

Magdalena sin Fronteras

Por cuarta ocasión el Centro de Investigaciones Teatrales Odiseo (CITO) lanzó su convocatoria: Magdalena sin Fronteras agrupó a maestras teatristas de diversas partes del mundo en la ciudad de Santa Clara, entre el 8 y el 18 de enero de 2005. Con el auspicio de la red Magdalena Project, fundada en 1986, esta edición del CITO, coordinada por Roxana Pineda y el Estudio Teatral de Santa Clara, permitió el contacto de decenas de actores, directores, bailarines, coreógrafos, técnicos, críticos y dramaturgos cubanos con reconocidas profesoras que impartieron intensas jornadas de talleres, clases magistrales y conferencias en lo que puede considerarse el más importante evento pedagógico del teatro cubano en los últimos

diez años. Fueron las maestras y los talleres: Cristina Castrillo (Suiza, «La memoria del cuerpo»), Julia Varley (Dinamarca, «El eco del silencio»), Jill Greenhalgh (Reino Unido, «La presencia del actor»), Brigitte Cirila (Francia, «A capella»), Ana Correa (Perú, «El uso dramático de los objetos»), Ana Woolf (Argentina, «Pies danzantes, mente abierta»), Geddy Aniksdal (Noruega, «Expresión personal en el trabajo del actor»), María Ficara (Italia, «La odisea de la escritura»), Graziella Rodríguez (Argentina, «Producción teatral») y Deborah Hunt (Puerto Rico, «Concilio extraño»). Otras acciones, entre las que se destacan espectáculos y desmontajes, fueron presentadas por las maestras en la provincia anfitriona, en Cienfuegos y en Ciudad de La Habana. *tablas* ha querido, con el dossier que sigