salirme de ahí. Canto con ellos, elegimos una canción hermosa para terminar. Es bien físico, bien erótico, es corporal, muy de contacto con ellos. Y luego, a medida que vamos entrando en montaje, pues me voy saliendo y ya empiezo a estar más sentado, hasta que al final ya no grito consignas desde acá, veo algo y corro y le digo al oído lo que ando buscando y vuelvo y me salgo.

Gustavo: *¿Trabajas con asistente de dirección?*

Pedro: Nunca.

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

Pedro: Me encanta participar de todas las etapas, aunque tengo unos diseñadores de muchos años de relación; siempre se crea una imagen de diseño de programa, de publicidad y la foto. Todo ese tipo de cosas. Por lo general no me gustan las fotos posadas, prefiero fotos de ensayos, por eso la publicidad de nosotros sale siempre muy tarde, porque sale en esa última etapa del mes y medio cuando ya las cosas empiezan a tener forma y color.

Gustavo: *La crítica periodística, la académica, ¿la tomas en cuenta? ¿Aporta algo a tu trabajo en puestas posteriores?*

Pedro: En eso tengo que ser muy preciso. El trabajo de Vivian Martínez Tabares en Cuba, el trabajo del teatro a finales del siglo XX en Puerto Rico, los escritos de Grace Dávila en California, la investigación de gente como Dorian Lugo—que es un profesor e investigador en Puerto Rico—y también el de Nelson Rivera, que a su vez es dramaturgo investigador y un estudioso de teatro y el performance, muy importante, son algunos con los que mantengo un diálogo sostenido y, además, la doctora Mareia Quintero, que a su vez ha sido presidente de nuestra junta de directores y es la directora del programa graduado de Administración y Gestión Cultural de la Universidad de Puerto Rico, amiga y hermana de la vida, nos conocemos desde que tenemos diecisiete años. Hay un diálogo constante con ese grupo. Lowel Fiet y Vivian Martínez fueron los primeros en estudiar Agua, Sol y Sereno. A Vivian le interesaba, más allá del espectáculo, cómo ocurre eso en mí, cómo el grupo me ve a mí, cómo cada uno de ellos se relaciona con la aportación que hace. Por lo distante que he estado de los procesos de América Latina y porque quisiera viajar más y no podemos, porque sobrevivir económicamente del teatro aquí es

complicado, y pienso que me hubiese gustado que esto que está pasando contigo ocurriera más a menudo. Porque cada proceso se merecía una investigación de este nivel. *Marea alta-Marea baja* en la playa fue extraordinaria. Escribí un texto que se llama “Entrenar a un actor caribeño desde el mar”. Era bellissimo el entrenamiento físico, era el náufrago, el que llegaba, el conquistador, el que recibe a la gente, que los recibe con euforia, todo eso como acercamiento de búsqueda actoral, de movimiento, de danza. Cada trabajo tenía eso. La crítica de los periódicos comerciales no ha tenido ninguna influencia. El trabajo de Vivian Martínez y de Lowell Fiet sí ha influenciado la búsqueda y la discusión interna, junto a los diálogos con Ivelisse Rivera, Pedro Reina, Marcia Quintero, Israel Lugo, Nelson Rivera, Mario Roche, Mayra Rivera y Tania Rosario. Son un grupo de intelectuales jóvenes que están todo el tiempo conversando conmigo y con el grupo.

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

Pedro: *(Después de un largo silencio.)* Tengo opiniones bien sólidas y serias sobre esto que tú me estás preguntando. Y tengo criterios bien serios sobre el ámbito teatral en Puerto Rico. Pero son cosas que no voy a explicar públicamente, porque hay una tendencia en el arte en general, en todos los países del mundo, donde hay un canibalismo. He tenido siempre la disciplina de que no me toca a mí hablar de otros. Tengo serios problemas con el teatro comercial en el sentido de que no tiene ningún propósito más allá de la risa fácil, y no sustituye la televisión ni se complementan. Pero tengo muchos más problemas con gente inteligente que pueden ser tremendos artistas, que podrían aportar muchísimo y que por su distancia o esnobismo no llevan su trabajo a sectores más amplios, y se quedan en torno a espacios académicos, universitarios, porque menosprecian la capacidad que tienen los públicos amplios y los jóvenes puertorriqueños de ver otro tipo de experiencias teatrales. Porque creen que todo el mundo está sometido al reguetón y a Univisión. En ese sentido, hay un menosprecio. Nosotros hemos estado por quince años en comunidades de todo tipo, de urbanización, clase media, comunidades pobres con problemas económicos, con proyectos gubernamentales,

como caseríos residenciales, y siempre en esos diálogos, por más compleja que haya sido la pieza que hemos llevado, siempre hay una sorpresa maravillosa de jóvenes que están desde su lugar, de desconocimiento aparente, conectados a través del Internet, a través de los multimedios, con otra información y con una sed tremenda de ver experiencia estética, de ver arte, de ver otra forma de narrativa. Ahí tienes a ese joven que está en el closet que quiere ver otro tipo de cosas, esa muchacha que tiene inquietudes políticas, de otro tipo de acercamiento a la ética sexual, hay un montón de cosas que están ahí, de represiones, y esos públicos los necesitan. Ahí es donde más conflicto tengo, más allá de si escogen un elenco, que si tienen discriminación con la forma en que los seleccionan o con los temas. Se hacen en las universidades trabajos extraordinarios, teatro bellísimo que se queda girando en torno a sus propios ámbitos y espacios y que creo que debería haber un poquito más de compromiso con llevar eso a otros espacios, compartir eso con las mayo- rías.

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

Pedro: No hay duda de que hay un prejuicio social para el liderato de las mujeres. A las mujeres les cuesta mucho más poder entrar a esos espacios porque se les exige más, hay un problema de machismo en la cultura política mundial y empresarial. Y el teatro no está exento a ese tipo de exclusión de la mujer. Directoras hay muchísimas, pero que puedan sobrevivir a esto como una carrera, hay mucha presión y exclusión, de eso no hay duda. En mi caso la mayor influencia viene de directoras en nuestro país: Maritza Pérez, Rosa Luisa Márquez y Petra Bravo. Pero por otro lado pienso que la maternidad tiene unas exigencias. Por ejemplo, tengo tres hijas, sé que la han impuesto a mi esposa—aún siendo un padre participativo—he podido continuar trabajando teatro, haciendo escultura, yendo a mis talleres, pero el hecho mismo de cargar la criatura por nueve meses, parirla, lactarla por año y medio o dos años, cambia la situación de las que optaron por tener hijos y tener sus propias carreras. Por otro lado, hay mujeres que tienen un liderato totalmente diferente y se acercan al teatro desde otro lugar, que no necesariamente responde a los códigos de poder, de política de poder, y el teatro ha reproducido, en la forma en que dirigimos los hombres, muchas de las estructuras de poder político, sea en América Latina, el caudillismo tradicional de la izquierda, ya sea en Puerto Rico, la forma discursiva en que yo hablo que se parece históricamente a

los líderes independentistas. Todas esas cosas inciden en la forma en que tú seduces a la gente que quiere trabajar contigo, en cómo la gente confía porque cree que tú sabes lo que estás haciendo, cómo tú pretendes y muestras como director que sí tú sabes lo que estás haciendo para dar esa confianza necesaria para que la gente se entregue a ti. Y todo es performing del liderato y de lo que es dirigir algo, ser un dirigente político, social o cultural, estoy seguro que en el caso mío es evidente. Es literal de que yo tengo un montón de cosas que he aprendido de mi viejo, un líder de izquierda sindicalista, y que eso me dio un espacio, un lugar, que a mi esposa, que es una tremenda directora y coreógrafa, quizá ella lo hace desde otro lugar y le toma más tiempo. En Puerto Rico las directoras son más, las coreógrafas son más, las mujeres tienen un liderato mayor en sentido cultural; en Puerto Rico es distinto a lo que tú me estás hablando. Te puedo hablar de Rosa Luisa y Viveca Vázquez, te puedo hablar de siete u ocho directoras importantísimas en nuestras vidas y en la escena, y de cuatro o cinco directores. Pero en el momento dado del ámbito comercial o de venta de la propuesta, de la parte de producción que uno, fuera del ámbito de teatro y más allá de dirigir actores, que uno tiene que vender los proyectos a las universidades o en el ámbito comercial, o buscar auspiciadores o encontrar fundaciones, se da en el ámbito de liderato masculino, masculino macharrán. Lo estoy diciendo porque tiene unas implicaciones personales de que yo he estado en los últimos veinte años, tratando de mirar al espejo y liberarme de esos performing de supuesta masculinidad y virilidad y yo mismo he tenido que ir transgrediendo, reorganizando y discutiendo esto. Lo último que ocurrió con Dorian Lugo, en su clase de masculinidad en estudios de género, es que hablábamos del liderato de mis piezas y los contenidos de género en las obras, como el amor entre hombres, mis relaciones con mis amigos homosexuales, por qué no ha habido un homosexual declarado dentro del grupo, por qué sí, por qué no, por qué nunca se ha hecho una pieza sobre la homosexualidad como parte de los temas importantes en nuestra vida. Es algo abierto, es algo en proceso. Lo que está ocurriendo es un cambio, pero ciertamente, de la forma en que utilizo el discurso y la palabra, ejemplariza lo que pienso que es el liderato hombre, y estoy consciente de que es así. La belleza de mi relación con Peter Schumann o mi sintonía con Santiago García.

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

Pedro: *(Risas.)* Ja, ja, ja, ése es mi comentario, como en el facebook, con caritas y coranzoncitos. No he necesitado que la gente me haga las preguntas para contar mis respuestas.

Gustavo: *Muchísimas gracias por la entrevista y por llegarte hasta el hotel.*

Pedro: Gracias a ti.

ENTREVISTA A LYNNETTE SALAS

Realizada en el Hotel Caribe Hilton el 20 de mayo de 2009 de 18:30 a 20:00

Actriz, directora y maestra. Egresada del Departamento de Drama de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, con un grado de Bachiller en Artes (Magna Cum Laude) en el año 1998. Luego se traslada a Londres, Inglaterra para completar cursos post-graduados en Actuación en The Arts Educational Schools London, recibiendo el One Year Advanced Certificate in Professional Acting y el National Advanced Certificate in Professional Acting otorgado por Trinity College, el cual es el equivalente a una Maestría en Actuación. Además, ha tomado cursos de actuación especializados en Shakespeare y otros autores ingleses en The Royal Academy of Dramatic Arts (RADA). En Puerto Rico, se ha desempeñado en el ámbito teatral llevando a cabo diversas tareas, tales como actuación, dirección, regiduría, diseño de luces, utilería y producción en general. Como directora, se ha destacado por una gran cantidad de trabajos de envergadura entre ellos *Gardel el Musical* de Eladio Cintrón, que le valió una nominación al ACE en Nueva York bajo la categoría de Mejor Dirección -Teatro Musical; *Farsa Identidad, Deseo Criminal*, ambos de Anamín Santiago; *De-Generación 80: Special Edition* y *Trastos Viejos*, ambos de Alexis S. Méndez; el espectáculo teatral *Los Kakukómikos: El regreso* y *El Mercader de Venecia* de William Shakespeare. Es también presidente y fundadora de la Compañía Artística Daphne et Apollon, Inc., la cual se especializa en ofrecer al público trabajos artísticos de calidad propulsando los valores humanos y temas de la sociedad actual.

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

Lynnette: En el curso del bachillerato que tenemos en la Universidad de Puerto Rico hay que tomar dirección escénica para poder graduarse. Y cuando yo estaba tomando el curso con el profesor Dean Zayas—que es un gran director de aquí, maravilloso, fue nuestro maestro de prácticamente casi todo—quería montar (porque yo estaba estudiando francés también y la había descubierto en la biblioteca) *Una pulga en la oreja*, de Georges Feydeau. Conseguí el texto en francés, lo traduje porque no conseguí versión al español. Entonces la monté en un teatrillo así de pequeñito, con una obra que requiere catorce actores entrando y saliendo y hay uno que hace dos personajes y quedé enamorada de eso. Me encantó el proceso. Los compañeros eran actores también estudiantes que

hoy en día son profesionales también al igual que yo. Me maravilló el proceso de que eran mis amigos; y cuando empezábamos yo era la directora y ellos los actores y hacían lo que fuera y se acababa y volvíamos a ser los panas, los amigos, como decimos aquí. Y me encantó eso, me encantó la experiencia de poder crear algo de un texto, uno imaginarse algo y verlo puesto en escena con los diferentes sabores y alegrías.

Gustavo: *Entiendo que esta obra fue la primera que dirigiste. ¿Qué objetivos tenías en ese momento?*

Lynnette: Yo estaba muy consciente del ritmo que lleva la comedia. Busqué mucha información sobre la farsa, siempre me había encantado la comedia. Lo que me parece extraño porque para cuando me llaman para obras profesionales, me buscan para las obras que son difíciles, como para que le busque salvación, cosas extrañas o profundas, oscuras, y a mí me encanta la comedia. Pues estaba muy pendiente del ritmo y que causara risas sin caer en lo chabacano, porque es una obra que se puede ir por el doble sentido. Y estaba eso, pero muy cuidado; se hizo en una época difícil; fue una producción sin dinero hecha por universitarios, estaba muy consciente de eso, de la estética, de cómo se veía, de que cada personaje estuviese bien definido. Incluso los actores, que llevaban un maquillaje que era como de muñecos, estaban pintados con la carita de porcelana y se cuidó mucho el estilo en esa ocasión.

Gustavo: *¿Cuándo dirigiste esa pieza?*

Lynnette: En noviembre de 1997.

Gustavo: *Desde 1997 hasta ahora, con tu experiencia, ¿cómo definirías hoy el rol del director?*

Lynnette: El director es como la mente macabra que está detrás de cada montaje; macabra en el sentido de que uno piensa cosas y deja a ver si lo puede hacer. Hay obras que las he soñado, que me creo que estoy trancada con algo, y me digo “cómo salgo de esto”; tengo que unir esto con eso otro. Es lo que pasó, por ejemplo, en *Gardel*, un musical que hicimos basado en la vida de Gardel, y había un momento que Miguel Ramos, el autor, que era el mismo que iba a interpretar a Gardel, que firmó su obra con el seudónimo de Eladio Cintrón, me dice “yo quiero hacer este poema de Borges del tango en esta pieza sobre Gardel”, lo cual era un anacronismo. Yo busco el poema, me meto a la biblioteca, lo

encuentro y me parece—no quiero equivocarme en la fecha—que es de 1965, cuando Borges lo escribe. Y yo digo: si la obra transcurre en 1935, ¿cómo vamos a hacer? Yo estoy así volviéndome loca, leyendo biografías que encontraba y con el coreógrafo estamos así todos sentados, los otros están en la cocina haciendo café y de momento me quedo así y digo: “Un roce con la muerte”. Porque yo había leído que Carlos Gardel tenía una bala arrojada en el pulmón y entonces decidí que podíamos escoger de su vida, cuando estaba en su etapa joven, cuando todavía cantaba con Razzano, ponerlos a cantar en una barra y se arma un tiroteo, coge el disparo y allí se va incorporando eso al musical. Uno puede soñar, hacer lo que le dé la gana. Y el disparo transformaba todo el ambiente y salían estos bailarines con cigarrillos, era el baile de los muertos, le decíamos. Un baile de tango, un tango que nos inventamos, uno tradicional y otro moderno. Y funcionó y a la gente le encantó. Salía la voz de Gardel diciendo pedazos del poema y este fue uno de los momentos que a la gente más le gustó y a nosotros también; salimos así airosos del anacronismo, funcionó tanto lo que estaba pidiendo el escritor con lo que salió.

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

Lynnette: Pienso que sí, que tengo un estilo. No sé si lo pudiera describir así. Me gusta que todo esté muy limpio y el ritmo de la comedia siempre lo marco mucho, también que se vea todo limpio. Que si tiran una foto, siempre quede como la imagen, el recuerdo. Y después tengo la otra vertiente, que el trabajo como *Gardel*, como *La fiesta del Chivo*, que son cosas más oscuras, trabajo mucho el minimalismo, las actuaciones, de hecho por mi formación trabajo con el actor. Si no hay verdad, me parece que no hay nada. No importa que la escenografía esté bonita, que las luces estén hermosas, siempre ayudan, por supuesto, pero si no está la verdad, si no me conmueve lo que está haciendo o diciendo, el actor no me sirve de nada.

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?*

Lynnette: Siempre hay una que uno dice me faltó esto y me faltó lo otro. Tengo que admitir que *Gardel* me dio muchísima satisfacción. Se hizo en

Puerto Rico y después se hizo en Nueva York, en Repertorio Español y le gustó a la gente. A mí también me gustó mucho el resultado. *La Fiesta del Chivo* fue una obra bien difícil porque la adaptación del texto de Vargas Llosa la hizo Jorge Alí Triana, y también él hizo su montaje en Repertorio Español en Nueva York. Entonces, qué pasa, el productor lo contrata para que lo venga a hacer aquí y algo pasó que él no pudo venir. Y entonces llaman a Dean Zayas, que no la podía hacer, y finalmente me llaman a mí y me entregan el texto sin acotaciones. Como el director, Triana, lo escribió para hacerlo él, no necesitaba acotaciones. Y de hecho después conseguí el texto original que duraba cinco horas; lo acortaron. Entonces yo iba rompiéndome la cabeza porque no hay forma de meterme dentro de la cabeza de él. Y tampoco quiero hacer lo que él hizo. ¿Cómo voy a jugar con un texto, una adaptación que tú no imaginaste? Y pienso que a pesar de todo salió bien. Sea ésta o *Bodas de sangre*, que cada vez que la veía me la disfrutaba. Cuando estoy sentada en el público y me lo disfruto, olvidándome que yo lo monté, ya está.

Gustavo: *Dentro de la misma perspectiva, la tuya, ¿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?*

Lynnette: Tengo que decir que *El mercader de Venecia*. No totalmente. Tenía sus cosas bien buenas, pero hubo unas cosas que mayormente fueron problemas de producción, no había dinero suficiente, ni tampoco hubo tiempo suficiente. Entramos a la sala un lunes para estrenar un viernes, esta es la realidad de este país, y no tenemos un espacio para ensayar con escenografía. La idea era maravillosa, eran unos carros que se movían y se transformaban. Pero cuando se movían en escena, pues eso no funcionó como yo quería que funcionara. Se veía, pero no era el efecto que estábamos buscando. La realidad es que ya estaban vendidos los boletos, ya está el público allí, qué vamos a hacer. Sin embargo, lo disfruté, pero los cambios de escena me los sufrí, eso es uno de esos puntos que cambiaría, cambiaría la escenografía. No el montaje, no los actores, sólo ese detalle.

Gustavo: *Creo que ya me has respondido esto, pero te hago igual la pregunta. ¿Qué género es el que más te interesa o con el que tienes más afinidad: la comedia, el sainete, la tragedia, etc.?*

Lynette: Me gusta mucho el drama, me gusta mucho la comedia. Yo pienso que si se trata de un buen texto, que está bien escrito, que tenga para sacarle material, me hace que me enamore de la obra, que me guste. Si no, no la hago.

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

Lynette: Me gusta mucho el cine, he visto mucho, siempre es una influencia, lo quiera uno o no lo quiera; también la fotografía. Siempre trato, cuando estoy preparándome para estudiar una época, de buscar mucha pintura, muchas fotografías, muchas referencias que yo pueda tener cerca. Veo películas, aunque trato de no ver la película de ese mismo texto que voy a dirigir; en ese caso no la veo. Pero veo otras si es útil para recrear la época, para tener una idea de lo que pasaba, para poder darle una plástica. Pienso que competimos mucho con el cine, en el sentido de que uno ve tantas imágenes en el cine, en la televisión, que a este público hay que tratar de llenarle los ojos de una forma, obviamente, que vaya con la pieza.

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

Lynette: Aquí tengo que mencionar—tal vez tú imaginas que voy a mencionar—a Rosa Luisa Márquez. Pues no. No tengo nada en contra de ella. Dean Zayas es mi profesor, siempre he pensado que es un director muy meticulado, muy estudioso, pienso que sigo mucho su forma de trabajar, porque fue mi maestro y no puedo negar eso en ninguna parte. También respeto mucho a Victoria Espinosa, que es con quien estoy trabajando *Vegigantes*, de Arriví, como asistente de dirección. Quiero mencionar también a Gilberto Valenzuela, con quien trabajé mucho tiempo como asistente de dirección.

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

Lynette: Sí, tengo dos. Hay muchas, pero las dos que están en stand by, de las que están en la mesita de noche: una es *Ricardo III* de William Shakespeare, quisiera hacer una adaptación, necesito hacer mucho estudio, tengo unas ideas, pero hasta que no tenga toda la información no la puedo

hacer. La idea es que todos los actores sean Ricardo III. Lo del *Mercader*, lo tengo que volver a pensar más. Y también *El pato salvaje*, de Ibsen. Me gustan los montajes grandes, me gusta sufrir.

Gustavo: *¿Escribes teatro?*

Lynnette: No. Respeto mucho a los dramaturgos, me relaciono mucho con ellos. Ahora mismo esta obra que vamos a hacer, *Sexos 101*, la escribe Alexis Sebastián Méndez, que es un dramaturgo aquí, nuevo prácticamente, escribe mucha comedia. Y me encanta poder hablar con él, que esté vivo el autor, poder comentarle mis ideas.

Gustavo: *¿Te gusta hablar con él o te gusta que asista a los ensayos?*

Lynnette: Las dos cosas. De verdad he trabajado con pocos directores vivos o que puedan ir a los ensayos, pero he tenido muy buena experiencia con ellos. Respetan mucho el trabajo, les explico lo que quiero hacer. A Méndez le dije: “yo voy a montar y luego tú vienes, ves más o menos lo que estamos haciendo mientras estamos en los ensayos, y me dices. No me puedes venir a decir que te cambie algo dos días antes del estreno, porque no lo voy a hacer”. Funcionó bastante bien. Hubo un momentito de tensión, siempre hay su pequeño roce. Por ejemplo, en la obra de Méndez *Suero, Sexo y Sangre* hubo un problemita con la caracterización de uno de los personajes. Al personaje de Junior Álvarez le disparaban en un hombro y después en el otro y el actor, que es un hombre bien alto, bien grande, movía los brazos en cierta forma y al autor eso no le gustaba. El actor, entonces, me dijo: “dile al autor que la directora de esta obra eres tú”, y entonces tuve que trabajar de mediadora, pero todo salió bien, todo mundo fue feliz y no hubo ningún problema mayor.

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?*

Lynnette: Sí. Lo estoy haciendo ahora en *Sexos 101*. Es horrible. No, la dirección no es problema; pienso que sufre la actuación. Sufre más, yo pienso que las dos sufren, pero sufre un poco más la actuación porque obviamente no me estoy viendo. Cuando lo hago, trato de que sea un personaje menor, para que no se afecte tanto la cosa. Y siempre me salgo y lo veo, y siempre tengo a alguien que esté pendiente de mí como actriz.

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

Lynnette: No. Me parece interesante. He trabajado en televisión, pero dirigí movimiento, no dirigí cámara ni nada de eso, de modo que no lo cuento tampoco como eso. Dirigí a los actores, no es lo mismo.

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

Lynnette: Sí, *La pulga en la oreja* y *Gardel*, que la he montado tres veces. No lo echo todo a un lado, conservo lo que funciona bien. En el caso de *La pulga* no hubo cambios mayores porque la escenografía seguía siendo más o menos la misma, aunque más grande, porque estábamos en un teatro muy grande. Y en ese sentido, pues, no variaba tanto, ya que las entradas estaban donde yo misma las pedí, porque el diseño original había sido mío, así que en este caso no hubo problemas mayores. En *Gardel* tuve que hacer cambios en el montaje; el concepto seguía siendo el mismo, las coreografías también, pero las tuve que modificar porque el espacio del Repertorio Español era diferente. Nosotros la habíamos montado en un teatro experimental a tres lados, y allá en Nueva York estábamos en la cajita. Repertorio Español es una sala acogedora, maravillosa, pero es bien pequeña, incluso tiene una escalera, que yo usé para la escena en que Gardel canta en París, como en un balcón y aquí lo paré a la mitad de la escalera, le metimos una gasa, le prendimos una luz y parecía que estaba en un balcón; funcionó el efecto. Tiene sus satisfacciones también, el escenario era bien pequeño y eran como diez bailarines, con Gardel, con la madre, con el que hacía de Razzano, y entraban por el lado del público. En Bellas Artes también entraban por el público pero no tan cerca; en Repertorio las mesas volaron, los actores entraron corriendo con una mesa y la gente tuvo mayor impacto. Era otra gente, pero funcionó muy bien y estuvo en cartelera un año.

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 tí? ¿Tiene peso durante los ensayos?*

Lynnette: Sí, estoy pensando en eso todo el tiempo. Todo el tiempo estoy pensando en el espectador, es lo más importante para mí. Obviamente,

también el texto y los actores, pero que le llegue al espectador y el tipo de público que tenemos. Por ejemplo, yo enseñé en la universidad también, en la Universidad Metropolitana, y los muchachos del público, no los que están en mi clase—a los que están en mi clase les interesa el teatro—sino los que están allí, que van allí como si eso fuese una cancha de baloncesto. Y he tenido experiencias maravillosas porque, en ese caso, ellos no saben que yo tengo una doble misión: formar actores o que puedan montar una pieza. Porque me piden que en un semestre, en cuatro meses y medio, yo monte una obra completa con muchachos que nunca han pisado un escenario. Lo más difícil es trabajar con ese público, conseguir la atención de ellos. Hasta ahora siempre he montado comedias—no he podido todavía trabajar drama con ellos—y con textos que sé que les puedan interesar a ellos como público, que les llame la atención. Y me ha funcionado muy bien, precisamente porque pienso en eso, siempre lo tengo en mente, me parece que es muy importante porque si no ¿para quién trabajamos? Si para una sala vacía, entonces lo hacemos en mi casa y nos tomamos unas copitas de vino y ya y nos reímos.

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?*

Lynnette: Depende de la obra. Trato de llevar la obra completa, en la mayor medida, pero depende de la obra. Por ejemplo, *Gardel*, además de Repertorio Español, se llevó al Teatro La Perla en Ponce, que es gigante. Pero se hizo bien, se adaptó. Se hizo casi en proscenio. Funcionó bien también pues en *Gardel* el truco está en la emoción, el recuerdo, la música, la figura. Pero para mi gusto el escenario estaba muy vacío, porque *Gardel* no tenía una escenografía corpórea, tenía unos elementos nada más; la encontré vacía pero funcionó bien. Se trabajó con las luces; las luces eran indispensables para la magia, *Gardel* no se podía hacer sin luces, aunque fuese un planteo más sencillo, pero tenía que tener ese efecto. Todo depende del montaje, si la obra requiere una escalera y no la hay, entonces no se puede hacer. Hay algunos espectáculos que sí, los hacemos precisamente para que los podamos hacer en donde sea, aunque sea con sillas.

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

Lynnette: En algunas de mis obras, sí. De las obras que montamos en la compañía de nosotros, no. En otras trabajo con diferentes productores que me llaman, porque aquí hay varias compañías. Mi exigencia principal es que me dejen escoger el elenco. Muchas veces aquí te imponen el elenco; hay muchas veces que funciona muy bien, pero hay veces que uno tiene que trabajar un poco más y se hace un poco más difícil. Lo bueno de los actores es que todos aquí tienen muchas ganas de trabajar y no he tenido experiencias terribles; hay una que otra experiencia que no ha sido muy buena pero, en general, tratamos de adaptarnos. A veces los actores tienen problemas de horario, aquí mucha gente tiene que coger varias cosas a la vez, porque llegan todas las ofertas a la vez, entonces te plantean “yo puedo hacer la función, pero no puedo hacerte el ensayo a tal hora”, pues no puedes estar en la obra. Entonces uno tiene que estar acomodando, eso sí es un problema. A los productores les pido eso, si existe la posibilidad de un salón de ensayo más o menos parecido al tamaño real donde va a ser el teatro, mejor aún; cuando se trata de una obra donde hay baile o movimientos, que tenga piso de madera, para que los actores no se lastimen. No pido toda la utilería desde el principio, pero sí me gusta que el productor esté pendiente. Hay algunos productores que te dejan allí y vuelven a las dos semanas y miran. Eso a mí me tocó.

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

Lynnette: Sí. Aquí se trabaja en tiempo muy rápido, no sé a veces ni cómo hacemos algunas cosas. Hay veces que te dicen “mira esta obra, la media de ensayo es un mes”. A dos horas diarias, cinco días a la semana, más o menos. Entonces a veces uno se extiende un poco más, a tres horas. Pero hay gente que pide mucho más tiempo, hay personas que están meses ensayando, muchos meses. No es mi caso; tengo que decirlo: nunca he tenido esa dicha de tener dos meses; tal vez sí, pero con un musical, porque hay que cantar, grabar canciones. Cuando es una obra normal, siempre es un mes, mes y medio con suerte.

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

Lynnette: Yo voy. Yo pienso que se lo debo a los actores y al productor, la gente que me contrató. Además yo quiero estar allí. A veces me siento en platea; si hay balcón, me voy al balcón. Depende del teatro que sea. No

me gusta estar en la cabina porque también he sido regidora de escena y yo sé lo estresante que es para el regidor de escena y para los técnicos; así que prefiero no meterme a la cabina. Trato de no hacerlo, igual que no me gusta pararme en escena para enseñar un movimiento, trato de no hacerlo tampoco, porque me parece que es terrible hacerle eso al actor o al técnico. Pero usualmente las disfruto, me siento, la paso bien, saludo a los actores. Cuando una obra está mucho tiempo, a veces no voy a todas las funciones, pero en la medida que puedo voy. O por lo menos los saludo.

Gustavo: *Cuando es una obra que está por largo tiempo, ¿sueles hacer ajustes?*

Lynnette: Tiene que ser que algo no funcione. Trato de no hacerlo, pero si veo que algo no está funcionando, intervengo. Pero tiene que ser que ocurra algo terrible, usualmente las piezas mejoran con el tiempo y no he tenido esos problemas.

Gustavo: *¿Cómo llegan las obras a tus manos?*

Lynnette: Algunas las elijo yo, las que monto yo por mi cuenta. Pero hay veces que me llaman: “Mira, tengo tal cosa y quiero que la hagas”. En el caso de *Cinco tipos de silencio*, de Shelagh Stephenson, una compañía de Nueva York que se llama Boundless Theatre Company, me dijeron que querían un montaje de una primera obra; le sugerí varios textos, entre ellos estaba ése; yo había estado en Inglaterra, me lo traje de allá en inglés, hice la traducción para que la productora la pudiera usar, y entonces la montamos. Yo le comenté que me gustaba la obra, pero le di otros textos también para que ella escogiera y prefirió ése. Y fue estupendo, porque ese texto me gustaba, fue maravillosa la experiencia en ese sentido.

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.?*

Lynnette: Tengo que confesar que cuando yo cojo un libreto, lo tengo que ver. Si no lo veo, si no veo algo, no lo hago. No te puedo especificar qué es, pero lo veo, lo veo en escena, tengo una idea. Me pasó con un texto, *El crimen del Padre Amaro*, lo hicieron aquí en teatro y a mí me dieron ese texto y yo no lo pude hacer. Leí el libreto, le dije “te quiero mucho, pero no puedo hacer esta pieza”. Y no la hice. Si no la veo, no la hago. En realidad la visualizaba, pero lo que veía no me gustaba, así que decidí no hacerla.

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

Lynnette: Totalmente, pienso que tiene mucho que ver. Si es un idioma que yo conozco, trato de conseguir el original y trato de ver que se entienda, que sea lo que realmente quiso decir el autor; porque respeto mucho a la persona que se rompe la cabeza ideando, escribiendo eso. Es un proceso; algunos toman más y otros menos tiempo, pero le doy mucha importancia al texto y trato de cuidarlo lo más posible. Igualmente, cuando los actores están aprendiendo las líneas, trato de que se las aprendan como están escritas. No me gusta la improvisación.

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?*

Lynnette: No, no me digas eso, como actriz me vuelvo loca si me llega un director sin objetivos. No, yo trato de llegar con una imagen bien clara de lo que voy a hacer. De hecho vengo con el texto ya dividido por unidades, con cada personaje estudiado. Sí me gusta que el actor pueda crear su personaje. Si se va por un camino extraño, pues lo traigo a lo que yo pienso que debe ser la totalidad del conjunto para que haya armonía. Pero sí explico lo que hay, cuál es el plano de escenografía, lo que estoy buscando, me gusta definir los personajes por lo que son y el papel que juegan dentro la pieza.

Gustavo: *¿Cómo seleccionas el elenco?*

Lynnette: El elenco a veces lo puedo seleccionar, a veces no lo puedo seleccionar. Depende de las exigencias del personaje. Trato de que sea alguien que está cercano a la edad del personaje. No me gusta, por ejemplo, poner a alguien más joven a hacer de viejo, al menos que la pieza lo permita o que sea una pieza en la que un actor tiene que desdoblarse y hacer diferentes personajes, pues allí sí. Trato de que cada actor pueda hacer lo que requiere el personaje. Hay gente que es muy buena haciendo teatro físico pero no voy a poner a alguien que no es tan bueno corporalmente; trato de que cada uno vaya de acuerdo al personaje que le ha tocado y lo que se sugiere. Y trabajo con ellos, no voy a poner a personificar a una bailarina a una actriz que no baile.

Gustavo: *Me decías que no siempre tienes oportunidad de elegir el elenco.*

Lynnette: No, muchas veces el productor llega ya con una lista. Llama a fulano y llama a fulana. “¿Qué tú crees”, pregunta y enseguida: “¿A qué hora vienen?” Y allí voy. Hay veces que he tenido mucha suerte, he trabajado con actores maravillosos que hacen muy buen trabajo, muy estudiosos. Y hay veces que choca alguno con otro, sobre todo si se trata de un elenco grande, pero por lo general no me puedo quejar, he tenido mucha suerte. He trabajado con gente muy responsable.

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?*

Lynnette: No siempre, pero me da mucho más trabajo la mujer. No sé, no estoy segura. Por algún motivo..., no sé si es porque yo tengo más amigos varones que mujeres, pero es más difícil, se me ha hecho más difícil trabajar con mujeres. No entiendo por qué. No es siempre, porque hay momentos en que he trabajado con algunas muchachas y no ha habido ningún problema. Usualmente son las jovencitas, tampoco las mujeres mayores con las que yo, por ejemplo, no he tenido ningún problema. No sé si es generacional.

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

Lynnette: Sí, disciplina. Disciplina, disciplina, disciplina. Porque si algo no te sale hoy, te va a salir mañana. Y también es importante el estudio, ver que están estudiando. A mí no me molesta repetir algo o ver que a alguien no le sale cierto movimiento, el momento, la emoción, lo que sea que se está buscando. Pero si yo veo que esa persona está estudiando, que está trabajando, todo va bien. Me encanta que me llame durante el día a cualquier hora y me diga: “Oye, estaba pensando, estaba buscando esta información”, y eso para mí es música para mis oídos, es maravilloso. O que me llegue y me diga: “Mira, voy a trabajar en algo hoy, mira a ver qué te parece porque estaba pensando...”. Eso me parece buenísimo porque yo no lo sé todo; uno trata como director de poderle ofrecer un poquito a cada personaje, que no se queden ellos sin dirección. Hay veces que el actor dice “no me siento dirigido”. No me lo han dicho a mí todavía pero, como actriz, yo he escuchado decir eso entre los compañeros actores. Me

gusta que cada cual se sienta que lo estoy atendiendo, pero me encanta que me propongan cosas. Me parece que eso hace el montaje mucho más variado.

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

Lynnette: Yo soy actriz de ese método. Es mucho más fácil sobre todo si es teatro de texto. Uno tiene que basarse en lo que está escrito y analizar el personaje y tratar de hacer una actuación realista, independientemente del estilo, del montaje, de la interpretación. Aquí en Puerto Rico tampoco hay muchísima vertiente; lo que se estudia en la universidad, mayormente es lo que el profesor de actuación o de dirección te da; es eso lo que se da. Está también Rosa Luisa, que tiene una aproximación más experimental, pero eso no es lo mío. Me gusta verlo, pero ésa no es mi línea. Yo siempre pongo el texto como comienzo de todo lo que viene después. No me gusta sacar las cosas de la manga.

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?*

Lynnette: Me encanta. Hace poco hicimos una obra en una galería, en la Galería Nacional del Instituto de Cultura, que tiene los cuadros de los pintores más importantes de aquí. Allí hicimos de la galería nuestro teatro y eran tres salas diferentes y una de ellas era un laberinto. Y lo que creamos para esa ocasión fue una obra basada en personaje autóctono que se llama Juan Bobo, éste es un personaje muy querido de nuestro folclor y él era el guía turístico de la galería. Juan Bobo iba explicándole a la gente los cuadros y se enredaba, no sabía decirlo bien, y le cambiaba el nombre a todo, lo decía todo al revés, entonces aparecía el pintor puertorriqueño Francisco Oller de entre los cuadros a salvar la obra. Esto fue inspirado por la galería totalmente. Desde el texto, yo mandé a escribir ese texto. Yo fui, hice la investigación con el dramaturgo y creamos eso y hablamos de cuadros. Fue una experiencia bien buena, el domingo tuvimos la última función, si hubieras llegado un día antes podrías haberla visto. Me gustaría trabajar en ese tipo de espacios, pero siempre que tenga la oportunidad de ensayar en ellos, para que los actores se familiaricen. Por ejemplo, en este caso llegó un montón de gente; hicimos tres funciones, pero eso estaba

abarrotado, terriblemente. Y estos actores estaban actuando con la gente por todos lados. Funcionó bien, pero ayudó el hecho de que conocían bien el espacio y podían trabajar allí. No he tenido tanta oportunidad de hacer eso, pero sí me gusta.

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

Lynnette: Sí. No como directora, como actriz. Nosotros hicimos una obra que se llama *Los huelguistas*, es la única vez que he escrito teatro, pero la obra completa no es mía. En Puerto Rico tenemos un fenómeno particular, que por cualquier cosa se hace una huelga. Nosotros nos inventamos algo; surgió de una idea de Pedro Rodíz, que de hecho dirige también; se le ocurre esta idea y llama a cinco actores y todos escribíamos. Nos sentamos, hicimos primero un texto, porque todos seguimos siendo del Método; delineamos todo y yo escribí una escena y el grupo la leía y la revisaba; y el otro escribía una escena y el grupo la revisaba. Todo fue así. Fue una experiencia buena y el montaje quedó chévere también. La dirigió otra persona. El colectivo no tenía que ver en el montaje.

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?*

Lynnette: Es una necesidad, hay que tratar de hacer lo que se puede. También produzco cuando monto algunas de mis piezas. Pienso que es una oportunidad de crear, de reinventarse y de reinventar las cosas con lo que uno tiene y allí está el arte. Uno tiene que ponerse más creativo, tiene que ver cómo puede hacer esto sin dinero. Qué puedo transformar, qué puedo utilizar. Y me parece que aun si existiese el dinero, uno debe tratar de poder expresar las cosas, poder sacarle lo máximo. No es mandar a construir una escenografía hermosa y ¿con qué les pagas a los actores? Se te fue el presupuesto ahí; aunque me encantan las escenografías hermosas y no digo que no se haga, ése es el trabajo del escenógrafo, que es muy importante.

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?*

Lynnette: A mí me encantaría que la gente llegue, que el público, se siente allí y pueda soñar. Que se crean que están en París en un hotel del siglo pasado, que de momento están en Santo Domingo, en la Fiesta del Chivo, lo que estaba pasando en esa época, que estén viendo a Gardel cantando en París. Que la gente pueda sentarse y olvidarse que están en una sala de teatro; si el público puede hacer eso, si se puede meter dentro de esa historia, no necesita nada más, porque allí lo puedes educar, lo puedes entretener, lo puedes instruir, puedes hacer todo eso a la vez. Sentarse y poder disfrutar.

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.?*

Lynnette: Déjame explicarte cómo se trabaja una producción convencional en Puerto Rico. Aquí todos estamos acostumbrados a que el director es “dios”. Me explico, el director es quien le da al actor todos los movimientos y a eso lo llamamos “bloquear” la escena, o marcar el movimiento escénico. Incluso, hay textos como *Los soles trunco* de René Marqués que el libreto trae marcado hasta en qué momento se enciende una vela y la iluminación que debe haber. Cuando se está trabajando con un tiempo de ensayos tan limitado, lo primero que se hace es el trabajo de mesa, se habla del texto, los personajes, los objetivos del montaje para luego entrar en el proceso de “bloqueo” o de mover la escena. Después los actores memorizan y le añaden la vida interna al personaje. Yo me fui a estudiar mi maestría en actuación a Londres y lo primero que me chocó fue que este proceso de “bloquear la escena” no se acostumbra a hacer, nadie te dice para dónde te vas a mover, si no que el actor debe haber estudiado las motivaciones del personaje y moverse de acuerdo a cómo lo haría ese personaje. Recién llegada de Londres tuve la oportunidad de trabajar con el texto *Jav y Joss* de Escalona. Este es un texto con sólo dos actores y yo pensé: ¡Qué maravilla! Este es un momento para permitirles que ellos pongan en práctica este estilo de trabajo. Pero el experimento no pasó del primer ensayo, tuve que bloquear. Yo había hecho mi “bloqueo” o había marcado el movimiento en mi libreto porque me temía que esto podía suceder. Yo había hecho mi asignación como usualmente se trabaja en Puerto Rico, yo había bloqueado porque—me dije—uno tiene que estar preparado. Pero yo quería ver qué surgía de ellos. Después de

proponerles la idea, los actores se quedaron petrificados esperando movimientos y se detuvieron y los vi perdidos como estaba yo en mi primera clase en Inglaterra. Cuando me preguntaron: “¿Para dónde voy? Yo les contesté: “¿Para dónde crees que tu personaje se tiene que mover? Ellos no se pudieron mover, así que tuve que sacar mi libreto con sus movimientos y montar la obra de la manera en que se trabaja aquí. Y eso no lo he vuelto a intentar. Me encantaría intentarlo en algún otro momento, ver qué pasa; para eso se necesita más tiempo, pero pensaba que esa obra era idónea porque eran dos actores, los dos muy estudiosos, pero no se atrevieron. Tal vez debí haberlos obligado un poquito más. Me rendí muy fácilmente, pero no quería perder tiempo tampoco, así que me puse a trabajar.

Gustavo: *¿Cuándo entran los llamados técnicos—escenógrafo, vestuarista, iluminador, maquillador, etc.? ¿Entran en determinado momento o ya están desde el principio?*

Lynnette: Entran antes de reunirme con los actores; me reúno con la producción antes; y antes de reunirme con los actores la escenografía tiene que estar no hecha, pero tiene que estar decidido el plano de piso, qué elementos vamos a utilizar, el vestuario también tiene que estar diseñado. El maquillaje tal vez entra un poco más tarde. El iluminador entra temprano también. Trato de reunirme con ellos con tiempo. El iluminador tiene que eventualmente ver qué es lo que se está haciendo y ya entra un poco más tarde a ver la puesta, lo que se está haciendo, pero siempre hablo con ellos antes porque, por ejemplo, ahora me está haciendo las luces un muchacho que vive aquí, pero antes las estaba haciendo una muchacha que vive en Nueva York. La llamaba y le decía en qué momento del ensayo estábamos y cuando ella veía el ensayo era exactamente lo que yo le había dicho, nos entendemos muy bien. Había una idea clara.

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

Lynnette: No, por la platea, no me subo para nada. Es posible que entre al escenario la última semana de todas formas, así que ya está todo montado. Pero nunca me subo. Y cuando estoy en el salón de ensayos también me mantengo afuera.

Gustavo: *¿Trabajas con asistente de dirección? ¿Qué tareas le asignas?*

Lynnette: Sí, tengo asistente, regidor de escena, que anota los movimientos, que les da línea a los actores. No tengo asistente en dirección. También se ocupa de llamar a los actores, si hay algún cambio, la lista de los *cues* de sonido, la lista de las luces, si tiene que venir mañana, en dónde está la puerta. En fin, el trabajo sucio, terrible.

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

Lynnette: Siempre hago lo que puedo para cooperar porque es algo que es muy difícil. Los medios son muy caros; es bien caro poner anuncios en televisión o en prensa, así que si me llaman para una entrevista, para lo que sea, siempre trato de darla, mientras esté disponible, siempre trato de ir a lo que me pidan que vaya.

Gustavo: *Se me pasó hacerte antes dos preguntas. No sé si te ha pasado alguna vez que un ensayo se estanca, que no pasa nada, no progresa. Se prueban cosas y no avanza. ¿Tienes alguna estrategia para enfrentar esa situación, si es que te ha ocurrido?*

Lynnette: Sí, tengo varios, depende de lo que pase. Hago ejercicios, allí saco la bolsa de trucos de ejercicios actorales y hago la escena, por ejemplo, si una escena tiene problemas de ritmo, se las hago hacer en cámara lenta, como si fuese una película Western; también la tienen que hacer en estilo de ópera, tienen que cantarla, o súper rápido como en *fast forward*. De hecho una escena en la obra *La pulga en la oreja* se quedó en cámara lenta porque no salía de otra forma y quedó bien bueno; de hecho después llegamos a la conclusión que era la mejor solución porque la obra tenía un ritmo muy acelerado y la gente no paraba de reírse, a la gente ya le dolía la barriga de reírse. Estaba tan rápido el ritmo que no tenía un espacio de tregua. Así que todo el mundo estaba en cámara lenta y después entraba la música y después seguían en cámara rápida y resultó muy divertido. Pero salió por un ejercicio, porque no salía, no salía y no salía. Y ellos venían muertos de la risa, tanto los actores cuando lo probamos en el ensayo la primera vez, como el público cuando la vio. Pienso que sobre todo en las comedias, pero en cualquier otro género, nosotros tenemos que pasarla bien. Si los actores lo están pasando bien, el público la va a pasar bien. Si te gusta lo que estás haciendo, va a funcionar.

Gustavo: *¿Cuándo sabes que una escena está acabada?*

Lynnette: Hay veces que de hecho decimos: “ya a esto lo que le hace falta es público”. Cuando se empieza a mecanizar, cuando ves que no sube más, que no progresa más, pero no porque le falte, no sé, es algo difícil de describir. Como que eso se siente. La escenografía está, el vestuario está, etc., solamente falta la gente. Porque los actores siempre crecen un poquito cuando hay público. Por eso a mí no me gusta tener a nadie en el ensayo que no sea de la producción, porque siempre pienso que un extraño que este allí, aunque sea mi mamá—mi madre no se atreve a entrar a un ensayo—el actor se siente con la necesidad de actuar, de *perform*, de hacer una presentación. Y deja de ser una búsqueda—se supone que siempre es una búsqueda por supuesto—pero deja de sentirse en la libertad de cometer errores, que es lo que se prueba en los ensayos.

Gustavo: *La crítica periodística o la académica, ¿la tomas en cuenta? ¿Aporta algo a tu trabajo en puestas posteriores?*

Lynnette: No puedo decir que no la tomo en cuenta porque es inevitable. Aquí en este país tenemos un crítico, antes había un círculo de críticos y eran tres. Se murieron dos. Es un problema porque, en realidad, no son críticas, son reseñas, pero el problema es que ponen su opinión y la opinión de una persona no es la de todo mundo. Me pasó con *El mercader de Venecia*, que tuvo crítica mixta, pero en general mala; sin embargo, yo estaba como público en la función del domingo y vi mucha gente joven saliendo de la sala, no sabían quien yo era porque yo estaba parada allí como público. Bajé de las escaleras y me encontré a la gente saliendo y escuché lo que decían. Me guardé para siempre la frase de un muchacho que ni la cara le vi, que dijo: “Al fin entendí a Shakespeare”. ¿Qué mejor halago puede uno tener? ¡Qué chévere! Y venía riéndose. Se criticó la escenografía, pero eso lo vi, eso yo lo sabía. Como te dije antes, si la remontara, eso lo cambiaría. Pero hay veces que no estoy de acuerdo y no solamente me pasa en cosas que yo hago, porque hay veces se dice en el periódico que algo está genial y entonces nos salvamos. Pero hay veces que difiero de una puesta que yo veo, que no es mía, y leo la reseña y me pregunto por qué lo puso así si a mí me pareció lo contrario, sea para bien o para mal.

Gustavo: *Una pregunta que ya no tiene que ver con tu producción específica sino con el teatro puertorriqueño en general. ¿Crees que en este momento en Puerto Rico—tanto*

en la conformación de elencos o en la selección de repertorios—hay discriminación social, sexual, política, religiosa, racial, etc.?

Lynnette: No creo que haya discriminación ni social ni política. Sí hay un problema que es que aquí la gente no conoce a los actores porque no tenemos producciones locales en televisión. Antes, cuando había telenovelas, en Puerto Rico, el teatro se llenaba; esto me cuentan porque yo era una niña, por supuesto. El teatro se llenaba porque la gente conocía a sus artistas. Algunos de esos actores quedan y, por ejemplo, nosotros hicimos *Descalzos en San Juan*, (adaptación a Puerto Rico de *Descalzos en el parque* de Simon) con Gladys Rodríguez y el teatro se llenó. Es una actriz muy querida y muy buena y fue maravillosa. El público salió encantado de la obra y la disfrutó muchísimo pero, justamente, como en ese caso, porque tratan de buscar actores que ellos conozcan. Ahora hay una cosa que me parece extrañísima y es que están haciendo obras con gente que no son actores, están poniendo locutores de radio. Y eso por el famoso “gancho publicitario”. Pues claro, si no hay artistas en televisión que la gente pueda reconocer y vaya a ver la obra, lo que reconoce es las voces de la radio. Eso es un problema porque no es que los actores sean buenos o malos; es que es el productor por supuesto quiere tener su sala llena y no lo culpo; los productores también están tratando de sobrevivir. Se forma así una pequeña lucha porque entonces qué van a hacer los actores. Y todos los que están estudiando en la universidad ahora y los que se graduaron hace poco, ¿qué van a hacer? ¿Qué nos espera? No sé.

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

Lynnette: Pues no sé. Yo me meto donde sea. ¡Ay, mira, nunca he pensado en esto! Lo había pensado, pero cuando yo empecé como asistente de director, yo tenía que trabajar con un montón de hombres que eran los técnicos y yo una nena de 20 años mandando a un montón de estos hombres que no estaban acostumbrados a ser mandados por una mujer; al principio me miraban medio extraño, pero nunca tuve problemas y tal vez por eso no lo he pensado tanto. Me imagino que es porque las mujeres se casan y se ponen a parir, como es la vida y se olvidan y se convierten en madres. Tengo un perrito que pesa siete libras y no tengo interés en tener nada más. No sé si tenga que ver con eso. Victoria Espinosa, por ejemplo, me dijo que ella tuvo hijos a los 40 años, de modo que toda su vida estuvo trabajando—y sigue trabajando. No sé si tiene que ver con discrimen. No

creo que sea discrimen. Me parece que es más por elección. Es mi opinión. Yo, por ejemplo, no puedo decir que me he sentido discriminada, porque de verdad nunca ocurrió, siempre de hecho me he sentido muy respetada y la mayoría de las veces he trabajado con actores que son mayores que yo. Ya no soy tan joven, ahora ya no tanto, pero no he sentido ningún discrimen.

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

Lynnette: ¡Qué maravilla! ¡A ver, a ver, a ver! ¡Ay, no sé! Fíjate que yo venía hablando con un amigo músico y le decía que antes yo odiaba las entrevistas. No las odiaba, pero que no me sentía cómoda; finalmente ya me curé de espanto, porque hay que hacerlas; la gente tiene que enterarse y qué puede pasar, que digas un disparate. Nunca he pensado en eso. Honestamente siempre llego a las entrevistas deseando que ojalá pueda contestar todas las preguntas. Y si no, mira, digo: “No sé”. E igual me pasa con los actores. Por ejemplo, los actores vienen todos los días con preguntas y te las van a hacer a ti, a quién si no. Lo mismo en la escuela, en la universidad, donde doy clases, es igual. Doy clases de inglés además de teatro porque de algo tengo que vivir. Y busco todas las palabras que no sé, trato de encontrar algo o alguna cosa, en todo lo posible que ellos me puedan preguntar. Pero a la larga yo digo que la verdad es lo mejor que hay. Si me preguntan algo y no sé, pues no sé. Te digo: “¿mañana te puedo llamar y te contesto?”. Sí hay una pregunta que odio: es “a donde tú piensas que va llegar el teatro o si piensas que va a desaparecer” o ese tipo de cosas... Mientras la gente viva y respire, tiene que existir. Hay que tratar de mantener el ritmo.

Gustavo: *Te agradezco, Lynnette, haberme dado la entrevista y haberte llegado hasta el hotel.*

ENTREVISTA A ROBERTO RAMOS PEREA

Realizada en el Hotel Caribe Hilton de San Juan, Puerto Rico

el 21 de mayo de 2009 de 10 a 11:30

Dramaturgo, actor, director de escena, historiador y crítico teatral y cinematográfico. Nació en Mayagüez, Puerto Rico, el 13 de agosto de 1959. Estudió Dramaturgia y Actuación en el INBA de México y en la Universidad de Puerto Rico, Drama y Estudios Hispánicos. Es Director del Archivo Nacional de Teatro y Cine del Ateneo Puertorriqueño y Rector del Conservatorio de Arte Dramático del Ateneo. Ha estrenado más de doscientas obras teatrales en Puerto Rico, Estados Unidos, España, Brasil, República Checa, Cuba, Venezuela, Argentina, México, Chile, República Dominicana y Japón y ha publicado más de sesenta libros sobre teatro, historia teatral y literaria del siglo XIX y XX, política y cine. En 1992, ganó el Premio Tirso de Molina por su obra *Miénteme más*. El premio Tirso de Molina es el más alto premio que se le ofrece a un dramaturgo de habla hispana en el mundo. Ha dirigido y escrito las películas puertorriqueñas *Callando amores* (1996), *Revolución en el Infierno* (2004), *Después de la Muerte* (2005), *Iraq en mí* (2008) y *Tapia, el primer puertorriqueño* (2009). Ha publicado *Perspectiva de la Nueva Dramaturgia Puertorriqueña* (1989), *Teatro Puertorriqueño Contemporáneo* (2003), *Literatura puertorriqueña negra del siglo XIX escrita por negros* (2010), *Cinelibre* (2010), dos tomos de su *Teatro Escogido* (2008, 2010). Trabaja actualmente en el *Diccionario de la literatura dramática puertorriqueña del siglo XIX y el Diccionario del cine puertorriqueño*. Ya está en prensa su biografía crítica *Tapia, el primer puertorriqueño*.

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

Roberto: Por la dramaturgia. Es una circunstancia conocida aquí en Puerto Rico de que no existen muchos directores teatrales y mucho menos que intenten trabajo con autores nuevos. Yo decidí el oficio de la dramaturgia muy temprano en mi vida, ya a los 18 ó 19 años y con ese oficio llega la dirección. Llega el junte de actores, de amigos, de “vamos a hacer esta obra”, de “¿cómo la hacemos?”. Y, obviamente, el primer acercamiento en ese proceso bien temprano de mi juventud, fue muy ingenuo, muy instintivo, muy visto ‘vamos a lo que salga’, e influenciado por todas las corrientes del teatro que estaba mirando en ese momento. Y posteriormente viene un proceso de reflexión que, obviamente, encamina el deseo de dirigir mis propios trabajos. Hay varias experiencias frustrantes

en el camino; cuando daba mi obra a otros directores y veía que no se respetaba lo que yo había propuesto en el texto, me decía: ¿por qué tengo que asumir la responsabilidad como dramaturgo de los disparates que a alguien se le ocurre poner en mi obra? Y me pasó una experiencia muy interesante, con una obra mía; era una obra que yo consideraba muy importante en ese momento, que se llama *Revolución en el Infierno*. Y me pasó con la maestra Victoria Espinosa. Yo por la maestra Victoria Espinosa siento un respeto muy grande, una de las más importantes directoras escénicas de este país. Pero, en esta experiencia, sufrí que ella trascendiera el realismo que estaba tratando yo de impartir a mi texto, con unos personajes que ella añade a la puesta en escena, unos fantasmas, unos vejigantes, una cosa así medio simbólica y medio esotérica. Y entonces pues, de una manera, arruinaron o afectaron, o crearon una fractura en el sentido de lo que yo quería proponer. Y cuando llegan las críticas y los comentarios, todo mundo me decía: “¿Cómo se te ocurrió poner esas cosas en el libreto? Y yo diciendo: “¡Ese no soy yo! Es la directora. Yo no tengo nada que ver con eso”. Y entonces muy poca gente entendió que existe esa dualidad de visiones en una puesta en escena y decidí de ahora en adelante dirigirla yo.

Gustavo: *Ese es el peligro de cuando se trata de un estreno mundial. Luego la obra necesariamente hará su propio itinerario.*

Roberto: Después ya no importa, pero cuando se ve por primera vez...

Gustavo: *¿Cuál fue tu primera dirección y qué objetivos tenías en ese momento como director?*

Roberto: Yo había acabado de llegar de mis estudios en México, donde había tomado unos talleres de técnica de Grotowski, con algunos de los discípulos de Grotowski, que visitaron México allí por los años 77 ó 78. Y venía todo lleno con las ideas de Grotowski; venía todo influenciado con las ideas del teatro del cuerpo, del teatro pobre, del teatro sin texto, del teatro lleno de esa energía corporal. Entonces, podía hacer todas esas cosas maravillosas. Y, como siempre, voy al junte de los amigos y digo “tengo esta idea”. Y estos amigos actores y actrices me proponen hacerlo. Empecé con esas ideas de Grotowski, el cuerpo, la significación del grito, la significación de lo que es la pobreza de todos los recursos. Hicimos un montaje muy interesante que se llamó *El sueño vicioso*. Se estrenó en 1979,

hace ya unos cuantos años. Y me pareció que ésa fue mi primera aventura consciente en lo que era la dirección escénica. Vamos a trabajar desde el punto de vista de los signos del espacio escénico, olvídate del texto, vamos a trabajar con los cuerpos, vamos a trabajar con las luces, vamos a trabajar con las cosas. Y yo creo que el resultado fue bien positivo.

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

Roberto: Mira, ésa es una pregunta complicadísima, porque habría que tomar en cuenta miles de cosas en circunstancias diferentes. Pero yo entiendo que hay que volver un poco a mirar el pasado del dramaturgo, de la función del dramaturgo, para poder entender la función del director. Y, obviamente, en las épocas griegas sabemos que Sófocles y Eurípides y su gente montaban su trabajo de acuerdo a sus textos y de acuerdo a sus proposiciones. Lo mismo en el teatro romántico. Y aquí ha sido tradición desde la época de España, que es el dramaturgo quien monta la puesta en escena, quien la lleva a escena, quien la concibe, quien le da forma corpórea al asunto. Al llegar el director en el siglo XX, como una fuerza avasalladora, el dramaturgo pasa a un segundo plano y aquí en Puerto Rico llega el momento donde el dramaturgo es totalmente despreciado del equipo escénico, del junte de artistas e, incluso, como me ha pasado en ocasiones, he sido expulsado del teatro. Tengo varios intentos en donde he tratado de decir “Oiga, pero este texto yo lo escribí?” y la directora me dice: “No, este texto ya no es tuyo, ahora es mío”. Eso obviamente modifica la opinión que uno tiene de la puesta en escena de un director ajena a un trabajo. Y yo entiendo que el director, cuando funciona, es cuando es una persona que es un proponente, un director tiene que ser un proponente. Yo te propongo a ti, dramaturgo, a ti o a ustedes actores, propongo esta idea. Esta idea va a ampliar, suplementar, complementar, extender, contradecir, la significación de lo que está proponiendo el dramaturgo. Si la discutimos y todos estamos de acuerdo, pues vamos al mambo. Pero cuando el director asume ese papel de creador omnisciente e inapelable, entonces el proceso escénico se complica, porque el teatro es un trabajo en equipo, siempre lo ha sido. Nadie puede negarte eso. Y entonces el rol del director es el de acomodador de fichas, es un rol de supervisor, es un rol de creador de consenso, es un rol de conciliador. O sea, son tantos los roles que podríamos aplicarle pero nunca, nunca—

pienso yo—que el director debe de ser la última palabra de una puesta en escena.

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

Roberto: Sí. El otro día hablaba con un director amigo mío, Pedro Adorno, y me decía: “Yo ya sé, cuando vengo a ver las obras tuyas, que voy a ver personajes olímpicos, haciendo estas tiradas grandes, con esas luces encima y esas cosas aparatosas que tú montas”. Allí podría identificarte que hay gente que sabe que, cuando va a ver una obra de Ramos Perea, va a ver algo aparatoso, va a ver algo grande, va a ver algo épico, va a ver algo olímpico, va a ver actores en grandes momentos muy dramáticos, va a ver luces impactantes, música estentórea, ese tipo de cosa. Ya significa un poco el estilo.

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?*

Roberto: La puesta en escena de *Besos de fuego*, es una obra que yo escribí; fue muy celebrada por la combinación que había de los elementos del baile, de la desnudez, de la poesía, del texto, de las luces. Creo que hasta me nominaron para un premio, no recuerdo bien. Estuve muy complacido con la puesta en escena del texto, porque trascendió el texto mismo. Es bueno cuando uno se trasciende, no cuando uno se queda estancado. Este es mi texto y quiero hacerlo como lo escribí. No, déjame echar el texto a un lado, déjame crear una serie de cosas, déjame buscar posibilidades. Yo creo que fue *Besos de fuego*, definitivamente.

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?*

Roberto: Las he tenido malas. Yo monté una obra que se llama *Tiempo muerto* de Manuel Méndez Ballester, que fue una de las grandes tragedias clásicas de nuestra literatura. Y siento que fue verdaderamente deficiente, aun cuando todo mundo la celebró y le gustó muchísimo; pero yo nunca estuve conforme con lo que se montó. Siempre veía la puesta en escena y me preguntaba: “¿Dónde fallé, dónde está el sentido trágico de esta puesta en escena, que es lo que trato de llevar? A veces los actores tampoco contribuyeron mucho a lo que yo estaba tratando de entender. Eran

actores, como los que hay en Puerto Rico, muy autosuficientes, que se creen que no necesitan al director y escuchaban lo que querían escuchar y hacían su trabajo. La verdad no estuve complacido con *Tiempo muerto*, hubiese querido hacer otra cosa.

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

Roberto: La tragedia, definitivamente, el drama pesado, el drama histórico es el que más me interesa. El drama épico donde hay muchos actores de escena, donde hay muchos sucesos dramáticos, anécdotas interesantes. Eso me interesa mucho.

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

Roberto: La historia, el desarrollo histórico de los eventos, el desarrollo social de los eventos que voy a contar y, obviamente, la observación continua de sus circunstancias: qué música hay en esa época, cuál es la plástica de esa época, cuál es el modo de moverse de esa época.

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

Roberto: He visto trabajos de Philip Glass y Robert Wilson, he visto muchos trabajos. Y aún cuando no tenga lo que hago aquí nada que ver con eso, me impacta la imaginación de esa gente. Yo pude ver *Einstein on the Beach* y fue para mí una cosa ¡espectacular! ¡Espectacular! A mí me gustan mucho los trabajos de la Fura del Baus, aunque no tengo nada que ver con ellos, pero esa impetuosidad, esa vehemencia, esa fuerza de esos espectáculos... En cuanto a un director puertorriqueño, yo respeto mucho el trabajo del Maestro Dean Zayas, es un trabajo muy concienzudo, y te puedo decir que sí me he influenciado por él, en esa práctica que él conduce diariamente en su trabajo de ser respetuoso y admirador del texto. Eso de “el texto es, baje la cabeza y trabaje con eso”.

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

Roberto: *Hamlet*, por supuesto, y creo que la tengo pautada para el año que viene, así que espero bregar con eso.

Gustavo: *Has montado obras tuyas y has montado también obras de otros autores. ¿Qué facilidades o dificultades te planteó dirigir tus obras comparado con la dirección de la obra de otro?*

Roberto: Mucho más fácil montarme a mí, porque la conversación es continua, la conversación es ininterrumpida. Me voy a casa y sigo pensando, me voy al baño, sigo pensando, me voy al taller, sigo pensando, voy al escenario y sigo pensando. Y esa continua conversación es una continua confrontación y yo creo que todo trabajo artístico parte de una primera confrontación con uno mismo.

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?*

Roberto: Sí, lo he hecho, es espantoso; es absolutamente psicótico. Trato de no hacerlo; a veces por circunstancias de carácter económico, de algunos amigos que me dicen: “¡Coño, tú puedes hacer el personaje!”, y yo digo: “Bueno, pues, chico, consígueme un buen asistente, consígueme una buena persona que me mire, porque uno no tiene ojos en la espalda”. Pero es psicótica la experiencia.

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

Roberto: Sí, tengo siete películas. He dirigido cine, es otra experiencia esquizofrénica que nada que ver con el teatro. La diferencia entre dirigir teatro y cine es la fragmentación, que es terrible, porque en el cine estás filmando una escena hoy que no tiene nada que ver con la que vas a filmar mañana y entonces se pierde la continuidad; y el teatro tiene, se nutre de esa continuidad, de ese desarrollo aristotélico que, nos guste o no, está ahí presente.

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

Roberto: Sí. Me rebelé contra la primera vez, fue con el *Edipo Rey* de Sófocles y con una obra de Jarry, ambas, las primeras veces, no tuvieron nada que ver con las segundas. En las primeras había demasiado deseo de satisfacer el ojo y en las segundas cambié el ojo por la consciencia, cambié el ojo por el texto, cambié el ojo por la emoción.

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?*

Roberto: A veces sí. Sobre todo cuando son producciones en las que, de alguna manera, el productor o el empresario quieren que tenga cierto impacto comercial, quieren que tengan cierto público, donde no les importa tanto que la obra quede bien, sino que se llene. A veces hay que oír la voz del empresario, del público: “El público quiere reírse, el público quiere pasarla bien, no quiere grandes cosas” y tú solo dices: “Bueno, ¡qué jodienda!

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?*

Roberto: Lo hago continuamente. Me adapto. Yo creo que la finalidad de presenciar el espectáculo es más importante que cualquier otra. Y aún cuando el espectáculo pueda sufrir algún tipo de escala, de bajar la escala del espectáculo, de bajar su tamaño, pues ni modo, lo que importa es lo que se dice.

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

Roberto: Sí, el 70% de las veces. ¡Ay, que se calle la boca durante el proceso! Que me deje trabajar y que al final venga y me diga si le gusta y si no le gusta, bueno, pero que me pague igual. (*Risas.*) El productor muy pocas veces tiene consideraciones artísticas, no tiene consideraciones de carácter de contenido. A él lo que le interesa es que su dinero fluya. Y yo por eso lo digo: “No vengas, déjame trabajar”.

Gustavo: *Aquí en Puerto Rico, ¿los productores imponen ciertos elencos?*

Roberto: Depende. Podría decirte que es mitad y mitad. Hay ciertos productores que me preguntan con quién quiero trabajar; ésos son los que yo más aprecio. Pregunta: ¿Con quién quieres trabajar, con quién quieres trabajar determinado personaje, indistintamente de que tenga fama o que no tenga fama?”. Hay otros que te dicen: “No, vas a trabajar con esta actriz” y yo digo: “Pero es que no me cae bien, es insoportable” “No,

pues ésa es la que es, porque ésa es la que me va a llevar público a la sala”. Entonces, me jodí, porque si no quiero trabajar con ella, tengo que decirles: “¿Sabes qué? Pues búscate a otro”.

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

Roberto: Sí, aquí hay que hacerlo así, todo el tiempo, porque hay muy pocas salas. Al haber muy pocas salas, todo el mundo se está peleando por ellas. Entonces ya te dicen determinada fecha y tú solo dispones. Los productores las alquilan, son salas del estado, a excepción de tres o cuatro, que son privadas, por ejemplo, la sala en que yo trabajo, la sala del Ateneo, que aun cuando es privada, es mi sala y yo mismo decido la programación, hay no obstante que tenerla ya determinada de antemano, porque hay otros espectáculos que se representan allí.

Gustavo: *El día del estreno, ¿estás muy involucrado, vas, o bien, como hacen algunos directores, ni aparecen por el teatro?*

Roberto: Siempre voy a los estrenos, me siento en platea, voy y saludo a los actores, les doy un besito a las actrices guapas, me voy a comer con ellos después de la función, todo eso es parte del ritual.

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

Roberto: Depende. Si la he pasado bien, sí voy todos los días. Si me ha parecido un tormento y un infierno, después de ir al estreno, no me ven más la cara. Y hago ajustes, claro.

Gustavo: *¿Cómo llegan las obras a tus manos?*

Roberto: Con las mías no hay ningún problema, porque las decido yo mismo. Pero los empresarios usualmente me llaman cuando tienen obras... Aquí en Puerto Rico no hay muchos directores, pero los que hay, cada uno, más o menos, tiene una zona de trabajo. Yo trabajo básicamente con todo lo que tiene ver con literatura pesada, si son adaptaciones de novela, si son dramas épicos muy grandes, que son muchas veces para un público estudiante, público especializado en literatura, en drama. Para ese tipo de literatura, ya saben que llaman a Roberto, porque él sabe literatura y es dramaturgo, pues brega con eso. Pero casi nunca me llaman, por ejemplo, para zarzuelas porque mi conocimiento musical es muy primitivo y elemental. No me llaman para las comedias, porque yo un tipo cómico no soy, así que básicamente se me encasilla un poco en ese tipo de teatro.

Gustavo: *Cuando trabajaste—si es que te ha tocado—con un dramaturgo vivo, pero que obviamente estaba en tu ciudad, ¿te interesó su presencia durante los ensayos? ¿Fue útil? ¿En qué sentido?*

Roberto: Sí, todo el tiempo. De hecho soy el Rector del Conservatorio de Arte Dramático y allí está la cátedra de dramaturgia y es muy interesante trabajar con los dramaturgos del conservatorio y estar junto a ellos y dirigir algunas de sus obras, cuando hay también otros directores. Le digo: “Mira, observa lo que tú escribiste, cómo puede funcionar de tal o cual manera”. Trabajé con Enrique Laguerre, las adaptaciones de *La llamarada* y *La resaca*, que son dos clásicos de nuestra literatura, son nuestras novelas por antonomasia, y él estuvo presente en los ensayos, estuvo presente en el proceso de la adaptación, siempre estuvo muy conforme y accedí a muchas de las cosas que me dijo, sin ningún problema.

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.?*

Roberto: La primera imagen, que es lo que voy a ver de primera intención. Por eso cuando le digo a los estudiantes: ¿Qué es lo primero que voy a ver cuando enciendan la luz, voy a ver un living, voy a ver dos señores hablando, o voy a ver una imagen que de verdad me lleve al espacio y a la atmosfera que voy a presenciar en las próximas dos horas? Esa primera imagen es fundamental, es lo que es para todos.

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

Roberto: Me preocupa muchísimo. Si no conozco el idioma, me jode porque no puedo leer las cosas en su original. Por ejemplo, cuando trabajo con obras americanas, pues como conocemos aquí el idioma inglés, es muy fácil bregar con el original en paralelo. Conozco un poco de francés, entonces a veces puedo bregar con el francés. Pero ya a partir de allí, ya es muy complicado.

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?*

Roberto: En principio, llevo ya de antemano adónde quiero llevarlos. Lo primero que les ordeno es que durante el tiempo que estamos trabajando se viva un simulacro del ambiente, del tono, de todo lo que vamos a vivir durante el mes. Me gusta enfatizar la historia social del drama que vamos a hacer o de la novela que vayamos a adaptar. Es para mí fundamental que hagamos un simulacro de convivencia con ese espacio de creación que estuvo en la mente del autor o del dramaturgo, si la obra no es mía. Y si la obra es mía, pues los llevo también a ese espacio, a esa discusión continua, a ese espacio de vivir lo que se va a crear. Para mí eso es fundamental y siempre que hago tres o cuatro sesiones de mesa antes de comenzar los trabajos, pues ahí es a donde los llevo, ahí es donde quiero que vivan en carne viva, en carne propia, ese espacio, ese color, esa atmósfera, ese sonido, ese lugar que vamos a visitar.

Gustavo: *¿Cómo seleccionas el elenco?*

Roberto: Las voces son fundamentales. ¿Qué voy a escuchar, qué va a entrar por mi oído, qué le va dar color a esas palabras? Y en el caso de que sea un teatro donde no dependa tanto de la voz, obviamente los cuerpos son fundamentales. Los cuerpos, esa composición de cuerpos hermosos con cuerpos no tan hermosos. Esa búsqueda de ese elemento real, tangible, de lo que es el personaje que vive en una continuidad, que vive en un mundo real.

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?*

Roberto: Trato de ser amigo de todos, porque vamos a estar dos meses juntos. Yo odio las tensiones estériles, yo odio las peleas por los egos; trato de ser amigo de todos, incluso después de los ensayos me voy a comer con ellos. Para mí es fundamental ese compartir personal, esa simpatía personal. Porque la creatividad no se puede ver de otra manera. No tengo diferencias. Si las chicas están guapas, me gustan más, y soy más coqueto con ellas, pero no tengo ninguna diferencia entre unos y otras.

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

Roberto: Definitivamente. La primera cualidad que yo le exijo a un actor es que estudie. Si no estudia, si no trabaja su texto, si no busca esos

elementos por los cuales convivir durante el proceso de montaje... Si yo veo que llega a los ensayos a utilizar el tiempo de los ensayos para memorizarse el libreto, como usualmente pasa en muchas producciones profesionales, pues me empiezo a molestar. Hago que se note. Se lo hago saber: “No puedes utilizarme los tiempos de los ensayos para aprenderte la letra; apréndetela en tu casa”.

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

Roberto: No. Es que es muy variado. En el Conservatorio de Arte Dramático trabajamos realmente con una técnica que yo y mis colegas hemos tratado de implementar, que es la actuación energética, la actuación a partir de los puntos energéticos del cuerpo. Y siempre que estoy dirigiendo a mis actores del Conservatorio, pues me regodeo en esa técnica. Claro, voy a dirigir una obra comercial, me llaman para dirigir una adaptación de alguna novela, allí cada actor trae su técnica y sus escuelas y sus Stanislavskis. Y entonces uno dice: “Vamos primero a bregar con lo que es sencillo, real e indiscutible, que es la verdad del texto. Cómo llegamos a ella, eso son veinte problemas diferentes. Pero vamos a llegar a ella, que es la verdad de lo que queremos hacer.

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?*

Roberto: Es muy variado. En el teatro del Ateneo, como es un espacio abierto, el director distribuye su espacio a su discreción. Allí están las sillas, allí están las plataformas, allí están los andamios, usted póngalo como usted quiera. Y allí están los trastos. Pero no existe una disposición predeterminada. Lamentablemente, en los teatros del estado, allí no hay mucho que hacer. Incluso hay leyes que prohíben que el espectáculo salga del proscenio en los teatros del estado.

Gustavo: *¿Has hecho obras en espacios no convencionales?*

Roberto: Sí, todo el tiempo. Hemos trabajado en canchas, en salones de clase; tan no convencionales como una guagua, no, pero igual hemos trabajado ese tipo de teatro.

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

Roberto: Es espantoso, es un método que en Puerto Rico no ha funcionado nunca, porque es un método que lo primero que requiere es la claudicación del ego, y es muy difícil para un artista criado en un sistema de producción norteamericano, en un sistema de producción europeo, claudicar al ego, es muy difícil.

Gustavo: *Hay momentos durante el ensayo de una obra en que el proceso parece estancarse, la escena no sale, no se resuelve. Yo las he llamado "escenas problemáticas". ¿Te ha ocurrido eso? ¿Tienes alguna estrategia para enfrentar estas situaciones?*

Roberto: Sí, la hago al revés. La hago al revés de cómo la había hecho. Y entonces usualmente entre el derecho y el revés me queda un punto medio que es aceptable.

Gustavo: *Durante los ensayos, ¿cuándo sabes que una escena está terminada?*

Roberto: Cuando me toca cierta fibra emocional que no puedo describirte, porque es muy esotérica. Pero hay una fibra emocional que yo siento cuando el actor ha puesto toda la energía, toda la vehemencia, toda la pasión, toda la astucia y la chispa en escena, yo lo veo. Eso es muy distinto, allí está, ésa es la escena.

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?*

Roberto: Ha sido un desafío, terriblemente y qué bueno que ha sido así, porque eso ha creado que se abran otros espacios alternativos como los café teatros, salas de bolsillo, que no dependen necesariamente de grandes capitales financieros para poder llevar a cabo la producción. Y aquí en Puerto Rico, hay en este momento varios espacios alternativos que permiten que sin ningún dinero puedan realizar una puesta en escena verdaderamente aceptable y respetable.

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 director?*

Roberto: Me la pones difícil porque cada obra propone un reto diferente. Pero ciertamente si fuera a reducir el asunto como me lo propones, el teatro tiene que emocionar. Salvando las distancias con todos los temas que se hagan. Pero antes que todo tiene que emocionarme; si no me emociona, no me interesa mucho.

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

Roberto: Absoluto. Absolutamente. Claro, entendiendo la disciplina como la capacidad que tenemos para organizarnos y llevar a la ejecución aquella planificación que necesita el montaje. Pero nunca he creído en las disciplinas férreas, en las disciplinas autoritarias, nunca he creído en los gritos, nunca en mi vida le he gritado o insultado a un actor, nunca en mi vida me he peleado con un actor o una actriz, jamás. Me parece que eso es de lo más anti-teatral que puede haber en la historia de nuestra profesión.

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.?*

Roberto: La primera etapa es, primero, varias sesiones de mesa, a veces trato de hacer entre cuatro, seis sesiones de mesa en las que hablamos de las circunstancias, discutimos el texto, leemos el texto, nos salimos del texto y lo parafraseamos, que es una cosa que a mí me interesa mucho hacer, las paráfrasis del texto. Y después entonces empieza, empezamos, el proceso por estructuración, las primeras escenas, cual es el tráfico escénico que vamos a ver, traemos la maqueta de la escenografía, vemos todo el proceso del espacio. Yo traigo la propuesta del tráfico y si esa propuesta no funciona, pues el actor me propone.

Gustavo: *¿Cuándo entran los llamados técnicos—escenógrafo, vestuarista, iluminador, maquillador, etc.? ¿Entran en determinado momento o ya están desde el principio?*

Roberto: Los primeros diseñadores entran en el proceso anterior a la mesa. Ya tengo reuniones con los escenógrafos y con los vestuaristas y hablo por lo menos dos meses antes del estreno del proyecto. Ya cuando yo llego a la mesa, yo ya sé cómo es mi escenario, ya sé cuál es mi vestuario, ya tengo una idea clara de esa parte plástica de la puesta en escena. Lo que es la iluminación, sonido, música, pues van entrando dos semanas antes. Ya el sonidista me trae, me dice: “Mira, yo quiero esto para

esta escena”. El iluminador me está diciendo “mira, en este momento yo quisiera hacer esto” y yo le digo “sí, añade eso y esto” y él acuerda con eso.

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

Roberto: Subo y bajo todo el tiempo. Lo que sí nunca le actúo al actor lo que tiene que hacer porque eso es una falta de respeto. Pero sí me voy a escena, me paro al lado de él, hago que me mire. Antes lo hacía mucho, ahora quizá como estoy ya más viejo, no lo hago tanto. Es importante que el actor me vea allí como parte del proceso, no como ese tipo que está sentado allá atrás, que no lo veo nunca. Después del ensayo me siento y les digo: “Ahora vamos a discutir, qué fue lo que pasó”. Tomo notas, a veces interrumpo si el asunto es catastrófico, pero hay ensayos en que no digo nada, dejo que todas las cosas corran para verlo en su contexto.

Gustavo: *¿Trabajas con asistente de dirección? ¿Qué tareas le asignas?*

Roberto: Trabajo con dos asistentes. Trabajo con un asistente directo, el encargado de tomar todas las notas, de todo lo que yo digo y que se reproduzca todo lo que yo planifico. Y también con el regidor de escena, que es el que trabaja con los actores, que es el que les dice a los actores “el asistente me está diciendo esto, breguen con esta realidad”. Es como un *stage manager*. En Puerto Rico a veces se trabaja con uno solo, a veces tienes simplemente el asistente del director y ése funciona como asistente y regidor, como las dos cosas, y entonces le tienes que pagar más.

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

Roberto: Para nada. Me desentiendo totalmente cuando el productor es un empresario y eso corresponde ya a sus tareas promocionales y del mercadeo, en las que no me meto. Pero cuando es una producción que es mía, del Conservatorio de Arte Dramático, ahí sí ya hablo con artistas gráficos y les digo lo que quiero enfatizar.

Gustavo: *La crítica, ¿la tomas en cuenta? ¿Aporta algo a tu trabajo en puestas posteriores?*

Roberto: Aquí no hay crítica en este momento, lamentablemente. Hubo crítica hace unos diez o doce años atrás, cuando había cuatro periódicos y había cuatro críticos. En este momento hay tres periódicos y solamente hay un reseñista, una persona que escribe tres o cuatro párrafos, da datos

de estreno, en qué sala y nada más. Aquí la crítica lamentablemente dejó de existir hace unos tres años atrás. La crítica académica sí existe. Aquí vienen con frecuencia críticos importantísimos, como Laurietz Seda, Grace Dávila, gente de Estados Unidos que vienen, ven espectáculos, se van y escriben. Y esa crítica académica para mí tiene importancia. No tiene impacto, porque se publican en revistas académicas de Estados Unidos y aquí el impacto tienes que traducirlo al periódico diario.

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

Roberto: Sí. La pregunta es altamente complicada; no pretendo darte una respuesta fácil, pero esos prejuicios han provocado que incluso se sectarice la producción teatral. Hay unos grupos que hacen teatro gay, y ese teatro gay tiene su teatro allí en la avenida Ponce León y cuando uno quiere ver teatro gay, va a ese teatro y uno se afilia o simpatiza con ese grupo y es teatro gay. Sabemos que está allí y sabemos que funciona. ¡Que hay prejuicios contra él, por supuesto! Por eso es que ese teatro mantiene su gente, mantiene su público, mantiene su dramaturgo, su ficha de diseñadores. Hay un teatro que es académico, se da en el Ateneo. Profesores universitarios, estudiantes de universidad, pues van allí y van al Ateneo y saben lo que van a ver en el Ateneo. Obviamente, allí en el Ateneo no van a ver comedias burlescas, porque no las hay. Si quieren ver una comedia burlesca, cotidiana, costumbrista, pues entonces van a los teatros del estado. Si quieren ver teatro performático, pues entonces van a la secta del teatro performático que esta allá en Río Piedras, en la Universidad, donde está el teatro Yerba Bruja, Rosa Luisa Márquez, todos esos creadores que trabajan ese tipo de teatro y no salen de ese espacio. Pues entonces entre todos esos grupos se crean prejuicios: “Ah, tú haces ese tipo de teatro, yo no me meto con eso”. Si quieres hablarme de otros prejuicios, pues mira contra la clase teatral siempre ha habido el prejuicio de una supuesta liviandad sexual, de que todo lo que presentamos tiene que ver con sexo y tiene que ver con jodedera, orgías y mierda y esas cosas. Y termina uno siendo un poco víctima de eso, hasta cuando te preguntan: “—¿A qué tú te dedicas? “—Yo me dedico al teatro”. “—No, no, no pero ¿a qué te dedicas?”

Gustavo: *No sé si aquí en Puerto Rico hay, como en Perú, por ejemplo, un teatro de gente negra. Todos sabemos que hay cierta discriminación racial a nivel de la televisión, pero no sé qué pasa aquí en el teatro puertorriqueño. ¿Pasa eso?*

Roberto: No, fíjate que no. Incluso muchos empresarios nos peleamos por el actor Willie Denton, que es un actor negro y es, si no el mejor actor teatral que tenemos, uno de los mejores. Siempre nos estamos peleando por él. Willie tiene sus amigos y tiene sus empresarios, con los que trabaja. Dirigí con Willie *La vida es sueño*, de Calderón y la gente me decía: “¿Cómo vas poner un Segismundo negro?” ¿Y por qué no? ¿Y cómo hacen Calderón en África? Era muy interesante ver cómo el hecho de tener un actor excepcionalmente bueno, deslumbradoramente excelente como Willie Denton, siendo negro, atrae tanta gente y le gusta tanto a los empresarios, no por su color, sino por su calidad.

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

Roberto: Porque siempre se ha asociado la dirección con un oficio dictatorial. Y un poco, digamos, no sé... disímil, de tratar de asociar esa condición dictatorial del hombre que grita y se pelea con todo el mundo con la gentileza y la simpatía de una dama. Yo creo que es una visión decimonónica que todavía nos toca.

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

Roberto: Fíjate, me gustaría comentarte sobre el estado de la situación teatral en Puerto Rico, porque siempre soy de la creencia que estas diferencias entre tendencias de directores y dramaturgos son estériles. Esta idea del performance, del drama-danza, de todos estos movimientos nuevos que han desplazado al texto de los últimos veinte años, ya nos dimos cuenta de que son viejas, ya la posmodernidad nos pasó, ya estamos en otro lugar, ya estamos en otro espacio. Siempre andamos peleándonos por a qué movimiento perteneces tú. “No, yo soy posmoderno; no, yo no soy posmoderno”. Esa estupidez nos ha tomado tanto tiempo y nos ha quitado tanta energía, cuando sabemos que ya no hay nada nuevo bajo el sol, y que un tipo de teatro no es mejor que otro, que en todos los países hay espacios para todo tipo de teatro. Aquí en Puerto Rico lamentablemente padecemos mucho de eso. Hay creadores que todavía creen que la postmodernidad es algo maravilloso, cuando la

posmodernidad lo que vino fue a descojonar todo lo que era la cultura. Así que hay una vuelta, hay una nueva mirada a otras nuevas emociones, a otras nuevas posibilidades que yo las asocio a una nueva forma de romanticismo, no me atrevo a ponerle etiqueta ni nombre, pero hay algo que se está rescatando, hay un sentido en las palabras, en la creación, en las puestas en escena, que se está rescatando, que tiene que ver con el yo, que tiene que ver con la individualidad y tiene mucho que ver con las emociones, Gustavo. Y yo creo que para poder entender este mundo de diferencias entre los artistas, tenemos que darnos cuenta de cuáles son las cosas que ya han pasado a la historia y cuáles son estas nuevas que van surgiendo.

Gustavo: *En todos estos viajes que he venido haciendo con motivo de estas entrevistas, por toda América Latina se percibe una vuelta al dramaturgo; tal vez ya no en el sentido tradicional, de alguien separado de la dirección y hasta de la actuación, sino por el contrario, un dramaturgo que emerge de las tarea de actuación y dirección, lo que se está llamando teatrista, para separarlo del teatrero, y que me parece muy beneficioso para el teatro. La dramaturgia de actor, por ejemplo, con un Eduardo Pavlosky o un Rafael Spregelburd en Argentina, es un síntoma de esto. También hay una conciencia, en otros países, de volver a la poesía del texto, pienso en Mariana Percovich, en Uruguay o en Vicky Valencia en Colombia.*

Roberto: Es que el dramaturgo es fundamental. Tienes dramaturgos como Marco Antonio de la Parra, en Chile, Gustavo Ott en Venezuela, César de María en Perú, dramaturgos que están trabajando sus puestas en escena desde un espacio de rescate del texto. Y aquí está sucediendo igual. Por eso te digo que no hay más nuevo que decir, ya se ha hecho todo sobre eso. Y tratar de vendernos eso como algo novedoso, todavía aquí se vende el Bread and Puppet como algo novedoso, por favor, si eso es algo de los años 60. ¿Qué nos pasa? Entonces volvemos al dramaturgo. No hay de otra.

Gustavo: *Te agradezco enormemente que te hayas llegado hasta el hotel y me hayas brindado esta entrevista.*

ENTREVISTA A RAFAEL ROJAS

Realizada en el Hotel Caribe Hilton el 21 de mayo de 2009 de 14:30 a 16:30

Actor y director, egresado del Departamento de Drama de la Universidad de Puerto Rico, recinto de Río Piedras, donde estudió bajo la tutela de dos importantes y reconocidos directores de escena, Dean Manuel Zayas y Victoria Espinosa. Fundador del Grupo de Teatro Coribantes, tiene en su haber más de cien trabajos, tanto de producción como de dirección, que lo han convertido en uno de los directores de teatro más controvertibles del momento: no sólo por la osadía y el atrevimiento de sus puestas en escena, sino por presentar temas de mucha controversia. Sus trabajos son el espectáculo circense, la murga, la fiesta, el carnaval. Se involucra como director en adaptaciones sobre grandes novelas de la literatura universal. Ha montado *Edipo Rey* de Sófocles, *El Grito en el Tiempo*, versión de Piri Fernández sobre varias escenas de la literatura dramática puertorriqueña que hablan de la gesta heroica del famoso Grito de Lares; ha realizado trabajos de teatro popular callejero, así como *La Pesadilla de Tito el Bravo*, de Teresa Marichal, *La Guagua*, de Carlos Vega, con los mismos propósitos de experimentar nuevas formas y lugares para la representación; *Eréndira*, de Gabriel García Márquez y *La última tentación de Cristo*, de Nikos Kazantzakis, donde experimenta con el estilo surrealista.

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

Rafael: Yo me he hecho esa pregunta muchas veces. Creo que uno viene con esa semilla de nacimiento; mi recuerdo de más pequeño era que yo dirigía en una casa abandonada que teníamos al frente; mi hermana era la Virgen María, mi prima era el Ángel y luego buscábamos un bebé, y yo dirigía. Obligaba a mis amigos a sentarse y mirar. Puedo plantear de forma esquemática de cómo llegué, pero me parece que ésa puede ser una buena génesis de que uno viene ya predeterminado. Sentía que tarde o temprano yo iba a caer ahí; era algo como que estaba muy claro; no fue aquello de que nunca me lo definí, que estudié ciencia y no me encontré, que hice una clase por obligación y luego me enamoré del teatro. No, no fue así. Desde que tengo uso de razón hacía teatro, sabía que iba a dirigir. Así que no te la puedo contestar. Pero obviamente en la universidad, siempre he sido muy estructurado, a veces demasiado, porque uno se contamina y lleva esa estructura a la vida diaria. Antes de empezar a dirigir fuertemente,

además de unos momentos en una iglesia que uno asiste por momentos, decidí actuar. Siempre he creído que un director tiene que haber actuado en su vida. Esos directores que nunca han actuado y quieren dirigir... No sé si eso te hace mejor o peor director, no quiero darle a eso valor. Haber actuado hace a un director más sensible para saber si el actor tiene miedo, si se contradice, si el actor desde escena te mira para saber si lo está haciendo bien. Como yo quería pasar por toda esa gama de experiencia, me dediqué en la Universidad de Puerto Rico, grandemente, a actuar; pero mis mejores clases de dirección fueron cuando mis profesores me dirigían. Yo no estaba tan atento a cómo hacer los personajes, sino a cómo el director movía, cómo resolvía. Esas fueron mis clases. Decirte cuándo me decidí, creo que cuando niño cuando dirigía aquella pequeña Natividad.

Gustavo: *¿Cuál fue tu primera dirección a nivel profesional—más allá de la Natividad—y qué objetivos tenías en ese momento, si es que lo recuerdas?*

Rafael: Hace poco conversaba con una amiga que me decía “¡Tú tienes una memoria...!!! Fue mi primera clase de dirección, en la que no hice nada; en la segunda era requisito dirigir una pieza. Y muchos de mis compañeros, que no querían dedicarse a la dirección, hacían esas obras de dos personajes, como *El hombre que se convirtió en perro*, la hacían en la placita y ya, “ahí está mi proyecto”. Mi profesora me dice: “No tienes que dirigir, te he visto haciendo cosas”. Pero yo pensaba: “¿Cómo voy a estar en la universidad y no voy a hacer la mía?” Y voy a hacer algo grande. Decidí hacer *Edipo Rey* con tres hombres haciendo todos los papeles. Utilicé el teatro grande de la universidad, que acogía a dos mil personas. Así que chiquito no me quedé. Y mi propósito era muy claro; yo quería pasar por el fuego de la dirección, yo quería pasar por el juicio crítico de estudiantes y profesores, yo quería ya sumergirme en el reto pleno, delante de los universitarios, a la dirección. Porque no quería quedarme en hacer una cosita para los amigos. Ese fue mi objetivo. Y eso marcó una cosa importante que está en mi vida, en todas mis direcciones—en unas más, en otras menos, en unos renglones en una producción, en otros renglones en otras producciones—está la experimentación. En algo siempre voy a experimentar. Y desde esa primera pieza, haciéndola con tres hombres y las máscaras, ya se veía que quería experimentar.

Gustavo: *Desde esa experiencia con ese Edipo, o incluso si quieres desde aquella Natividad, ¿cómo definirías hoy el rol del director?*

Rafael: En la medida de los tiempos, cada vez se ha ido especializando la dirección; si hacemos un breve recuento, antes era el propio autor que dirigía; los dramaturgos quieren dirigir su pieza. Siento que por lo menos en Puerto Rico la pieza del director se ha visto cada vez más necesaria dentro de la producción. Ya no se concibe un espectáculo, ni tan siquiera con un actor que entra y sale, sin director. Los dramaturgos ya, muy pocos, están dirigiendo sus piezas, o rápidamente pasan al crisol de otro director, a otra interpretación de la pieza. En Puerto Rico mi visión del director, es el que puede comprender lo que el autor quiere decir y lo va a tratar de compaginar o descompaginar con lo que él quiere decir; a veces van de la mano y a veces, no. He sido un director, en ese aspecto, conservador. Respeto el texto dramático todavía. He visto en otros compañeros que el texto dramático es como la mera excusa para el embeleco. Yo no. Yo parto del tuétano, de esa espina dorsal del texto, que me pueda gustar, que puedo cambiar, que puedo incluir, que puedo violentar, pero es una espina dorsal que me conmueve, que me dice cosas, y que va de la mano con cosas que yo quiero decir. Por ejemplo, y perdona que te dé ejemplos concretos, yo he dirigido la obra que me catapultó como director, que la gente dijo “oye, sabes dirigir”; es decir, dirigir en grande, profesionalmente, fue *Eréndira*, de Gabriel García Márquez. En este momento me estoy tomando unas libertades para hacer el año que viene un montaje donde Eréndira, en vez de ser una nena, es un nene, que la madre obliga a vestirse de mujer para sobrevivir, que la madre, cuando Eréndira está teniendo sexo, empieza a rezar, por aquello de las constantes violaciones. Entonces, el texto respeta a Gabriel un poco, pero me tomo unas libertades para decir cosas nuevas. Redondeando la respuesta, pienso que el director en este momento es totalmente indispensable en la puesta en escena. Tan indispensable como es el director de orquesta. Claro que se puede hacer teatro, claro que puede haber un director con nociones de dirección que puede orquestrar algo, y podemos tocar entre cuatro instrumentos, pero siempre hay uno que dice “aquí empezamos, aquí acabamos, dale arriba”, o deja de tocar y se dedica a dirigir. Siempre el director y sobre todo en este momento es un artista en lo propio de la profesión y del oficio.

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

Rafael: *(Risas.)* Creo que todavía lo confunden con el de mi profesora. Es difícil llamar a lo tuyo un estilo cuando tienes a tu profesora—Victoria Espinosa en mi caso—que fue tu gran influencia. Victoria Espinosa es una reconocida directora puertorriqueña. He tenido dos profesores y te lo agrego para redondearte la pregunta: con Dean Zayas, director teatral puertorriqueño, aprendí el tráfico, la composición, a que siempre se vea balance. Con Victoria Espinosa aprendí a romper las reglas, a no tenerle miedo al movimiento y hacer montajes gigantes, a utilizar toda la escenografía para los actores, toda. Así que cuando hago estos montajes grandes, dicen “se parece a Victoria Espinosa”. Y con orgullo lo llevo, es importante que me comparen con mi profesora. En el ambiente teatral hay un sello muy claro, en términos de público que ve la pieza, en cuanto a la experimentación, lo atrevido sobre todo. Es un sello distintivo. Y en cuanto a los actores, yo dirijo actuación, yo no muevo actores—para moverse, que se muevan ellos; yo no los muevo, yo los dirijo, los provoco, los muestro. Y algún actor puede decir “no sé si soy el mejor o no el mejor, yo creo que soy”. El actor sabe que lo voy a dirigir. Tengo un estilo experimental grande.

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?*

Rafael: Es difícil escoger una, pero puedo plantearte tres o cuatro rapidito, y te voy a decir por qué. *Eréndira* fue una pieza que cargué por tres años y que nadie creía que tenía la capacidad de hacerlo y al final la gente te dice “wow”. Eso te pone en difícil situación, porque todo el mundo había leído *Eréndira*, así que tú tenías que convencer y decirle al público “lo que tú pensaste e imaginaste, bórralo; esto es *Eréndira*”. Y que la gente te aplauda y lo compre. *Eréndira* es en mi corazón un proyecto interesante, porque me catapulta, porque tuve dos actrices grandes y sobre todo porque logré traer escénicamente el realismo mágico para que la gente lo viera. Y eso te deja unas emociones de satisfacción de haberlo logrado. Hay una que me costó bastantes neuronas cerebrales; soy un director que cree en la imagen. No en la sobre-imagen de la puesta, que llega un momento en que hay tanta imagen que me aturdo y sigo mirando las imágenes pero no las digiero, porque van tan rápido que no puedo. Me

gusta esa imagen que hace emocionar al público. Y fue cuando hice una versión de *La última tentación de Cristo*, de Kazantzakis; comencé ahí a trabajar con novelas y adaptarlas. Terminé agotado, emocionado con lo que había logrado, pero agotado cerebralmente. Tuvo unas imágenes impactantes que el público y la crítica recibieron con emoción. Y no tanto por la crítica, sino que tú sabes que llegaste a un sector, llegaste y sobre todo evaluándolo en la distancia, me digo “hubiera hecho cosas distintas, pero ahí estaba lo que yo quería hacer”. La otra pieza que a mí me cautivó fue haber hecho una versión de *El Alquimista*, de Paulo Coelho, porque me entrevisté con el autor. En ese aspecto, es siempre conveniente que te den los derechos de autor. Fue un éxito grande; de siete premios nominados por los críticos, ganamos seis. Como director, siempre me he preocupado por tener un buen ambiente de trabajo. Si tú motivas, si tú sientes que tus actores confían plenamente... *El Alquimista* ha sido la pieza en que los actores han creído más en mí, y por eso me gustó. Decían: “no sabemos si saldrá todo lo que él inventa, pero se ve hermoso si queda así”. Entonces, había este gozo grande. Y ya un mes antes sientes que ya la gente quiere verla. Eso es delicioso cuando el público quiere ver tu trabajo. En ese aspecto, *El Alquimista* me marcó. Y por último, fue *Calígula*, de Albert Camus. En *Calígula* se da el proceso de que ya estoy en mi teatro, que es pequeño, de 232 butacas a vuelta redonda y la gente me decía “¿cómo vas a hacer *Calígula* ahí?” Pero no; empezaba en las afueras, los actores bajaban de los edificios y se maquillaban delante del público y lo vestían completo. Fue un proyecto interesante y, escénicamente, llegué a donde quería llegar. Hice lo que quería hacer. Loco al fin, incluí hasta un helicóptero al final. Era un concepto de que los poderes te dominan y tú no sabes que te dominan. Hoy nos cae una bomba atómica y no sabemos por qué nos cayó la bomba. Y ese juego de poderes, el de la iglesia, el poder de la fama, del dinero, de las multinacionales, y al final terminaba prendiendo una gran pluma, llovía en escena. Haber logrado esos efectos en un pequeño teatro tiene una satisfacción, pero desde la concepción de *Calígula*, desde estar claro lo que quiero decir, de cómo lo puedo traducir a la puesta en escena y que el público tenga una lectura y me diga “¡qué impresionante es esto!”, significa que lo logré. Fueron cuatro puestas en que lo he logrado.

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?*

Rafael: Hay piezas que uno dice “quedó digna, qué bonita”. Hubo dos y las dos por dos razones distintas. Una yo no la dirigía; la única obra que he escrito. A mí me dio tanto terror, que ni la vi. Y sentí que jamás llegó aquel director a lo que era. Así que decidí no escribir más. Punto. Adapto, incluyo, escribo una escena, la rehago y me quedan de maravilla; pero escribir de la A a la Z es un sufrimiento que dejé. Fue un trabajo que lo había hecho con los estudiantes y sentí que había llegado muy bien; cuando lo hice con actores profesionales, entonces no llegué. Cuando tú no llegas, tú lo sabes. No llegué, eran cinco monologuitos, había dos muy buenos; se llamaba *Historias desesperadas de camerino*, ese proceso en que el actor está pensando en líneas que se le olvidan, unos se concentran, otros pachatean hasta el momento antes de entrar, unos se envuelven en los camerinos, etc. Ese proceso me parecía delicioso. Por alguna razón, en mi dirección incluyo mucho de religión y sexo, o descubro los secretos escénicos. Creo que cuando rompes una magia, también creas otra. En ese proyecto no llegué; fueron dos actores que no llegaron y rechacé una invitación para llevarla a Moscú. No voy buscando el aplauso de Moscú; voy a mostrar lo que yo hago, con los códigos que en mi país yo uso y los presento. Pero si yo mismo no estoy satisfecho, no, no viajo. No todas han sido éxito de crítica, no todas han sido con la madurez de ahora. Cada una fue un momento en mi vida y quedé satisfecho; las tengo que analizar desde la perspectiva del momento en que se hicieron. Aunque llega un momento que uno dice “ya acabemos esta mierda y guardémosla”.

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

Rafael: A mí el drama es el que me llena. Puedo hacer una buena comedia, pero por alguna razón siempre busco un pescozón al público, tiene que ser una comedia que diga algo; hacer reír por reír, no. Reconozco que el drama, que siempre trae su viso de comedia en alguien, que siempre hay un personaje que va a esa intensidad... Es el que me apasiona. La experimentación se puede dar en tres vías. Puedo experimentar con la dramaturgia y lo hago tal como quise escribirlo. Puedo experimentar desde el montaje y puedo experimentar desde el

diseño de la actuación de los actores, dónde rompen, por qué dicen esto, etc. Para experimentar puedo encontrar, pero el drama es donde siento que domino de mejor manera.

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

Rafael: La pintura, la fotografía, me llenan, me provocan, me dicen cosas. La música es algo importante también; con la vejez como que se ha ido agudizando en mí el sentimiento o el sentimentalismo, pero a mí la música me arrebató en imágenes. A veces es la música la que provoca toda la dirección de una escena, es la que me lleva. Creo que básicamente éstas y la literatura. Son las tres vías, que a veces leer un buen cuento te provoca. Hay otra cosa que no me has comentado, que no necesariamente es un arte, y es el escuchar historias. Siempre le pregunto a la gente “¿cómo fue?” Esa vivencia que pasa al archivo y a veces tres años después le digo a algún actor, cuando no entiende la escena, “una vez me contaron esto” y resulta que el actor entonces da el tono. A veces la historia tiene que ver o no tiene que ver. En ese sentido influencia de alguna manera la escena. Una anécdota: una vez yo estaba con un amigo hablando sobre los transexuales, porque estábamos en un festival y me dice que él se vestía de mujer e iba a donde las mujeres se prostituían. Y una le dijo: “¡Oh, Dios, me toca ser la payasa!” Y él le preguntó qué quería decir con eso. Y ella respondió: “Viene este tipo, me monta en el carro, me levanta la faldita y me la empieza a mamar. Y mama y mama, pero él quiere que yo saque el pintalabio y empiece a pintarme suavemente, diciéndome “más grande, más grande” y me pinte la cara completa y cuando me ve así, mientras sigue mamando, se viene. Pero en ese momento, saca 200 dólares, me los da y me pide que me baje del carro. No importa bajo qué puente estemos, me dice que me baje. Y la primera vez me vi sola. Ya cuando él viene por ahí, yo llamo alguna de mis amigas y le digo: “cuando te llame, tú me buscas un labial y te ganaste 25 dólares”. ¡Qué impresionante la payasa! Cuando incluyo en *Calígula* una escena del prostíbulo, la escena principal, era un travesti con los senos, con un gran falo en la mano, que había uno de los romanos mamando y ella, con el pintalabio, dale que dale a la cara. (*Risas*). Así son las historias, la vida es así. Ya lo dijo Tennessee Williams: “yo no he escrito la obra, la vida la ha escrito y yo la filmé”.

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

Rafael: Sacando los que me han influenciado, de Puerto Rico me gustó mucho el trabajo de Vicente Castro; fue un director que se fue a televisión. Me gustaba por lo atrevido que era, porque rompía espacio. En términos internacionales, el difunto Giménez de Venezuela; me gustaba mucho su trabajo, grande. Quizá porque ahora me siento identificado con ello, porque cogía a Lorca, lo descuartizaba y hacía lo que le daba la gana. O cogía a Shakespeare, *La Tempestad*, por ejemplo. Fueron dos personas de las que miré muy atento sus puestas en escenas; cuando me olvido del actor, cómo movió, qué hizo, de dónde sacó tal cosa, es que estoy viendo al director. Carlos Giménez fue el que más admiré.

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

Rafael: Hay unos autores que no he hecho y tengo el deseo de hacerlos. Es algo grande: de Lorca y de Shakespeare. Por alguna razón se han quedado en el tintero; quizá porque uno tiene una vocecita interior que le dice que no es el momento. A veces como director—y como yo produzco mis cosas—puedo empujarlas, pero a veces digo “no empujes”, no es el momento. Me gustaría hacer más Shakespeare, experimentar, sumergirme, buscar los recovecos de lo que quiso decir. Y si no, olvidarme de lo que quiso decir y ver qué quiero decir yo con él. Me gustaría traerlo más a la escena puertorriqueña, estamos muy escasos de Shakespeare. Se puede redescubrir de una manera que el puertorriqueño se pueda sentir identificado. Y más Lorca. Por lo demás, yo soy un lector voraz; allí está la lista de 300 textos que quiero hacer. Lo próximo que voy a hacer en octubre es *Equus*, de Peter Shaffer. La llevo cargando como seis años, por fin la voy a hacer ahora. Pero, como te dije, de todos es Shakespeare el que me gustaría trabajar un poco más.

Gustavo: *¿Escribes teatro? Me dijiste que escribiste una sola obra.*

Rafael: Sí, me causó un estrés tan grande... Se llama *Sebastián*. De esos momentos en que tú reflexionas para tomar decisiones; reflexioné y decidí no escribir más. Esa obra no la dirigí yo, por eso sé que nunca dirigiré una

obra mía, porque si me causó estrés oír una mía desde lejos, ya no podría con la dirección.

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?*

Rafael: Pequeñas cositas, pero siempre entro en mis producciones. En algunas puedo y en otras, no. Tengo esta influencia del cine norteamericano; hay directores que acostumbran a pasar por la cámara o algunos ejecutan pequeños papeles. Yo no, yo por lo menos sorprendo a los actores pasando por esta multitud y de momento los miro y ver esa cara de sorpresa de ver al director metido allí en el medio haciendo cosas. No sé si es una broma, no sé si es un deseo oculto de que todavía quiero pisar las tablas, pero me estoy planteando eso para desenojarme: llamar a cinco directores y proponerles hacer algo, “tú me diriges a mí, yo te dirijo a ti y así” (*Risas*.) Para volver a poner los pies en la tierra, porque a veces creamos como escala social, por un lado los actores que se ponen morones cuando se olvida todo. Es impresionante. Vamos ahora a ser morones nosotros.

Gustavo: *¿No has visto ninguna puesta de Kantor?*

Rafael: No.

Gustavo: *Porque Kantor está todo el tiempo en escena. No tiene personaje, está como director y solo se dedica a acomodar la utilería o arreglar algún detalle de vestuario de un actor. Mientras tanto los actores siguen actuando y están acostumbrados. Es increíble porque es una presencia y a la vez una ausencia; las imágenes son a veces tan fascinantes que uno deja de verlo, su figura desaparece. ¿Has dirigido cine o televisión? Si ése es el caso, ¿qué diferencias o similitudes encuentras con la dirección teatral?*

Rafael: Ni cine ni televisión. Tuve un actor que hace mucho cine. Está el deseo, pero creo que yo revolucionaría, porque el cine es tan lento y tan lento que yo lo haría de otra manera. Ya estoy listo para hacer algo en cine. Vino un famoso actor cubano, que se llama Aramis Delgado, hace mucho, mucho, una figura grande en Cuba y me dijo “tú diriges tan cinematográfico, que es como si yo viera la cámara en el ángulo”. Y me dejó con la inquietud de querer en algún momento dirigir cine. Los comerciales me quedan muy bien, me refiero a los comerciales de las obras. A la gente les gustan. Yo soy de los que digo “ya llegará”.

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

Rafael: Sí. De las dos formas. Hay montajes que te obligan a decir “¡ay, no! Ni voy a mirar el libreto”. Quiero nuevos actores, nuevas cosas. Soy muy fiel a mis actores que me han dicho que han creído en mí y por eso están ahí. Pero a veces uno quiere dirigir actores nuevos, no te puedes quedar con la misma gente siempre. A mí se me hace fresco hacer algo distinto. A veces vuelvo al montaje previo porque quiero recordar, porque me gustó tanto a mí y porque yo hago teatro para disfrutármelo yo. Conozco de otros directores, que dicen que es como si fuera nuevo, que ellos ni miran el viejo, que crean conceptos nuevos. A veces depende, comercialmente hablando, porque la obra impactó en el 94 y hay gente que quiere volverla a ver porque quiere recordar ese momento. Todo depende. El director tiene que estar muy claro a qué público va dirigida la obra. Si voy a ese mismo público, entonces tengo que hacerlo igual; si voy a hacer *El Alquimista* otra vez, tengo que montarlo como lo monté, porque la gente la vio y le gustó. Es delicioso a veces olvidarse de lo que hiciste y traer nuevos tiempos.

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?*

Rafael: No tanto. Déjame decirte: como soy productor y la mayoría de los directores en Puerto Rico son productores—aquí son muy pocos los mecenas que te llaman u otros productores que te invitan—y cuando tú haces un nombre muy pegado a tu compañía productora, entonces en Puerto Rico hay la impresión de que no hay que llamarlo porque él tiene su negocio propio. Como si yo no pudiera dirigir para otros productores. Es algo que en Puerto Rico, psicológicamente, no hemos podido romper. Tú haces tu nicho y sacarte de ahí para dirigir, por interés de otro productor, es difícil. Como productor y director, hice una vez una encuesta en Bellas Artes y entrevisté al público que va al teatro. Porque yo pienso que es importante conocer el perfil de ese público. En Puerto Rico—y no sé lo que opinan otros compañeros que entrevisté—hay un perfil basado en esa estadística: que el público puertorriqueño es de clase media y media alta. La clase pobre no asiste al teatro, quizá porque está

fuera de su presupuesto económico, quizá porque es un público que no ha sido educado para ir al teatro. Puede haber veinte razones adicionales, pero a mí me parece que éstas son las dos más fuertes, y no van. Siendo la clase media y media alta la que asiste, es por tanto un público educado que va a cuestionar, que sabe cuestionar, que sabe, si no le gusta, decirlo. En Puerto Rico tenemos un decir que “Radio Bemba es la mejor en Puerto Rico”. Bemba por hablar. Aquí hay obras que han sido mal criticadas, que al público le ha fascinado y sigue en cartelera porque le sigue gustando. Ese público habla, invita a otros a ir a verla. No sé si en otras partes del mundo funciona así. Es un público entusiasta, en el sentido de que quiere saber cuál está buena. Por lo menos, cuando voy a dirigir una pieza, me pongo ese sombrero mitad productor y mitad director; si soy yo el que está dirigiendo *Equus*, no puedo ir a las clases bajas a anunciarle esa obra. *Equus* la conocerá alguna gente. Tú diriges una campaña ahí. No quita además que yo siempre, como director, recomiende en la promoción ponerle un apellido al título, algo que sirva para atraer. Porque uno quiere que venga todo tipo de público, que sirva para mover a la reflexión, que la gente desee verlo. Un director tiene que estar muy consciente de eso, aunque el público no me determina como yo voy a dirigir. Nunca lo ha determinado. Me parece que uno debe saber a qué público va, porque es la única manera de los actores para tener, quizá, un cuadro redondo de para quién van a actuar. Uno dirige para esos niveles. Cuando uno dirige hay distintos niveles; hay niveles que tú esperas que todo el mundo entienda, pero hay otros que uno, como director, entra y disfruta. Recuerdo una obra infantil que yo dirigí, se llamó *Juan Bobo*, es nuestro personaje típico. Juan Bobo cuenta cuentos. Yo sabía que iban a ir mucho los niños, pero que iban también a ir adultos. Tuve que dirigir doblemente: le decía a los actores, “eso es para los niños y eso otro es para el adulto”. No se trataba de poner palabras malas, nada de eso. El público adulto se rio tanto que me dijeron: “es lo mejor que has dirigido” (*Risas*.) Mi hermano, que tuvo la oportunidad de ir con su hijo, me contaba la anécdota de que el nene le decía: “Papi, ¿pero de qué tú te ríes?” Los adultos entendían los chistes. Cuando, por ejemplo, las hermanastras de Cenicienta peleaban como en la lucha libre; el nene no entendía eso. Eran como dos códigos distintos y uno como director, aunque trabajas algunos códigos para todo el mundo, puedes también

darte el gusto de trabajar algunos códigos para el que lo agarre. Y allí yo me sumerjo en las religiones, en los mitos, y puedes crear otros códigos.

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

Rafael: Sí, yo no sé cómo la gente puede ensayar un año. Lo digo de todo corazón. Quizá porque así lo aprendí. No quiere decir que esté mal. Los actores necesitan saber para cuándo ensayan. La mayoría de los proyectos que en Puerto Rico empiezan a ensayar y no tienen fecha, nunca llegan a escena. Sientes que no tienes razón de ser. Pero cuando tú dices “toma para seis meses”, entonces sabes que serán seis meses; o si dices “toma para un mes”, entonces sabes que es a un mes. Cada cual aglutina recursos, se flexibiliza el esfuerzo, pero necesitas tener algo para que todo el mundo corra y estrenamos. Hay gente que tiene esos proyectos interesantes, como en Cuba, que pueden estar ensayando mes a mes; quizá porque en nuestra forma de producir teatro, el actor cobra por funciones. Si lo pones a ensayar seis meses, no va a cobrar por seis meses. Haciendo una comparación con el hermano país, en Cuba, como reciben el sueldo pueden hacerlo; era la época aquella, ya no. Nunca he tratado de trabajar un proyecto sin fecha de estreno, porque creo que no funciona. Y los ejemplos que he visto en Puerto Rico, no funcionan así. Si yo dirijo, digo cuándo estrenamos.

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

Rafael: Tengo que estar. No te olvides que además soy productor y los productores tienen que llegar al estreno. Ha sido delicioso cuando le digo “me voy, acaben la obra y me cuentan”. Te sientes que has logrado un equipo de trabajo que puede correr el proyecto. Aún así uno se va temeroso, pensando que todo está bien. Ha sido diverso, pero en general estoy en cabina de sonido y luces, viendo. A veces me botan, me dicen “vete”, porque he tenido que controlarme, he tenido que saber que si yo soy el que hablo, meto la pata y complico los *cues*; a menos que oficialmente yo haya dicho “yo voy a dar estos *cues*”. Yo me conozco la obra, puedo hacerlo; a veces he tenido obras tan complejas que he tenido cuatro regidores distintos: uno en sonido, otro en luces, otro en tramoya y otro en efectos especiales. Hemos dividido bien. Aunque a veces por economía, porque quiero estar ahí, yo doy estos *cues*. Otras veces los

nervios me ponen terrible y termino en un camerino, preguntando cómo va la obra. Me pasó una anécdota graciosa, te la quiero contar y quiero que la publiques. Cuando dirigí *La última tentación de Cristo*, era un teatro de mil y pico butacas; había como novecientas personas ese día en el público y me dije “ya todo corre bien”. Me voy a ver cómo estaban pasando las cosas detrás. Cuando me senté allí y vi aquel revulú, de actores gritando “dame la máscara, sal, devuélveme la máscara, etc.”, yo dije: “¿es esto así siempre?” Y un actor se vira y me dice: “Esto fue lo que dirigiste, cabrón” (*Risas.*) Así que a veces el tras-bastidores es tan intenso y lleno de una cosa tan loca que te sientes como espectador, y allí ves los esfuerzos que hacen los actores para honrar lo que tú quisiste montar, para estar a tiempo en el lugar y con lo que debe estar. Aquella vez fue una anécdota deliciosa, porque me sorprendió con ese comentario.

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

Rafael: Normalmente le hago ajustes. Muy pocas veces. Es algo de lo que me preguntabas al principio, sobre si tenía un sello distintivo, y es que yo voy seguro a lo que quiero. No soy de dirigir con eso de que improvisen y yo voy seleccionando. Así dirige cualquiera. Estoy claro en lo que quiero. A veces hay cosas que descubres que no te funcionan; son las menos, pero las ha habido. Un saludo mal montado que, de pronto, veo que no me funciona; así que hay que cambiarlo. Un ejemplo: cuando monté *Eréndira*, que el nene tenía que matarla, la actriz me dice “no puedo más, me está dando de verdad”; se trataba de un nene de dieciséis años. Dije: ahí pasa algo que no me convence que haya sido lo que yo quería. Y dije: “Mañana vendré con una solución”, era para resolverle a la actriz que no podía más. Y busco mi libreto de dirección y faltaba algo. Era que esa muerte era en cámara lenta. Ahí se hace ajuste y no le temo a hacer ajustes. Lo que nunca voy a cambiar es la actuación de un actor: que él crezca propiamente en las funciones; pero eso de decirle a un actor “hoy estás enojado y mañana no, esa línea es alegre...” No, no. Me parece que podemos debatirlo, hacerlo suavemente. Recuerdo que en una obra una actriz me dice en el ensayo general: “He cambiado el concepto de esta escena”. Yo estaba comiendo y me mordí la lengua, que por poco me la pico. Y le dije: “Es una falta de respeto, no por ti, porque si fuera un monologuito, podemos cambiar la escena, sino por los otros, que ya montaron la escena basados en tu reacción, en tu transición. No les

puedes salir con esas sorpresas, porque te llegó la inspiración hoy”. Muchas veces aprieto tuercas y los actores se ponen folclóricos y a veces como que van flexibilizando. Entonces cambio cuando debo cambiar, cuando hay cositas que lo requieren y es impresionante cómo cambia el efecto.

Gustavo: *¿Cómo llegan las obras a tus manos?*

Rafael: Diversas maneras. Desde un sueño; como por ejemplo, estoy hace tiempo por hacer la *Iliada*, quiero también hacer *Cien años de soledad*, estos grandes montajes que quiero hacer y es muy claro que tengo que escoger un personaje que me va a dar la espina dorsal del texto, sea Aquiles, Héctor o la vieja Úrsula. A veces son cosas que leo. Otras veces anécdotas: por ejemplo, la historia de un payaso triste y por eso le dije al muchacho que me enviara el libreto, porque me gustó. Muy atento porque en Puerto Rico no se haya tomado ese tema; trato de alguna medida de ser vanguardia, de textos que no se conozcan y que me permitan ser yo. Quizá por eso hago novelas, porque éstas te permiten una cierta libertad. En la excusa de adaptarla al teatro, puedes jugar con muchas imágenes. Hice una obra de J.L. Martín, que tiene un título larguísimo: *Las prostitutas os precederán en el reino de los cielos*. Es un autor español, sacerdote. Cuando leí aquel monólogo, me dije “esto es hermoso, esto lo voy a hacer”. Le cambié el título a *Divina prostituta*. Originalmente era *Santa prostituta*, pero me dijeron que era un poco fuerte. Pero la palabra “prostituta” no se usaba tanto hasta ese montaje que se hizo. Otra obra me la dio mi profesor, diciéndome “léete ésta”; otra la encuentro, porque soy un lector voraz. A veces hay cosas, como una fotografía, una película... Estoy abierto a cualquier canal en el que llegue el texto.

Gustavo: *Cuando trabajaste—si es que te ha tocado—con un dramaturgo vivo, pero que obviamente estaba en tu ciudad, ¿te interesó su presencia durante los ensayos? ¿Fue útil? ¿En qué sentido?*

Rafael: He trabajado con dramaturgos que confían mucho en mí. A veces creo que yo termino haciéndoles su trabajo; me entregan la obra como a mitad de camino, pero entonces les digo: “Pero, puñeta, yo les pago por esto” (*Risas*.) Tengo que sentarme a rehacértela, a cortarla aquí y aquí. Los autores que he trabajado confían tan plenamente en mí que ni tan siquiera ven los ensayos. Van a ver las obras. A algunos dramaturgos los he

utilizado como actores en sus propias obras. Nunca he tenido un dramaturgo que me diga “la hiciste mal, cortaste lo que no debías”. Nunca, nunca me pasó eso, no he pasado por esos calvarios que otros compañeros han pasado.

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.?*

Rafael: Varias cosas que son un dolor de cabeza para mí. Siempre he dicho que escoger la próxima obra es un calvario. Hacer un reparto es un segundo calvario. Escribir el primer movimiento es un tercer calvario. El último calvario—son cinco, me falta uno—pero el quinto seguro es esperar al público. Saber si va a pegar, si el público va a venir. No tengo algo que necesariamente toque el resorte que encienda; a veces son imágenes en las que la obra se ajusta a imágenes que he querido hacer. Hay veces que es al revés, que la obra me provoca nuevas imágenes. Pero no tengo como director un disparador, como para decir “siempre es una fotografía, siempre es un color o una forma”. A mí la pieza me tiene que gustar.

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

Rafael: Siempre hago un excelente *research*. Hay compañeros que creen que los puede influenciar mucho el *research*. No me puedo permitir frente a un periodista de la prensa pasar por bruto. Es una vanidad muy mía. Necesito saber quién la escribió, cuál fue su período, etc. Aunque eso ni lo vaya a utilizar. Tengo que sentir que he cumplido con la academia, si se puede llamar a eso de alguna manera. No me preocupa mucho la traducción, pero la cotejo. Como soy amante de texto dramático, me pregunto siempre qué quiso decir. Si me cumple bien y si hay que cambiarlo, se cambia. Parte de una regla que yo tengo. Cuando cumplí 25 años hice 50 cosas que yo había aprendido. Causaron mucho gusto en Puerto Rico. Consiste en que tú tienes que conocer la regla para poderla romper. Eso de romper reglas sin saber lo que es, no va conmigo. Tengo que saber qué el autor escribió, qué quiso decir, y después yo rompo y busco. Si me complace para mi montaje, se queda; si no me complace, lo voy a cambiar.

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?*

Rafael: ¿Llegar sin objetivos al ensayo? Yo tengo que ver eso algún día (*Risas*.) Si tú montas la pieza, la montas por algo. Algo te tiene que gustar y sabemos que el mercado tiene sus reglas—en mi caso, que nadie me obliga a montar una pieza, porque hay directores que dicen “la monté porque son cinco mil dólares que me van a pagar”. Normalmente reúno los actores, leemos la obra, les digo lo que yo pienso de una manera general, los objetivos, lo que está pasando, el intrínquilis. Después que entendemos el texto en esa primera noche, paso a decir mi concepto de dirección: cuánto se aleja o cuánto se acerca al autor, para que sepan para dónde voy a ir; si hay alguna contradicción entre texto y puesta, sepan por qué. Y la discutimos someramente. No soy de tener ochenta lecturas del texto para ir describiendo palabra por palabra. Y les explico cómo dirijo. Es respetuoso decirle al actor “éste es mi estilo”. Y así van claros, es como una clase: estos son los contenidos, este es el examen, así te vas a graduar, etc. Los actores se sienten así más tranquilos al conocer el esquema de trabajo. Por otro lado doy los movimientos, dicto los movimientos, limpio los movimientos y luego les digo a los actores: “Ahora vamos a empezar a trabajar”. Nunca me ha gustado que el actor venga con líneas aprendidas. Y si viene llorando, le pregunto por qué; le aclaro que no hay mala intención, y la discuto y lo convengo; después no hay quién se la quita. Así que le digo al actor: “Ud. va a memorizar después que yo discuta. Llene un poco esas líneas, esas escenas”. Voy con las escenas. Limpiamos movimiento; empezamos a trabajar en la actuación como en bloque: “¿Qué tú dices con todo este parlamento?” Y voy creando la situación y va limpiándose. Luego de eso, que se limpia, en mi caso les digo a los actores que me vuelvo como un gato, porque empiezo a darles vueltas a los actores, no paran pero yo doy vueltas. Es ahí cuando el actor te hace una pausa. Y tú le dices “aguántala, aguántala, ahora”. O cuando aquella actriz suelta una lágrima, y tú le dices “no, recomponte, recomponte”. Entonces vamos llenando a los personajes de una riqueza emocional. Que después puedo discutir con el actor si es válido o no, si quiere otra cosa. Pero siempre está ese momento en que yo les digo

“ahora empieza el gato”. Luego, como todo director convencional—no creo tener una estructura, excepto por lo del gato—empiezo a buscar un ritmo. Pero me pasa algo: a veces me he enamorado tanto de la pieza viéndolos en mahones y en camisetas que cuando le pongo el vestuario, me desencanto. Y luego he aprendido a decir: “estamos en otra frecuencia, ya estamos creando, ahora vamos con vestuario, luces, sonido”. Trato de darles el máximo a los actores hasta los ensayos técnicos, porque tengo que preocuparme por lo técnico. Ya no me preguntes por una pausa sí o una pausa no; ya entro a luz y trabajo en eso. Porque en tres días más, ¿qué vamos a ganar? Lo que ya puede surgir, no es parte de la influencia del director, sino son los aspectos técnicos. He visto actores que nunca han llegado al personaje, que en el momento en que oyen un sonido, por alguna magia caen, acaban de caer. Cuando ven una luz, cuando sienten un vestuario, caen. Y eso que yo soy poco convencional, a veces les digo “vamos a bailar la obra o vamos a hacerla en pantomima”, sobre todo si los siento muy atorados. Es como cuando llega un grupo invitado. Pero así soy; cuando empieza ese proceso de discutir objetivos, me gusta coger a los actores fuera de base, me los disfruto. Les digo: “¿Por qué haces ese movimiento, cuál es tu motivación?” Y entonces ponen cara de no tener idea, entonces vamos a discutir. Les hago preguntas contradictorias, que provocan la reflexión. No sé si todo actor está haciendo su *homework*, si están trabajando en la casa, algunos van más rápido, otros van más lento. Hay que dejarlos provocados en cada ensayo, que se vayan locos.

Gustavo: *¿Cómo seleccionas el elenco?*

Rafael: Ese es otro dolor de cabeza. Lo selecciono a partir del protagonista. Necesito saber quién es el protagonista. No hay una regla para escoger actores; todos tenemos un librito y todo es un dolor de cabeza. Sobre todo yo. Aquí hay una mala costumbre: que el productor a veces selecciona el director y luego le da el reparto. Y uno dice: “¡Ay, carajo, como yo conozco mis cosas, yo escojo a quien me sale de los cojones!” Yo escojo el protagonista, para que sea cónsono con él, con su voz, con su forma, con su estatura. Ahora voy a hacer *La jaula de las locas*. No escogí al hijo de *La jaula de las locas* hasta no escoger al padre. Y resultó un actor grande, porque había uno tapón que me decía “yo quiero, yo quiero”. Dean Zayas, que fue mi profesor y lo comentaba en una clase,

decía “uno mentalmente los pone en una pared, uno oye hasta la voz de ellos que ya los conoce, cómo van a jugar”.

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?*

Rafael: Todos son complicados. Por alguna razón las mujeres son más complicadas. A veces he pensado hacer una compañía solamente de hombres. Y su sello distintivo va a ser hacer obras que aunque tengan personajes mujeres, todos son hombres. No sé si existe una compañía así, toda de hombres. No es hacer *Hamlet*, sino hacer obras modernas, como *El zoológico de cristal*, los dos personajes de mujeres son hombres y me evito muchos problemas. Grosso modo mi relación es muy similar, trato de hacer un equipo de trabajo divertido, trato a todo el mundo igual, pero reconozco que dentro de mí siento que la mujer es mucho más compleja, por alguna razón.

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

Rafael: Lo que más detesto en un actor es que me diga “yo no puedo hacer eso”. Puedo ponerte de cabeza y lo tratamos. Notas la disposición del actor de tratarlo. Y si no sale, podemos renegociarlo. Tengo la suerte de que casi siempre lo que pido se da. Lo he pensado mucho: es como un diseñador de vestuario que sabe algo de costura y que puede decir “por aquí, por aquí”. Detesto a un actor que no esté en disposición de probar. Es la única cualidad que yo pido, porque si lo escojo es porque he visto en su talento y me puedo arriesgar; me han dado referencias, he visto una cosita, pero me quiero arriesgar. Me gusta arriesgarme con los actores. Como nadie me dio una oportunidad, puedo hacerlo. Cuando fundé mi compañía en 1982—aunque el teatro lo tenemos desde el 2002—yo no voy a hacer lo mismo, voy a dar oportunidades; hay actores que gracias a Coribantes han despegado y son figuras. La cualidad que más quiero en los actores es la actitud de “voy a tratarlo todo, todo”. Tengo vedado usar actores que en el 84 me dijeron: “yo no voy a tocarle el retrato al gobernador, porque me voy a quemar”. Que se vayan al carajo, es una falta de respeto. Hace poco pensaba en eso: ¿cuánto tiempo los voy a tener vedados? (*Risas.*)

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

Rafael: No soy de método, pero sí de estudio. Facilita por mucho, cómo los actores, cuando han estudiado el método que sea, cada uno va a encontrar su camino para llegar. A veces sienten o no el papel y eso me importa un bledo. Lo que quiero es que el público lo sienta. He trabajado con actores que muy internamente se desbaratan y llegan, otros que se desbaratan y no llegan. Y he trabajado con unos que son su propio método, recogiendo de aquí y acá y llegan al público de una manera que lo sacuden. No busco un método. Podría articular la pregunta tuya diciendo que lo que busco más que nada es que tengan estudio, porque me adelanta. Ahora voy a entrar en una obra con una clasicista de actuación básica que di y reconozco que ya no tengo paciencia para pedir cosas y tener que formar al actor para conseguir algunas cosas. Me gusta cuando el actor ya viene con un estudio.

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?*

Rafael: Uno tiene que saber el teatro al que vas. Debes saber al público que vas. Porque el teatro te va a dar una dimensión y la puedes alterar hasta en cierta medida. Tienes que saber a dónde vas. Tengo tres experiencias, te lo cuento en forma cortita. Una fue que yo dirigí una obra en una guagua—en Puerto Rico una guagua es un autobús. No era la idea mía, me la dio un actor, hacer la obra allí y yo la hice. Obviamente, la guagua te va a dar unas dimensiones y la guagua iba en movimiento por todo San Juan. Hice escenas dentro y fuera de la guagua; secuestrados, la gente no sabía que aquello era una obra de teatro. Cuando hice *La última tentación de Cristo* yo quería insertar al público de alguna manera, pero no quería decir “venga, métase aquí, haga esto”. Y lo que hicimos fue que la escenografía penetraba; había unos grandes andamios donde estaba Herodes, donde estaba el templo en el que había una orgía que monté, muy cabrona, y estaba tan encima de los actores, pero provocaba a mirar, ese cuello hacia arriba; con luces se trabajó mucho, para que el público sintiera eso de alguna manera. Esto de insertar al público da para poner al actor caminando por el pasillo del medio y luego y eso ya está tan hecho a la enésima potencia. Pero hay formas que tú puedes incorporarlo. En

Calígula, decidí incorporarlo de una manera distinta. A todo el público llegaba y lo vestían los servidores de Calígula y les ponían una bata. Y todo el mundo vistiéndose allí. Son maneras dinámicas. No lo usaba mucho, Calígula venía como Calígula de Calcuta, en la parte religiosa, por la Madre Teresa de Calcuta; y uno que otro levantábamos por aquello—no olvidés—de que el público tuviera siempre en la atención de que me pueden usar. Hay que buscarse maneras. Me gusta redistribuir la escena. Estoy pensado en una obra que voy a hacer ahora, pronto, donde toda una tela del escenario se va desplegando y se va metiendo entre el público y todo el telón tiene huecos, para que la gente saque la cabecita y sienta todo el mundo que es parte de ese guiso. Siempre busco una manera de experimentar, siempre y cuando me lo sostenga la pieza y mi dirección. Pero redistribuir es maravilloso. Vamos a tener un Festival de teatro experimental en Coribantes. Siempre llamo a cinco compañeros y les digo: “este es el festival, puedes montar en cualquier área, menos en el escenario, a ver qué pasa”.

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

Rafael: Sí, he trabajado, pero no gran cosa. Siempre termina alguien escribiendo el texto. Mi experiencia la he disfrutado, la he visto, pero no puedo incorporar eso a mi expediente. No es colectivo, siempre ha habido alguien que ha asumido el rol.

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?*

Rafael: Las últimas dos. Creo que es un desafío a la supervivencia del teatro mismo y creo que hay una estética también. Hay mucha gente que planteaba a Brecht incorrectamente como creador de una técnica de actuación; yo creo que lo que Brecht planteaba como director era una puesta en escena. Brecht decía que destruía una magia y a mí me parece que creaba otra. La falta de fondos es la madre de las inventivas. Uno se las tiene que inventar y a veces en el teatro siempre hay accidentes maravillosos. Cuando hay imaginación y talento, la falta de fondo es suplida por la imaginación.

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 director?*

Rafael: Reflexionar. Necesito saber que el público que entró a mi puesta algo lo hizo pensar después. Si alguien sale y lo comenta en la casa, “vi esto, pasó esto”, está reflexionando sobre lo visto.

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

Rafael: Total. Soy obsesivo con la disciplina, desde la hora de llegada a la hora de salida. Es un problema para uno, porque a veces uno comulga su vida con esa disciplina y se es un tanto infeliz. Pero sin disciplina no puedo llegar. No puedo citar a las siete y empezar a las siete y media. No puedo, no veo el teatro sin disciplina. Uno va de la mano de la otra. No puedo bregar con los músicos, son una raza aparte. Monté *Pedro y el capitán* de Benedetti. Lo monté de una manera tradicional, un espacio chiquito, café-teatro, y como son cuatro actos cortos, no me pareció hacer un intermedio entre cada acto, iba a quedar muy largo; entonces me decidí por poner unos cantantes que no fueron al ensayo general porque ellos habían ensayado en su casa. Al músico le dices: “¿te pondrías un vestuario, harías esto?” Y la respuesta es siempre ‘no’. Quiero un músico que se vista, que sea parte de la escenografía, o que sea un actor en vivo. En cierta medida he hecho cositas; he dirigido dos grandes conciertos de Willie Colón, el salsero; y él se somete, porque se somete. Necesito disciplina en los actores, tener una estructura para trabajar.

Gustavo: *Cuando el proceso de ensayos de pronto se estanca, hay una escena que no sale, no sé si te ha pasado. ¿Tienes alguna estrategia para enfrentar esa situación?*

Rafael: Varias cosas. A veces la escena se estanca y lo que hace falta es una buena discusión con el actor. De qué vale que yo discuta con él por qué no sale, si es un problema personal. No puedo resolver un problema personal. En *Calígula* había un momento en que dos hombres se tenían que dar un beso; no era un beso de labio, era un beso de lengua fuerte. El beso era vital porque allí rompía, se mordía el labio y decía que le faltaba sangre, que esos poemas no servían, etc. El beso provocaba el resto de la escena; no salía la otra escena o yo no la sentía culminada, y uno tiene que verlo para ver si te está funcionando, si ése puede ser el detonante del

resto de la escena. Los reuní a los actores y les dije: “Algo está pasando”. Y era que uno de los actores tenía su compañero trabajando en la obra y no se atrevía a besar. A veces es incapacidad del actor. Tuve una actriz que me hizo una escena en *Divina prostituta* que el público quedaba atónito. La sustituyo con otra buena actriz pero no llegaba. Y si ya una actriz te llevó a un nivel, tú quieres llegar a ese nivel. Tuve que meterle música de fondo para que la gente por lo menos viera o sintiera algo. La misma situación te va a dictar a qué recurrir. A veces puede ser decirle al actor: “Atrévete, haz lo que te salga de los cojones”, porque puede ser que tú lo hayas encajonado con tu propia dirección y no se atreve a soltarse.

Gustavo: *¿Cuándo sabes que una escena está terminada?*

Rafael: Cuando yo me emociono, cuando yo me olvido. Cuando veo las demás caras de los actores que están así, pegados, y entonces te das cuenta que eso ya está. Hay una anécdota que ocurrió en ese momento en que yo soy gato; empiezo a caminar alrededor del Señor de los Cristales y le digo: “tú eres la Meca” y él empieza a decir “yo quiero llegar a la Meca”. Y le agregó: “Empieza a llorar, allí está la Meca”. Y cuando miro hacia los actores todos estaban llorando (*Risas*).

Gustavo: *Ya me contestaste en parte esta pregunta, pero te la formulo nuevamente para ver si quieres agregar algo. 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.?*

Rafael: La primera es lectura, dejo claro los objetivos, dejo claro cómo yo dirijo; paso dos, voy a bloquear (bloqueo en Puerto Rico es el trazado del tráfico), damos los movimientos; la otra etapa es limpiar movimientos, vamos a que estemos claros, que no haya dudas. Próxima etapa: vamos a actuar. ¿Qué provoca este parlamento con este otro parlamento? ¿Por qué lo hace? ¿De qué color tú lo ves? ¿Cómo sientes la escena? Los actores empiezan a limpiar y voy corrigiendo y viene la etapa del gato en la que, aunque no paren, ellos me están escuchando como apuntador y bordamos. Ya luego de eso viene el aspecto técnico. Y corregir errores para provocar que la obra coja ritmo.

Gustavo: *¿Cuándo entran los llamados técnicos—escenógrafo, vestuarista, iluminador, maquillador, etc.? ¿Entran en determinado momento o ya están desde el principio?*

Rafael: Lo primero que hago es la escenografía. Tengo que saber dónde voy a mover a los actores. En segunda instancia, lo que uso es el vestuario. A veces el vestuario para mí es vital. En *Eréndira*, en el montaje que hice, se trataba de una Eréndira vieja y ella tenía un chal, el chal se caía y cuando eso pasaba la nena lo cogía y se volvía una cosa y salía algo; la Eréndira entraba en distintos tiempos y el chal era lo que congelaba y descongelaba. El vestuario te puede servir para decir “esto lo tengo”. En tercera etapa entra el sonido, que entra casi dos semanas antes, para que oigan el sonido que escogí, edité y puse, aunque sea de manera un poco rústica. Lo último es la iluminación. Antes en Puerto Rico el teatro te lo daban el lunes para estrenar el viernes; por necesidad nos hemos acostumbrado a que el lunes está la escenografía completa, martes el vestuario, miércoles maquillaje, etc. Trato en la medida de las posibilidades de buscar unos espacios en los cuales colocar elementos de la escenografía que se van a utilizar. Y eso funciona de maravillas.

Gustavo: *¿Trabajas con asistente de dirección? ¿Qué tareas le asignas?*

Rafael: Sí. Básicamente saber que los actores van a llegar. Si está llegando tarde, yo no puedo llamar al actor para saber dónde está, eso lo hace el asistente. Me prepara el salón. No doy grito, los da el asistente, ella es la que los llama, organiza, ella coge todos los movimientos. Ella es la que debe conocer los movimientos y parar cuando no se están cumpliendo. Por último va a asistiendo a todas esas necesidades, cuando estoy mirando la escena, le digo: “copia mis errores, diles que no se sienten en esa línea, que espere la otra” y ella va anotando, para yo no poder ni tan siquiera despegar el ojo. En Puerto Rico el asistente termina siendo regidor. Es el que dar los *cues*, nadie como él se conoce la obra.

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

Rafael: Totalmente. Cuando uno es director, haces arte. Primero, a mí me gusta no engañar al público. Cuando yo hice la guagua, el artista gráfico me puso una caricatura de una guagua. Y le dije: “Esto no es una comedia”. Detesto como director que se haga una promoción que engaña al público. Puedo poner un desnudo, si va el desnudo y si está justificado. Una vez no dirigí una obra porque el autor escribe una comedia y le puso de título *Entre las patas*. Y “patas” en Puerto Rico son las lesbianas. No tenía nada que ver con eso y yo dije no, no voy a dirigir una obra en la que

el público viene a ver el tema lésbico y no hay nada. La promoción tiene que cargar normalmente el título; le puedo cambiar el título si siento que es necesario. Me gusta ponerle apellido, un subtítulo. Ahora voy a hacer de Chalbaud, *Réquien para un eclipse*, que lo dirige Victoria y yo lo produzco. Y le mandé a poner: “Porque hay hombres solos que se buscan entre ellos”. No estoy mintiendo, de eso se trata. A *La janla de las locas* no es necesario ponerle subtítulo. Me involucro en la promoción, aunque no soy de ir a televisión ni a radio. No creo que en Puerto Rico haya un director como Carlos Ferrari, paisano tuyo, argentino, que en el período histórico que trabajó hizo mucha comedia que él escribía y dirigía. Veía a Puerto Rico de cierto modo y podía retratar con ese chiste mordaz la idiosincrasia puertorriqueña. Gustó mucho y la gente decía “si es de Carlos Ferrari, voy”. En Puerto Rico ya no existe un director así.

Gustavo: *La crítica periodística o la académica, ¿la tomas en cuenta? ¿Aporta algo a tu trabajo en puestas posteriores?*

Rafael: En este momento no hay. El problema de los críticos en Puerto Rico es que los buenos ya no están. Y los que había por momentos no eran lo más objetivos posible. Primero es que estaban casados. Si Ferrari hacía una obra, la crítica que tenía un periódico de Puerto Rico era la joya santa. Todos en el ambiente teatral decíamos “no funcionó, no sirve”. Todo el ambiente teatral decía que no servía y la crítica decía que era la maravilla del mundo. Porque eran amigos. Más que cuestionar eso, se daba a veces que el crítico te criticaba porque no la dirigiste como él la hubiera dirigido. Y eso es otra cosa. Critícame por lo que yo hice, por lo que logré dentro lo que quise hacer o por lo que no logré porque no lo logré. No hay una crítica especializada. En cuanto a si la crítica impacta, si los comentarios impactaban, creo que impactaban antes, ya no impactan tanto. He tratado en Puerto Rico y ya me cansé de tratarlo y no lo trato más: era citar a tres buenos amigos directores, mostrarle un ensayo y pedirle comentarios. Pero si hay un fanguito, llega un momento en que olemos tanto el fanguito que uno lo deja de percibir; por tanto a veces veo errores en la obra y los sigo viendo, y lo veo y lo veo que pasa por bueno lo que es un error. Porque ya estoy sumergido, porque me conozco la obra. Tener gente externa, directores, yo entendía que me podía funcionar. Pero en Puerto Rico sentían que era una falta de respeto corregirme a mí. ¡Mierda! ¡Todos nos podemos equivocar! Esa pendejada

de que hay aquí alguno que lo están llamando “el gran director” o “el mejor director” de Puerto Rico es absurda. No creo que haya “el mejor director”; a todos se nos puede quemar una. Creo que la mejor es Victoria Espinosa por el tiempo que lleva dirigiendo y que, sin duda, es la que tiene más experiencia. En este caso, puedo darle ese título, aunque también le he visto cosas que se le han quemado. He decidido y lo hago, como lo hace Peter Brook, traigo niños, los siento y escucho lo que dicen; o bien buscas un grupo de amigos no contaminados por el teatro y te van a decir lo que sintieron. Y tienes un argumento para plantearse si tiene o no tiene razón, si falta o no conocimiento; sea como sea tienes un feedback. Ojalá pudiera establecerlo de manera más formal y tenerlo siempre.

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

Rafael: No creo. Para generalizarlo, no creo. Todos trabajamos con gente que nos es fiel, con gente que no nos ha fallado. En Puerto Rico te van a hablar mucho de las “piñas”. Me caso con la gente que no me falla. En mi casa, trato por lo menos de varias, porque te cansas de dirigir al mismo actor. Y también para ver otra gente que nunca has dirigido y te interesa saber quién es. No creo que haya discrimen; puede haber un poquito de recelo en una minoría de artistas que son estadistas, que son muy pro-norteamericanos, porque las artes se nutren más hacia el centro y a la izquierda. Recelo que puede llegar a alguien a decir “a ése yo no lo uso”. A un actor yo lo veté porque escribió una obra que se llamó *1980* y dijo en una entrevista “yo no quiero a nadie homosexual en mi obra, por culpa de ellos está el SIDA” y cosas por el estilo. Vino a trabajar conmigo hace poco, se llama Walter Rodríguez y le dije: “Mira, Walter, yo me tengo que sacar esto del sistema”, porque en este momento era el único actor que hablaba con esa intensidad. Y me dijo: “Rafa, cuando yo estaba escribiendo es obra, fui a hacer un research. Había un actor que murió de SIDA; le habían dicho que no podía sostener relaciones sexuales sin condón. Y él seguía teniendo relaciones con todas las prostitutas y hombres del mundo porque se quería llevar con él a todas y todos los que pudiera. Y yo tenía coraje y lo tuve por muchos años”. En aquel momento yo entendí que fue una población heterosexual que no sabía

cómo lidiar con una epidemia, por una falta de tiempo que nos hacía falta para entender los procesos. Creo que todavía hay discriminación, hay estigma, pero con este actor pude entender que él como ser humano pasó por su proceso. Fue gracioso porque después estuvo trabajando en el Festival de Teatro Gay. Y dijo: “Yo como gracias a que la comunidad gay es la que más va al teatro”. Y lo llevé a una charla y lo enfrenté a lo que había dicho. Pero luego lo aclaramos: “Miren, señores, él fue uno que dijo lo que millones de puertorriqueños pensaban”. Hay que entender esos procesos; uno es humano. Hay gente que te ha molestado, gente que te ha herido, ¿por qué tengo que usarlo? No es un discriminación al género-sexo-color, es un discriminación contra él, porque no lo quiero.

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

Rafael: Porque es una profesión que siempre se había centrado en el varón, es mental. En eso Puerto Rico, en el momento en que en el mundo no había muchas mujeres, ya aquí había directoras y eso me enorgullece. Históricamente Puerto Rico tuvo directoras desde hace mucho tiempo; la mujer en Puerto Rico irrumpe en la dirección con poder. Es una profesión como la del cocinero, como se ha visto el sastre, son esquemas que nos hemos hecho, no sé por qué la mujer no ha irrumpido más. Estamos ya balanceados en eso. Pero la gente todavía ve a esta profesión como masculina, incluso en el cine todavía se ve al director como varón. A la mujer se la cuestiona. Es un esquema y los esquemas duran un momento.

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

Rafael: No, pero si fuera a hacerme una, sería: en una escala del uno al cien, ¿cómo me valoro? Y te podría decir que cien. Cien, metafóricamente. Una vez estábamos montando una pieza para un grupo de estudiantes, nos compraron una función. Nos dieron unos pesos, nos daban catorce días y montamos. Y un actor me dice: “¿Tú trabajas todo con tanta pasión?” Y lo dijo porque me vio enseguida mandando a hacer diseño de vestuario. A Aramis Delgado, cuando estaba montando conmigo *El público* y se quedaba en casa, le digo: “Voy a comprar telas, ¿quieres venir y yo después te acompaño?” Y él veía cómo yo ponía la

tela: “Esta es, ésta tiene la textura”. Y me dice: “Té eres tan apasionado”. Recuerdo cuando monté *El Alquimista*, la escena en que suben las pirámides, en la cabina de luces yo empecé a llorar y llorar. Y cuando fui a los actores les dije: “Perdónenme, pero no puedo...” y empecé a llorar, porque me habían tocado tan profundamente. Hay una actriz que fui a ver, porque es mi actriz preferida en Puerto Rico, Gladys Rodríguez, y la fui a ver en *Agosto*; hizo una actuación tan maestra que al otro día me encerré en mi oficina y le escribí una carta. Ella no se atrevió a llamarme para darme las gracias. Fue a mi teatro, fuimos a mi oficina, se viró de espaldas a mí y cuando me miró estaba llorando por la carta que le había escrito. Así que yo seré un director de cien siempre que ponga esa pasión en cada proyecto que haga. Acabas de entrevistar a un director de cien.

Gustavo: *Muchas gracias por llegarte hasta el hotel, por darme la entrevista y sobre todo por este cierre de entrevista tan conmovedor.*

ENTREVISTA A DEBORAH HUNT

Realizada en su taller de Río Piedras el 22 de mayo de 2009 de 15:30 a 17:00

Especialista en fabricación y utilización de máscaras y títeres, titiritera y artista de performance con 35 años de experiencia en la creación y presentación de trabajos teatrales originales. Ha trabajado como artista y pedagoga en Nueva Zelandia, EUA, Inglaterra, Japón, México, Guatemala, El Salvador, Nicaragua, las Islas inglesas de Barlovento, Puerto Rico, Argentina, Dinamarca, España, Serbia, Noruega, Australia, Venezuela, Cuba, Singapur, Italia, Jordania, Ecuador, Taiwán, Colombia, Gales, Corea y Brasil. Directora de Maskhunt Motions, laboratorio nómada del objeto performático. Creadora del primer y segundo Festivales de la Máscara Teatral; Encuentro del Objeto Performático; Caminalumina: Primer Festival Luz y Sombra y “Sobre la mesa”, un reto de títeres de formato pequeño en Puerto Rico. Natural de Nueva Zelandia, reside en Puerto Rico desde 1990. Miembro del comité de La Titeretada, la celebración anual del Día Mundial del Títere en Puerto Rico. Miembro de la Comisión de América Norte de UNIMA. Miembro de MAGDALENA PROJECT, una red internacional de mujeres en teatro contemporáneo. Colabora con el Odin Teatret en Dinamarca y la Universidad del Teatro Eurasiano en Italia. Ha publicado *Puppets, Puppetry and Gogmagog*, también en castellano, *Títeres, titirerías y Gogmagog* (manual de títeres), y también *Masks, Masked Faces/Máscaras con máscaras* (manual de máscaras).

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

Deborah: Por necesidad. Mi trabajo es con máscaras, títeres y objetos. Empecé en Nueva Zelandia cuando tenía 17 años. Realmente no había gente que pudiera dirigir trabajos de máscara porque era como algo nuevo. A través de los años he enseñado a otra gente a fabricar y experimentar con esa clase de teatro. Aquí en Puerto Rico ahora hay varios grupos que usan máscaras y títeres y el trabajo viene de una dramaturgia física... la palabra viene después. Para mí fue, como directora, algo orgánico, al dirigir a mis propios estudiantes y dirigirme a mí misma. Yo pienso un poco como una cineasta. Asistí a los dieciséis años a la Universidad de Auckland de Nueva Zelanda por un semestre, después me fui a trabajar con un grupo de graduados de la Escuela Jacques Lecoq, que vino a Nueva Zelanda a dar un taller bien intensivo. Asistí al taller y al final me invitaron a unirme al grupo. Trabajamos

colectivamente, tomando turnos de ser “el ojo afuera”. Algunas personas estaban más interesadas en este aspecto. Con el paso de tiempo dirigí mi propio trabajo, siempre tomando en consideración los comentarios de otros. Tal vez hubiera sido bueno tener la resistencia de un(a) director(a)...pero en mi caso esta persona no apareció.

Gustavo: *¿Cuándo llegaste a Puerto Rico?*

Deborah: En 1990.

Gustavo: *¿Y ya sabías hablar español?*

Deborah: Algo. Había trabajado en México y América Central. Allí poco a poco empecé a hablar español.....con la ayuda de niños mayormente... tuvieron paciencia conmigo. Y llevo mucho tiempo aquí en Puerto Rico; no he estudiado el español y por eso todavía digo a veces cosas terribles.

Gustavo: *Lo hablas bastante bien.*

Deborah: Me defiendo, si es necesario (*Risas.*) Pero siempre necesito ayuda con textos.

Gustavo: *¿Cuál fue tu primera dirección y qué objetivos tenías en ese momento?*

Deborah: Esto fue en la escuela superior. En Nueva Zelandia asistí a una escuela pública de mujeres.Cada año en aquel tiempo estudiábamos y producíamos muchas obras de Shakespeare. Quise hacer algo diferente. Entonces mi primera dirección fue *El líder* de Ionesco. Tenía quince años; me fascinaba el texto y decidí montarlo; sin pensar en ser directora. Mi propuesta fue invitar a todos los interesados a participar. Nadie quiso asumir la dirección y como tuve una visión (seguramente influenciada por el cine; ya que crecí con Pasolini, Fellini, Tarkovsky) y me interesa el teatro de imágenes, seguí como directora de la producción. Años después fui miembro de compañías que se auto dirigían. Poco a poco durante el proceso de entrenamiento empecé a ganar confianza en mi propio ojo.

Gustavo: *Desde tu experiencia, ¿cómo definirías hoy el rol del director?*

Deborah: Para mí es el ojo de afuera. Un ojo que tiene la confianza de los actores. Dirigir es proveer un ambiente seguro donde el actor puede arriesgar y montar material para la obra...material que tal vez no aparece en el montaje final.

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

Deborah: Sí. No es tan fácil para mí describir esto. Hay otra gente que dice: “viendo el trabajo de otros grupos, vemos la diferencia con lo tuyo”. Nadie más está ofreciendo clases de máscaras (entrenamiento combinado con la fabricación) aquí y realmente me interesa proveer un espacio de experimentación para el trabajo con títeres para adultos.

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?*

Deborah: Ahhh. Cada puesta en escena tiene sus retos y metas tan distintas. *Cloche y el cuervo* fue una obra inspirada en los arquetipos del ego según Gurdieff. Una obra con dos mascareras. Cloche recibe una carta que le aconseja a dejar su vida atrás y brinca al gran vacío. En su travesía encuentra ocho cuervos que quieren matarlo; que representan los arquetipos del ego y van cambiando. Lo que marca mi trabajo es que utilizo máscaras y títeres de diferentes tamaños para cada personaje. Tengo que fabricar todo primero y después improvisar, montar, etc. Toma tiempo. Fue algo que me retó mucho. A la gente le encantaron los cuervos, a la gente les gustan los malos. Entonces decidí a montar la revancha de Cloche. Filmé todas las escenas con los cuervos en blanco y negro en lugares exteriores, y fabriqué ocho Cloches.

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

Deborah: No pienso en estos términos. Pero entre el clown y el bufón, prefiero el bufón. Usualmente me voy más hacia lo surreal, el grotesco. Puede haber momentos cómicos, pero no los busco. Lo que cambió mi vida para siempre fue *Wielopole, Wielopole* de Kantor. Vi eso y pensé que yo había desaparecido en su obra. No sabía cómo yo iba a volver. Para mi es tan importante crear un mundo completo. No importa el género....lo único que pido es entrar y quedar en el mundo de los personajes. Recientemente, vi un circo llamado Circus Ronaldo, de Bélgica. Estaba presentando una obra en un festival en Noruega; pude asistir a una función de ellos. Nunca he visto gente crear un mundo tan humanista, con tantos niveles de humor...y de traición. Eso cambió mi vida otra vez. Algo muy diferente, pero creo que más que un estilo o un género, se trata de otra cosa; mundos completos.

Gustavo: *Yo también vi en Buenos Aires esa obra de Kantor y al final, cuando ya estaba terminada la obra, nadie aplaudía. Kantor salió a retirar la utilería y después de doblar un mantel enorme muy cuidadosamente, al irse, se dio vuelta e hizo un ruidito con sus dedos como si fuera un hipnotizador que te regresaba a la realidad. Y el público estalló con el aplauso que duró muchísimo. Para mí, esa experiencia de Kantor marca un antes y un después en mi percepción del teatro. A partir de allí hice una especie de escala personal: Kantor equivale a 10, y sobre esa escala califico los espectáculos que veo. En realidad, muy pocos espectáculos pueden acercarse a ese diez; ¿Has dirigido máscaras en cine o televisión? ¿Has hecho algo en cine o televisión con máscaras?*

Deborah: En Nueva Zelanda y hace años en Nueva York. Aquí en Puerto Rico no he dirigido, pero he participado. Ahora todo el mundo quiere máscaras y títeres. Es un momento rico para títeres, especialmente con la influencia de Julie Taymor. Aquí, con gente que ha hecho music videos, he trabajado con máscaras. Estoy en un proceso ahora... un proceso largo, de dirigir un proyecto cinematográfico, que va a tener máscaras, títeres y animación. Por supuesto todo va tomar mucho tiempo.

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

Deborah: No obras completas. He cambiado o trabajado más los personajes enmascarados. Hay personajes que reaparecen y es algo inconsciente. Trabajando imágenes, de pronto fabricando la máscara, emerge un personaje conocido.

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?*

Deborah: Estoy en el proceso de crear un unipersonal para viajar; si tú no tienes un técnico, eres tú y todo tu equipo, necesitas a alguien más que trabaje el aspecto técnico; eso es esencial, lo más mínimo. Trato de ser bastante minimalista; no es que yo sea barroca, yo fabrico cosas, máscaras, artefactos y esto me puede traer problemas en aeropuertos y aduanas... tengo muchos cuentos.

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

Deborah: Sí. Cuando decido una fecha, ésta es. También me da un pie forzado a completar un trabajo. Si no, puedo seguir por años la investigación.

Gustavo: *¿Estás siempre afuera como directora en tus espectáculos o también actúas?*

Deborah: Las dos cosas. En los talleres de largo plazo, generalmente estoy afuera. En el último, que fue la creación de un bestiario, sobre el cambio climático, en algún momento me pareció que faltaba alguien, falta un capitán. Entonces me di cuenta que tenía que entrar como un personaje que genera un contraste, una tensión con los otros personajes. Todos estaban tan felices en su ambiente que no quisieron salir de sus entornos; entonces tuve que entrar yo. Entró un personaje como un látigo, alguien malhumorado, enemigo y líder. Entonces me metí en la obra. En mis obras personales... pues soy mascarera/actriz/titiritera/directora... todo.

Gustavo: *Los textos de esas obras, ¿los elaboras tú, tienes a algún dramaturgo que los hace, los sacan de otras fuentes?*

Deborah: Creo mis propios textos. Una de las primeras veces aquí que monté un texto ya escrito fue *Ubú Rey*, con títeres, máscaras. Después *Punch y Judy*. El texto es un par de páginas, no es nada. Últimamente creó un clown. Me interesa mucho la escritura de Lu Hsun,⁹ el padre de la escritura moderna de China. Encontré por casualidad un libro suyo de cuentos bien cortos; uní dos cuentos, tarea que para mí, hacerlo en un español vivo, es un calvario total. Normalmente empiezo con el trabajo físico...el texto si hay, viene después.

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.?*

Deborah: Una imagen generalmente; o un “issue” que quiero explorar, investigar. Por ejemplo, asuntos como la biopiratería, la burka y los derechos de las mujeres; ahora mismo algo que empieza a cocinarse y me interesa mucho es el canibalismo. El canibalismo está en mi mente; cuando yo veo el mundo, veo gente consumiendo otra gente. A veces tengo la sensación de un personaje persiguiéndome. De pronto tengo una

⁹ También conocido como Lu Xun.

visión concreta y entonces fabrico la máscara y de ahí puede ser que desarrolle un texto; es como crear un rompecabezas. Últimamente estoy más y más interesada en obras que no tienen palabras. Especialmente también porque yo viajo a festivales distintos donde no todo el mundo habla inglés y español.

Gustavo: *¿Trabajas con un grupo de gente ya fijo?*

Deborah: Trabajo sola o con mis ex estudiantes que montan sus propios proyectos. He montado obras con mi hija.

Gustavo: *¿Qué rol juega la disciplina?*

Deborah: Es esencial. Mi formación empezó con el baile...clásico y moderno. Uno tiene que entrenar...a conocer el cuerpo, a retar el cuerpo. A crear un cuerpo vivo. Pero todo requiere disciplina en el teatro de mascarar y objetos.

Gustavo: *Cuando haces un espectáculo y tienes un grupo de gente, ¿tienes tus propias etapas, más o menos fijas? ¿O cada proyecto impone su propia dinámica?*

Deborah: Te puedo ofrecer un ejemplo con los talleres de nueve meses que ofrezco. Empezó con el entrenamiento de mascarar con los participantes. Pasamos los primeros tres meses trabajando eso, yo cuido el proceso de exploración de los participantes. Para entrenar con máscaras, uno tiene que adorarlos, porque es duro; hay un nivel de frustración también, porque tú no ves lo que estás haciendo, tienes que amar viendo el trabajo de otros desde afuera. Es bien claro cuándo la cosa está funcionando o no. Y a partir de ahí empezamos a fabricar y generalmente son pocas las personas a las que no les fascina fabricar. Después seguimos montando la obra. Mi responsabilidad cambia. En un momento les digo: “ahora yo dejo de cuidarlos a ustedes y me pongo a cuidar la obra”. En ese momento, ya no me importa la vida de los participantes; ahora solo me importa la obra. Esto es lo que yo tengo que cuidar ahora; la experiencia del público.

Gustavo: *¿Hay algún momento en que entran los llamados técnicos: iluminador, vestuarista, escenógrafo, etc.? No sé bien qué tipo de apoyos técnicos son usuales en este tipo de teatro que tú haces. ¿Están desde el principio?? ¿Es gente que aporta ideas o tú lo haces todo?*

Deborah: Lo hago todo. Me encantaría tener personal técnico y artistas de vestuario etc., pero por razones de presupuesto casi nunca ha sido posible tener estos apoyos. Tengo el privilegio de tener acceso a un espacio teatral (Teatro Estudio Yerbabruja). Tiene un sistema de luces humilde y, sin embargo, se pueden hacer maravillas con eso. Me encantaría tener los recursos y tener esa gente.

Gustavo: *¿Trabajas con asistente de dirección?*

Deborah: No.

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

Deborah: Sí. Escribo los comunicados, mantengo el perfil en las redes sociales (facebook), que aquí es crucial. El facebook no lo uso para cosas personales sino para la promoción y, la verdad, el teatro se llena por facebook. A nivel de atraer público, facebook juega un papel muy importante. Si yo no tomo las fotos, alguien las toma, pero me gusta verificar lo que puede funcionar y qué no. Mando todo a los periódicos. Me interesa, como directora, mantener todo el *look* del proyecto; no importa si el presupuesto es bajo; me gusta la estética de la promoción. Me interesa mucho la cuestión del diseño, me gusta.

Gustavo: *La crítica ¿la tomas en cuenta? ¿Aporta algo a tu trabajo en puestas posteriores?*

Deborah: Agradezco las notas publicadas sobre mis obras. Lowell Fiet has escrito de manera consistente sobre mis producciones. Mucha gente no toma en serio el trabajo de máscaras teatrales ni del objeto performático. Espero que un día cambie todo.

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

Deborah: Sí, a todo lo anterior.

Gustavo: *Respecto de esto puedo decirte que un porcentaje de directores que he entrevistado en América Latina, casi todos de la generación de los 60-70, se conocen entre sí como resultado de la Revolución Cubana y los múltiples encuentros que se realizaban en Cuba—y también en Colombia—periódicamente; los otros directores, los más jóvenes, no tienen hoy casi idea de lo que pasa y lo que se está haciendo fuera de sus*

países, no se conocen entre sí. Ya desapareció esa red de intercambios que había antes, cuando cada director y elenco veía a menudo el trabajo de otros y, lógicamente, lo que se produce entonces es aislamiento, es decir, la gente que—como decías—reinventa la rueda, la gente que desconoce lo que se hizo antes.

Deborah: Allí es donde tengo que reconocer a Rosa Luisa Márquez empujando a sus estudiantes, primero a Bread and Puppet, después a Yuyachkani, luego a Malayerba.

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

Deborah: Es igual en cualquier otra profesión. Ojala los números cambien.

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

Deborah: Sí. ¿Hay un lugar donde sueñes presentar tu trabajo? Mi taller se llama Mongolia; cuando tenía seis años mi mamá me regaló un caballo mongoliano de guerra en cerámica. Veo un paisaje que no tiene nada, un horizonte nada más. Me gustaría ir a Mongolia, con todo el equipo, con un presupuesto mínimo, y montar una obra para la gente de Mongolia.

Gustavo: *Me parece que estás casi cerca a Kurosawa.*

Deborah: *(Risas)* Sí, otro de mis maestros. Creo que mis maestros han sido más los cineastas.

Gustavo: *Gracias, Deborah, por la entrevista; gracias por recibirme en tu taller y dejarme sentir al menos por un rato la presencia de tus máscaras y tus muñecos.*

ENTREVISTA A DEAN ZAYAS

Realizada en el Hotel Caribe Hilton de San Juan, Puerto Rico,

el 21 de mayo de 2009 de 17:00 a 18:00

Actor, director, productor y catedrático, recibió una Maestría en Artes de la Educación en Teatro con cursos en Producción y Dirección de televisión en la Universidad de Nueva York (N.Y.U.) y cursos hacia doctorado en la Universidad de Puerto Rico, Departamento de Estudios Hispánicos. Actualmente se desempeña como Director del Departamento de Drama de la Facultad de Humanidades del Recinto de Río Piedras. Catedrático de Teoría y Práctica del Teatro, ha estado ligado a la Universidad de Puerto Rico por más de cuarenta años. Ha sido invitado como conferenciante a diferentes universidades en y fuera de Puerto Rico. En 1995 dirigió para el “Aula de Teatro” de la Universidad de Murcia en España. Como director del Teatro Rodante y con el grupo, ha sido invitado en múltiples ocasiones al “Spanish Golden Age Theatre Festival” en El Paso, Texas; a México y la República Dominicana; en España a Santiago de Compostela, Murcia, Almagro en La Mancha. En julio 2007 recorrió con El Rodante la ruta de la Vía de La Plata como parte del proyecto *Las huellas de La Barraca*, auspiciado por la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales de España. Fue fundador de Teatro del Sesenta, con el que llegó a montar casi todas las producciones desde 1963 a 1974. Desde este escenario, impulsó la carrera de muchos de los profesionales con que cuenta Puerto Rico hoy día. Gestionó junto a Fernando Aguilú y Gerónimo Mitchell la adquisición del antiguo Teatro Lara de Puerta de Tierra y lo bautizó Teatro Sylvia Rexach. Su carrera como productor de televisión la inició en W.I.P.R. Canal 6 con la serialización de *Marianela*, de Benito Pérez Galdós. También produjo especiales para Navidad, la serie *Entre actos* y participaciones como actor y director artístico de innumerables programas. Pre-produjo para el mismo canal, la versión dramática de las novelas puertorriqueñas *Yuyo*, *La Charca* y *Cauce sin río*. Entró a la televisión comercial como director artístico de las telenovelas de Telemundo en la década del ochenta y a principios del noventa como productor de las últimas novelas que hizo Televisión. Después de estas fechas ha dirigido muy selectivamente producciones independientes en y fuera de Puerto Rico. Internacionalmente es reconocido como uno de los especialistas en el Teatro del Siglo de Oro Español y ha recibido varios reconocimientos por excelencia en su trabajo como director de teatro. Recibió el premio del desaparecido Círculo de Críticos de Puerto Rico en dos ocasiones y el de los críticos de Nueva York por su dirección de *The Mistress of the Inn*, de Carlo Goldoni, con una dirección que el New York Times consideró: “*altamente imaginativa*”. Actualmente conduce el

programa *Estudio Actoral* que se transmite semanalmente por TUTV, Canal 6.

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

Dean: Llego a la dirección teatral casi obligado por mis compañeros. Formamos un grupo, éramos universitarios; ya yo había dirigido para la clase de dirección escénica un trabajo, mi obra favorita de todos los tiempos, *El zorro de cristal*, de Williams. Después de eso me pareció bien la propuesta, pero todavía pensaba seguir siendo actor, lo cual es muy difícil. Ser actor es lo más difícil del mundo. Nos reunimos un grupo y de momento leemos, creo que la obra era de Sastre, *Escuadra hacia la muerte*; yo pensé que iba a actuar, pero en un momento se me dice quién iba a dirigir, porque era yo, entre comillas, “el que más sabía sobre dirección”. Lo hago; me resultó interesante lo que hacía, y yo creo que en ese momento quedé capturado por la dirección, o la dirección me capturó a mí, porque luego me siguieron llamando pero como director. Muy pocas veces me llamaron como actor; el actor desapareció totalmente.

Gustavo: *Su primera dirección fue la de Sastre. ¿Recuerda qué objetivos tenía en ese momento?*

Dean: Fuera de lo universitario, fue la de Sastre. Mis objetivos fueron crear un realismo extremo, casi influenciado por toda la cinematografía; sobre todo por mi pasión por lo que en ese momento había en el cine, que era el neorrealismo italiano. Recuerdo que yo quería mucho realismo y que hubiera una imagen—porque lo pictórico siempre me ha interesado mucho—que trasmitiese los sentimientos que los personajes estaban sintiendo en ese momento. Me costó mucho con unos actores, sobre todo actores que pertenecían a una escuela anterior a la mía. Eso siempre pasa, ese choque de escuelas. Pero era una gente muy talentosa. Ensayamos mucho y al final, pues, logramos lo que queríamos.

Gustavo: *Desde esa primera puesta en escena, pasando por toda su trayectoria como director, ¿cómo definiría hoy el rol del director?*

Dean: El director es un trabajador que está al servicio de un texto; hoy en día amo la palabra. Para mí la palabra tiene un significado, como diría Fray Luis, por dentro y por fuera. Y eso es lo que yo hago. Leo un texto, me entusiasma el texto y trato muchas veces de traducirlo en acciones, en

escenas. Otras veces, quizás ilustrar el texto y otras veces el texto me inspira a crear imágenes que quizás no habían sido pensadas por el autor.

Gustavo: *¿Cree hoy que tiene un estilo o marca personal?*

Dean: Creo que sí. Yo trabajo mucho lo pictórico. Lo primero que hago, cada vez que me encomiendan un texto, es volver a los museos si están disponibles, volver a los libros de arte, ver ilustraciones y empiezo a ver colores, imágenes, composiciones, y de ahí casi siempre parto. De momento veo algo que me sugiere la obra o el color, la atmósfera, el sentido que trasmite el pintor. También he utilizado la música.

Gustavo: *Desde su perspectiva, ¿cuál ha sido su mejor puesta, no por el éxito de público, sino porque se le plantearon grandes desafíos y sintió que lo había sabido enfrentar y resolver?*

Dean: Muy difícil para mí señalar cuál es mi mejor puesta; es más fácil señalar en las que he fracasado (*Risas.*)

Gustavo: *Esa pregunta viene después.*

Dean: Siempre estoy muy insatisfecho con lo que hago. Algunas cosas me han gustado un poco más que otras. Siempre siento que se pudo haber hecho lo que no se hizo, que se pudo haber logrado algo que no se logró. En los últimos años, de los trabajos que he hecho, un trabajo interesante fue *El Proyecto Laramie*, de Moisés Kaufman, por su contenido, por ser una obra o teatro de documento, por ser un teatro que tenía mucho que decir, mucho que decirnos en ese momento y todavía hoy en día.

Gustavo: *Dentro de la misma perspectiva, ¿cuál fue su peor puesta, que aunque hubiera estado cinco años en cartel, Ud. sintió que no llegó a redondear el proyecto, a darle una resolución más favorable?*

Dean: Siempre lo diré, mi peor, mi fracaso más grande, ha sido con un texto, que se considera un texto clásico en el teatro puertorriqueño, que es *La carreta*, de René Marqués. Fui con mucha ilusión al texto y por circunstancias que se presentaron, porque era como una camisa de fuerza de parte del representante del autor y mucho respeto que yo le tenía además, porque era gente con la cual yo había crecido. Cuando ellos se iniciaron, yo era apenas un niño y le tenía mucho respeto. Fracasé en ese sentido como director. Mi mayor fracaso en la escena, en la dirección, ha sido *La carreta*.

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

Dean: Increíble, el teatro del Siglo de Oro español, que fue un descubrimiento que yo hice por una de esas cosas del destino. Hubo un gran director que estaba radicado en Puerto Rico, puertorriqueño, pero crecido en Nueva York, que era Pablo Cabrera y él me mostró una vez el texto de *Los melindres de Belisa*, de Lope. Yo no había hecho teatro español nunca en mi vida; lo había leído en los cursos de literatura y punto. No recuerdo de haberlo hecho como estudiante, pero me fascinó, me fascinó el contenido, el ritmo de la poesía, del verso y empecé a trabajar con aquel texto, que estuvo en cartel como unos dos años, luego viajó a festivales fuera de Puerto Rico y todavía de vez en cuando lo desempolvo y lo monto con otra gente. Además, hay otros textos que he descubierto del Siglo de Oro español. Y casi, pues, se me considera—no lo creo, pero se me considera—un especialista en este tipo de teatro.

Gustavo: *Ya me habló de la pintura y la música. Le hago la pregunta por si quiere agregar algo. ¿Qué arte o artes cree que más han influenciado su trabajo como director: la pintura, la música, la arquitectura, etc.?*

Dean: Lo pictórico. También la escultura y la música; la danza, para ver el movimiento; para mí es tan importante y lo considero que es esencial en el entrenamiento del actor y en un momento dado el director debe conocer algo de música. Por lo menos lo básico. Yo estudié piano y todavía recuerdo leer música y me ha ayudado mucho como director.

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

Dean: Sentí pasión por los trabajos de Elia Kazan, norteamericano, que dirigió aquellas obras de Tennessee Williams, como *Un tranvía llamado deseo*, y luego la dirigió en cine; no con el acierto que él ha dirigido en teatro, pero sigue siendo un gran director. Me apasionaba mucho Kazan y recuerdo que yo pasé mi adolescencia en Estados Unidos de Norteamérica e iba mucho al teatro; recuerdo que yo adoraba lo que Kazan hacía. Luego cuando empecé a dirigir, dirigía muy a lo Kazan. No sé si consciente o inconscientemente, pero sí lo hacía. Fue bien curioso, porque años más tarde, cuando yo estaba haciendo mis estudios

graduados, tuve la oportunidad de asistir a sus clases y eso fue para mí la culminación de lo que fue aquella pasión que yo sentía por el hombre. A mí me gusta mucho un trabajo que he visto de Franco Zeffirelli, que fue un trabajo que yo he hecho después; me refiero a *La posadera*, de Carlo Goldoni, que me dejó un poco sin aliento, cuando vi el movimiento y lo grandioso de su trabajo, porque siempre fue muy operático, algo que justamente yo no soy, porque soy más minimalista. Esos dos son los que me han impresionado. Y por supuesto el montaje de *El público* de Victoria Espinosa, me pareció que fue impresionante.

Gustavo: *¿Hay alguna obra que siempre le ha interesado dirigir y que, por diversos motivos, nunca pudo hacer?*

Dean: Sí, hay una obra que siempre me hubiese gustado dirigir y por diversos motivos no la he dirigido y es *El tío Vanía*, de Anton Chéjov.

Gustavo: *¿Escribe teatro?*

Dean: No, muy malo. Estuve en cursos de dramaturgia y el maestro me decía que no estaba mal, que era muy bueno lo que yo escribía. Yo le creo; yo escribo puros retazos de lo que bota Tennessee Williams y no me parece nada original. El mundo está lleno de dramaturgos mediocres y yo no quiero ser uno más.

Gustavo: *¿Ha montado alguna de esas obras tuyas?*

Dean: Para nada, las quemé.

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

Dean: No, nunca. Ni por accidente.

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

Dean: Televisión, sí, mucho. He dirigido mucha televisión, por años estuve ligado a las telenovelas de la cadena Telemundo. Luego he hecho diferentes unitarios, independientes, en diferentes canales de televisión. Dirigí una producción para el Canal 5 de España. Cine no he podido dirigir, aunque estudié cursos de cine en New York University. El cine en Puerto Rico se hace muy difícil, porque hacer cine aquí es convertirse en productor y para convertirte en productor tú tienes que tener mucho

dinero y yo no lo tengo. Quizás es mi única frustración en la vida, el no haber podido dirigir cine.

Gustavo: *¿Qué diferencias encuentra entre dirigir televisión y dirigir teatro?*

Dean: Son grandes, empezando por el texto. En el teatro, por lo general, uno dirige un diálogo que está hecho de una forma que va a afectar con la palabra, además de la acción, por supuesto. Ya en la televisión el diálogo es un poco más pueril, el diálogo es—por lo general, porque hay excepciones—muy inmediato, no le da tiempo a que el público pueda pensar ni reflexionar sobre ninguna imagen que no sea esa imagen que el autor quiere que se transmita o que el director quiere que se transmita, especialmente en la teleserie, la telenovela. Aunque yo he dirigido adaptaciones teatrales para televisión. Pero eso es otro caso, otra cosa. Hay una diferencia tremenda: el actor de teatro, por ejemplo, tiene que ser un actor entrenado. Decididamente, yo no creo que el actor de teatro pueda ser alguien que no sea entrenado, bien o mal, pero entrenado. El actor de televisión, y pasa muchas veces porque hay un fenómeno que ocurre en casi todos los países del mundo, son las *missis* y los *misters* de los concursos de belleza que copan la pantalla por su belleza y eso es lo que predomina. El público de televisión no sabe la diferencia entre una buena y una mala actuación. Ese público sigue la historia, que usualmente es muy trillada; y entonces cuando uno tiene una preocupación que va un poco más allá, como tenía yo cuando dirigía televisión, era saber qué hacer con esto, algo tan trillado, algo diferente, cómo le das sustancia a esto que apenas lo tiene.

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

Dean: No repito, para nada. Cada vez que yo remonto, porque me invitan a montar algo del teatro lorquiano, por ejemplo, o del teatro del Siglo de Oro, e incluso *El zoológico de cristal*, que lo he montado también en inglés, parto de cero. No es que pierda conciencia ni me enajene de que no conozco el texto o que me van a sorprender los personajes, haciendo como que nos los conozco ni nada, sino que el actor, obviamente, cambia, y al cambiar el actor eso cambia, porque el actor decide mucho sobre lo que tú quieres hacer. Nunca pretendo de que un actor haga el papel como yo lo hubiese hecho, porque yo no soy quien lo estoy haciendo, pero sí que sea honesto

con el papel que se escribió y sobre todo nunca pretendo que un actor haga lo mismo que hizo X otro actor en otro momento, eso sería una locura. Yo parto de cero siempre.

Gustavo: *El espectador, su función, su perfil—no el que concretamente ve la puesta, sino el que idealmente tiene en mente: ¿juega un rol importante al momento de la toma de decisiones sobre la puesta en escena de una obra dirigida por Ud.? ¿Tiene peso durante los ensayos?*

Dean: Creo que sí. Yo soy el espectador; siempre le digo a los actores eso: “Si Ud. no logra conmoverme a mí, no va a conmover a nadie, porque el público soy yo, y si Ud. no me convence a mí de la realidad del personaje, no va a poder convencer a un público”. Yo siempre estoy pensando en el espectador, porque después de todo, el teatro se destina a esa persona que está allí. Recuerdo una vez, algo muy curioso; estaba en un panel y se suponía o se esperaba que fuera algo así como una lucha entre diferentes jerarquías teatrales. Yo tenía que defender al director; también estaba un autor, también una actriz, etc. De momento todo se nos cayó como en el cuento de...del emperador, porque alguien del público dijo: “Uds. están equivocados. Lo más importante en el teatro es el público”. Y es cierto, lo más importante en el teatro es el público.

Gustavo: *Cuando ha hecho una obra en un determinado espacio, para determinada sala, y tiene que salir al interior o al exterior, por ejemplo, llevarla a un festival o una escuela de provincia, ¿tiene exigencias máximas o mínimas? Quiero decir, ¿intenta reproducirla completamente o llega y se adapta a lo que hay?*

Dean: Sí, lo adapto a lo que hay. Yo me adapto muy fácilmente a lo que hay. A veces les cuesta mucho a los actores. Miro un espacio y pienso que este espacio se va a utilizar de esta forma y no podemos pensar en aquel espacio que teníamos, porque esto es lo que tenemos ahora. Trato de que no ocurra, trato de que si vamos a montar algo, hay que ser justo con el público. Un público que leyó las críticas de un espectáculo, es un público que espera ver el espectáculo tal y como se hizo en el Teatro Municipal Tapia. Espera verlo de igual forma en cualquier otro teatro y me parece que es injusto que se le dé menos de lo que se le dio en ese momento. Si es posible, más, pero nunca menos. Y a veces el remontar para diferentes espacios, porque los espacios te obligan, es un poco arriesgado, un poco deshonesto con el público.

Gustavo: *¿Trabaja con productor? Si ése es el caso, ¿cuáles son sus exigencias?*

Dean: Siempre, por desgracia. Espero que el productor sea una persona inteligente, para empezar. El productor en Puerto Rico, en estos momentos, es casi quien decide los repartos; el director tiene muy poco o nada que decir sobre los repartos. Y a veces se cometen unos errores grandes en la repartición de papeles. La verdad yo no sé en lo que los productores están pensando, cómo creen que una persona es capaz de hacer un papel cuando uno se da cuenta, en la primera lectura, que no, que esa persona no va a poder seguir adelante con ese papel. Y en el teatro de la Escuela, el teatro educativo ya es otro proceso, porque uno está en la función de enseñar. Pero en el teatro profesional uno espera que el actor conozca su oficio, que ofrezca uno. Y uno entonces propone después. Es un trabajo muy diferente. En el teatro profesional no hay ni el tiempo ni hay la voluntad de nadie de aprender; entonces uno olvida al educador, lo pone muy lejos, y empieza a exigir. Ahí es donde está el grave problema.

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

Dean: Sí, siempre. Porque así me lo han pedido (*Risas*). Y ya me he acostumbrado y soy la persona que puede levantar el texto, algo nada complicado, porque es una cosa mecánica, pero también trabajar y hacer un buen trabajo en cuatro a seis semanas, si se le dedica tiempo a esas semanas. Nunca he entendido esos procesos de meses y hasta de años ensayando, porque llega un momento en que yo no sabría qué más hacer. Porque, además, ahí está el público y entonces es cuando verdaderamente empieza todo este proceso en serio.

Gustavo: *El día del estreno, ¿está muy involucrado? ¿Va? ¿O bien, como hacen algunos directores, ni aparece por el teatro?*

Dean: Yo sí voy pero no estoy en la sala, jamás, nunca; estoy entre bastidores. Casi siempre me lo sufro, me lo gozo; oigo y sé cuando una parte está demás, cuando una pausa no se hizo, cuando el matiz no es el que debió haber sido, todo ese tipo de accidentes que suele ocurrir a veces a propósito y a veces no a propósito.

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

Dean: Saco una noche la primera semana, donde la veo y luego doy notas.

Gustavo: *¿Cómo llegan las obras a sus manos?*

Dean: Por lo general, un productor me llama, me da el texto; a veces lo conozco y a veces no, me pregunta si me gustaría dirigirlo; y si me gusta el texto, le digo que sí. En la Escuela, en el Departamento, las escojo yo, por lo general tiene un fin, casi siempre si en los cursos de literatura están estudiando X autor, pues trato de alguna forma de cooperar, ayudar, para que el estudiante, además de leer el texto, pueda ver la puesta en escena, porque después de todo no es teatro hasta que no se pone en escena. En el Departamento de Drama tendemos a hacer ciclos. Si montamos teatro clásico griego, lo hacemos en función de que quizá la temática ayuda a ver cómo ha evolucionado ese mito en diferentes autores hasta los más modernos, o hacemos algo antológico, para que los estudiantes de la historia del teatro entiendan los textos que se han estudiado en clase. Varía muchísimo.

Gustavo: *¿Qué tipo de títulos otorga la Escuela?*

Dean: Aquí es el bachillerato norteamericano. Después de la secundaria, son cuatro años. Hacen un *major* dentro de la Facultad de Humanidades. No tenemos maestría.¹⁰

Gustavo: *Los actores profesionales de Puerto Rico, ¿están agremiados?*

Dean: No, no existe un gremio como tal hoy en día. Pero existió.

Gustavo: *Cuando trabajó—si es que le ha tocado—con un dramaturgo vivo, pero que obviamente estaba en su ciudad, ¿le interesó su presencia durante los ensayos? ¿Fue útil? ¿En qué sentido?*

Dean: No, no me interesa para nada, sobre todo su presencia a todos los ensayos, no. Sí lo invito a ciertos ensayos o lo invito cuando he discutido con ellos algo que yo pienso que no funciona, para que ellos vean por qué no funciona. Quizá funciona en la página impresa, pero en la acción no funciona y así se den cuenta lo que está sucediendo. Sin embargo, he tenido muy buena relación con los autores, gracias a Dios. Hay autores muy buenos y también excepciones, como un autor a quien yo quería mucho porque le respetaba, ya que era un señor que yo admiraba mucho y que hizo mucho por el teatro puertorriqueño, pero iba a los ensayos y

¹⁰ En el sistema estadounidense, *major* y *minor* corresponderían a especialización y sub-especialización en alguna disciplina.

empezaba a hablar y hablar y hablar y no nos dejaba ensayar. Y siempre había un actor que le hacía una pregunta y eso era pasar tres o cuatro horas sin poder hacer nada. Y entonces una vez le pedí que por favor no fuera y él se ofendió, le dolió mucho. (*Risas.*)

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

Dean: Puede ser desde una frase, que está en la obra; increíble, pero es cierto, una frase que para mí tenga un gran significado y sobre eso empiezo a tejer toda la telaraña; puede ser casi siempre la temática, para mí el tema es muy importante y cómo yo puedo, de alguna forma, hacer que ese tema se convierta en imágenes para el público. Para mí eso es bien importante.

Gustavo: *Cuando trabaja con obras traducidas, ¿le importa mucho la traducción, la controla, la coteja, etc.?*

Dean: Sí, la cotejo siempre. Si no conozco el idioma, me siento con personas que sí lo conocen, para que me vayan diciendo, cuando he sentido que algo no funciona como debe funcionar. Traducir es muy difícil, pero es la única forma que tenemos de conocer textos en idiomas que desconocemos. Es muy difícil si no conoces ruso, entender a cabalidad el teatro ruso; pero entonces no puedes ceñirte a que no conoces ruso porque, si así fuera, no habríamos conocido nada.

Gustavo: *Cuando va a empezar los ensayos y reúne a los actores, y me imagino, por lo que me dijo, que habrá diferencias de cuando trabaja con profesionales a cuando trabaja con estudiantes, ¿les comunica sus principales objetivos—aunque después se modifiquen con el trabajo actoral—o prefiere no hablar mucho y dejar que ellos los vayan descubriendo a lo largo del trabajo? ¿O bien no va al ensayo con objetivos?*

Dean: Siempre lo que yo entendí de la obra, lo he entendido del malentendido este; siempre se lo comunico a los actores, qué es lo que yo quisiera lograr con la pieza también y cómo yo creo que ellos pueden contribuir, también se los digo, es también importante para mí. Sean estudiantes o profesionales. Discuto mucho, hago labor de mesa, que todo el mundo entienda el texto, que aquellas pequeñas dudas que se tengan, se aclaren. Esto, como te digo, a través de los ensayos van surgiendo otras incógnitas, van a surgir cosas nuevas. Y algo que yo pensé, lo voy a

rechazar y voy a proponer algo nuevo, hasta que lleguemos a lo que yo creo que debe ser. Estamos siempre en un proceso de fusión, nunca es algo final, nunca es algo definitivo y aún después de montada la pieza, queda algo que hay que buscar todavía.

Gustavo: *¿Cómo selecciona el elenco?*

Dean: No lo selecciono; últimamente no selecciono el elenco y eso es bien frustrante. Eso está a cargo del productor. El autor tampoco selecciona el elenco en Puerto Rico. Muy pocos autores pueden hacer eso y la mayoría de los directores casi no pueden. Uno puede sugerir, puede ocurrir que le pidan a uno su opinión y uno la da, pero al fin y al cabo la decisión final del elenco es la del productor que, por razones casi siempre económicas, escoge un elenco. A veces hay productores mucho más preocupados por el producto en escena que el producto comercial y eso hace la gran diferencia. Y uno lo nota hasta por los textos que le proponen a uno. Un productor que dice: “Mira, tengo...Virginia para dirigir” y dice que hay dos actrices que podrían hacerlo, uno ve que es algo inteligente. Pero ya cuando le dicen a uno: “Mira, hay una comedia que tuvo mucho éxito en México o en Buenos Aires o en Broadway”, pues tú sabes por dónde va todo, por donde va el cuento.

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

Dean: No, para mí son actores. La diferencia que hago es que hay actores buenos y actores malos. Y otros que no son ni una cosa ni la otra.

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

Dean: Ser inteligente. Detesto, soy muy impaciente con la gente que yo considero poco inteligente.

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

Dean: Sí, para mí, ojalá porque yo soy un fanático de Stanislavski; pero no siempre tengo esa gente stanislavskiana. Pero también los stanislavskianos pueden ser un poco fastidiosos, con sus porqué y porqué y porqué; y quizá pierden gran parte de todo el proceso en los porqué y llegamos a la

noche del estreno y todavía no tienen un personaje fijo porque todavía lo están buscando. Me parece que muchas veces, se olvida—olvidamos, para no siempre tirarle a ellos—que todo es oficio, y como oficio, tiene sus reglas, tiene sus leyes, tiene su arte y tú tienes que dominar todas esas cosas. Tiene que oírsete, tiene que vérsete en escena; tienes que ser fiel a un personaje. Yo odio la frase de muchos actores del famoso malinterpretado “sistema stanislavski”, el método, y me dicen: “Yo no diría esto de esta forma”. Y yo contesto: “Tú no lo dirías, pero el personaje sí lo dice”. Y eso me molesta muchísimo.

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

Dean: Me fascina el teatro a la redonda, el teatro de cuatro lados. Me fascina el teatro arena. He dirigido de tres lados, teatro con lados opuestos, he dirigido así *Cartas a casa*, la vida de Sylvia Plath, la dirigí con un público a un lado y otro público a otro. Y un gran sobre con las cartas en el medio, fue una puesta alucinante, porque así era la mente de Sylvia Plath. Y me gustó esa forma. El teatro que me gusta menos es el teatro frontal, el teatro a la italiana. Es el que menos me complace; casi siempre tiendo a jugar con tres lados, me gusta ese abanico.

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

Dean: No, para nada. Lo he leído, pero nunca me ha llamado la atención, nunca me ha fascinado.

Gustavo: *En América Latina se ha hablado del "teatro pobre" en sentido económico, no tanto en el sentido de Grotowski. ¿Cree que eso es una determinación, una fatalidad, un desafío, una estética?*

Dean: *(Risas.)* Para mí es un desafío siempre. Saber muy claramente que no estoy en Londres ni en Broadway ni en Madrid, tampoco en la Comedie Française. Me parece que cuando uno tiene esto, pues con esto tienes que trabajar. Si estás en el baile, entonces tienes que bailar. Si me dijeron que voy a trabajar con dos sillas, pues yo voy a mi casa a estudiar a ver como yo hago esa puesta con dos sillas, porque eso es todo lo que hay. No puedo pensar que voy a tener todo un salón completo de Versailles, ni nada por el estilo. Creo que la necesidad es la madre de la

creación. El teatro nuestro y el teatro que yo he visto en Caracas, en Colombia, en México, es muy imaginativo, por esa razón misma, porque no tenían otra alternativa.

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 su propósito como director?*

Dean: Quiero hacer muchas cosas, pero fundamentalmente quiero entretener al público. Si no entretienes al público, si no lo agarras, se te va. Eso cualquier director, que se crea que todo es intelecto, está loco, es anormal. El drama más serio, la tragedia más trágica, tiene que ser entretenida, porque si no el público no se queda. Obviamente, no debemos confundir entretenido con divertido, porque son dos cosas bien diferentes. También el teatro cumple su labor educativa, educación de un pueblo, de lo contrario no se hubiese hecho un teatro, como se ha hecho mucho teatro de protesta, se ha hecho mucho teatro didáctico, se ha hecho mucho teatro documento, que va con ideas y denuncias. Se podría discutir qué es el teatro como tal; pero el teatro reúne muchas artes en sí y eso lo devuelve. Cuando todas esas artes se unen y luego se devuelve a un público, me parece que es lo más maravilloso. Recuerdo cuando dirigí *Clase Magistral*, sobre María Callas, hay mucha música en el fondo; están también los alumnos que vienen a tomar la clase con María Callas y está la misma María Callas. Un escenario, una sala de clase, en un momento por milagro se convierte en la Scala de Milán, o algo así, pero es aquello, y nada más que aquello, aquella mujer dando esa clase, viviendo. Allí hay que usar muchos recursos; usar todos los recursos habidos y por haber de las demás artes.

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

Dean: Hoy mismo corregí el trabajo de un estudiante y le decía que tenía que disciplinarse. Porque para mí la disciplina es lo que determina todo lo demás. Sin disciplina no se puede crecer; soy un fanático, obcecado, de la disciplina. Siempre digo que cualquier ofensa al teatro es una ofensa que yo tomo muy personal, y la falta de disciplina la odio. La gente que llega tarde, la gente que no memoriza cuando tiene que memorizar, la gente que

no hace lo que se espera que haga, o lo peor aún, lo que ellos dijeron que sabían hacer.

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

Dean: Primero yo leo el texto, luego lo leo con los actores, discutimos; si hay que discutir algo sobre la época del autor, lo hacemos. Si hay que discutir alguna filosofía del momento, que es inherente a lo que se está tratando la obra, me parece muy bien hacerlo y pertinente. Luego trato de levantar la obra, levantar la palabra, mover los actores, darles acciones. En principio, quizá un tanto generales y después voy a lo específico, a medida que van pasando los días. Otra etapa, que es la que más me gusta, es cuando no tengo que referirme al texto, a mi texto, sino que yo ya conozco eso tan bien, que lo descarto y me dedico al proceso de que el actor me afecte, que me dé el personaje, que yo sienta el personaje, que yo sienta la relación de ese personaje con el otro personaje. No importa si es una obra clásica; sea en el estilo que sea, en verso, esa obra crea una verdad escénica y si no logramos esa verdad escénica, no estamos logrando nada.

Gustavo: *¿Cuándo entran los llamados técnicos o a veces verdaderos artistas—escenógrafo, vestuarista, iluminador, maquillador, etc.? ¿Entran en determinado momento o ya están desde el principio?*

Dean: El escenógrafo y el vestuarista están conmigo desde el principio; están a veces mucho antes que los actores, cuando estoy discutiendo el concepto, las ideas que ellos tienen, cuando ya han leído la obra. Hablamos mucho. En Puerto Rico, gracias a Dios, hay gente que es muy buena en estos campos. Cuando paso los primeros ensayos de arriba a abajo, aunque sea con el libreto en mano, le pido a todo el mundo que trabaja—el iluminador, el utilero, todo el mundo que tiene que ver con la producción—que vea el ensayo y que vea qué es lo que yo estoy haciendo, porque eso es bien importante. Y que de vez en cuando—porque cada uno de estos artistas trabaja casi aparte—nos volvemos a reunir en un momento, hasta que luego verdaderamente nos reunimos en los ensayos generales. Ya tenemos lo que queremos hacer, pero les pido que vayan y que se sientan libres de ir a los ensayos y hasta muchas veces hablarme de

lo que está pasando. He recibido a veces muy buenas contribuciones de parte de ellos.

Gustavo: *No sé si le ha ocurrido, pero pasa a veces que la obra se estanca, que una escena no sale. ¿Tiene alguna estrategia para enfrentar eso, si es que obviamente le ha ocurrido eso?*

Dean: Es bien frustrante. Es algo bien interesante, es como la muerte; uno sabe que está ahí pero, sin embargo, no le gusta. En el proceso de dirección siempre va a pasar eso. Llega un momento en que sabes que el texto se ha estancado, esta escena no sale o hay que buscarle valores nuevos; hay que empezar a pensar qué es lo que está pasando porque esto no está funcionando como debiera funcionar. De pronto tienen un momento muy bueno y luego se cae, entonces uno se pregunta qué es lo que está pasando. Pero eso también es lo que hace a la dirección interesante, y hace que uno piense; eso reta en cierta medida al director a pensar. Entonces uno empieza a ofrecer alternativas y ofrecerse uno mismo alternativas. “Si hago esto, ¿qué pasa? Vamos a hacerlo, pero no, esto no”. Y uno va así uniendo todos esos parches hasta que forma algo y se da cuenta que es eso, que ya está hecho.

Gustavo: *¿Cuándo sabe Ud. que una escena ya esta lista, ya está terminada y puede pasar a la siguiente?*

Dean: Nunca (*Risas.*) Yo no creo que una escena esté lista, creo simplemente que está mejor que otra. Lo dije anteriormente, ni aún en función está lista, porque siempre hay alguna posibilidad de que todavía se pueda hacer mejor. Eso es lo que hace que un actor vaya, día tras día o noche tras noche, al escenario, porque sabe que lo puede hacer mejor, que puede lograr cosas hermosas que quizá el día anterior no logró.

Gustavo: *Cuando dirige, ¿lo hace desde la platea o sube y baja del escenario?*

Dean: Desde todos los sitios. (*Risas.*) En ese sentido soy como el pintor, doy un brochazo y luego me retiro para ver qué es lo que he hecho. Luego me acerco de nuevo, compongo de nuevo, le añado otro color, y voy y vengo, nunca estoy quieto. No me gusta sentarme para dirigir, nunca.

Gustavo: *¿Trabaja con asistente de dirección? ¿Qué tareas le asigna?*

Dean: Siempre y dependo de ese asistente. Para mí el asistente es vital, es lo más importante en mi producción. Primero tiene que copiar todos los movimientos, hacer el verdadero libro maestro de la producción; es mi secretario, es mi *liaison* con los actores, los cita, los llama, etc. Algunas veces les da las notas que yo les escribo, sobre qué es lo que está pasando, si hay algo que no se está logrando. Muchos de mis asistentes—y como yo fui asistente de grandes directores en mi momento—se han convertido en directores y creo que ese proceso siempre va a ser así. Llega el momento en que a esa persona le va a gustar lo que estoy haciendo.

Gustavo: *¿Se involucra mucho en la promoción del espectáculo? ¿Le importa?*

Dean: Para nada. Aquí en Puerto Rico, sobre todo, a veces llevo la idea de la promoción, los afiches, etc., pero cuando los veo ya están hechos. El productor se encarga de eso. Ya lo he aceptado como tal; me gustaría llegar un día a ser ese tipo de productor, el *producer* y director, como en Inglaterra, que toma esas decisiones.

Gustavo: *La crítica, ¿la toma en cuenta? ¿Aporta algo a su trabajo en puestas posteriores?*

Dean: Para nada. Respeto mucho la crítica porque para ello se hizo después de todo, se hizo para el público. Y es muy importante que ellos opinen, pero no es determinante.

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

Dean: Creo que sí. Fuera del teatro de la Universidad de Puerto Rico, fuera del teatro que hace Roberto Ramos Perea en el Ateneo Puertorriqueño, todavía no se ha logrado que la gente contemple la idea de que el actor es actor y que el color, sobre todo porque en Puerto Rico hay mucho racismo, no tiene nada que ver con lo que se está planteando. Eso me ha dolido muchas veces y me ha molestado también muchas veces. A pesar de que Estados Unidos de Norteamérica es un país eminentemente racista, en el teatro, cuando yo empecé a practicarlo allá como estudiante y luego a nivel profesional, antes de llegar a Puerto Rico, el racismo no existía, uno aceptaba a todo el mundo. Y en un momento

llego a un país como Puerto Rico donde somos una mezcla de un montón de razas y de pronto hay racismo; me resulta dolorosamente gracioso.

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

Dean: Porque el teatro, desde el principio, fue un arte de hombres y recientemente, desde el siglo pasado, desde el siglo XX, comienza a surgir la figura de la mujer director, la directora como tal. También porque el director tiene que pasar mucho tiempo fuera de su casa en estos haberes y en otras épocas las mujeres se dedicaban mucho al hogar, y quizá podían hacerlo en un teatro de su comunidad, en teatros cívicos, un teatro de escuela. La mayoría eran maestras que enseñaban arte dramático en Puerto Rico. Tiene mucho que ver con eso, con lo que pensamos del ama de casa y también con lo que ocurre en otros países.

Gustavo: *¿Hay alguna pregunta que siempre soñó que le hicieran como director y nunca le han hecho?*

Dean: Sí. Me hubiese gustado haber nacido, o por lo menos haber dirigido, en un país donde se apreciara el teatro, donde se apreciara este arte. Porque en Puerto Rico, desde una carencia de una política cultural en la educación, el teatro no tiene la importancia que tiene en países en los que yo he estado, como por ejemplo Inglaterra. Cada vez que vuelvo allí todos los años hago la firme determinación de volver porque me revive, por muchas razones y sobre todo por la producción teatral y el teatro; se respeta mucho al artista de teatro, al actor, al director, hay un respeto. Culpa de esto la tenemos mucho nosotros mismos talvez. Una gran culpa la tiene que el proceso de educación no se ha dado y muy pocas veces se dará.

Gustavo: *Le agradezco, maestro, haberme brindado esta entrevista.*

República Dominicana

ENTREVISTA A REYNALDO DISLA

Realizada en el Hotel Meliá Santo Domingo

el 4 de junio de 2009 de 10:00 a 12:00

Escritor y teatrista. Nace en Cotuí, República Dominicana, el 19 de noviembre de 1956. Vive su niñez y adolescencia en Villa Tapia y Salcedo. Al concluir su educación secundaria se muda a Santo Domingo y realiza estudios de Filosofía y Letras en la Universidad Autónoma de Santo Domingo (UASD). Licenciado en Teatro por la UASD en 2012. Se inicia en la dirección teatral en el Teatro del MCU (Movimiento Cultural Universitario) y con los grupos Teatro Experimental Popular (TEXPO) y Teatro Proyecciones. Funda, junto a su hermano Frank Disla, Los Teatros (1984). Premio Casa de las Américas en 1985 por su obra teatral *Bolo Francisco*. Ha obtenido dos veces el Premio Nacional de Teatro Cristóbal de Llerena por sus libros *Cuatro piezas de un acto* (1986) y *El afanoso escribano Baltasar López de Castro* (1999). En 2001 ganó el Premio de Cuento UCE, con *Historietas. La muerte aplaudida* fue galardonada con el Primer Premio del Concurso Dominicano de Teatro (Casa de Teatro, 1989). Entre 1976 y 2006 ha dirigido más de 35 montajes teatrales y piezas infantiles y de títeres. Entre sus puestas en escena se destacan: *Desde el público* (1982), *Un drama psicológico norteamericano* (1986), *Función de hastío* (1992) y *Chicken cordon blue* (2001).

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

Reynaldo: Tendría unos catorce años y en la ciudad de Salcedo nos juntamos con un grupo de niños para escenificar chistes en las veladas; eso se podría llamar mi primera experiencia como director, porque yo escribía lo que se iba a decir y dirigía a los demás niños. Entre esos niños estaba mi hermano, Frank Disla. Como podrás imaginarte era algo espontáneo, pero lo presentábamos a los adultos, eran pequeños numeritos de dos, tres minutos. Alguien cantaba, después un profesor hablaba sobre un tema y luego volvíamos nosotros con otro vestuario y hacíamos otro chiste representado, actuado. Esos aplausos que nos daba la comunidad número ocho de la ciudad de Salcedo, nos estimularon de manera que cuando llegamos a Santo Domingo en 1974, buscamos alguna instrucción teatral y eso lo logramos inscribiéndonos en un curso de iniciación teatral con Rómulo Rivas y su esposa Mercedes Díaz. Rómulo Rivas es un director de teatro venezolano y Mercedes Díaz es chilena.

Venían de esa escuela chilena de esos años. Y allí nos iniciamos; con esos maestros comenzaron también muchos teatristas que surgieron en la década de finales de los 70 y principios de los 80. Yo, en esos años juveniles, estaba inconforme con el teatro de herencia española, tradicional, que generalmente empezaba con un sofá en el medio de una sala, de una sala de estar. Cuando abrían el telón y aparecía la sala, buscaba ya salir del teatro. Procuraba más; estaba también en grupos literarios, teníamos noticias de ese acercamiento del teatro con el público, a través del happening, del teatro invisible. Yo quería experimentar esas cosas con el público dominicano. Y entonces mis primeros experimentos los hago en el teatro callejero con obras como *12 de Octubre y después* y *Retablo vivo del 12 de Octubre*, en las que los personajes interactuaban con el público, eran personajes históricos buenos y malos. Porque había maniqueísmo; la gente se enojaba, le gritaban insultos a los malos, discutían los personajes con el público. Y luego, en una sala, hicimos *Desde el público*. Esta obra es como la entrada del teatro popular... Veníamos de hacer teatro callejero, nuestro teatro se había realizado en los barrios de la parte alta de Santo Domingo, entonces es como la entrada del teatro popular al Teatro Nacional, un sitio sagrado, aprovechando una coyuntura en la cual el Secretario de Estado de la Presidencia de ese entonces, había dicho que en el Teatro Nacional las puertas serían abiertas a las clases populares. Jugando con esa ironía de algo que no se iba a dar en su totalidad, pues ese pueblo y ese teatro a través de esta obra *Desde el público* llegó a la sala del Teatro Nacional y era todo un juego en la antesala del teatro, en el lobby del teatro, donde había unos veinticinco personajes que luego, al sumarse dos actores que querían participar, se amplió a 27. ¿Cómo se mantenían estas personas en el lobby del teatro? El director salía, que era yo mismo, y decía que nos disculparan, que la cámara de humo todavía no estaba funcionando bien, que el ingeniero estaba trabajando, que nos esperaran diez minutos para abrir la sala. Mientras, en esos 10 minutos, ya los personajes ligados con el público estaban haciendo de las suyas. Para contarte algo, en los baños había dos monjas que tenían una conversación y las muchachas que entraban al baño, pues, oían esta conversación; pero, de pronto, las monjas comenzaron a seducir a las muchachas y les explicaban sus inquietudes sensuales. Y usted veía cómo de los baños salían las muchachas alarmadas y contando lo que estaba pasando ahí. Había un señor borracho, medio bobo, escogido precisamente por su

físico, con un radio oyendo la pelota, lo habían traído al teatro, pero él no sabía lo que era el teatro; estaba pendiente de su pelota, del béisbol. Una señora que añoraba los espectáculos antiguos, quería saber qué era lo que iban a presentar esa noche. Y así iban los actores entablado conversaciones con el público. Había unos críticos que hablaban con los más teóricos de los espectadores sobre la temática del teatro y la situación del teatro en ese momento. Había un crítico actor que representaba a un crítico real de ese tiempo, que es el ya fallecido, nuestro José Molinaza, investigador dominicano, autor de los tres tomos de la *Historia crítica del teatro dominicano*. En ese tiempo era el crítico más temido. Una noche fue ese crítico y yo le dije al actor que lo representaba que fuera su espejo. Entonces, dondequiera que el crítico iba, el actor hacía los mismos gestos, porque ya no había que hacer el personaje porque el sujeto real estaba presente. Luego salía yo otra vez, acompañado del regidor de escena y pedíamos que nos esperaran diez minutos más; todo eso pasaba en el lobby durante unos treinta minutos, toda esa interacción. Eso era lo que queríamos experimentar. Había también situaciones agresivas, como un morbosos, de estos que les gusta ir a las obras para ver la desnudez, entonces él se interesaba por algunas señoras encopetadas, iba metiéndoles una historia de unos cuadros que hay en el túnel del Teatro Nacional, las metía ahí y terminaba levantándoles la falda. Era uno de los pocos que tenía su happening completamente pautado, con texto, aunque él tenía libertad para improvisar su *Happening para levantar la falda*; cuando levantaba la falda con algún pretexto “¡Oh, mire, parecido a este color!”, la señora se alarmaba, pero entre todas las faldas que levantó, solamente hubo una bofetada. Es decir, el experimento funcionó en ese sentido. Era un tono de comedia ahí en el lobby. Y luego, cuando el público entra a la sala, que finalmente la cámara de humo se ha arreglado—que no había tal cámara de humo—nos encontramos con esa disposición, es decir, el público sentado como espejo, el escenario como espejo de la platea. Estos actores que ya el público descubrió que estaban bromeando, que se habían ido interrelacionando, se encuentran frente a frente, y quieren ver la obra que vino a presentar el público y allí empiezan ya el montaje de lo que esperan ellos como espectadores. Y cada quien tiene como un mundo particular que va expresando en el transcurso de la obra. Cada uno de estos personajes era riquísimo y había, por ejemplo, un izquierdista que distribuía los 23 periódicos de los 23 partidos y grupos de izquierda—en

un país tan pequeño como el nuestro—que había aquí. Y empezaba a hablar en un lío absurdo de ideologías, de pro-ruso, pro-chino, de democracia, etcétera. Empezaba a hablar de cada uno de los grupos. He pensado que sería bueno rescatar, aunque de eso han pasado treinta años, cada una de las experiencias de esos actores, tal como ellos las recuerdan, porque yo como director veía todo desde afuera, dándome mi vuelta para ver cómo iba todo. Por ahí seguí. Era una desacralización del espacio que representaba en ese momento el Teatro Nacional. Fíjate que, cuando uno entraba al Teatro Nacional, daba hasta miedo ensayar allí. Teníamos entonces una libertad creadora limitada, porque ese espacio, sobretudo en aquel tiempo, era para las grandes compañías internacionales que acercaban óperas, teatro, ballet, cantantes y música del mundo a las clases pudientes dominicanas que podían pagar el costo de la boleta. Era un teatro de exhibición y para el público exhibirse. Entonces, dentro de ese marco, fuimos a desacralizar ese espacio. Y lo hicimos a través de la integración del público. Había un niño que salía con un papel sanitario y formaba una figura grande en el lobby... Quizá he sido demasiado extenso, pero es para decirte que por ahí seguí, incursionando en ese mundo de la integración, de unirme con el público, de los olores, del tacto, del espectáculo con el público. El toque físico, los olores que se desprenden de los escenarios... Y continué con obras como *Apenas el comienzo*. La mayoría de las obras que yo monto son mis propios textos, pero me olvido de que soy el autor y me pongo a funcionar como director. Otras obras que he montado son de mi hermano, casi todas sus obras las he montado yo. En *Apenas el comienzo*, de Frank Disla, experimenté o abordé todos esos lenguajes paralelos que ya venía haciendo, entonces de una manera más sistemática. El espacio le habla al público, la gestualidad, el movimiento, la composición que tiene un lenguaje paralelo y la voz que también cuenta otra historia; también la relación del escenario, del actor con el público. Son lenguajes todos simultáneos...

Gustavo: *Desde ese montaje en el Teatro Nacional, incluso desde aquella puesta de los chistes de tu niñez, ¿cómo definirías hoy el rol del director?*

Reynaldo: El director, por más vueltas que yo le dé, es alguien que ayuda a los actores a realizar su trabajo, ayuda al escenógrafo, ayuda a los técnicos y se ayuda a sí mismo para que el espectáculo quede bien. Es un

colaborador más del espectáculo. En ese sentido yo no soy autoritario, aunque me enoje, eche chispas y diga algunas malas palabras, esas cosas generalmente suceden en los ensayos generales. A mí me gusta disfrutar del proceso creativo. Es importante el proceso del trabajo con los actores, con los demás colaboradores, lo creo tan importante como el espectáculo mismo que es el resultado. Pero también allí hay un contacto humano, yo veo a los actores y a las actrices como mis hermanas y hermanos que estamos en colaboración.

Gustavo: *De acuerdo a lo que ha dicho el público o la crítica, ¿crees hoy que tienes un estilo o marca personal?*

Reynaldo: Hay un director dominicano, que no te perdonaríamos si no lo tienes en la lista, que escribió un artículo sobre mi obra, que se llama Manuel Chapuseaux. Es el director dominicano que yo más admiro. Manuel dice que hay un sello particular en lo que hago; no recuerdo la cita textual, pero el artículo se llama “Reynaldo Disla: comediante y tíguere”. Aquí hay una clasificación del “tíguere”; es como una persona del pueblo que sabe luchar en la vida y usa cualquier arma para lograr sus objetivos. Sabe combatir, aunque a veces un tíguere se puede confundir con un delincuente, por eso la esposa de Manuel le decía que no me llamara “tíguere” porque yo era una persona decente; aunque Manuel le contestaba que yo sabía por qué él me llamaba así. El decía “tíguere” en el buen sentido. Esa característica de que hay una reflexión en el teatro sobre el teatro mismo. Hay metateatro. Hay un desdoblamiento del actor en múltiples personajes, lo que llamamos “Teatro de la Cuarta Fase”, que es una teoría que nunca se ha elaborado completamente, pero que yo digo que cuajó en esta obra de mi hermano *Un búfalo de El Paso, Texas*. Y por eso le decía a mi hermano que esto era lo que estábamos buscando en los años 80. Parece que eso se quedó en el aire y vino a cuajar aquí. El que estaba liderando eso era yo en aquel tiempo, pero el que lo plasmó fue mi hermano. Manuel dice que existe ese sello particular. Se me hace difícil buscar cuáles son esas características de mis espectáculos; pero hay la decisión de que el público tenga una experiencia, que no salga ileso, que de cierta manera, sin que se llegue a la incomodidad—y a veces sí hay incomodidad—el espectador viva la fábula. En *Función de bastío*, que termina con un pedo químico, de un olor terrible, mientras se oyen las notas del Himno Nacional y se mata, se asesina un pollo vivo, real. En el

texto yo quería que se asesinara un cerdo, pero era muy caro hacerlo. A mí mismo me chocaba esa crueldad con ese pobre animal. Fue todo un proceso para llegar ahí con los actores. Había una persona que salió quejándose de esa crueldad con los animales, porque todos los días se mataba un pollo. Uno mismo estaba como en shock con la obra, no pasó de ocho funciones y se mataron ocho pollos. Eso está sobre nuestra conciencia. Esa experiencia que tiene el público, ese olor penetrante con el Himno Nacional, que es la política, y un texto de Nicanor Parra, hace que el público no quede ileso, se trata de buscar que la representación sea una experiencia.

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?*

Reynaldo: Me siento insatisfecho, nunca me siento satisfecho; pero menos insatisfecho de dos montajes que son *Chicken Cordon Blue*, de la autoría de mi hermano y *Función de bastío*, que ya te mencioné. Y las dos fueron tratadas muy seriamente por la crítica. Aquí no hay críticos; ahora se están formando en la Universidad Autónoma de Santo Domingo, en la Escuela de Crítica que dirige Odalís Pérez. Aquellos fueron colegas que opinaron, que a falta de críticos algunos directores dominicanos y gente de una cultura general comentan, y a veces interpretan y analizan, los espectáculos en los diarios.

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?*

Reynaldo: Mi peor puesta no fue de teatro de tablas, sino de teatro de muñecos. Fue algo que se preparó durante una semana, era teatro de emergencia. Y era sobre una situación política que había en ese momento. Ahora no recuerdo pero fue a principios de los 80 y sucedió en un campo que se llama Los Toros, de San Juan de la Maguana. Eran varios números entre los cuales estaba el mío, que era el principal porque era el que cerraba. El público quería entrarnos a pedradas, a mi hermano y a mí, que también presentó algo al principio llamado *Este sol para estos tres*. A esos títeres deseaban matarlos, y querían que les devolvieran su dinero, el público de Los Toros quería que les devolvieran su dinero. Y venían en

turba contra nosotros y los organizadores del acto, nos gritaban su protesta. ¡Qué fracaso! Sentimos el fracaso. Mi hermano quería devolverles el dinero, devolverles sus miserables cincuenta centavos. Los organizadores se negaban a devolver el dinero. Indagando luego de por qué ese público tan exigente, en ese campo remoto, perdido, de gente muy pobre, en una miseria espantosa, no le había gustado nuestra función. Alguien viene y nos dice: “Aquí se hacen espectáculos donde ellos ven boxeo, cantantes, perico ripiao, bailarinas, concursos de belleza, gente que cuenta chistes y duran tres horas y pagan diez centavos. Lo que no les gustó a ellos de ustedes no fue su espectáculo, sino la duración, ellos querían diversión de por lo menos tres horas que es a lo que están acostumbrados”. Ahí nos sentimos menos fracasados; era una tradición que no conocíamos en ese lugar.

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

Reynaldo: A mí todos los géneros me encantan y me fascina ligarlos. No sé, pero nada me sale tragedia pura, ni drama puro, ni comedia pura. Una vez leí *Problemas teatrales*, de Friedrich Dürrenmatt, que decía que ya en este siglo la tragedia es imposible, porque la gente ante el hecho más trágico se va a reír. Que estamos acostumbrados por los medios de comunicación a recibir tragedias duras diarias y ya estamos insensibles, entonces la tragedia es imposible. Lo único que queda es la comedia, el drama... No es que yo lo procure, es que las obras me salen así, como un arroz con mango, como un ajiaco, como un sancocho de todos los géneros.

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

Reynaldo: Yo estudié dibujo cuando estaba muy joven, por correspondencia. En Modern Schools y allí aprendí mucho de la composición de un cuadro. Me ayudó bastante. Esas lecciones sobre la tira cómica, que empecé a dibujar cuando tenía 15 años, me han ayudado a sintetizar las acciones en las escenas, es decir, a economizar gestos. Esas lecciones de dibujo general y de composición me enseñaron muchas cosas que en la escuela de teatro no se aprenden. Y esa utilización del espacio, que es lo que el público percibe y la atmosfera en la que él se mete... De

nada vale crear un gran personaje si no está en la atmosfera adecuada, si el actor no está en esa aura que llega hasta el público y lo envuelve.

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

Reynaldo: Vi una obra de Miguel Rubio en el 93 en Nueva York que me impactó. Ahora no recuerdo el título, es ésa en la que están dos personajes, uno con una batería, todo muy estático y al final hay un solo movimiento.

Gustavo: *Se llama* No me toquen ese vals.

Reynaldo: Sobre todo por eso, me impresionó por el estatismo, por ese solo movimiento o desplazamiento final, que te demostraba que para captar la atención del público no es necesaria tanta alharaca, sino esa contención interior, esa fuerza interior de los actores, que es algo que no se ve pero se siente. Me impactó Denise Stocklos, en un espectáculo con obras de Darío Fo, *Un orgasmo adulto escapa del zoológico*, así se llamaba el espectáculo, lo vi en el 87 en Cuba. He visto grandes espectáculos visuales con efectos increíbles y a veces estas cuestiones tan humanas, cercanas y sencillas son las que me impresionan. En su tiempo me impresionó mucho el trabajo de Manuel Chapuseaux con *Don Quijote y Sancho Panza*, que ya es un clásico del teatro dominicano, fue estrenada en 1983. Omar Grasso me impactó con el montaje que hizo de *Yepeto*. Algo sencillo, no sé si sería porque yo estaba sentado en la primera fila, pero parece que fue algo que contagió esa noche. Era en el 88 en el Primer Festival Iberoamericano de Teatro que organizaron Fanny Mickey y Ramiro Osorio. Y esa noche, en el Teatro Nacional, donde se representaba la obra de Roberto Cossa, dirigida por Omar Grasso, la noche anterior había explotado una bomba y todos fuimos al teatro como manera de solidarizarnos y demostrar que el festival seguía a pesar de todo y a pesar del atentado. Entonces también había esa atmosfera emocional allí y este gran actor que hacía de Yepeto, Ulises Dumont, que también lo hizo en el cine.

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

Reynaldo: Varias. Me hubiera gustado montar *Galileo Galilei*, de Bertolt Brecht y esta obra de mi hermano, *Un búfalo de El Paso, Texas*, una obra muy compleja para llevarla a escena. Tienen que ser dos actores extraordinarios, con un compromiso total de tiempo. Eso está entre mis proyectos. Empecé a trabajarla con Arturo López y Wallis Uribe, pero Arturo enfermó y ya no seguimos.

Gustavo: *Como has montado obras tuyas y de otros autores, quisiera preguntarte si hay diferencias en uno y otro caso. ¿Qué facilidades o dificultades te planteó dirigir tu obra comparado con la dirección de la obra de otro?*

Reynaldo: No tanto. Me evito el estudio tradicional que uno hace de conocer el autor, su biografía y cuáles obras ha escrito, porque las tengo por ahí, en alguna gaveta en mi casa. Me evito ese estudio. Pero separo, me hago a la idea, me trato de convencer a mí mismo de que yo no tengo que ver nada con este texto. Además, yo soy de los que borro todas las acotaciones.

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?*

Reynaldo: Sí. En *Ramón Arepa*, dirigí y actué. La experiencia es que me busco un co-director o un asistente de dirección que me está observando y dirigiéndome. Generalmente no me ha gustado tanto, sobre todo en *Ramón Arepa*. Tuve una experiencia que no cuajó, aunque sí funcionó en *Un drama psicológico norteamericano*, una pieza corta mía, funcionó bien allí la autodirección.

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

Reynaldo: No. Solo pequeños documentales. Para eso siempre he utilizado una cita de Visconti, que dice que la diferencia entre el teatro y el cine es que el teatro es una sola toma. Allí no hay primeros planos, solo un plano general. La diferencia es que es una sola toma. Trabajo en el cine sólo como actor y como guionista. Como director solamente he realizado documentales muy breves sobre temas específicos, como semblanzas de escritores para la Feria del Internacional del Libro de Santo Domingo; eran biografías, de cinco o siete minutos, de escritores, instituciones culturales, gente de la cultura, muchos documentales. He hecho como 160 documentalitos. Es una diferencia grande; es la diferencia grande que hay

entre tener sexo con un maniquí y hacerlo con una señora real, siendo esta señora el teatro (*Risas*.)

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

Reynaldo: Sí. A *Ramón Arepa* la monto primero como monólogo, yo solo en escena, con algún telón de carnaval colgado detrás, que en un momento se utiliza, pero yo actúo en el espacio oscuro. La segunda vez que lo monto es un monólogo multitudinario, con catorce actores que hacen el juzgado, que en la otra versión eran imaginarios. También experimentando con el escenario de frente, de perfil y así, para que el público se colocara en diferentes ángulos, como una cámara que circula por fuera del espectáculo. Lo ideal era que la sala girara, pero como no había eso, girábamos nosotros en el escenario. Fue un replanteamiento espectacular. En otros casos, cuando no es un remontaje sino una reposición, busco el libreto técnico viejo y si es un nuevo actor ya eso significa que hay que empezar todo el trabajo de nuevo. Estoy abierto a las cosas que surjan ahí. No voy a hacer la reproducción exacta de la anterior puesta; me gusta que aparezcan cosas nuevas. Por ejemplo, en *Chicken Cordon Blue*, son cuatro monólogos fundamentales. Usé algo de expresionismo en el primero... La escenografía da vueltas en cada monólogo, como una puerta giratoria de hotel. El segundo monólogo era naturalista; el tercero con algo así como al estilo del Darío Fo de *Mistero Buffo* y el último tenía aires de vaudeville; pero eran cuestiones imperceptibles. La gente no lo notó, para ellos era el mismo estilo. En la reposición, si aparecen cosas así, las dejo correr y estoy pendiente de lo que crean los actores. Es difícil encontrarse con un actor que te dé todo; tienes que aportar con él, meterte con él en la actuación, darle sugerencias, estimularlo, para que saque todo lo que pueda dar. A veces uno cree que esa persona no da todo, que tiene un mundo interior muy rico, que si uno se limita no le saca todo lo que puede dar como actor.

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?*

Reynaldo: Sí, estoy atento a eso. El espectador primero soy yo y otros actores que se sientan a ver los ensayos. Oigo sus opiniones. Me gusta ver la obra en primera fila, en el medio, atrás, meterme dentro del escenario; para ver cómo está funcionando todo a la distancia y de manera cercana. Y el primer espectador soy yo, que me pongo en un momento a decir “¿Cómo pensará un niño si ve esto, cómo pensará...?”; después leí algo de Barba, que también él hace este tipo de cosas, que se pone en la situación del espectador. Y generalmente hacemos, para pocas personas, algunos ensayos generales y oímos opiniones: “¿Cómo estás tú viendo eso?” Y esa crítica nos ayuda también a conocer, ya con un espectador real, lo que está pasando. Uno siempre tiene un espectador imaginario, pero es algo que aunque el cohete salga para la luna, hay que pensar en la luna real porque de lo contrario uno se estrella.

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?*

Reynaldo: Mínimas. Cuando es un espectáculo de cámara y tú quieres tener cercano al público, si te toca una sala grandota, tú debes subir al público al escenario, porque de lo contrario no te va a funcionar, se va a perder si es un espectáculo íntimo. Entonces ciertos espectáculos, como *Apenas el comienzo*, no pueden pasar de cierto número de espectadores, no más de 200 alrededor y cercanos a la actriz. Las veces que se representó aquí en Santo Domingo y en Puerto Rico, lo que pedí fue un salón grande a fin de que la gente se acercara; como el teatro no estaba completamente lleno, el público podía colocarse muy cerca de la actriz Mariluz Acosta.

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

Reynaldo: Sí, aquí nosotros los teatristas en la República Dominicana somos como aquel director puertorriqueño, de apellido Torres, ahora el nombre no lo recuerdo, que nos contaba un cómico nuestro que él representaba la Pasión de Cristo, pero la representaba él solo y hacia todos los personajes, incluso el de María Magdalena, Pedro, Pilatos y también era Jesucristo. Era todos. Al final terminaba crucificado y se cerraba el telón, supongo que tendría algún ayudante. Pero antes de que se cerrara el telón, él, desde la cruz, con un pie, abría el telón y decía: “Mañana matiné

y noche”. Te cuento esto para decirte que aquí hacemos todo: la producción, nos tenemos que involucrar en la producción, en la dirección y en la promoción de la obra. Ya en otros niveles, quizá desde los años 90 para acá, empezó a esbozarse una división del trabajo. En los últimos montajes he tenido la producción de mi esposa, Wallis Uribe, que también es una extraordinaria actriz. Asimismo, en el teatro aquí, ha proliferado el montaje de musicales. En esos espectáculos hay una división del trabajo muy profesional, la gente que se ocupa de la producción, otros de la dirección de actores, otros de la dirección musical. Pero en los grupos teatrales que no tienen tantos recursos, de poder pagar a tanta gente, en el teatro no comercial, hay que ejercer varios roles.

Gustavo: *En este ejemplo que me diste, cuando tu esposa hace la producción, ¿qué esperas que ella haga? ¿Qué esperas de un productor?*

Reynaldo: En el caso específico mío, juntos elegimos el elenco... He pertenecido al Teatro Experimental Popular, luego a Los Teatrerros; pero nunca los actores son suficientes y hay que conformar un elenco. Ella ayuda y decide “éste sí y ése, no”. Es decir, selección de actores, identificación de patrocinadores, visitas a la gente que puede patrocinar el programa, la estrategia de colocación de boletos y ventas. Es como una producción de lo más necesario e imprescindible para que el proyecto se realice. Y teniendo en cuenta las condiciones de aquí, si se trata de un montaje de sala, una obra no dura más de 15 o 20 funciones; hay excepciones, claro, de obras que tienen más de 100 funciones, incluso 200. Pero esas son excepciones de gente que se dedica, por ejemplo, a ofertar presentaciones en las escuelas y los colegios; entonces todo el año está vendiendo funciones y por lo tanto la obra sigue viva, porque tienen una demanda en el público estudiantil.

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

Reynaldo: Sí, aquí hay que hacerlo porque es la manera de asegurar la sala. La demanda de salas es muy alta y hay que asegurarse el espacio con mucho tiempo de antelación. Eso obliga también a que tú te comprometas y tengas ya una fecha para ir preparando todo. No todo el mundo trabaja así, hay teatristas que duran dos años montando una obra. Yo generalmente no paso de cuatro meses, yo soy práctico en eso.

Selecciono, por lo tanto, actores que me puedan dar el máximo en ese tiempo.

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

Reynaldo: Generalmente me pongo de regidor de escena y tengo que estar allí sufriendo y mandando los *cues*. Cuando he tenido esa oportunidad de no ser el regidor de escena, me siento mortificado porque estoy pendiente de que no me fallen los técnicos y por eso me gusta estar allí arriba dando los *cues*. A veces uno solamente tiene dos días para todo el ajuste técnico. Aquí se burlan de una frase, de un dramaturgo nuestro y director, que dice a los actores “habla duro, pisa fuerte y busca el foco”. Yo digo que esa es la clave para un ensayo general exitoso, porque tienes que buscar el foco, tienen que oírse bien... Todo el trabajo psicológico, de técnica, todo eso, a la hora del ensayo general queda afuera, solamente tenemos 3 horas para el ensayo general.

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

Reynaldo: Claro, reuniones con los actores y trabajo sobre detalles. La nota que rompiste en escena, que son los anuncios publicitarios que tú no quieres leer, yo quiero que tú los recojas todos, que no me dejes papelitos en el piso, tienes que recogerlos. Cuando tú termines de recoger, sigue hablando y busca si queda alguno más; yo no quiero que quede nada en el suelo, porque luego viene el otro monólogo y ¿qué hace un pedazo de periódico ahí? Eso es tremendo, cuando se queda algo en escena; eso rompe el ritmo. No importa quién sea, dejaron un papel en escena; esos pequeños ajustes, esos detallitos que pueden distraer la fluidez de la obra. Son asuntos que trabajo después del estreno. Hay que estar haciendo eso, porque el montaje nunca está terminado, hay que estar trabajando en esos detalles. Como todos los directores, hago eso.

Gustavo: *¿Cómo llegan las obras a tus manos?*

Reynaldo: La mayoría de las obras han sido mías, entonces está eso de bueno. Pero esta obra no existe mientras no se represente, entonces hay que parirla. Estoy embarazado al escribir la obra, este muchacho hay que parirlo, hay que darlo a conocer. El deber de todo creador es compartir su creación con el público o con tres o cuatro que él quiera, pero compartirlo, porque está fuerte eso de querer escribir para uno mismo. Y

en otros casos las obras de mi hermano y de otros autores... Yo siento una cosquillita, como un gusanito que se te va metiendo y dice “yo quiero montarla, yo quiero verla, la quiero ver vivir a esta obra”. Y es una enfermedad que se te mete, entonces cuando tú la montas, ése es el remedio... o puede ser el veneno y el montaje es el antídoto.

Gustavo: *Cuando trabajas con un dramaturgo vivo, como es el caso de tu hermano, ¿te interesó su presencia durante los ensayos? ¿Fue útil? ¿En qué sentido?*

Reynaldo: Sí, puede ser que nos dé una opinión. O aclare algún concepto. Se lo toma en cuenta y se ve qué se puede hacer con esa sugerencia bien intencionada, porque todo dramaturgo quiere que su obra quede muy bien.

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.?*

Reynaldo: Una relación: viene qué voy a hacer con el público, cuál va a ser la disposición del público y cuál va a ser la atmosfera de este montaje y cómo yo la puedo crear; cuál será la impresión final de cada fragmento. En qué relación estarán los personajes, entre ellos, con el espacio y con el público, porque siempre me interesa ese contacto. Cuál será el ambiente sonoro y cuál será la atmosfera específica, porque ésa es mi preocupación, qué atmósfera se va a crear aquí.

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

Reynaldo: No me ha tocado montar obras en otra lengua... Bueno, trabajé, sí, como dramaturgo en una adaptación de *La cocina*, de Arnold Wesker. Ahí el director quería que ese hotel que estaba en Londres se pasara a Nueva York y que los cocineros, que las meseras, los pinches fueran de diferentes países latinoamericanos. Ahí tuve que bregar con toda esa oralidad porteña, de Bogotá, mexicana, etcétera. Eso fue prácticamente una traducción, pero ya no como director, porque el director de ese montaje fue Ramón Pareja, un español. Me tocó una vez montar con estudiantes, que sería una especie de traducción o de adaptación, la *Historia del hombre que se convirtió en perro*, de Dragún, y tuve que pasar el voiceo y todo al español dominicano.

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?*

Reynaldo: Empiezo con un ensayo de mesa; no diría ensayo, diría trabajo de mesa, en el cual empezamos a explorar el texto y a hacernos preguntas sobre los personajes. Por qué este personaje actúa de esta manera. Tratamos de comprender el momento histórico en el cual se desarrolla la obra, cuáles son las relaciones entre un personaje y otro, la historia anterior que no se ve, las cosas que no se ven. Hacernos preguntas constantes, a dividir en unidades de acción cada momento de la obra respondiendo a una pregunta específica de ¿qué pasa? En general en este trabajo de mesa soy muy ecléctico, oigo las opiniones de los actores, estímulo a que los actores le hagan preguntas al texto y tenemos un tiempo de análisis y de comprensión. En este momento yo estoy estimulando, buscando, pero pueden encontrarse muchas respuestas a las preguntas, pero ninguna respuesta es definitiva, hay que dejar abiertas todas las posibilidades, porque cuando nos paremos de la mesa y empezamos a cantar, a decir el diálogo en múltiples formas y todavía sin asignar personajes, pueden abrirse muchas puertas, más que si uno ya tiene una idea preconcebida. La idea preconcebida a veces solamente es una noción que yo tengo del espacio, cómo va a ser, de la atmósfera que deseo crear, del contacto que existirá entre el escenario y el público y la disposición de éste. Si en algún momento se va a tocar al espectador físicamente, qué olores hay con los que quiero experimentar, pero yo deseo que esos actores vayan descubriendo a los personajes hasta cuando el trabajo está bien adelantado, que ya están empezando a relucir cosas. Ahí ya tengo una visión más cercana de lo que podría ser el espectáculo, pero al principio prefiero ese caos de opciones abiertas. Eso es lo que yo hago, explorar. Llega un momento en el que percibo que el paisaje está esbozado y que hay una figura allí que puede surgir y a esa figura entonces yo empiezo a darle forma y a tomar algunas medidas impositivas, si se quiere, discutidas, acatadas, pero cuando eso no ocurre, hay que aplicar una dictadura: “esto se va a hacer aquí, en este borde, a tal altura y con tanta intensidad”.

Gustavo: *¿Cómo seleccionas el elenco?*

Reynaldo: Soy un poco cinematográfico en esa vaina. Me encantan los físicos. Esa figura gordita, esa apariencia exterior rechoncha y ese tipo de voz pastosa, como que va a sacar algo por aquí que se puede aproximar a tal personaje, y aquella figura delgadita, con esa voz finita y esa nariz, si le ponemos un maquillaje blanco y un trajecito de monja dará tremenda figura surrealista. Me encanta trabajar así, escoger por el físico, por el tipo de voz, por el aura del actor, porque yo sé que por allí se producirá algún efecto interesante.

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?*

Reynaldo: Uno establece una relación de hermandad, de colaboración. Ahora pienso por primera vez en esto, pero hay un respeto por todas las personas con las que yo trabajo. De seguro habrá alguna delicadeza en el trato hacia las muchachas, porque eso viene de la cultura de uno, que a las mujeres no puede ofendérselas ni con un pétalo de rosa. Cuando estoy en un ensayo general, yo no respeto a nadie, mando al carajo a las muchachas, al muchacho, al travesti, al que sea. Yo me vuelvo un monstruo, alguien insoportable, no sé por qué; he querido evitarlo, pero quizá es la presión del estreno. Es algo que yo no he podido controlar hasta ahora, debería ir donde un psicólogo a ver qué hago. Trato de no sobrecargar a los actores, después de ese ensayo general, voy a los camerinos, ya el espectáculo se los entrego, pero me gusta ser duro para que sientan ese compromiso, esa disciplina y me enojo de verdad. Pero durante todo el proceso sí puede haber una diferencia en cuanto a que una mujer inspira más delicadeza y uno lo piensa antes de decirle cualquier cosa.

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

Reynaldo: Hay sí, que sean buena gente, que tengan un corazón limpio, que no sean yagos. Hay personas así, no porque quieran, sino por ignorancia, que tienen esos comportamientos con falta de solidaridad. A mí no me gusta trabajar así. Me gusta sentirme en un ambiente limpio, sano, propicio para la creación.

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

Reynaldo: Cuando uno empezó aquí en República Dominicana, las referencias de Stanislavski, de Brecht, de Grotowski, todo era libresco. Lo más cercano que uno tenía, estoy hablando de los años 70 y 80—ahora yo tengo 52 años—era Rafael Villalona que había estudiado en la Unión Soviética, en Rusia, en el Instituto Lunacharsky. Rafael daba talleres, daba charlas de cómo funcionaba el Método, uno veía sus obras y luego estudió allá María Castillo y otros que habían estudiado en España, uno asistía a sus charlas, veía cómo eran sus montajes. No había esa formación directa. En cierto sentido eso despertaba más la creatividad, porque uno inventaba a Stanislavski, inventaba a Brecht e inventaba a Grotowski. Por ejemplo, uno podía ver las fases de una puesta en escena de Brecht, cómo estudiaba el texto y cómo intercambiaba personajes entre los actores; a veces uno experimentaba con eso: “tú haces a José y tú a María”, pero “ahora María va a hacer de José; a ver cómo funciona eso”. Uno no sabía cómo lo hacía Brecht, pero lo experimentaba tal como uno se lo imaginaba. En el caso de Grotowski, en sus libros *Hacia un Teatro Pobre* y *Teatro Laboratorio* estaban las teorías y ejercicios que compartió con Peter Brook y su grupo, cuando Peter Brook invitó por dos semanas a Grotowski para que entrenara a sus actores. Uno seguía de cerca todo eso que estaba sucediendo y se ponía a hacer los ejercicios aquí, tal como él lo señalaba en el libro. Lo mismo ocurría con Augusto Boal. Con el tiempo, ya en los 80 y 90, uno empieza a tener contacto más directo con gente que ha estado en esos centros de conocimiento. Aquí se crean estéticas propias y sobre todo eclécticas. Manuel Chapuseaux es brechtiano, pero ha creado una manera de dirección que si él no le ha puesto nombre, yo lo llamaría “teatro sintético”. Aquí hay un director, que creo que vas a entrevistar, Haffe Serulle, autor del método de *La acrobacia guerrera*. Muchos que vieron montajes de Serulle en los años 70 y vieron a Antunes Filho, comprobaban que iban en la misma línea; Serulle es un director de la misma categoría que el de *Macunaíma*. Villalona y María Castillo van más por la línea stanislavskiana. Yo voy con todos ellos. No soy puro, soy un sancocho de técnicas; lo mismo para la actuación, para la dirección y para la dramaturgia. Si alguna teoría me sirve para un pequeño fragmento de mi texto o de mi puesta en escena, si algo me sirve lo uso. Algo que haya

leído por ahí, porque no conocí personalmente a ningunos de esos grandes maestros, salvo a Barba, que estuve en algunas conferencias de él. Para mí, Miguel Rubio ha superado a Barba en la dirección. He participado en charlas con Miguel Rubio. La teoría de José Arcadio, que descubrió que el mundo era redondo, muchísimos años después de que eso estaba confirmado, eso mismo pasaría con las técnicas teatrales, descifrándolas a nuestro modo, se termina inventando algo propio.

Gustavo: *¿Aquí tienen escuela universitaria de teatro?*

Reynaldo: Sí, ya hay una carrera de teatro en la Universidad Autónoma de Santo Domingo, que sin duda María Castillo podría detallarte más sobre esa institución. Me parece que tiene más de diez años. Forma licenciados en teatro, con menciones en actuación y en dirección. Aquí la formación fuerte de los actores siempre ha estado en el nivel técnico, en la Escuela Nacional de Arte Dramático. Allí han estado los mejores profesores, la gente que tiene más experiencia. Lástima que ahora la formación dure solamente dos años; antes duraba cuatro y de ahí han egresado los directores, los actores, los principales dramaturgos dominicanos. Otros teatristas han estudiado en el extranjero, en España sobre todo, como Haffe Serrulle. María Castillo se formó en la Unión Soviética.

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

Reynaldo: Sí. He tenido varias experiencias de creación colectiva principalmente para algún tipo de teatro de emergencia.

Gustavo: *¿Cómo visualizas el rol del director en estas creaciones colectivas?*

Reynaldo: El que le da unidad a todas las partes dispersas y centra todos los contenidos de manera que haya una coherencia, porque en la creación colectiva hay tendencia a andar por las ramas, entonces el director sería el que levanta el tronco y de allí salen todas las ramas.

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?*

Reynaldo: Muchas de esas cosas; de la falta de recursos para construir una escenografía espectacular, de la falta de recursos para confeccionar un

vestuario exquisito, de esas carencias sale una creatividad mayor: cómo suplir con elementos de desecho o con objetos que tenemos en el baúl o con alguna pintura, un vestuario interesante, una escenografía que funcione o ninguna escenografía. Esa carencia ha impulsado una mayor creatividad en muchos grupos dominicanos, que suplen la carencia con imaginación.

Gustavo: *A mí me ha pasado, no sé si a ti también, que cuando estoy ensayando hay escenas que no salen, momentos en que el proceso de ensayo se estanca. Las he denominado “escenas problemáticas”. ¿Has tenido esa experiencia? En ese caso, ¿tienes alguna estrategia para enfrentarlas?*

Reynaldo: Me voy y nos vemos al otro día o ensayo otro pedazo de la obra; lo dejo ahí. Tuve una experiencia una vez participando como actor con un malvado director, sádico, estancado en una sola frase, aquella pobre actriz—que además acababa de alumbrar a un niño, que no tenía más de veinte días de haber dado a luz—duró dos horas el director corrigiéndole, de mala manera, una sola frase. Yo abandoné el salón de ensayos; eso era mortificarte. Tuve que salir porque no aguantaba. En mi caso lo dejo para otro día, ya habrá otra oportunidad de solucionar ese problema.

Gustavo: *¿Cuándo sabes que una escena ya está terminada?*

Reynaldo: Cuando me conmueve, cuando me llega, cuando no tengo nada que corregirle. A veces es una lástima, porque no se repite igual, porque es algo tan cambiante.

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 director?*

Reynaldo: El teatro sirve para todas esas cosas que mencionaste. El teatro tiene un papel social en estos momentos muy importante. Estábamos comentando con Rodolfo Santana que el teatro tiene su gran oportunidad ahora de ser un centro de reflexión de los problemas sociales. Quizá de grupos muy pequeños que se dediquen a tener una relación con esa ficción que, además, refleja una realidad y que obliga a replantearse el papel de la humanidad sobre este mundo, su compromiso consigo mismo, con los demás, con la sociedad, con el medio ambiente. Es un espacio, en

este mundo light, para reflexionar profundamente lo que nos atañe como seres humanos.

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

Reynaldo: La disciplina es fundamental, pero sin dejar de jugar, de relajarse y de estar en un ambiente agradable en los ensayos. El factor de estar pasándola bien es muy importante. Que uno se sienta en libertad, pero sin faltarle el respeto a nadie. De la disciplina quería decir que si cada quien cumple con sus responsabilidades, está ayudándose a él y ayudando a los demás. A veces hay responsabilidades como no tener su texto dominado, que paraliza todo el proceso de trabajo. En esos casos yo trato de estimular, de ponerles tareas. Porque a ese texto paso a fundirlo con el movimiento corporal, pero a mí me encanta que se lo sepan. Considero el texto como un obstáculo y la imprecisión del personaje también es otro obstáculo; pero el actor es el atleta que va a vencer, a saltar esas barreras, y cuando lo haga, más fácil será su trabajo. Fluirá mejor cuando ya tenga construido el personaje, que él te mire y tú notes que es el personaje el que te está mirando. Que mueva un dedo y sabes que ese movimiento es del personaje y no de él, ya lo tiene dominado y cualquier situación en la que lo metas hará al personaje, ese obstáculo ya se venció. A partir de que el instrumento esté ya listo, personaje como violín afinado, la melodía que ya se sabe de memoria, ya puedes tocar allí cualquier cosa: tocar suave, fuerte, etcétera.

Gustavo: *¿Cuándo entran los llamados técnicos o verdaderos artistas—escenógrafo, vestuarista, iluminador, maquillador, etc.? ¿Entran en determinado momento o ya están desde el principio?*

Reynaldo: Lo ideal es que entren desde el principio, pero no siempre me ha ocurrido así. En *Chicken Cordon Blue* tenía a Miguel Ramírez, que es un extraordinario escenógrafo, desde el principio, diseñando, creando con él todo, y pudimos ensayar con el vestuario muchos días antes del estreno. En ocasiones es difícil tener el vestuario a tiempo y por eso ocurren imprecisiones desagradables, de no vestirse rápido, de algún hilito que se queda agarrado por allí porque no hay destreza en manejarse con el traje. En los últimos montajes tenía mis trajes allí, por lo menos, para los veinte últimos ensayos. A tiempo para arreglar cualquier botón que faltara. Porque esos detalles son los que embroman cualquier espectáculo.

Gustavo: *Ya creo que me hablaste de esto, pero igual te hago la pregunta por si quieres agregar algo. ¿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?*

Reynaldo: En nuestro país he luchado permanentemente con el espacio en el que obligatoriamente uno tiene que presentarse: Sala Ravelo, Casa de Teatro, Centro de la Cultura de Santiago, porque son salas a la italiana. En los años 70 y 80 Casa de Teatro contaba con tarimas desmontables, había opciones múltiples para componer espacios. Puedo llevarte a conocer algunas de estas salas. Son teatros a la italiana, y para promover el contacto con el público, tengo que usar los pasillos, el lobby; debo vencer eso utilizando la planta como espacio de acción. En Casa de Teatro había tarimas desmontables, podías jugar con el público, colocándote en el centro, a un lado, detrás, etcétera. Se podía jugar. Remodelan Casa de Teatro y en vez de que continuara ese espacio, con esa flexibilidad, porque era sobre todo un espacio de experimentación, vienen y ponen el diseño a la italiana. Un teatro ideal para experimentar quedó también a la italiana. Me ha tocado trabajar en la calle, en los años 70 y 80, y concebir espacios abiertos. También cree relaciones espaciales para montajes que ya no dirigí yo, sino Manuel Chapuseaux, de obras mías como *Un amor imposible*, *Un comercial para Máximo Gómez*, y allí se establecen contactos, participación del público como actor. Pero cuando te toca una sala a la italiana tienes que examinar los pasillos, la sala de butacas, cómo vas a integrar todo eso y ver, dentro de los límites que te impone ese formato, cómo acercarte, en el espíritu de la obra, a esos espectadores, e integrarlos.

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

Reynaldo: Desde todos los lados, subo, bajo...Lo único que no he hecho es subirme a las barras porque ningún espectador va a mirar desde allá.

Gustavo: *¿Trabajas con asistente de dirección? ¿Qué tareas le asignas?*

Reynaldo: Sí. Le pido varias cosas: criticar, observar, estarme haciendo comentarios, darle algún entrenamiento a un actor. Generalmente he trabajado con personas que tienen que ver con la danza y con la expresión corporal, entonces ese mismo asistente de dirección es quien depura un movimiento, es quien induce a la creatividad corporal y proporciona algún entrenamiento para lograr determinados resultados acrobáticos.

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

Reynaldo: Sí, aquí uno tiene que ir a la televisión, debe ir a la radio y buscar, agenciarse entrevistas de prensa para atraer a los espectadores, para que la gente interesada vaya a ver tu espectáculo. Eso forma parte de la rutina de una producción. Busco generalmente a una encargada de relaciones públicas, que no lo es siempre sino por el tiempo de la producción y ese trabajo lo hace ella. Consigue entrevistas, organiza una rueda de prensa, y te programa todo lo relacionado a los medios de comunicación, una persona a la que se le paga para eso y hace muy bien su trabajo. Aquí la prensa y la televisión, cuando hay ese tipo de organización, colaboran como no lo hacen en ningún otro país. Tengo noticias de que en otros países se hace difícil que tu nombre salga en un periódico; aquí no hay ningún problema. Si ya eres una persona que la gente reconoce que está en eso del teatro, te sacan hasta en primera plana.

Gustavo: *La crítica periodística, ¿la tomas en cuenta? ¿Aporta algo a tu trabajo en puestas posteriores?*

Reynaldo: La leo con mucha curiosidad; no recuerdo que algo que dijera una crítica lo haya tomado en cuenta. Salvo algo que haya dicho José Molinaza. ¿Te acuerdas lo que te conté de las monjas? Pues la noche que fue ese crítico, dijo que las monjas eran poco creíbles, porque una tenía aretes y tacones altos. Y efectivamente, a la actriz se le había olvidado quitarse los aretes. Esa crítica la tomé en cuenta porque era algo que se me había pasado, de supervisar a los actores antes de la función.

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

Reynaldo: Ahora no creo que haya, pero hubo. Puede ser que quede alguna discriminación por ahí. Allá por los años 70, un director cuyo nombre me reservo, quería ver a los estudiantes de arte dramático para que hicieran la masa en una obra que estaba montando el Teatro de Bellas Artes. Le dijeron que los estudiantes estaban en la cafetería, entonces él bajó, cruzó por el medio de los estudiantes y dijo: “Pero yo no veo ningún actor ahí”. Porque eran morenos, negritas y negritos. ¿Comprendes? Para este director un actor debía ser blanco, “bien parecido”, “buenmozo”.

Había un actor dominicano muy bueno, excelente, que se llama Juan María Almonte—en ese tiempo no había un negro en la Compañía oficial, el Teatro de Bellas Artes; claro, que si un norteamericano asistiera a un espectáculo dominicano, vería que todos son negros, porque muchos de los que nos creemos blancos, somos negros, yo soy negro—. Alguien le dijo: “Tú serías un actor muy interesante para que fueras el actor negro de la Compañía; estamos buscando actores negros, porque necesitamos un actor negro en la Compañía”. Eso se da, eso viene de la escuela española, que incluso había ese ceceo. Aunque lo neguemos, aquí hay un racismo cultural. Aquí hay esa discriminación; todavía hace poco estaban seleccionando estudiantes, candidatos para ingresar en la Escuela de Arte Dramático y llega el director, negro, y dice: “¿Y por qué esos estudiantes están ahí afuera?” Y le contaron que esos estudiantes habían sido ya descalificados. El director se negó a aceptar eso porque dijo que él no había estado allí, durante el examen. Una profesora, por demás extranjera, se había tomado la libertad de calificarlos por el físico. Cuando el director los ve representando, dice “pero estos estudiantes tienen talento para entrar”. Y entraron. Pero los habían discriminado porque tenían la boca pa'lante, una mirada bizca, ese tipo de cosas, que se dan, porque hay un tipo de prejuicio de que el actor tiene que ser un galán de telenovela mexicana. Todavía hay aquí esas mentalidades paleolíticas, salvajes. Eso se da aquí y creo que se da en otros países también. Discriminan al cholo, al indio, etcétera.

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

Reynaldo: Aquí hay directoras. Hay más directores, es verdad. Ahora hay muchas directoras surgiendo, porque la mujer ha ido ocupando su sitio, no le ha sido fácil en este país; todavía es muy discriminada la mujer. Las mujeres que hay en el teatro han luchado y se han ganado su espacio y el respeto. Ahí están, por ejemplo, María Castillo, Elvira Taveras, Carlota Carretero, que se han ganado su espacio como directoras.

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

Reynaldo: Fíjate, creo que no hay ninguna que yo haya soñado que me hayan hecho como director. Gracias a Dios no he soñado con preguntas. Hay un personaje de Chéjov que lo despiden de su trabajo, un viejo que

tiene toda la vida trabajando como escribiente, y entra un jefe nuevo, muy joven, y le pregunta, le hace un examen: “¿Para qué sirve la coma?” Y él le dice para qué sirve la coma, el punto y coma, el punto y seguido; pero como siempre escribía documentos oficiales, no sabía para qué servía el signo de admiración. Y se pasa la noche entera pensando y soñando esos signos de admiración. Nunca he soñado con preguntas como ese viejo oficinista con los signos de admiración.

Gustavo: *Te agradezco muchísimo que me hayas dado la entrevista, un placer conocerte. Te agradezco que te hayas acercado hasta el teatro y te acepto desde ya tu invitación para recorrer mañana algunas salas.*¹¹

¹¹ Como al día siguiente a esta entrevista yo estaba libre, Reynaldo muy amablemente me llevó a conocer salas por Santo Domingo y finalmente fuimos a almorzar a un precioso restaurant que servía platillos dominicanos, que devoré sentado en una mesa frente al mar, junto a unas rocas donde se estrellaban las olas. Un momento mágico que quiero agradecerle profundamente. Si mal no recuerdo, también fuimos a una sala pequeña, la de la directora Germana Quintana, que estaba enferma y a la que no pude conocer. Pero su asistente nos recibió muy bien y me brindó mucha información sobre la trayectoria de la directora y me mostró materiales (fotos, folletos, etc.), además de la sala Las Máscaras.

ENTREVISTA A MARÍA CASTILLO

Realizada en el Hotel Meliá Santo Domingo el 4 de junio de 2009 de 14:00 a 16:00

Directora, actriz, maestra y productora. Nace en San Juan de la Maguana, República Dominicana en 1959. Entre 1973 y 1976 realiza estudios de actuación en la Escuela de Arte Escénico de Bellas Artes. En 1977 parte a Moscú regresando en 1983 luego de concluir sus estudios de Dirección con diploma Summa Cum Laude en el GITIS Lunacharsky como discípula de Tumanov y Efros. Miembro del grupo Nuevo Teatro por más de dos décadas; funda Teatro Mandragora en 1992. Del 2000 al 2006 dirigió la Compañía Nacional de Teatro y en dos ocasiones la Escuela Nacional de Teatro de Bellas Artes (1998-2000 y 2006-2009). Magister en Educación Social y Animación Sociocultural de la Universidad de Sevilla, fue Decana de la Facultad de Teatro del Instituto Superior de Bellas Artes del 2002 al 2004. Premio Internazionale Lumiere 2002 de la Union Nazionale Unitaria Professionale Autori Drammatici e Cinematografici de Italia. En 2005 el gobierno francés le otorga el título de Caballero de la Orden de las Artes y las Letras de la República Francesa y el gobierno dominicano la Medalla al Mérito de la Mujer. Premio ACE (Asociación de Cronistas de Espectáculos de Nueva York) en la categoría de actriz y el Mejor Elenco de Compañía Visitante de HOLA (Hispanic Organization of Latin Actors) de New York en 2008. Entre sus montajes, destacan: *La gaviota*, *Banco de parque*, *Las exiliadas*, *El delantal blanco*, *Decir sí*, *Cositas mías*, *Baño de damas*, *Emily*, *El herrero y la Muerte*, *El Decamerón*, *Pasión por Donna Summer*, *Los hijos del Fénix*, *La misiva de Poborsky*, *Muller Machine*, *Prohibido suicidarse en primavera*, *La mano*, *Tres mujeres altas*. Ha realizado co-direcciones con franceses de La Controversia de Valladolid y Muelle Oeste. Su amplia experiencia en musicales incluye actuaciones en *Opera Merengue* y *Cenicenta* y la dirección de *Evita*, *Cabaret*, *Los Miserables*, *Chicago*, *Dreamgirls*, *Rent* y *El Hombre de la Mancha*. En conmemoración de sus 40 años de vida teatral, el Teatro Nacional de Santo Domingo ha inaugurado una sala de ensayos con su nombre.

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

María: A la dirección llegué de una manera accidental. Porque en el principio yo era una actriz desde niña que participaba en programas de televisión, en la escuela, desde los ocho años, porque siempre me gustaba declamar, me gustaban los poemas. En esa época se decía que yo iba a recitar. Me gustaba recitar y una de mis maestras, la de cuarto grado, era actriz de la Compañía Nacional de Teatro—que yo luego iba a dirigir seis años; ella en ese momento era actriz en lo que se llamaba Teatro de Bellas Artes en aquella época. Ella me llevaba a la televisión, a todas partes; me

decía “tú tienes que ir a la escuela de teatro”. Vivíamos todos en el barrio Ciudad Nueva, ahí al lado de la Ciudad Colonial, todo el mundo decía “esta niña es actriz”. Mi cuñado conocía al director de la Escuela de Arte Escénico de Bellas Artes y con él supo de los requisitos para el ingreso y llena de entusiasmo fui llevada allá por mi padre. Cuando llegué a la escuela, el director amigo de mi cuñado ya no estaba, había muerto en esos días, luego supe que era un reconocido actor llamado Jesús Lizán; allí llegué a los trece años. Había un grupo de adultos y uno infantil, yo no quería ir para el infantil porque yo ya me sentía como muy adulta; pero no solo eso, no solo ingresé al de adultos. Recuerdo que me audicionaron con la obra *Los árboles mueren de pie*, con una escena y me tocó un muchacho con una dicción terrible y muy acartonado y falso. En esa época, ya me daba cuenta y me decía “yo me voy a quemar también, porque esto es un desastre”, porque agarraban una hembra, un varón, al azar y nos hacían hacer la escena; yo me había preparado en casa, con ayuda de mis familiares que me ayudaban a pasar la letra. Estaba respondiendo el diálogo y me quedaba mirándolo al muchacho, absorta. Él estaba muy confundido y yo pensaba “me preparé tan bien y ahora me voy a quemar”. La respuesta a si uno había ingresado o no venía por un telegrama, que todavía yo conservo; se pasaba el tiempo sin llegar el telegrama. Yo estaba muriéndome de ansiedad. Recuerdo que había un anuncio que había sacado el banco de los trabajadores que decía, refiriéndose también a un telegrama “el suyo no le ha llegado, no se lo han dado? Espérela que el suyo llega, porque Ud. también es accionista del Banco de los Trabajadores”. Todos en mi casa, mis primos, mis hermanos, decían: “¿El suyo no le ha llegado?” (*Risas*). ¿Cómo no iba yo a entrar a esa escuela si yo era la actriz del barrio? Organizaba funciones y todo. Y entré; no solo entré sino que éramos como unos sesenta y yo así con mi faldita corta de muchachita y medias hasta las rodillas. De pronto aparece el profesor—que era el de actuación y el director de la Compañía—y nos dice: “Ustedes, ninguno sirve para nada; aquí solamente entró esta niña, que está aquí, la única que entró por su talento; ustedes entraron porque si no hay que cerrar la escuela”. Y yo pensaba: “¡Qué horror! ¡A dónde caí!” Todos me miraron, me odiaron inmediatamente, pero me sorprendió lo poco pedagógico que era aquello, ahora me doy cuenta, ahora que soy maestra después de tantos años. Y seguía: “Ustedes no sirven para nada; esta niña que está aquí, que es la más chiquita, por

eso no entró al infantil, porque ella le da patadas a todos ustedes”. A partir de allí se enteraron que había una niña que era muy destacada. Enseguida en la clase de esgrima del profesor Servio Uribe me ponían a declamar. El otro profesor de actuación Salvador Pérez Martínez, director del Teatro Rodante me agarró y me puso en una obra en en la sala pequeña del Teatro Nacional. El teatro de Bellas Artes, que era la meca, o sea la compañía nacional, que era donde estaban estos otros profesores, inmediatamente yo quería estar con esos grandes. Hacía poesía coreada y por eso debuté tan temprano. No encontraba como repartirme, porque yo también iba al colegio, estaba en el Serafín de Asís, un colegio de monjas en ese entonces solo para niñas. Entonces, mientras estudiaba el bachillerato, iba a la escuela de teatro y hacía todo eso, llegó una obra—cuando yo tenía catorce años—que se llamaba *Los clavos*, donde tuve que sustituir a otra actriz, una mujer mayor, y yo como era una niña y siempre estaba atenta a los ensayos, me dieron el papel. A mí me encantaba ver los ensayos y ayudar con la letra, limpiar, lo que fuera. Fue horrible todo aquello porque yo no me daba cuenta y ahora de adulta, teniendo alumnos, lo terrible que era aquello. Yo estaba en medio de todas estas escuelas—que ya te contaré cuáles son—y estaba entre el decir, el hacer, el teatro popular, la poesía, que todo era diferente. Y todos me decían que eso me iba a dañar. La escuela duraba tres años. Y ya había ingresado al grupo Nuevo Teatro, que fue donde más duré. Fue un grupo que fundó Rafael Villalona, un director dominicano que venía de estudiar en Rusia con su esposa, Delta Soto, también actriz. Y ellos también, cuando me vieron, me llevaron para allá; pero eso era la antítesis, porque ellos fueron los que trajeron la escuela stanislavskiana, en contraposición con mis maestros, que eran de la escuela española de representación de los fundadores de la compañía, que eran exiliados de la guerra civil. Ahora sí veo que, por fortuna, me moví en todas las aguas y eso me dio una versatilidad que me hizo mucho bien cuando me fui a Rusia. Los de la tarde me decían que los de la noche me iban a dañar, yo lloraba muchísimo por todo, porque era muy sensible y no sabía por qué todos se peleaban; vi algunos decirse cosas, se mentaban la madre en las reuniones y yo allí, chiquita, mirando todo aquello. Fue muy traumático, siempre estaba llorando y nunca entendía por qué no se podían poner de acuerdo y por qué si cada uno hacía su trabajo había que matarse y decir que el tuyo no sirve, era horrible, pero ese era el tiempo de las rivalidades

artísticas y políticas, de las polarizaciones, la guerra fría. Llegados los dieciséis, ya termino el colegio, termino la escuela, entro a la universidad. Yo lo que quería era ser actriz y como ya estaba siendo actriz, era maravilloso, pero yo quería estudiar aparte de la escuela. Quería no llevarme de lo que me decían y ser mejor actriz, ser la actriz mejor, pero estudiando. A los diecisiete años me voy a Rusia porque ingreso a la Universidad Autónoma de Santo Domingo, la universidad más antigua de América, la UASD, y allí comienzo los trámites. Allí me metí a estudiar publicidad, que se acababa de abrir la carrera, porque era lo más cercano, porque yo hacía publicidad, grababa anuncios y todo eso. Tramito entonces una beca a Moscú, bueno, en realidad a Rusia, porque nadie te decía adónde ibas; era todo muy misterioso. El Partido Comunista era perseguido, eran tiempos de Balaguer, que era como el tiempo de la dictadura de ustedes, aunque ahora haya tantos balagueristas que defienden aquellos tiempos. Era un tiempo de terror y de todo eso y de muchos crímenes; y a mí se me ocurrió que yo también quería ir a conocer la escuela de Stanislavski, de la fuente. Logro la beca, a los diecisiete años me voy y ahora, finalmente, te cuento, te respondo por qué caí en la dirección. Yo quería ser actriz, pero cuando están repartiendo a todo el mundo en ese hotel adonde uno llegaba, a mí me dejan en Moscú. A algunos los mandaban a ciudades que yo nunca había oído. Te repartían por todas partes según lo que ibas a estudiar. Y yo decía: “¿Dónde me mandarán? Esto es como una lotería”. Y caí en Moscú; comencé a visitar los teatros, comencé a audicionar en el GITIS, el Instituto Estatal de Artes Teatrales Lunacharsky, una de las escuelas más prestigiosas del mundo y era también el alma mater del teatro soviético. Todos los grandes maestros eran maestros de ahí. Para eso tuve que ir a audicionar tres veces, primero con traductor y luego expresándome yo misma y memorizando mis escenas en ruso. Como yo tenía diecisiete años, mi maestro no consideraba que eso era una profesión de mujeres. Decía: “No, tú no puedes ingresar a la facultad” y cuando yo iba a audicionar, me decían: “Aquí los extranjeros no estudian actuación, sino dirección”. Entonces yo no calificaba para actriz; siendo mujer, con esa edad y siendo extranjera, ella—decían—no va a aguantar esto, va a ser inútil aceptarla porque esto es muy fuerte. Cuando yo dominaba mejor el idioma y pude defenderme de los argumentos, que fue a la tercera audición, donde hice maquetas, proyectos de montaje, etc. Te imaginarás el proceso, porque

por cada puesto habría unas casi cuatrocientas personas de toda la Unión Soviética, de modo que lo tuve que pelear. Pero argumentando que en un país donde yo veía a las mujeres haciendo una cantidad de cosas que no hacían en mi país—poniendo las vías, manejando los tranvías y los trenes, en las construcciones, con todos estos retratos de mujeres—me parecía absurdo que me pusieran en esa situación, que mejor hablaran de mi talento, pero no de mi condición de mujer ni de mi condición de joven porque ellos también tenían a la juventud en primer plano. Cuando comencé a aprender el idioma, veía esos grandes carteles de la juventud y estas esculturas tan maravillosas de la juventud. A ninguno de los tres argumentos pudieron sostenerlos, porque ni ser joven en un país como ése, ni ser mujer ni ser extranjera, de tanto que se hablaba de la solidaridad internacional. Y más yo que vengo de un país del Tercer Mundo. ¿Dónde está la solidaridad si ponen tantas objeciones? Aquello no sé cómo lo defendía, con el idioma que ya en ese año de preparatoria en la Universidad Lomonosov, que allí fue donde estudié, ya había aprendido algo como para comunicarme; me defendí como pude porque se trataba de mi futuro y de mi profesión. Entonces ingresé a la facultad como directora, a la facultad de dirección. Éramos unos dieciséis y solo habíamos tres mujeres, de modo que ni en el socialismo nos pudimos librar de eso. Porque a fin de cuentas, a pesar de todos esos obstáculos que nos pusieron, sabía que no me iba a tirar la escenografía encima. No la tengo que cargar ni nada; lo que yo haga como directora depende de mi talento. Y me decían: “Tú no vas a aguantar, los directores son los segundos que se mueren de infarto después de los pilotos o algo así”. Hice la licenciatura, la maestría y me gradué con diploma Summa cum Laude. O sea que ninguna de las objeciones que ellos me pusieron fueron válidas y, al contrario, me obligaron a ser todo el tiempo brillante. Hoy lo puedo decir, porque en aquel momento yo ni siquiera me daba cuenta lo que pasaba. Para mí era solamente en aquel momento un “éstos no me van a mover”. Trabajé más de la cuenta, como nos pasa siempre a las mujeres, por tener que demostrar que también podemos. Pero también se los agradezco porque todo eso me hizo más fuerte para luego lo que me esperaba, que después de todo tenían razón. Y allí está la historia de por qué me hice directora.

Gustavo: *¿Cuál fue tu primera dirección y qué objetivos tenías en ese momento?*

María: Mi primera dirección, fuera de la academia, fue *La gaviota*, de Chéjov. El hecho de que yo no pudiera volver al país porque estaba prohibido—te estoy hablando de tiempos de persecución; mi pasaporte decía que no era válido para países de la órbita socialista, sobre todo la URSS. De modo que yo no pude venir, a pesar de lo joven que era y de la falta que me hacía mi familia, no pude venir aquí en tres años. Despegarme de mi familia, que nunca me había despegado, hasta tres años que pasé, fue algo muy duro. Empecé a venir al país en las vacaciones. En esa época no había llamadas telefónicas, la mayoría de las cartas se perdían porque todo eso pasaba por una censura, los paquetes, todo lo que me enviaban cogía otro rumbo. La distancia era mayor porque yo nunca los oí hablar a menos mientras estaba allá, porque cuando estaba en vacaciones, me iba a España, me iba a Italia, viajaba mucho porque me mandaban dinero para eso y entonces podía llamar y oírlos y saber cosas más concretas. Yo me enteraba de las noticias como a los seis meses, que si hubo un ciclón, se si murió el maquillista fulano. La cosa es que cuando me toca hacer mi tesis, cuando estoy en cuarto año, mucha gente se puso a perder el tiempo. Yo vine aquí en las vacaciones y tenía que hacer dos trabajos: asistente de un director, primero; entonces en ese momento vino Ramón Pareja, un director español que estuvo muy vinculado al movimiento dominicano—fue la primera vez que vino—y presentó *Marat Sade*. Fui su asistente. Le dije: “tengo que hacer una práctica, yo también acabo de llegar aquí” y entonces hice esa práctica. No solo hice esa práctica sino que también hice mi trabajo de tesis. De manera que en unas vacaciones yo resolví las dos, me quedé un poquito más de tiempo y eso me ahorró un año también allá, un año de estudio, porque ya era práctica. Algunos se la pasaban pensando qué iban a hacer, esperando dónde los iban a mandar. Yo no quería que me mandaran a un lugar desconocido y por eso la hice aquí. De ahí que hiciera *La gaviota* y me objetivo era precisamente ese choque tan grande, después de tres años sin volver—aunque hice esa dirección al cuarto año—esa distancia de mi entorno, de mi familia, toda esa soledad que yo vivía, tan alejada, porque allá casi no había nadie conocido, en aquel clima de hasta menos 30 grados—llegué a vivir hasta menos 42 grados Celcius. Ese fue mi objetivo: tratar de entender esa confusión que había en mí misma como actriz—yo hice Nina, además, un atrevimiento terrible—y lo hice con la Compañía Nacional de Teatro y con Nuevo Teatro. Esos eran los actores de las

escuelas antagónicas que te contaba y los fusioné, ése ha sido siempre uno de mis objetivos, la contaminación. Porque para mí todo eso era como Montescos y Capuletos y ése fue mi objetivo: junté el grupo Nuevo Teatro, que era el grupo independiente por excelencia de escuela stanislavskiana, y la compañía tradicional, antigua, como se la calificaba en esa época españolizante y españolizada, en *La gaviota*. Tuvo muy buena acogida. Fui, lo defendí y volví. Ese fue mi primer trabajo y logré mi objetivo juntar ambas escuelas de las cuales yo era fruto.

Gustavo: *Desde aquel momento hasta hoy, con toda tu experiencia, ¿cómo definirías hoy el rol del director?*

María: Regresé aquí en el 83 y comencé inmediatamente a dar clases y a dirigir, después de haber dirigido *La gaviota*. Lo más difícil para mí fue ese momento de olvidar lo aprendido. Como yo no quise ser directora, me encontraba más cómoda y más feliz siendo actriz. Hoy, al cabo del tiempo, dirigir es mi trabajo; un trabajo que me permite vivir, pero cuando actúo es donde encuentro mi verdadera vocación, mi verdadera pasión. Como ésa es mi profesión, yo trabajo mucho con gente que quiere reproducir experiencias de otros países que no son mis propias producciones de mi compañía, que es Teatro Mandrágora. A todo eso yo le tengo que poner mi acento, mi adaptación. Acabo de hacer *Los miserables*, acabo de hacer *Cabaret*, había hecho *Evita* y ahora iba a hacer *El graduado*. Las cosas que son por encargo, que me contratan como profesional, porque con mi experiencia, con mis estudios—aunque luego continué de otra manera—necesitan a alguien que pueda llevar todo aquello a cabo y garantizar una inversión que se está haciendo. No puedes poner eso en manos de alguien que esté experimentando. En los musicales, en *Los miserables*, por ejemplo, cuando quieren tal versión, tengo un asistente que es coreógrafa, que se ocupa de mover el elenco antes de que yo llegue. Mi trabajo: organizar el caos. Cuando todo el mundo se sabe todo y se supone que eso que estaba ahí, lo que quieren los productores, lo que hay, yo lo cambio. Lo cambio porque yo no tengo el actor que estaba en Broadway. Lo cambio porque yo no estoy ahí para copiar a otro. Lo cambio porque no es lo mismo tener un dominicano haciendo el papel de Jean Valjean que a un francés o a un gringo que lo está haciendo durante años en Broadway. Yo trabajo con actores más propositivos. No puedo remitirme a una experiencia foránea porque

estamos aquí en vivo y yo me aburro muchísimo si no se trata de crear, porque mi trabajo es precisamente ése. No sé lo que han hecho todos esos directores, pero como soy una mezcla tan extraña de estilos de actuación que no he parado nunca ni me quedé en el Método, trabajo a partir de una experiencia que ha pasado por mi propio cuerpo. Trabajo de otra manera, trabajo creando personajes, porque como actriz mi pasión es crear personajes y hacerlos diversos. Ese es mi trabajo, tener unos actores que tengan la misma pasión de crear y yo voy entonces a garantizar que eso tenga una factura, un nivel y que sea una verdadera creación.

Gustavo: *De acuerdo a la opinión de la gente o de la crítica, ¿crees hoy que tienes un estilo o marca personal?*

María: Sí. Precisamente esa contaminación, yo te puedo trabajar un espectáculo, que de hecho lo he hecho con mi propia dramaturgia, de Heiner Muller, puedo trabajar con Chéjov como te puedo trabajar también con un autor criollo, como te puedo trabajar *Tres mujeres*, de Albee, que la acabo de hacer y donde también actué en el papel principal, como te puedo hacer un musical. Fui directora hace años de la Compañía Nacional de Teatro y siempre he creído en el rigor; lo mío es el rigor, la creación ante todo y la contaminación. Me gusta mezclar el estilo que han perdido los jóvenes—porque ya hablaremos de la parte pedagógica, ya que fui directora dos veces de la Escuela Nacional—y por eso busco un actor del buen decir, como eran esos actores que me precedieron a mí, ya que yo soy de una generación intermedia, con maestros de muchísimos que andan ya por ahí, de por lo menos dos décadas, dos generaciones. Con esos que me precedieron a mí—que muchos ya no dan clases, están retirados o muertos—mi deber era agarrar lo mejor de esa gente, que era un manejo en su voz, en su dicción, en su proyección, una gestualidad muy específica pero importante—ésos que se ríen por “pisa fuerte, habla duro y busca el foco”—pero que tienen un sentido de la espectacularidad diferente, que está ahí, que no se les puede negar. Odiaba los antagonismos, porque como te dije, me traumatizaron cuando niña: lo del otro era siempre una porquería. No creo en extremismos, creo en la contaminación, en la mezcla, precisamente porque no me gustaría que se perdiera aquello, y yo como actriz lo pongo en práctica. Por eso en Moscú los exámenes tenían que adecuarlos a mi participación para darme tiempo a cambiarme entre una escena y otra, porque si iban a hacer Moliere,

podía hacerlo porque venía de la escuela de la representación; si iban a hacer Chéjov, yo también estaba en la escuela de vivencia; esa pluralidad que yo tenía, esa posibilidad de ser expresiva, además por ser latina. Ellos a veces se ahogaban en un psicologismo inexpresivo, introspectivo, porque éramos estudiantes, pero casi todos ellos, a diferencia de mí, eran actores de muchos años y casi todos habían decidido casi sobre sus treinta años que iban a ser directores. He creado ese sello en base a mi propia experiencia. Si tengo que hacer una obra donde el cuerpo sea lo importante, pues yo me entreno y lo hago como lo hacen mis alumnos, que tienden más a eso, pero no puedo perder el buen decir. Y también eso es lo que enseño. Para mí un actor al que yo no le entiendo lo que dice, no me interesa para nada. Igual que no me interesa ese otro que está ahí como un palo. Se trata de eso: del buen decir y del buen hacer. Ese es el sello de mi teatro.

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?*

María: Debido a esa pluralidad de la cual te hablo, por ejemplo, dentro de un estilo más expresionista, está *Muller Machine*, que fue el espectáculo sobre textos de Inge y Heiner Muller. También *La mano*, que fue un espectáculo más postmoderno con una mezcla de textos; ocupé, hice una gran instalación en el Palacio de Bellas Artes, que era como un recinto policial; tomé veinte puertas de todas las oficinas, empezando por la del director general y la convertí en espacios con actores vivos y luego se representaba la obra. Esa sería la puesta más postmoderna y aquella otra, *Muller Machine*, la más expresionista y ahora *Tres mujeres altas*, la puesta realista que más me ha satisfecho, además porque actué, fui la directora y la produje, significó un gran esfuerzo para mí, pero los resultados fueron óptimos, tanto de crítica, como de público y como de satisfacción personal.

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?*

María: *Orinoco*, de Carballido. Porque yo estaba trabajando con una amiga y ella quería que hiciéramos algo juntas. A mí nunca me gustó ni me

convenció mucho la obra porque creo que tiene unos problemas en su estructura dramática. Yo ya la había visto en muchos sitios. Ella insistía, porque andaba un poco deprimida, porque quería trabajar. Y acepté; le dije: “Pues hagámosla, vamos a hacer esos dos personajes, nos vamos por los pueblos”. Sin todas estas expectativas de que nosotros vamos a actuar, porque ella es una actriz realmente importante, más joven que yo, pero tenemos el nivel de lo que la gente espera y exige de nosotras. Le dije: “Sin grandes expectativas, vamos a hacer esto para divertirnos”. ¡Mentira! Al final no fuimos para ningún pueblo. No quedé satisfecha artísticamente, pero fue la primera vez—y ahí fue el error—que quise dejar en manos de otro la producción, hasta buscar el dinero y distribuirlo. Ella me decía que yo no podía seguir haciendo todo. “Como es para divertirnos—me decía—vamos a buscar un productor para que tú no tengas esa responsabilidad encima y podamos divertirnos actuando”. Y cuando apareció, apareció una loca, que parecía muy altruista y era una delincuente, que agarró el dinero, nunca apareció la escenografía y cometí el peor error que puede cometer un director que es no suspender. No suspendí, que es lo que debí haber hecho. Tres días antes estaba inventando con el escenógrafo una escenografía que no era la que se diseñó—ella y yo estábamos como perdidas, como hundidas en ese barco. A unos les gustó, a otros, no. Honestamente, eso fue en el 2000, todo el mundo lo puede recordar así, aprendí tanto... Aprendí, primero, que a nadie le duele esto como me duele a mí; segundo, que nadie va a salir a buscar dinero para mí, para que yo me divierta con mi amiga actriz, por más que parezca altruista, porque es todo un trabajo que no le va a dar tanto beneficio a nadie, salvo—como ocurre ahora—a los que están haciendo estas grandes producciones de Broadway, globalizadas; porque el trabajo del actor, cuando es solamente para eso, para crear personajes y llevarle a la gente historias que a él le gustan—a pesar de que, como te dije, a mí no me gustaba mucho la obra ; pero había que tener algo a mano de dos y para ella, mi amiga, eso estaba bien. Cometí muchos errores y los pagué caro. Después me sentía realmente desmoralizada, pero agarré un gran impulso a partir de ahí; no confío en nadie, se me puso más duro el corazón, es verdad, y eso se nota cuando soy tan rigurosa, cuando las cosas no van bien o no van como yo creo que deben ser, renuncio y le dejo la cosa al que sea. Pero no voy a cometer el mismo error de ver que se está derrumbando la producción por razones que no

tienen que ver conmigo ni artísticas, y que yo lo permita. Para responderte la pregunta: el montaje en el que más he aprendido fue ése.

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

María: Todo depende de si yo sintonizo con lo que está diciendo esa obra. La experiencia de *Tres mujeres altas*, que me acuerdo que cuando la leíamos llorábamos mis otras dos compañeras y yo, me parecía una obra tan fuerte... De hecho esa obra estuvo diez años reposando, en inglés, que me la había mandado el embajador dominicano en Washington porque la vio y le pareció que era para mí. Y cuando yo, con mi escaso inglés, le eché el ojo, me dije: “yo no quiero hablar de lo que están hablando estas mujeres”. Porque no la entendía, en ese momento no necesitaba hablar de eso. Pasaron diez años, me di cuenta que sí había que hablar de eso. Y después era tan doloroso, que nos la pasábamos llorando. Una de mis amigas hasta se fue y tuve que buscar otra actriz, porque dijo que no quería torturarse. La experiencia es que todo el primer acto la gente no salió de una carcajada y mira que la hice como pensaba yo que debía ser el personaje. Eso es lo que me gusta: fundir un género con otro. Mi último trabajo con la Compañía Nacional de Teatro fue *Prohibido suicidarse en primavera*, de Casona. Una obra como esa, que fue la que fundó esa compañía sesenta años atrás, por Emilio Aparicio, que la estrenó un día casualmente de mi cumpleaños, pues entonces eso me decidí a hacerla. La relectura de una obra como esa, que ahora vi que está en Buenos Aires y yo que la había sacado de un baúl, toda llena de moho, me hizo revalorizar a Casona; es más, no dudo que un día de estos yo ande montando otra vez a Casona, porque la obra me parecía preciosa. Como viví el horror del extremismo, cuando algo me gusta a mí no me importa si es de Casona, si es de Albee o si es de Muller. Iba a ser algo de Sarah Kane, que no lo he hecho todavía, que me encanta, la estuve explorando en muchos viajes a Europa, investigando, como me pasó con Cortés, que eran cosas que yo investigaba, leía, traducía para ver cuándo la iba a hacer, cuando eso no llegaba mucho por aquí. Sin embargo, tuve una experiencia en Uruguay, viendo una de las obras de Sarah Kane, que había como doce personas en la sala, yo estaba de invitada, andaba por ahí por Buenos Aires y Montevideo, me invitó el director de la pieza; aquello me pareció tan dolorosamente patético y terrible, y estaba rodeada de

jóvenes, que para mí fue una revelación. Después me fui a cenar con mi acompañante francesa y su esposo uruguayo —yo estaba invitada por la embajada francesa— que era psicoanalista y me decía que en Uruguay hay el mayor índice de suicidios de jóvenes y que todo eso se esconde. Le decía que aquí todo es tan neblinoso, tan triste, por eso tienen tan buenos poetas, y es que yo acabo de descubrir algo horrible: a todos esos muchachos que están ahí le estamos enseñando el lado más feo de la vida, porque ésa era la realidad de Sarah, que acabó suicidándose. No sabía lo de los suicidios allá; fue como una revelación. Y yo me dije que no, que yo no podía seguir contribuyendo con este masoquismo a que la gente joven no vea esperanza, no vea luz, no se ría. Eso fue como hace dos o tres años y fue una revelación. Me están pasando muchas revelaciones, no sé lo que pasa, si es que al cabo de los años, con la experiencia y con la libertad—creo que éste es mi momento de libertad—voy viendo esas cosas. No quiero pensar como piensan los demás; pienso como me dice mi convicción, mi experiencia, mi sensibilidad. Y entonces dije “no, cero Sarah Kane por acá”. Cuando tenga ganas de suicidarme, me suicidaré, pero no puedo llevar a los otros a eso, cuando la realidad de aquella era otra cosa.

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

María: La pintura, sobretodo. Mi marido es pintor surrealista, mi marido de hace veinte y pico de años. Aunque en el GITIS las artes visuales eran una materia muy importante, teníamos al mejor crítico, Marosov, como maestro, eso era muy importante para la enseñanza de la dirección, el haber tenido esa formación tan fuerte en arte visual y luego casarme con un pintor muy importante, que vivió casi toda su vida en París y es el pintor dominicano de mayor proyección internacional, hizo que—como te decía—en mi trabajo yo veo las escenas en cuadros, cuadros plásticos. He hecho obras donde se funden esos cuadros con la realidad y lo que dije de la instalación en todo el Palacio de Bellas Artes como si fuera un Palacio de Policía. Conocí muchos surrealistas en París con él, gente de los sesenta que tenía otra visión y que no se ha quedado en el tiempo, que vivió las vanguardias y las protagonizó, no que las leyó. Fue un gran aprendizaje. Eso tuvo que ver mucho en lo que hago actualmente, que para mí lo visual sea tan importante en el escenario.

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

María: No, no te puedo hablar de directores. ¿Sabes por qué? Porque el lado crítico mío de directora hace que cuando yo estoy mirando una puesta en escena, interpretando los otros elementos indescifrables, como la experiencia que te decía ahorita. Yo no te puedo decir de la puesta en escena que vi en Montevideo, no te puedo hablar de la puesta en escena, mientras eso va pasando, en mí van pasando otras cosas. Ese director cuyo montaje no era muy significativo, para mí tuvo un impacto importante, quizá más que cuando vi a Roger Planchon en Moscú o cuando veía los montajes de mis maestros o cuando veía montajes en los grandes festivales mundiales a los que he asistido por todos lados. Además, los directores se ponen de moda. Es verdad que todo eso se va quedando en tu disco duro, que tu memoria visual retiene todo eso como bagaje. Pero cuando me impacta es porque me impacta en otro sentido, más humano. El virtuosismo escénico no surte mucho efecto en mí porque es como ser mago y ver a un mago. Sabes de dónde viene ese truco. Cuando se puso de moda tal o cual director en un festival, porque los festivales también se van poniendo de moda; aquí vino Barba, vimos las puestas de Barba, gente que se quedó impactada. Me gustaría hacer una encuesta para ver cómo eso los había impactado, cuando en realidad uno sabe de qué realidad, de qué entorno viene eso. Quizá un director dominicano hace algo y me impacta más porque veo como el resultado de un proceso cuyo orígenes y perspectivas yo entiendo mejor. Muchas veces eso tiene un impacto entre directores, entre el gremio. Y a mí no me gusta que me impacte el gremio, me gusta que me impacten los actores, las obras, la sensibilidad, el público.

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

María: *El inspector*, de Gogol. Esa realidad me parece tan cotidiana en un país con éste, ese mundo de los funcionarios, del palacio y de los burócratas o tecnócratas—como sean hoy—es tan... ¡Me gustaría tanto hacer esa obra! La tengo transcrita y revisada en la Compañía Nacional, pero luego estaba ya tan cansada de hacer montajes por obligación con tantos actores que, en su mayoría, yo no había elegido, que lo dejé.

Gustavo: *¿Escribes teatro?*

María: No, nunca he querido. Soy más bien dramaturgista. Como te decía en el caso de los textos de Heiner e Inge.

Gustavo: *Me has ya dicho que has actuado y dirigido en la misma obra varias veces. ¿Cómo es esa experiencia? ¿Qué facilidades o dificultades te plantea como directora?*

María: Es terrible. Eso solo lo hago porque es difícil que alguien quiera dirigirme. Y como te dije, mi vocación es la de ser actriz. Yo he dirigido y actuado en varias obras, en *La gaviota*, en *Orinoco*, en *Tres mujeres altas*, *Banco de Parque*, y también *La controversia de Valladolid*, de Jean-Claude Carrière, en co-dirección con un francés y acabé haciendo el papel de Sepúlveda, porque no aparecía el actor. Es complicado, pero es la única manera que yo tengo de poder actuar.

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

María: No. Cuando comencé mi carrera de directora, dirigía comerciales, metía la mano en cosas de documentales y de cine. Pero he metido cine dentro del teatro como en dos obras dominicanas que monté: *La Misiva de Povorsky* y *Los Hijos del Fénix*, en ambas realicé muchas filmaciones que introduje en la estructura dramática. He colaborado, pero dirigir, no. Ahora que me estoy jubilando del servicio público quiero experimentar con una camarita que tengo y hacer obras de arte en miniatura, pero en video. Como ahora es tan fácil tener esos recursos al alcance. Tengo como muchas cosas en la cabeza que no voy a poder realizar en el teatro y las quiero dejar plasmadas en el video.

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

María: Sí. Cuando hice *El herrero y la Muerte*, lo hice en el grupo Nuevo Teatro, con un grupo de actores diferentes al que luego encontré en la Compañía Nacional de Teatro. La había hecho en el 95 y tenía todas esas máscaras, utilería y vestuario, y cuando llego a la Compañía Nacional, en el 2000, no había nada. Tenía que comenzar de cero y no había dinero, porque estaba comenzando el gobierno que me mandó ahí y fue el inicio de lo que hoy es el Ministerio de Cultura. Entonces me dije, sea como sea,

tengo que empezar a ensayar. Ahora voy a hacer una nueva versión; la primera vez se llamaba la *Historia de Miseria, la Muerte, el Diablo y su Hermana*, y ahora fue *El herrero y la Muerte*, con otros actores, aunque el principio de dirección era el mismo. Tuve que adaptar muchas cosas porque no eran los mismos actores de aquel proceso. El esqueleto, el cañamazo es el mismo, pero la experiencia es diferente cuando cambia todo el recurso humano.

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 tí? ¿Tiene peso durante los ensayos?*

María: Claro que pienso en ese espectador. Incluso cuando, como en este caso que te estaba explicando, de los últimos musicales y montajes de aquí, me planteo eso. Vi *Los miserables* en San Francisco, duraba casi cuatro horas; nadie aquí se aguanta cuatro horas. Hubo que buscar una versión de tres horas y pico, algo así, y la gente se lo aguantó. Siempre estoy pensando en el tempo ritmo; para mí el tempo ritmo de un espectáculo es la clave para conectar con el espectador dominicano. El ritmo de nuestra vida, el deseo de irse a tomar una cerveza mientras se está en la platea o ese “dónde voy a ir luego” del espectador promedio, hace que tenga siempre una prisa. No es como el espectador moscovita que ante aquel frío se metía en aquellas salas a ver esas obras larguísimas, *Los hermanos Karamasov*, *Humillados y ofendidos*. El de aquí no, el de aquí está en el teatro y no le puedes dar un segundo para pensar si en su casa hay papel higiénico o no, no me gusta darle tiempo al espectador porque sé que lo lleva muy volado. Quiero darle todo en el tiempo que tengo sin dejarlo distraer.

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?*

María: Como aquí no se puede mover nada a ningún lado, porque éste es un lugar como ves, muy difícil. Yo no me voy a ir allí, como hacen los centroamericanos, que se van en un autobús de un país al otro, no me puedo ir como hacen en Sudamérica. Aquí todo hay que hacerlo por avión

o por mar. Las veces que he ido a presentarme como actriz y como directora, por ejemplo con el monólogo que yo hice de Emily Dickinson, que lo llevé a Canarias, al El Salvador, a Puerto Rico. Cuando hemos ido a Nueva York o a México a presentarnos, es con el mínimo de exigencia; el que se mueve sin mucho dinero, tiene que moverse con poca gente, poca carga y con un espectáculo que esté basado en el actor. Mi nivel de exigencia es alto en la actuación y bajo en cuanto a recursos técnicos, porque me he encontrado con cualquier cosa en el camino. Ya no me queda expectativa de nada y voy preparada. Si el escenario es plano, bien, si está inclinado, también.

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

María: Y esas exigencias ya todo el mundo las va conociendo y el que no, las comienza a comprender. El que me busca a mí sabe que donde yo pongo mi nombre todo lo que tenga que ver con lo artístico está bajo mi supervisión y bajo mi escrutinio. Lamentablemente vamos todos aprendiendo en el camino; yo misma he buscado toda la vida, en los grupos independientes en los que he estado, nos buscábamos todo. No teníamos ningún productor que se interesara en producirnos. Y además la figura del productor solo es válida y aparece cuando son estos grandes espectáculos donde se mueven grandes recursos y se captan también grandes recursos. Aquí hay productores que han comenzado a contratarme como directora; ellos saben muy bien que yo la adapto y hago mi puesta en escena, *Cabaret*, por ejemplo. Eso trae conflicto, como el que acabo de tener, que a veces por diferencia en la metodología o en la concepción de qué es un productor, uno tiene sus encontronazos. Como siempre digo, aunque me busque un productor, yo no hago esto por dinero. Nunca lo tuve antes y no lo puedo tener ahora porque los espectáculos sean de otra dimensión. Si el elemento artístico no es el que prevalece y si mis servicios no son buscados porque se confía plenamente en que yo no voy a poner mi nombre donde yo no tenga el dominio total de la organización de ese caos, aunque acepte sugerencias y trabaje con coreógrafos, con asistentes, no lo hago. El problema está en que cuando yo tengo algo que resolver, no puedo oír veinte opiniones de gente que no sabe de esto. O cuya área puede ser la música o la danza o lo que sea, pero no la dirección escénica. Las opiniones son importantes, pero las

decisiones las tiene que tomar el que tiene la experiencia, la formación y la capacidad, porque de lo contrario, ¿para qué me buscaste?

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

María: Sí, indefectiblemente. Ahora sí, para ese tipo de espectáculos que usualmente tienen productor. Cuando estábamos en los grupos independientes, como Nuevo Teatro, que era mi grupo y donde estuve por más de veinte años, nosotros ensayábamos por años una obra. El otro día fui a un homenaje que me hacían por *La noche de los asesinos*, que lo hizo un nuevo elenco y yo estaba en el público y me homenajearon. Es increíble la perspectiva de la cosas, como esa puesta de hace veinte años, que ensayábamos años. Uno podía conseguir marido, embarazarse y parir y todavía estaba en la misma obra. Es una de las cosas que hoy no hago. Hoy trabajo menos tiempo, pero con más intensidad. Antes nos juntábamos, tomábamos café, hablábamos de la familia, era como un convivio, como que vivíamos todos juntos y nos separábamos para dormir. Y a veces ni a eso. Uno iba a su casa, se bañaba y volvía. Y pasábamos años, porque como no se trataba de dinero... no sé de qué vivíamos, honestamente; casi ninguno tenía hijos. Yo era la más joven. Era un tiempo donde el tiempo no tenía tiempo, no tenía estatus, el tiempo era como impredecible, sacábamos la obra cuando estuviéramos listos. Ahora no, ahora si me propongo hacer un musical, tengo que trabajar varios meses, pero entre la pre-producción, la producción, ya la puesta en escena y luego la fecha de estreno, cuando uno entra ya en la recta final del pasar el día en el teatro. Además, la fecha de estreno es importante porque tengo que planificar mi año en mi agenda.

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

María: No, yo no puedo, siempre voy, pero siempre pienso en el día después. Es tan angustiante y paso tanto por abajo, me quedo sin voz peleándome con los escenógrafos o con los que están allí, o con los actores o con quien sea. Sacando todo aquello adelante pero desde abajo, porque no hay otra manera, que tengo que tomar tantos cigarrillos y me quedo tan ronca y me quedo tan... Si estreno un 12 solo pienso que el 13 estoy libre. Pero, mientras tanto, el día del estreno y todos los días yo me quedo allí sentada con una libreta que tengo, una carpeta roja, y veo todos

los días el espectáculo y todos los días hago anotaciones en esa libreta, a la que todo el mundo le teme, porque la mayoría de los directores se va, pero yo no. ¡Yo me quedo y de qué manera! Cada detalle escénico, cada detalle actoral que me cae inmediatamente al terminar la función, nadie se puede ir del teatro sin que yo lo vea.

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

María: Todo el tiempo, yo estoy haciendo ajustes hasta el último día. Es más, hasta después que pasa hago ajustes.

Gustavo: *¿Cómo llegan las obras a tus manos?*

María: Hay gente que dice que la vio y me la trae. Me topo con una obra por casualidad o de repente me interesa un tema, por algo que yo esté viviendo o que esté viviendo el país. A veces porque me interesa un autor. Viajo mucho, quizá menos que antes, pero soy de las que se metían en La avispa días enteros con don Joaquín y él me traía cosas, me sacaba cosas de su sótano; después me llevaba a las tertulias, al teatro, junto Julia, su esposa. A Buenos Aires me gusta ir mucho a comprar libros porque éste no es un país a donde se pueda comprar libros de teatro. A cada país que voy, incluso en Francia misma compraba cosas en francés, siempre compro libros. Me gusta estar actualizada, me gusta ir a las librerías. Cuando yo la pasaba ahí en La avispa, la gente llegaba, preguntaba por un libro y yo podía hasta buscarlo, de tanto que los manoseaba el día entero; me pasaba todo el día metida ahí y de noche me iba al teatro, a eso era a lo que iba a Madrid. Como las mujeres siempre estamos buscando obras para dos o tres actrices, a veces hasta recomendaba obras a la gente y algunos creían que yo trabajaba allí. Me apasiona mucho esa búsqueda.

Gustavo: *Cuando trabajaste—si es que te ha tocado—con un dramaturgo vivo, pero que obviamente estaba en tu ciudad, ¿te interesó su presencia durante los ensayos? ¿Fue útil? ¿En qué sentido?*

María: Mi primera experiencia en esa obra que se llamaba *Los clavos*, que yo hice cuando tenía catorce años, era la primera vez que se hacía esa obra; era de un autor que en realidad no estaba dedicado a ser dramaturgo, había sido cantante de ópera, creo que vivía en Nueva York o algo así. Él estaba siempre en los ensayos, era muy lindo porque yo era una niña y él me contaba historias de donde pasaba la acción, que había un borracho, etc. Era muy lindo, pero después que soy directora, que oigo

a todo el mundo hablando de lo malo que es que esté el autor ahí, me puse a pensar. El otro día hice una obra con la Compañía Nacional, de Iván García, pero el autor nunca estuvo ahí, solo fue al estreno. Como ya sabía, como escuchaba todas esas anécdotas de lo malo que es que esté el autor, me manejé sí; pero hice varios intentos, como algunos que se acercaban para que yo les dirigiera una obra, me parecían tan insistentes en algunos aspectos, que a veces tenía que decirles “mira, esto no es dramático, vamos a meter aquí un elemento dramático”; luego se ofendían y nunca llegábamos a puerto. Por eso dejé de intentarlo.

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.?*

María: Para mí definir la textura del espectáculo es muy importante, me importa saber qué elemento voy a utilizar, de qué materia va estar hecho. Eso al margen del trabajo con el actor. Pero luego la experiencia con el actor, dentro de eso que todavía no es una escenografía, porque nosotros tenemos muy pocos escenógrafos y los escenógrafos aquí a diferencia de cómo a mí me enseñaron en Moscú, no son aquellos que se meten al proceso contigo desde el principio y te hacen propuestas. Aquí el escenógrafo llega a última hora, le das dinero, se va a comprar las cosas y no le interesa más nada. Es difícil. Regularmente concibo los propios espacios de la acción, por eso al final la escenógrafa acabo siendo yo. En los montajes de mis producciones teatrales trabajo mis diseños con realizadores, que siempre me auxilian con la construcción. Pero es muy difícil que alguien diseñe algo, porque para mí el espacio escenográfico está intrínsecamente ligado a mi concepción, entonces como no tengo otra persona que trabaje conmigo, como otros directores que tienen esa suerte de tener esos apoyos. No he tenido esa suerte, he tenido que buscármela yo sola, y a mí me gustaría que en las futuras generaciones dependiéramos menos de esas dos o tres personas que trabajan exclusivamente en escenografía. Cuando le das oportunidad a algún joven que se me acerca, sea artista plástico o estudiante de arquitectura, luego no aparecen. Hice intercambios con la Escuela de Artes Plásticas, para que vengan, por esa preocupación de tener escenógrafos formados de otra manera, más artistas dedicados solo a eso, pero veían a los tramoyistas, veían que había que clavar, no les gustaba la tras-escena, lo que pasaba

detrás, porque todo el mundo lo que quiere es ser artista, pero en el escenógrafo, acompañando al artista, hay que realizar ideas de ese artista. Y nunca me ha dado resultado. Creo que me voy a morir así y tendré que seguir creando mis propios espacios.

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

María: Sí, a veces me vuelvo loca porque busco varias traducciones, sobre todo de obras como *La gaviota*. Como yo dominaba el ruso y tenía la original y varias versiones, para mí el lenguaje, cómo habla un personaje, es una cosa que determina si cierta actuación va a ser orgánica o no, va a servir para algo. A veces veo gente diciendo cosas en escena que ni saben lo que están diciendo, o construcciones, estructuras gramaticales que no corresponden a la idiosincrasia de determinados personajes y me parece terriblemente grave. No soy dramaturga, pero hago un trabajo dramaturgístico de estructura, de lenguaje, de todo, que al final hago una gran cirugía, pero siempre tengo que buscarle la vuelta, porque me preocupa mucho que lo que expresen los personajes no esté divorciado con lo que yo creo que debe ser ese personaje o esa obra.

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?*

María: Yo voy con el objetivo. Acuérdate que te conté que me traumatizaba pasar tanto tiempo en la mesa como actriz. Cuando un director nos ponía a estar mucho tiempo en la mesa, luego al pararnos había una dificultad terrible entre todo lo que investigábamos y hablábamos durante tanto tiempo en la mesa, por eso mi trabajo va de la silla a la mesa, de la mesa al escenario, es un trabajo que tiene que ser dinámico, precisamente para que no se especialice en investigar y hacer biografías de personajes. Casi siempre voy con el objetivo, pero de una manera abierta; un objetivo dispuesto a enriquecerse con lo que van a aportar los actores que, para mí, como elemento vivo, son muy importantes. Llevo objetivos que se agrandan, que casi nunca cambian pero que se van transformando.

Gustavo: *¿Cómo seleccionas el elenco?*

María: Tengo que decirte que la experiencia pesa; como yo estoy ahora como viniendo de todo, he pasado por todo, por el grupo independiente—donde éramos actores que buscábamos obras para nosotros mismos; yo dirigía pero a veces actuaba, entonces al que me dirigía, yo luego lo dirigía—un grupo cerrado, que se ampliaba un poco con los estudiantes de los talleres, que eran los que luego podían llegar a insertarse. Trabajábamos para nosotros, éramos muy selectivos en cuanto a la gente que estaba con uno. Pero al cabo del tiempo, me parece que éramos muy cerrados y celosos. Un poco ésa es la herencia que te contaba. Luego, cuando paso a dirigir la Escuela de Teatro, la que dirijo ahora y que también dirigía antes del 2000, cuando entro en el 2000 a dirigir la Compañía, me dicen “esa compañía está inoperante, no sirve para nada”. Salgo de la Escuela y vengo a la compañía. Nadie quería a esa compañía o, mejor, sí todo el mundo la quería, pero nadie quería reestructurarla. Porque la Compañía se agarraba un poco de que no había dinero; sacar fondos públicos para las obras es muy difícil, nunca llegan a tiempo. Estuve cuando joven en esa compañía, cuando era Teatro Oficial de Bellas Artes, no Compañía Nacional de Teatro como es ahora, entonces ensayábamos, la obra lista para presentarse, los directores interrumpían el ensayo para cruzar al edificio de la Secretaría de Educación y siempre volvían con el semblante pálido y decían “todavía no nos han puesto el dinero”, ahí mismo se terminaba el ensayo. Era como el telegrama mío aquél del que te hablaba al principio de esta entrevista. Pasaban cosas, no llegaba nada y el elenco se iba transformando en lo que el dinero llegaba. Entonces cuando me tocaba dirigir esa compañía que estaba llena de actores, que algunos fueron compañeros míos en otras épocas, otros que eran personas que llegaron por amiguismo, que ni siquiera eran artistas, era todo un desastre. Cuando llego a ese desastre, me preguntaba cómo iba a hacer obras con esa gente, si yo no las elegí. Como la dirección es mi profesión, tomé unos guantes, unas pinzas, comencé a ingresar a jóvenes actores salidos de la Escuela, por eso ahora todos son jóvenes, aunque ya están madurando, están ya envejeciendo un poco—¡gracias a Dios!—porque eran muy tiernitos cuando yo los metí, para contaminar y contaminarse a los veteranos que estaban ahí. Fue un trabajo terrible, que te deja exhausto, pero que está dirigiendo a veinte y pico de actores que te encomendaron, es decir, que están mal pagos e inconformes, y por la mística que les logré transmitir, pudimos durante

esos seis años hacer unos nuevos montajes que se presentaban en diversas ocasiones y con distintos motivos, por encargo. Hicimos *El Decamerón* de Boccaccio, hicimos esa obra que te mencioné con un francés que nos visitó, también obras dominicanas que habían ganado concursos de dramaturgia. Últimamente no elijo mucho, pero a cabo de algunos años me cansé de eso. Me voy a trabajar con quien me dé la maldita gana y me fui. Volví para la Escuela, claro, porque sigo trabajando en el Servicio Público. Crucé de un pasillo al otro, volví a la Escuela y ésa es otra historia. Comencé entonces a hacer ese trabajo con los musicales. En los musicales, obviamente, tienen que ser cantantes, cosa que no abunda mucho entre los actores. Ahora muchos están tomando clases de canto, pero a algunos se les da y a otros no, porque ése es un don. No todo el mundo canta. Cuando se hacen los casting, entonces doy opinión quiénes cantan y entre quienes cantan, éstos son los que tienen más condiciones. Logramos también que algunos actores tengan algunos papeles para reforzar, aunque no canten tanto, entonces se les duplican las voces por ahí. En estos casos hay que negociar un poco porque un productor siempre necesita figuras que lleven gente al teatro. Estoy en eso. Por ejemplo, el elenco de *Tres mujeres altas*, como era mi producción, fue mío, dos amigas mías y yo. Ahí nadie se mete, ése es el mejor estado. Pero como iba a actuar, necesitaba a mi alrededor gente con la cual pudiera convivir todo ese tiempo en una manera agradable, armoniosa, sin conflicto—que siempre los hay, pero digamos reducidos al mínimo. Ya cuando me toca, me adapto; al final, la gente que trabaja en esto y se pasa meses juntas termina como una familia en la que caemos a trompadas, nos abrazamos, una familia al fin. Voy por ahí haciendo familia donde me llaman; una especie de lo que aquí llamamos aquí “ven tú”, como una orquesta improvisada, como si dejaras “ven tú, el de flauta”. Ya no existen los grupos como el nuestro, Nuevo Teatro, que tenía veinticinco años; ya no hay grupos. Te tienes que buscar gente agradable con la que puedas compartir, aunque no es la gente que forma un grupo, una compañía. Eso tiene sus pros y sus contras. Hay esa contaminación de encontrar cosas buenas en los otros; hay actores a los que no quieres volver a ver nunca más. Y otros continuarán contigo y otros no; en los casos en que no estás a gusto con eso, simplemente te vas.

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?*

María: No hay muchos actores que a mí me gusten aquí. Actrices, sí—y eso no solo pasa aquí. Te lo digo porque siempre pregunto y lo he llegado a estudiar como una función incluso sociológica, porque es que en las actrices hay un sentido de la responsabilidad diferente. Al igual que yo, la que quiere ser actriz tiene que—además de parir los hijos que tenemos que parir, de atender la casa, atender al marido la que tiene que atenderlo, etc., las relaciones son así—tiene que asumir otras responsabilidades. No todas las actrices son liberales y desatienden a los maridos, algunas atienden maridos, hijos, padres, su casa, algunas que, por el contrario, no hacemos eso, nos vamos desde que amanece y no atendemos nada. Somos capaces de levantarnos a las cinco de la mañana, fregar unos platos y lavar la ropa y mandar los hijos al colegio y todo eso, y también vamos al ensayo o la función. Una actriz puede hacer eso para que no se le impida ser actriz, mientras que un hombre, llegado a cierta edad, tiene una mujer que le exige ser productivo. Como casi todo el mundo tiene que ganarse la vida y a los hombres todavía, en algunos casos, le corresponde esa tarea más que a las mujeres, las mujeres tienen ese doble esfuerzo. Mira como yo lo veo: decía Sarah Bernhardt que el teatro es una cosa femenina y me lo repetía mi maestro Anatoli Efros; él decía que el actor representa más que nada ese lado femenino. Muchos buenos actores o con gran potencial, dejaron el trabajo tan pronto se encontraron mujeres que los pusieron a buscar con qué mantener los hijos y todo eso y dejaron el teatro. Otros se quedaron, alternando con la actuación, con un trabajo formal en cualquier otro lugar. Sin embargo, las mujeres, por esa necesidad que tenemos de estar demostrando que podemos hacer todo, que somos la mujer maravilla, la hormiga atómica y no sé qué más, hacemos todo eso; nos levantamos, hacemos las cosas de la casa, nos vamos para un trabajo también y sacamos al final tiempo para ensayar. Y si al marido no le gusta, botamos al marido y seguimos ensayando. A los hombres se les hace más difícil botar a la mujer y seguir ensayando. En este país, el actor se puede dar el lujo de engordarse, de beber, de ser impuntual, porque siempre va a ser necesitado, porque hay menos. Las mujeres, siendo mejores actrices, porque se han tenido que preocupar por serlo, tienen que mantener la

figura, son más cumplidoras, siempre me va mejor con las mujeres. Cuando tengo elencos con hombres, que era el caso de la obra de la que acabo de renunciar, a veces me siento en la mesa y los miro a todos y digo: “pero a éste lo cancelé yo hace veinte años, el otro hace quince que no lo veía porque se emborrachaba...”. Estoy traumatizada con eso; solo voy a buen puerto en mis producciones—no te hablo de las producciones de otros—con la gente que yo elijo. Por eso ando siempre buscando obras de mujeres.

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

María: Hay varias. Detesto los actores afectados; no es que tienen la vieja escuela, porque la vieja escuela no era afectada sino que estaba dentro de su estilo. Pero hoy en día que te salga uno que ni siquiera te puede decir tres palabras, porque la dicción va cada día peor, la proyección ni hablar; ahora todo el mundo quiere que lo amplifiquen, nadie quiere entrenarse para ser oído en la última fila de una platea. No soporto a los actores a los que no les entiendo lo que dicen, los que se comen las letras porque tienen vicios de dicción, los que comienzan a hacer unos sonidos guturales de afectación que no soporto. Y como ya no tengo paciencia, cuando me pasa de estar en una mesa en la que los actores hacen eso, me da de quitarme un zapato, como la escuela que se criticaba antes, la de las maestras que se quitaban el zapato. Y digo: no, como soy una mujer civilizada de hoy con cierto grado de inteligencia, no puedo hacer lo que hacían esas maestras de cuando yo era chiquita. Entonces mejor me voy a mi casa. Pero sufro... y como soy maestra de actuación, esos son los principales vicios y me paso horas y horas bregando a un muchacho como viene del barrio donde hablan así, y como toda esa globalización está haciendo que el lenguaje se vaya fragmentando en estos chateos, que nadie habla, que todo el mundo escribe una jerga; esa misma jerga se está traspasando al escenario. Y cuando llega al escenario esta gente que no articula, que no entiendes lo que dice, que no se preocupa por tener un discurso claro y que a lo mejor tampoco tienen el cuerpo adecuado, porque algunos se van al cuerpo porque no pueden abrir la boca, te enfureces. Y son actores, se creen actores. Hay gente que está sobre un escenario haciendo todo eso y yo lo sufro. No lo soporto.

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

María: No. Porque—como te digo—tanto dentro de un estilo como de otro, te encuentras con actores llenos de muchísimos vicios. A veces encuentras un actor fresco, maleable, dúctil, pero con técnica. La técnica es la misma: un actor tiene que oírse, tener espectacularidad, llámesele como se le llame. Un actor sobre un escenario tiene que ser una presencia viva, interesante, eso no ha cambiado desde Sarah Bernhardt hasta nuestros días. No quiero un monigote cuya energía no sabemos para qué la tiene y a quién se la trasmite. Soy totalmente opuesta a formalismos, a encerrarse en escuelas. Soy ecléctica totalmente, porque creo en eso. Donde haya dicción, frescura, sensibilidad, donde hay una persona que tiene un don, algo que decir y tiene el talento y las condiciones y las herramientas, eso es un actor; a mí no me importa su metodología, ni su escuela, porque siempre se va a poder poner de acuerdo conmigo.

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?*

María: Sí, me puse de experimentadora en varias ocasiones. Algunas me salieron muy bien, como *La mano*, esa instalación que te comenté. Luego trabajé en la parte de atrás del escenario de Bellas Artes, porque no tenía dinero, simplemente. Venía un festival de esos de aquí y no tenía dinero, no tenía un lugar; tenía que ensayar en el lugar y habían botado una cantidad de inodoros, que estaban cambiando—había para cambiar inodoros pero no había dinero para la obra que representaba al país, era la Compañía Nacional—entonces en un acto de rebeldía me metí ahí detrás, con esos inodoros y esos lavamanos, e hice esa obra, que mucha gente no vio, aunque fue al teatro, era un festival público, metían más gente de la que se calculó y perdían la perspectiva visual. Luego la transformé, la llevé más adelante, la hice en un escenario a la italiana; pero era por una necesidad de trabajar en el espacio. Quería que el espectador fuera como un voyeur, como un brechero, como un fisgón y se abrían unas puertas y todo aquello, un grupo se deleitó durante ese estreno en el festival. Otros decían “no vimos nada” y por eso tuve que hacerla de nuevo para que la vieran. Pensaba: “No te apures, te invito para la próxima y seguro vas a ver; esto fue una medida de emergencia” (*Risas.*) Invento, aunque a veces

no me han salido bien y otras han salido muy bien. Pero no soy de inventar mucho, porque a veces por estar inventando o por las necesidades que tiene, se cae en esnobismos.

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

María: Sí, al final hemos hecho mucha creación colectiva los que venimos de los grupos independientes de los 70. A mí me tocaron los 70. En Nuevo Teatro había un tipo de espectáculos, no todos, que dirigíamos a escolares, que llevaba mucho de improvisaciones y experiencias de creación colectiva. Era creación colectiva todo, nosotros hacíamos todo, construíamos la escenografía, el vestuario, todo. Pero siempre teníamos director. Éramos dos directores, Villalona y yo; nos alternábamos, pero al final era el director—el director de esa época era todavía más tirano—pero a fin de cuentas eran creaciones colectivas las que iban dirigidas hacia ese público, improvisando cosas y todo eso. Pero el rol de director tenía autoridad; cuando yo era chiquita aquello era como que el director era casi un semi-dios, y yo no creo en semidioses, ni en esas cosas. Yo creo en gente que trabaja, que domina su oficio, que tiene sensibilidad, que no la pierde y gente que tiene el conocimiento y la empatía por los actores, como para tener autoridad.

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?*

María: Esa pobreza era un desafío que devino estética. Era un desafío porque, para hacer teatro, nosotros no cobrábamos nada, todo se nos iba en los mismos montajes. A lo sumo quedaba algo para alguna pizza. Trabajábamos en los barrios; no era un trabajo el de movilizar 1.600 personas en una noche, como se hace hoy en ese tipo de espectáculos grandilocuentes. Ese mismo desafío de sobreponernos a la adversidad, creó una estética. Pero nadie quiere crear con dificultades. El que lo diga es un hipócrita. Es muy bueno también saber que tienes los recursos para hacer un espectáculo con la factura que ese espectáculo merece. Hay de todo. Los que nos formamos dentro de esas necesidades, hacemos de tripas, corazón. Los que no tienen esa experiencia, no saben cómo proceder, la pasan muy duro y a veces no les sale ni con dinero.

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?*

María: Satisfacer. Siempre pienso que todas esas vertientes están presentes, pero cuando tú convocas a alguien, lo pones a pagar un dinero para ver, es importante que se vaya satisfecho de lo que vio. Que si era para conmoverse, realmente se conmueva, si era para instruirlo, se instruya, pero la palabra es satisfacer, satisfacer esa necesidad para la cual yo te estoy convocando. Si te estoy convocando, tengo que cumplir con todo eso. Tengo que divertirte, instruirte, conmoverte; si falta algo de eso, no te dejo satisfecho. Entonces satisfacer es la palabra en la que yo siempre pienso.

Gustavo: *Hay momentos en que el proceso de ensayo se estanca, una escena no sale, ¿cómo enfrentas eso? ¿Tienes alguna estrategia particular?*

María: Siempre tengo problema con los finales de acto y de las obras, porque para mí tienen que quedar en un nivel de espectacularidad que correspondan al final de una obra. Entonces casi siempre que doy una obra que tiene problemas en su estructura, veo que ese final tiene problemas y por eso termino modificando el final. En el transcurso de las cosas voy resolviendo—porque todo hay que resolverlo—cuando ya voy llegando allí, que ya hay un grado de cansancio terrible, que ya es más difícil dormir, que ya los cigarrillos son mucho y todo eso, la propia presión de la necesidad de resolverlo, aparece algo que está entre la vigilia y el sueño: es la solución. Es la acumulación de saber desde el principio que tengo ese problema que resolver y cuando voy resolviendo lo otro, ése me va dando la clave sin yo saberlo; yo no sé en ese momento. Siempre tengo la fijación de cómo voy a resolver este final; en el proceso está, pero no lo puedo ver. Lo puedo ver cuando ya no tengo más alternativa que resolverlo y entre que trato de dormir, que no duermo nada, veo el final. Y lo resuelvo.

Gustavo: *¿Cuándo sabes que una escena está terminada?*

María: Cuando me satisface. Hay momentos en que tú sabes que a esa escena ni le falta ni le sobra y que si la sigues jodiendo, la vas a dañar. Incluso trato de olvidarla y pasar a otra, para no comenzar a hurgar y

buscarle la quinta pata. Si está resuelta, ya yo estoy satisfecha y me voy a las que no están resueltas.

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

María: Fundamental. A mí la gente perezosa, la gente que llega tarde, no me va; la primera que está allí soy yo. Tengo que salir, al menos, una hora antes de mi casa y eso que vivo muy cerca de los teatros donde trabajo. Odio la gente que pone a perder el tiempo a los otros, los que no se toman esto con el debido respeto y la seriedad, los que no respetan a los demás. Por eso el que no tiene disciplina tampoco puede trabajar conmigo. No soy una directora que se cree, yo donde tengo que trabajar, lo trabajo, pero la primera que está allí soy yo; siempre hay algunos que llegan tarde cuando ya está todo el mundo y entonces hacen una gran entrada: yo detesto eso, me parece de estrella de La Voz Dominicana. La disciplina es fundamental.

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.?*

María: De alguna mesa, aunque sea para tomarse un café, hay que partir, porque hay que leer, hay que explicar, hay que tratar de entender. Lo que pasa es que a ese proceso ya yo no le doy la primacía, que se convertían en investigadores y después a la hora de hacer lo que tanto hablaste, se te dificultaba. Ya vas allí como entumecido de tanto que te pasaste sentado. La subo según la dinámica de la obra y del grupo. Como ves, soy muy promiscua, voy de un grupo de gente a otra, de modo que no puedo fijar cánones para nada. Según las circunstancias, si ésta es una obra para pararse inmediatamente, pues inmediatamente se paran, nos sentamos y reflexionamos. Antes reflexionábamos, reflexionábamos infinitamente y nos caía encima el día del estreno.

Gustavo: *¿Cuándo entran los llamados técnicos—escenógrafo, vestuarista, iluminador, maquillador, etc.? ¿Entran en determinado momento o ya están desde el principio?*

María: Nunca en el momento necesario, que es en el inicio del proceso, acompañando, creando. Los técnicos son los únicos que siempre cobran y cobran muy bien. Me he dado cuenta que las mayoría de los actores, que son los que se fajan, los que se entregan, los que se limitan en comer,

beber, hacer cosas que los demás hacen, siempre son los que están mal pagos. Quizá porque los actores hacen eso por una conciencia, una necesidad que no tiene el técnico. Los actores pueden amanecer, pueden darte todo el tiempo del mundo, porque tienen el mismo objetivo que tú, como director. A los técnicos siempre hay que pagarles horas extras y llegan un momento en que se tienen que ir y te plantan. No es que esté en contra de los técnicos, porque son unos colaboradores, pero nunca me acompañan desde el principio porque como cobran tan caro siempre hay que tenerlos a última hora. Y como los tienes a última hora, nunca se aprenden bien la obra y siempre empiezan a cometer errores, a tener fallas que te van enervando. Mi relación con los técnicos es con un látigo en la mano, porque como ellos son tan exigentes con sus pagos y tan poco pródigos con el tiempo que le dan a uno, pues entonces si no vino a aprenderse la obra, ahora hágalo bien.

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

María: Subo y bajo, doy vueltas, de todo, no puedo estar quieta en un sitio, porque a veces creo que la gente no me entiende. No paso mucho tiempo sentada, me tengo que parar, dar una vuelta, hablar dando vueltas...

Gustavo: *¿Trabajas con asistente de dirección? ¿Qué tareas le asignas?*

María: En algunos casos sí, en otros, no. Cuando es un musical, el mover a la gente es algo que a mí me aburre muchísimo, porque algunas cosas son franquicias y hay que respetar porque estás metiendo a un grupo de gente a una escenografía preconcebida, que no fue concebida como un montaje tuyo. Ahí me auxilio de gente de la coreografía, que está acostumbrada a copiar coreografías para entonces luego yo transformar eso, que es apenas como el cañamazo. Luego lo transformo de acuerdo al actor, si le conviene decir ese texto por allá, si le conviene a mi puesta hacerlo en piso o elevado, etc. En otro tipo de puesta, en la que yo estoy incluso en el escenario, lo que tengo son asistentes para los ensayos. Mi hija, un alumno o alguien cercano, tal vez alguien que tiene un pequeño papel, que me llevan la letra, que nos recuerda cosas, que pueda pasar una escena mientras yo me ocupo de otra cosa de producción. En realidad,

como profesión de asistente de dirección, es de acuerdo a las circunstancias y al presupuesto.

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

María: Para nada, porque nunca puedo salir del teatro. Siempre se lo digo a los productores: “a mí no me vas a ver; si quieres usar mi nombre y eso es suficiente, está bien”. El que no viene al teatro cuando yo tengo un montaje, porque no puedo ir, se pone muy bravo porque pido que manden a otro. Siempre quieren que vaya yo, pero no puedo. Cuando yo tengo un montaje, que es cuando se necesita la promoción, no puedo salir del teatro; se me hace difícil tener que estar vistiéndome, cambiando, cuando vivo en el teatro. Tengo muy mala relación con ellos por eso; incluso a sus premios tampoco voy. Parecería mentira, pero nunca he tenido que pagar un relacionador público y tengo que quitarme las entrevistas, no me gustan y sin embargo estoy muy presente en la prensa. Solo si van donde yo estoy, porque no puedo siempre.

Gustavo: *La crítica periodística o la académica, ¿la tomas en cuenta? ¿Aporta algo a tu trabajo en puestas posteriores?*

María: Sí, porque aunque siempre son interesados, depende de qué periódico y de quién escriba el comentario, tú sacas cuenta de eso, en el sentido de que éste representa tal sector, el otro representa tal cosa. Lo que nunca hago es responder. Afortunadamente la mayoría de mis puestas han tenido muchos elogios, tanto que ni yo me los puedo creer, porque son excesivos. De hecho hay gente que ha escrito de mí durante treinta y pico de años, que yo me pongo a comparar y me digo: “todo esto parece inventado”. Realmente nunca, ni siquiera mando a dar las gracias y cuando han dicho algo mal, tampoco contesto. Cuando han dicho mentiras, tampoco contesto, simplemente.

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

María: No. No, no. Y prueba de eso que nosotros podemos tener personajes de obras donde se supone que la gente blanca hace personajes negros. Sí hay siempre un poco de búsqueda, sobre todo de parte de los productores, de personas con atractivo, que tengan el carisma para atraer

público, ya sea porque son personalidades o porque tienen algo interesante, que siempre es necesario en un actor. Pero discriminación social, sexual, en algunos casos sí, depende del tipo de teatro, pero creo que cada vez está más abolido. En tiempos en que yo entré y empecé a conocer la Compañía de Teatro todos eran blancos, todos tenían un perfil muy español. Cuando entré en el 2000, comencé a meter negros, jóvenes, más viejos, mujeres que parecían hombres, y por eso algunos dijeron: “ésta ha venido a llenar esta compañía de negros y de maricones”. Existe, sí; te dije al principio que no, porque para mí eso no es importante.

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

María: Porque todo el poder para todo lo han tenido los hombres. Y aún aquellos de pensamiento más amplio, pecan de lo mismo. De eso no me daba cuenta antes. Si tú me hubieras preguntado esto cuando yo tenía 23 años, que ya era directora, te hubiera dicho que no—aún con lo que te conté recién. Porque era muy niña siempre en el ámbito donde estaba, todo el mundo era maravilloso, me cargaban y yo me sentía mimada; era en cierto modo una forma de minimizarme. Vamos a trabajar con Mariíta, aunque fueran actores viejos, porque la vieron chiquita. Pero luego me di cuenta que algo pasó conmigo cuando me fui poniendo madura, que ya era más incómodo y era que estábamos de tú a tú. Si hubieras venido hace unos años, habrías encontrado un grupo de hombres que eran los que siempre tenían la voz como ahora, y hubieras entrevistado puro hombre. Ya vamos terminando con esa hegemonía masculina aquí. Demostré que podía hacer lo mismo que ellos, como lo tuve que demostrar en el GITIS en Moscú, por necesidad. Los hombres han tenido el poder, fueron los que salieron a hacer todo, los que escribieron los libros, los que hablaron de nosotras. Y no soy feminista, porque ya ves, no creo en “ismos” de ninguna clase porque detesto el fundamentalismo en lo que sea. Sin embargo, tengo que reconocer que es así, que acabé un poco con esa hegemonía, porque ni soy amachorrada, ni he tenido que perder mi femineidad para tener autoridad. Siempre he sido muy femenina: te puedo dirigir un espectáculo con un vestido y no tener por eso que parecer menos directora. Nunca he tenido necesidad de ponerme nada especial, anteojos o lo que fuera, para ser directora, siempre he sido muy femenina. Que los hombres han tenido siempre el poder en todos los planos, eso es así.

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

María: Ya te contesté. No suelo ir a muchas entrevistas, aunque tengo que darlas ocasionalmente; por eso no tengo expectativas de preguntas. Tengo que hacer un poco de psicoanálisis en todo esto. En esta misma entrevista algo se me habrá revelado a mí también. Por eso no tengo preguntas, porque tus preguntas son las que me van revelando cosas que a veces yo digo de mí misma o que necesito recordar u olvidar.

Gustavo: *Muchísimas gracias, María, por darme la entrevista, habida cuenta de que usualmente no las otorgas y sobre todo de haberte llegado hasta el hotel y haberme brindado tu tiempo. Sin duda tus respuestas serán reveladoras para ti misma pero sobre todo para los jóvenes actuales y las generaciones venideras.*

ENTREVISTA A HAFFE SERULLE

Realizada en Hotel Meliá Santo Domingo el 4 de junio de 2009 de 16:30 a 18:30

Director, dramaturgo, profesor y escritor. Nace en el año 1947, en la República Dominicana. De 1965 a 1970 estudia en la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid, España, y en la Escuela de Sociología Laboral, Madrid. En 1972 ingresa como profesor en la Universidad Autónoma de Santo Domingo y funda el Teatro UASD. Desde esa fecha hasta hoy día ha montado más de cuarenta obras teatrales y ha publicado treinta libros, entre los que se destacan: en el género novela: *Los manuscritos de Alginatho, Las tinieblas del dictador, El vuelo de los imperios, El tránsito del Reloj, La verdadera historia del Generalísimo, Voy a matar al presidente*. En Teatro: *Leyenda de un pueblo que nació sin cabeza, El horno de la talega, La danza de Mingó, Mambrú de Manabao, El gran carnaval, Prostitución en la casa de Dios, Piromancia, Duarte* (Premio Nacional de Teatro), *Violín entre las sombras* (Premio Nacional de Teatro), *El hatero del Seibo, Bianto y su Señor*. En Poesía: *Los caminos del fuego, Los caminos de la Infancia futura, Los caminos del pan, El otro abril*. Ha sido, además, Secretario General de la Universidad Autónoma de Santo Domingo, Director de la Escuela Nacional de Teatro de la República Dominicana, Presidente de la Unión Dominicana para la Defensa de los Derechos Humanos, y creador y organizador de decenas de eventos culturales.

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

Haffe: En mí, la dirección teatral se constituyó en una necesidad social. Salí del país muy joven, me formé en España, en los últimos años de la dictadura de Franco. Soy egresado de la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid. Tras retornar a mi patria, después ya de más de un lustro de ausencia, me encuentro con un país totalmente virgen en el campo teatral. Lo poco que había era de muy mala calidad artística, se carecía de un planteamiento estético. Entonces, me di cuenta de que era necesario formar jóvenes, en el teatro, con un criterio integral —siendo yo joven—, y así iniciar un proceso de transformación, que yo entendía imprescindible para gestar un movimiento teatral contestatario y revolucionario en cuanto a forma y contenido. Para lograr tal propósito necesitaba saber qué quería y cómo hacerlo. Volví a repasar los más variados tratados sobre el teatro y los métodos conocidos, Entendí que lo

que buscaba era algo muy personal, una propuesta teatral que emanara de la historia oculta del pueblo dominicano y de los pueblos antillanos. Esa historia oculta no se menciona en los libros de texto. Hay que desentrañarla, descubrirla con su secuela de dolor, gritos y audaces saltos. Entendí que era necesario crear una forma teatral que expresara la violencia que registra nuestra historia, plasmada en dos grandes guerras de liberación. Para tener una idea más acabada de lo que buscaba, estudié a fondo la historia universal. Fue así como comencé a diseñar todo un tinglado de elementos teatrales muy propios, que me serían útiles para expresar cuanto latía en mí, tan próximo al dolor de nuestro pueblo. Tras mi regreso al país, creé en la ciudad de Santiago de los Caballeros una pequeña escuela experimental, a la que asistieron decenas de jóvenes; pero ese proyecto lo abandoné rápidamente porque no había condiciones para realizar lo que buscaba. Viajé al Distrito Nacional y me puse en contacto con la Universidad Autónoma de Santo Domingo (UASD), por aquel entonces centro de todas las actividades culturales y políticas del país, y la única institución académica crítica al gobierno de turno. Preparé mi currículum y concursé. Fui nombrado para crear un grupo teatral, que nacería y sería conocido como Teatro UASD, el teatro de la Universidad Autónoma de Santo Domingo. Después, pasé a ser profesor de la Facultad de Humanidades. El grupo de teatro UASD nació en el año 1972. Así es que puse en marcha mis sueños. Colocamos carteles por todas partes para captar jóvenes de distintas carreras. Para sorpresa mía, en menos de un mes ya había una lista con más de cien estudiantes universitarios deseosos de participar en la labor teatral, la mayoría estudiantes de medicina. Siempre me ha llamado la atención por qué los estudiantes de medicina tienen tanta inclinación por el teatro. Después vino la depuración. En poco tiempo, el Teatro UASD se convirtió en un grupo estable, que ha perdurado en el tiempo.

Gustavo: *¿Cuál fue su primera dirección y qué objetivos tenía en ese momento?*

Haffe: Mi primera dirección fue una obra mía: *Bianto y su Señor*, que escribí a los diecinueve años, mientras vivía en Madrid. Al llegar al país me era fácil montarla porque ya se había estrenado en la Ciudad de Almagro, en España. Todavía en ese momento buscaba yo el camino que finalmente me conduciría a crear mi propio sistema de trabajo. *Bianto y su Señor* es una obra acabada, de un alto contenido humano. Ese fue mi

primer trabajo. Pero es mi siguiente propuesta la que marca un rompimiento con lo que había aprendido y conocía. Adapto al teatro un famoso poema dominicano, autoría de don Pedro Mir, *Hay un país en el mundo*. El poema como tal contenía algunos de los elementos que yo buscaba: elementos acrobáticos. Se trata de un poema eminentemente épico. De forma que estudio a fondo el poema y lo adapto al teatro. Al estreno asistió su autor, ahora fallecido, con quien, independientemente de nuestra marcada diferencia de edad, establecí una entrañable amistad. A partir de esta experiencia inicié un recorrido que no ha terminado. Desde entonces hasta hoy, no hago otra cosa sino romper. Romper con lo anterior, conmigo mismo, en busca de expresar las formas más inverosímiles del mundo de la creación, comprometidas con los mejores intereses y con los valores más puros y genuinos de la humanidad.

Gustavo: *Desde su experiencia, ¿cómo definiría hoy el rol del director?*

Haffe: Dirigir es colocarse en el centro de la creación, del trabajo. Integrar en ese centro de creación a quienes van a intervenir en tu propuesta: actores y técnicos. Debemos integrarlos desde el momento en que comenzamos a pensar en el espectáculo, no cuando ya tenemos todo diseñado. Al menos, así obro yo. El director es un creador por excelencia. Cuando tú no eres un creador, no mereces el título de director. Es lo que sucede en el teatro convencional, comercial: te inculcan lo banal, lo simple y cursi. Por eso, para crear tienes que alejarte del comercio.

Gustavo: *¿Cree que ha logrado imponerle a su trabajo creativo un estilo o marca personal?*

Haffe: Sí, definitivamente. Me ha costado mucho esfuerzo, pero creo haberlo logrado. Quienes ven mi trabajo dicen que es auténticamente “Haffeano” así lo han bautizado. Es algo que me propuse y lo he conseguido, aunque me faltan muchas cosas por definir. Seguir rompiendo para iniciar un nuevo proceso es parte de mi necesidad artística; claro, en ese proceso registro lo que valoro como positivo en mi búsqueda. Luego, hay elementos que tú no puedes abandonar porque son muy tuyos, sin importarte que otros los valoren o no. Para testimoniar mi esfuerzo en esta búsqueda, iniciaré en los próximos meses un trabajo teórico que se titulará *Filosofía de la acción teatral*.

Gustavo: *Desde su perspectiva, ¿cuál ha sido su mejor puesta, no por el éxito de público, sino porque se le plantearon grandes desafíos y sintió que los había sabido enfrentar y resolver?*

Haffe: Siempre me empeño en que el último trabajo sea superior a los anteriores. El año pasado monté *Kali-Gula-Ba-ch*, un espectáculo con el cual quise honrar a Vicente Aleixandre y a Johann Sebastián Bach. ¿Por qué honrarlos a ellos? Porque me pareció que la poesía de Vicente Aleixandre es profundamente amorosa y sincera. ¿Por qué a Bach? Por lo que él representa en la creación musical. Fundamenté el espectáculo en poemas de Vicente Aleixandre, que adapté a mi dramaturgia. La experiencia con *Hay un país en el mundo*, me sirvió de gran ayuda para enfrentar este reto, que luego repetiría con otros grandes poetas. Recuerdo con especial cariño mi adaptación de *Poeta en Nueva York*, de García Lorca. Creo que en *Kali-Gula-Ba-ch* logré exponer elementos muy definidos y concretos de mi búsqueda teatral. Aquí, las imágenes hablan por sí solas, con una fuerza expresiva que va más allá del actor. Yo trabajo con cuerpos teatrales, no con actores. Para el próximo mes de noviembre estrenaré *Aleluya*, un nuevo espectáculo que he diseñado a partir de textos bíblicos.

Gustavo: *Dentro de la misma perspectiva, ¿cuál fue su peor puesta, no por el éxito o fracaso de público, sino porque sintió que no llegó a redondear el proyecto, a darle una resolución más favorable?*

Haffe: En realidad, nunca me he puesto a valorar qué es bueno o no de mi trabajo. Lo que me pregunto es si lo anterior me ha servido para ahondar en lo siguiente. Mi trabajo no es complaciente. Por el contrario, cada día se vuelve más incómodo para el público, que tiene a veces que recorrer largos pasillos, como parte de mi propuesta teatral. Asumo mi búsqueda como infinita. Debemos buscar hasta el último hálito de vida. En ese sentido, no puedo decirte francamente qué es lo peor, o qué es lo mejor de mi teatro, porque todo en mí se desarrolla de forma eslabonada.

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

Haffe: La filosofía que signa mi vida asume el dolor como símbolo, y lucha por erradicarlo. Por eso, aunque en mi teatro hay pinceladas satíricas, jocosas, es profundamente trágico. El dolor de la humanidad, la

opresión, el hambre... están muy arraigados en mí. Igual la sangre. La historia humana es una historia sangrienta, de acontecimientos horrorosos. Esto está presente en mi trabajo, y, en gran medida, lo define.

Gustavo: *¿Qué arte o artes cree que más han influenciado su trabajo como director: la pintura, la música, la arquitectura, etc.?*

Haffe: Definitivamente, la pintura. De hecho, pinto. No tengo escuela como pintor, pero me lancé a pintar quizá con la intención de reforzar mi búsqueda teatral. Por ejemplo, la máscara de esa portada que ves ahí, la confeccioné conjuntamente con un artesano, y luego la pinté (*se refiere a la portada de su obra El Gran Carnaval, que me entregó antes de la entrevista*).

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

Haffe: Yo era muy joven cuando me inicié en el teatro. Cuando conocí a los directores que estamos obligados a conocer, no les di mucha importancia, a la verdad. En algunos casos, yo hacía, sin saberlo, muchas de las cosas que ellos habían hecho. En la academia conocí a fondo los métodos de los principales teóricos del teatro. Pero me interesé más en sus aportes cuando entendí que quería un camino distinto al de ellos. Por supuesto, nunca debemos despreciar las cosas buenas del pasado. Lo bueno que hace el hombre, es bueno para siempre. Yo soy fruto de una media isla. No de una isla, sino de una media isla empobrecida, explotada, humillada y olvidada: desde los tiempos de la colonia hasta hoy día. Muchos de nuestros teóricos universales conocieron guerras mundiales, hechos terribles. La realidad vivida por ellos es totalmente distinta de la nuestra. He aquí por qué nuestro teatro tiene que ser diferente del suyo. Por asuntos históricos, económicos, sociales y culturales, el antillano es muy distinto del europeo. El dominicano no tiene ningún parecido con el inglés. Entonces, a mí me resultaba difícil refugiarme en los métodos creados en otros continentes. Nuestra historia, nuestro clima, nuestro sol, nuestro subdesarrollo, nuestros gestos... me ponían de manifiesto que tenía que llenarme de ellos para tejer una teatralidad que representara la esencia de nuestro pueblo. Ahora bien, para encontrar hay que crear, y seguir creando. Es de la única manera que tú, como artista, estás en condiciones de encontrar tu propia forma expresiva. Ese esfuerzo, tiene

de por sí una significación trascendental, que convierte al creador en una figura por lo menos honesta.

Gustavo: *¿Hay alguna obra que siempre le ha interesado dirigir y que, por diversos motivos, nunca pudo hacer?*

Haffe: No. Siempre hago lo que quiero. En todo caso, si trabajo con obras de autores, hago mis adaptaciones. Por ejemplo, hace años adapté y monté *La peste*, de Albert Camus. Igual adapté y monté *Farsa alarma*, de Virgilio Piñera, y *Los doscientos no*, de mi amigo puertorriqueño Roberto Ramos Perea. Actualmente, trabajo a partir de imágenes.

Gustavo: *¿Cuál es la diferencia, como director, entre montar una obra suya, en la que haya tenido un texto previo, a montar la obra de otro autor?*

Haffe: No, no hay ninguna diferencia, pues en ese caso hago mío el trabajo del otro.

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

Haffe: Sí. Intervine como actor y director en el primer trabajo que monté con el Teatro UASD, *Leyenda del un pueblo que nació sin cabeza*. una de mis primeras obras. En 1974 publicamos quinientos ejemplares, una pésima edición. Un amigo mío tenía una pequeña imprenta y me dijo: “Vamos a publicar quinientos ejemplares y los distribuiremos en las escuelas”. Jamás volví a repetir esta experiencia, no porque me representara ningún problema, sino porque empezaba a entender el trabajo del director como algo especial, que debe ocupar toda la atención y energía del creador. No crítico a aquellos directores que participan como actores; no, no los crítico. Pero, en mi caso, después de esa experiencia, que fue hermosísima, debí dedicarme a tiempo completo a la dirección y a la docencia, para consolidar un grupo y para incursionar más a fondo en mis necesidades expresivas. Ahora bien, durante el proceso creativo de mis espectáculos me enrolo por completo en el trabajo de los cuerpos teatrales.

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

Haffe: No, nunca. Siempre he pensado en el cine como un extraordinario recurso visual, pero es demasiado costoso. Además, se trata de un

mercado muy complejo. Bueno, creo que todos los mercados tienen sus complejidades.

Gustavo: *¿Ha dirigido la misma obra en dos momentos diferentes de su carrera? ¿Cambió el proyecto o repitió lo anterior?*

Haffe: No, terminado el proceso creativo de una obra, y una vez estrenada, no la vuelvo a montar. No porque no quisiera, sino porque nuestro mercado, si se puede hablar de mercado, es tan pírrico que no hay posibilidad de ello. Luego, la colaboración institucional es casi nula. Hacer teatro en nuestro país cuesta mucho trabajo, Gustavo. A veces resulta hasta traumático. Por lo general, trabajamos sin presupuesto. Eso sí, con un entusiasmo único.

Gustavo: *El espectador, su función, su perfil—no el que concretamente ve la puesta, sino el que idealmente tiene en mente durante el proceso de montaje: ¿juega un rol importante al momento de la toma de decisiones sobre la puesta en escena de una obra dirigida por Ud.? ¿Tiene peso durante los ensayos?*

Haffe: ¿La pregunta es si yo idealizo algún tipo de espectador para montar el teatro? ¿Si en mí, como director, hay un espectador exigente? Si lo hay, claro. Ese espectador exigente me lleva a hacer muchas de las cosas que hago, y a entender y corregir problemas propios del espectáculo. Así, analizamos fríamente cada gesto, cada imagen que proponemos, cada acción. No se trata de conseguir la perfección en el arte, que por demás no es mi propósito, sino de controlar cada momento del trabajo, y luego darle rienda suelta a la creatividad y espontaneidad. Como normalmente nos colocamos en la perspectiva de ese espectador exigente, el trabajo se torna más riguroso. En lo personal, no me interesa el público-masa. Cada vez limito más la presencia del público, porque es que el público participa activamente en mi trabajo, es parte de él.

Gustavo: *Cuando ha hecho una obra en un determinado espacio, para determinada sala, y tiene que salir al interior o al exterior, por ejemplo, llevarla a un festival o una escuela de provincia, ¿tiene exigencias máximas o mínimas? Quiero decir, ¿intenta reproducirla completamente o llega y se adapta a lo que hay?*

Haffe: Por lo general, nunca pienso en una sala, sino en el espacio como totalidad. En realidad, no me interesan las salas teatrales como espacio teatral. Para mí, el espacio teatral que demanda el espectáculo está determinado por el espectáculo, pero siempre sin barreras entre los

creadores y el público. A mí me resulta imposible pensar en el hecho teatral desde una sala tradicional, rectangular, como esas salas italianas del año 109 de la era cristiana, porque mis propuestas se mueven en tres y cinco espacios diferentes; podrían ser más.

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

Haffe: No. No sé lo que es trabajar con productor. En mi caso, selecciono un grupo de jóvenes. Tienen que ser jóvenes porque es mucha la energía que se invierte en nuestro trabajo. Lo que hago requiere de una formación física fuera de serie. Les planteo que hagamos un trabajo y ellos asumen el reto con entusiasmo. Así de sencillo. Si hay algo de beneficio, se reparte entre todos.

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

Haffe: Sí. Me planifico con bastante tiempo, después de calcular las complejidades del espectáculo y la capacidad creativa de cada uno de los participantes. Por lo general, me tardo un año en montar un espectáculo.

Gustavo: *El día del estreno, ¿está muy involucrado, va, o bien, como hacen algunos directores, ni aparece por el teatro?*

Haffe: Me involucrado por completo. Estoy en constante movimiento, no descanso. Y, lo más interesante para mí: iniciado el espectáculo, sigo dirigiendo desde algún punto.

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

Haffe: Sí, cada día. Lo que el público ve la primera noche, no es lo que verá en la siguiente, y así sucesivamente. Esta presencia se mantiene hasta la última función. Durante este proceso, se introducen cambios muy notorios, muy radicales.

Gustavo: *Cuando trabajó—si es que le ha tocado—con un dramaturgo vivo, pero que obviamente estaba en su ciudad, ¿le interesó su presencia durante los ensayos? ¿Fue útil? ¿En qué sentido?*

Haffe: No he tenido esa experiencia.

Gustavo: *Cuando empieza un proyecto, ¿tiene algún tipo de etapas que Ud. cumple?*

Haffe: El proyecto surge de manera visual en mi mente. No intervengo ni detengo su desarrollo. Le doy la suficiente libertad para que defina su contenido y busque su forma. Cuando tengo un significativo número de

imágenes captadas, las organizo y trato de comprender hacia dónde va el espectáculo. Entonces, convoco al equipo que va a trabajar en el nuevo proyecto. Ese equipo deberá involucrarse en la búsqueda y diseño del espectáculo, y descubrir conjuntamente conmigo todas sus variables. Los actores tienen que involucrarse de esa manera. Con su entrega al acto creativo, el proyecto alcanza su forma verdadera, sin imposiciones ni ataduras. Después de varios meses de trabajo, surge lo que sería el texto dramático, que yo convierto entonces en texto espectacular. Es cuando el trabajo amerita de una rigurosa planificación.

Gustavo: *Cuando trabaja con obras traducidas, ¿le importa mucho la traducción, la controla, la coteja, etc.?*

Haffe: No, nunca he tenido ese tipo de experiencia. En todo caso, si trabajara hoy día, por ejemplo, con un texto digamos de un autor X, no creo que el texto como tal implique un estorbo en lo que busco, porque lo voy a transgredir, a fraccionar... Por eso, quizás, no trabajo con textos de autores, sino a partir de mis propias necesidades.

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

Haffe: Ya te contesté algo sobre esto. Convoco a los actores para el proyecto X, digamos, *Aleluya*. Los actores hacen preguntas que no respondo. Los actores se someten a un trabajo físico y creativo sumamente exigente. Se acercarán al espectáculo a través de este entrenamiento: búsqueda de imágenes, búsqueda sonora, significación de la acción teatral, etc., pero la búsqueda de cada aspecto la hacemos desde lo que podría ser el espectáculo en la mente de cada uno de nosotros. Es un contacto permanente del cuerpo teatral con la elocuencia de la palabra y la infinitud del gesto. Sobre la marcha, oriento al equipo: doy señales, abro caminos, se ensanchan los horizontes. De otra manera se me haría muy difícil el trabajo. Es decir, el equipo no conoce absolutamente nada de lo que quiero expresar, porque tampoco yo lo conozco del todo. Yo voy al encuentro del espectáculo con la ayuda de los cuerpos teatrales. Ellos y yo descubrimos al mismo tiempo la dimensión del espectáculo. De

esta manera, el proyecto es de ellos y también mío: el proyecto es de todos. Así es como trabajo.

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

Haffe: Establecemos la misma relación con todos. Nos tratamos con afecto y respeto. Por lo general, yo trabajo con jóvenes que han sido estudiantes míos, que ya terminaron la escuela de teatro. Muchos tienen una experiencia ganada. Tenemos unas relaciones muy afectivas. No concibo el arte fuera del afecto. Para mí el afecto, la sinceridad, el placer de tratar humanamente a los que te rodean, es parte fundamental de la creatividad, de la creación artística. No concibo la creación teatral en medio de discordias, chismes. La relación entre creadores debe regirse por la humildad, la disciplina y el respeto en el trabajo.

Gustavo: *¿Hay alguna cualidad que esos actores deben tener, sin la cual Ud. no podría trabajar con ellos?*

Haffe: Claro, la honestidad. Deben ser honestos, muy honestos. Si no eres honesto, ¿qué arte puedes hacer? En cuanto a condiciones físicas, tienen que estar dotados de destreza corporal: ágiles, sanos. De otra forma no podrían trabajar en mis propuestas, que parte siempre de la idea de *espacio vertical*, es decir, hacia arriba. Los cuerpos teatrales se mueven hacia arriba, y se interconectan mediante *puentes corporales*. Son conceptos que desarrollaré en *Filosofía de la acción teatral*. Nuestro entrenamiento físico no tiene nada que ver con ejercicios físicos tradicionales. Los cuerpos teatrales se entrenan para el espectáculo. El entrenamiento abarca el contacto con la imagen y con la sonoridad de cada parte del cuerpo, incluyendo la voz.

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

Haffe: No, Stanislavski no encaja en mi trabajo. Respeto sus aportes al teatro universal, su método, pero lo que hago es otra cosa, desde otras perspectivas, incluso filosóficas. Quizá esté más cerca de Meyerhold, en cuanto al entrenamiento de los actores, aunque tampoco es lo mismo. Yo no entreno por entrenar, sino para captar energía espectacular, que estará al servicio de la propuesta. Hoy día hay muchos métodos de formación

física y actoral. En muchos países hay maestros, desconocidos casi todos, que de seguro están inmersos en trabajos excepcionales. Lo importante es buscar, como te he dicho, porque es insensato y deshonesto repetir el pasado. El pasado te sirve como fuente que nutre el conocimiento y te impulsa a descubrir lo nuevo. Esa es la dinámica.

Gustavo: *¿Ud. considera que lo que Ud. hace es creación colectiva en el sentido de lo que se ha entendido en América Latina por eso, al menos desde la década del 60, con Santiago García o Enrique Buenaventura?*

Haffe: La creación colectiva fue un movimiento muy importante. Yo era parte de ese movimiento, cuyo alcance continental ignoraba. Por entonces, aquí llegaban pocas noticias relacionadas con el teatro. Pero nosotros estábamos dentro de ese movimiento. Realizábamos nuestras obras con el sello de *creación colectiva* del Teatro UASD, y explicábamos en qué consistía. Hoy, en cierta forma, hago lo mismo. Creo que la creación colectiva, como forma creativa, no debe desaparecer. Debemos rescatar lo que se ha perdido de aquel hermoso movimiento. Recuerda que América era un solo grito por la liberación, por reencontrarse con sus propios valores y definir una ruta segura hacia la libertad, la paz y el progreso. En esto, todos nos manteníamos activos y unidos. Esta es la razón fundamental por la que aparece la creación colectiva. Debemos volver a ella, a su esencia.

Gustavo: *Hay momentos durante el ensayo de una obra en que el proceso parece estancarse, la escena no sale, no se resuelve. Yo las he llamado "escenas problemáticas". ¿Le ha ocurrido eso? ¿Tiene alguna estrategia para enfrentar estas situaciones?*

Haffe: Nos sucede a todos los creadores, sin importar el género ni la forma que escojamos. Siempre te encuentras con algún problema, en el que tienes que invertir demasiado trabajo para resolverlo. Pero esto es parte del proceso creativo, que por lo general se torna turbulento. Yo enfrente el espectáculo desde una concepción muy amplia de la *imagen*, como motor esencial para aproximarme al hecho teatral, al espectáculo, desde lo particular a lo general, y desde lo simple a lo complejo. Trabajar con la imagen como sustento de la búsqueda creativa me ayuda a resolver cualquier inconveniente que se presente en el desarrollo de lo que queremos expresar. Estas ideas las expondré en *Filosofía de la acción teatral*. Ahora bien, no creo que nada de esto sea del interés del que invierte su

tiempo en disparates comerciales, dirigidos a embrutecer al público, a mostrar cuerpos femeninos monumentales o en presentar situaciones ridículas y desagradables, en la creencia de que eso es lo que entiende el pueblo. En definitiva, los problemas nuestros son otros, que se resumen en la falta de apoyo institucional, lo cual limita mucho el proceso creativo.

Gustavo: *Déjeme decirle, maestro, que en Estados Unidos, salvo el teatro orientado a hacer risitas, el resto no tiene realmente recursos. La formación actoral en Estados Unidos también está orientada a hacer risitas. Por ejemplo, para quienes trabajan en lo que yo trabajo, que es el teatro experimental, las limitaciones son terribles. Es muy difícil tener acceso a salas, incluso dentro de la universidad. Sobre todo en mi caso que estoy en un Departamento de Literaturas Modernas y que el teatro que yo hago es en español. No tengo acceso a salas, ni siquiera a las del Departamento de Teatro; tengo que montar al aire libre, en un rincón cualquiera, y a veces ni siquiera tengo recursos para comprar dos focos. Si consigo los dichosos focos, luego tengo que vérmelas con los técnicos de la universidad, que no son de teatro, los electricistas, por ejemplo, que no entienden para qué quiero yo conectar dos focos en un rincón; eso no tiene sentido para ellos y entonces es una lucha para que nos presten una ayuda. A veces, aunque su ayuda es innecesaria, por razones de seguros no puedo tomar iniciativas porque se supone que hay responsables de electricidad. En fin, le cuento esto, un poco para desmitificar las ventajas supuestas que muchos creen en América Latina que se tiene cuando se trabaja en Estados Unidos. Todo teatro que salga de las normas, que cuestione incluso el formato teatral, es para ellos 'nada', hobby, tarea de un profesor de español que se entretiene haciendo teatro. Y si, como ha ocurrido, algún día me dejan usar una sala teatral, tienen tantas regulaciones que casi no se puede hacer otra cosa que lo que ellos hacen, no hay espacio para lo diferente, para lo que vaya más allá de lo tradicional o lo comercial. Por eso termino montando en lugares que me han permitido, pero que no son teatrales y, como nos caracterizamos por la inventiva, por la prepotencia de trabajo, como decía Arlt, yo saco provecho finalmente de esos desafíos. Me dieron un pórtico, a veces la discoteca, otras veces una cancha de paleta, en fin, lugares en que se haga lo que se haga, para ellos no es teatro. Además, a pesar de la miseria que Ud. señala, lo interesante es que, después de haber recorrido todas las Américas, y especialmente América Latina, he constatado que, a pesar de todo, alguien, si insiste, si lucha, logra armarse una salita, un grupo, una pequeña compañía, aunque tengan veinte sillas y diez focos. Pero en Estados Unidos, una iniciativa de ese tipo es casi imposible por las regulaciones jurídicas, fiscales, de seguridad. Intentamos con un grupo armar una compañía, pero tuvimos que desistir, porque al carecer de recursos*

financieros, amén de las regulaciones, nos era imposible asumir las responsabilidades jurídicas que supone armar un proyecto de ese tipo. Es imposible armar un espacio propio. Si yo quiero crear, me dan luz verde, pero no puedo tener un espacio. Y creo que eso ocurre en un país que unas décadas atrás tuvo un movimiento experimental, contestatario, no solo a nivel del teatro sino de las artes en general y que luego fue progresivamente quedándose en el teatro de sofá, en el musical, en el comediante solitario que se sienta y habla sobre su identidad de género.

Haffe: En efecto, eso ocurre en Estados Unidos y en otras partes del mundo. Sin embargo, las dificultades propias de los países como el nuestro, no tienen comparación con ningún otro país medianamente civilizado. Vas a Europa y allí te encuentras, por ejemplo, en Alemania, con más de veinticinco grupos de teatro experimental financiados por el Estado. Te vas a Suecia, igual. Lo mismo en Inglaterra, en Suiza. A eso me refiero. No es que en esos países no existan limitaciones para el teatro experimental o para el teatro contestatario o un teatro de creación, pues esas ciudades europeas están llenas de salas comerciales, abiertas solo para el teatro comercial. Y lo que allí se hace es, como aquí, quizá algo más refinado, pura porquería.

Gustavo: *En América Latina se ha hablado del "teatro pobre" en sentido económico, no tanto en el sentido de Grotowski. ¿Cree que eso es una determinación, una fatalidad, un desafío, una estética?*

Haffe: La pobreza material es un desafío a la voluntad del creador. Lanzarte a realizar un montaje teatral sin apoyo de ninguna institución estatal o privada, es una verdadera osadía. Pero si tú no asumes el reto, te quedas con los brazos cruzados: eso es lo que quieren los grupos que ostentan el poder. Conozco algunos creadores talentosos que se han visto en la necesidad de abandonar el teatro y dedicarse a cualquier otra cosa para el sustento de su vida y de su familia. Esto es penoso, y debería avergonzar a la sociedad. No es posible el progreso humano sin la participación de los creadores. Gustavo, hacer teatro con las limitaciones que nos encontramos en este país es más que un desafío: es un enfrentamiento descarnado entre la necesidad de crear y los sectores recalcitrantes que históricamente nos han gobernado y nos gobiernan.

Gustavo: *Durante los ensayos, ¿cuándo sabe que una escena está terminada?*

Haffe: Es muy difícil saberlo porque en el arte nunca se termina lo que tú quieres expresar. En el desarrollo de una acción teatral, se capta a la perfección esto que te digo, pues la acción teatral nunca termina y comienza antes de iniciarse. Pero, además, la acción teatral es continua, y en ese proceso crea formas muy diferentes. Lo que hacemos es elegir una forma y dejar de seguir buscando otras, tal vez porque el tiempo apremia, porque llegó la hora de presentar el espectáculo.

Gustavo: *Pero, ¿cuándo o cómo toma Ud. la decisión de pasar a la otra escena, cuando da una escena por terminada, cuando ya decide dejarla?*

Haffe: No trabajo con esa concepción tan esquemática. Es decir, me enfrento al espectáculo como totalidad, no dividido en escenas. Incluso, trabajo en aspectos que aparentemente no tienen ninguna relación con lo que buscamos, y son los que nos van a desnudar las imágenes que habrán de conducir el ritmo y la unidad del espectáculo. El poder de la imagen es algo excepcional. A veces, una sola imagen nos presenta la dimensión del trabajo.

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

Haffe: Sin disciplina no hay creatividad. El hecho creativo está vinculado a la disciplina. Mientras más disciplinado eres como creador, más crearás. No creo en la espontaneidad del creador. Creo en la capacidad de trabajo para crear y organizar lo creado: luego, tú le das rienda suelta a la creación para seguir creando.

Gustavo: *¿Cuándo entran los llamados técnicos—escenógrafo, vestuarista, iluminador, maquillador, etc.? ¿Entran en determinado momento o ya están desde el principio?*

Haffe: En mi caso, entran desde el primer momento, pues ellos deben seguir el proceso creativo con igual responsabilidad que nosotros. Así, sobre la marcha, surgen las ideas que le darán sentido a cada elemento que figure en la propuesta.

Gustavo: *Cuando dirige, ¿lo hace desde la platea o sube y baja del escenario?*

Haffe: No tengo necesidad de obrar así. Estoy involucrado en el espectáculo, lo asumo con su elocuencia, como debe asumirlo todo aquel que se involucre en él. En ese momento, no soy director ni nada,

simplemente estoy al servicio del hecho creativo, desde el cual podré descubrir el hecho teatral correspondiente a nuestra necesidad expresiva.

Gustavo: *¿Trabaja con asistente de dirección? ¿Qué tareas le asigna?*

Haffe: No. Todos creamos. Todos estamos al servicio de la creación. Así es como trabajamos.

Gustavo: *¿Se involucra mucho en la promoción del espectáculo? ¿Le importa?*

Haffe: Antes, sí. Ya no.

Gustavo: *La crítica, ¿la toma en cuenta? ¿Aporta algo a tu trabajo en puestas posteriores?*

Haffe: Es que en nuestro país no existe la crítica teatral.

Gustavo: *¿Tuvieron crítica teatral alguna vez en la República Dominicana?*

Haffe: Ha habido dos o tres críticos, pero no una crítica teatral. Aquí, cualquier periodista, sin ninguna formación artística, asume el rol de crítico teatral. Dime tú si esto no es una falta de respeto al teatro. En la actualidad, quienes podrían hacer críticas no tienen acceso a los medios de comunicación, mucho menos incentivos que los motiven a invertir parte de su tiempo en tan importante tarea.

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

Haffe: Es que aquí, en este pobre país mío, el teatro no cuenta para nada a nivel oficial, por lo que no se manifiesta con crudeza esa práctica. Lo que sí entiendo es que en sentido general se hace un teatro de muy mala calidad, sin ninguna preocupación estética, ya te lo he dicho, creo. No se da un salto cualitativo. Cuantitativo, quizás, en términos de actores; hay más actores que en épocas pasadas. Pero en cuanto a la búsqueda estética es prácticamente nulo.

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

Haffe: Ha habido más novelistas varones que hembras, más poetas varones que hembras... Ha habido más varones que hembras en todo. Viene de viejo, desde que el matriarcado fue suplantado por el patriarcado. La Biblia, por ejemplo, es un libro que denigra a la mujer; la

denigra y la somete a designios divinos. La idea de que la mujer es hechura del hombre, la sitúa en un plano inferior. Esa idea está vigente en los sectores que nos oprimen. Todo lo otro es hipocresía. Si la mujer ha ganado algún terreno en nuestros tiempos, es porque se ha envalentonado.

Gustavo *¿Hay alguna pregunta que siempre soñó que le hicieran como director y nunca le han hecho?*

Haffe: A la verdad, nunca he soñado con preguntas. Y, para ser franco contigo, he de decirte que accedí a esta entrevista porque me informé del trabajo tan hermoso que haces. De verdad, a mí me conmociona tu trabajo: la forma, el contenido, tu propósito. Creía que esto era imposible, es decir, que alguien se propusiera llevar a cabo un proyecto tan encomiable. Te felicito. Ojalá que muchas instituciones entiendan la transcendencia de tu esfuerzo, de tu trabajo. Cierro los ojos y te veo de país en país, en busca de los creadores de esta América empobrecida, tan saqueada y sufrida. Eres como un guerrillero, que en lugar de armas llevas una grabadora, una cámara fotográfica, libretas, libros... Eres como el personaje de una novela que escribes tú mismo a través de tus andanzas. ¡Qué contento estoy de haberte conocido, y qué orgulloso de que me hayas entrevistado!

Gustavo: *Es un proyecto casi quijotesco, pero justamente por eso, me hace feliz, porque me pone en contacto con gente talentosísima, como Ud., y a cada minuto, en cada entrevista, voy aprendiendo tanto que a veces me pregunto qué voy a hacer con tanto que aprendí. Porque, como Ud. bien dice, no sólo se trata de un saber, de un saber teatral, sino de un saber amasado en el sufrimiento, en el desafío, en la lucha de cada día. Le agradezco enormemente que me haya brindado todo su saber, tan generosamente.*

Indice

INDICE

Agradecimientos	
Prólogo	i-vii

CUBA

Joel Sáez	
<i>21 de mayo de 2011 de 18:00 a 20:00</i>	3
Nelda Castillo	
<i>23 de mayo de 2011 de 11:30 a 13:00</i>	33
José Millán	
<i>24 de mayo de 2011 de 11:00 a 12:30</i>	59
Carlos Díaz	
<i>24 de mayo de 2011 de 18:00 a 19:30</i>	81
Abelardo Estorino	
<i>25 de mayo de 2011 de 17:40 a 18:40</i>	97
Eugenio Hernández Espinosa	
<i>30 de mayo de 2011 de 20:00 a 21:30</i>	111
Carlos Celdrán	
<i>10 de noviembre de 2013</i>	129

PUERTO RICO

Myrna Casas	
<i>20 de mayo de 2009 de 10:00 a 12:00</i>	145
Pedro Adorno	
<i>20 de mayo de 2009 de 15:00 a 18:00</i>	165

Lynnette Salas	
<i>20 de mayo de 2009 de 18:30 a 20:00</i>	195
Roberto Ramos-Perea	
<i>21 de mayo de 2009 de 10 a 11:30</i>	215
Rafael Rojas	
<i>21 de mayo de 2009 de 14:30 a 16:30</i>	233
Deborah Hunt	
<i>22 de mayo de 2009 de 15:30 a 17:00</i>	261
Dean Zayas	
<i>21 de mayo de 2009 de 17:00 a 18:00</i>	269

REPUBLICA DOMINICANA

Reynaldo Disla	
<i>4 de junio de 2009 de 10:00 a 12:00</i>	289
María Castillo	
<i>4 de junio de 2009 de 14:00 a 16:00</i>	313
Haffe Serulle	
<i>4 de junio de 2009 de 16:30 a 18:30</i>	345

Argus-a
Artes y Humanidades/ Arts and Humanities
Los Angeles-Buenos Aires
2014
© *Gustavo Geirola*

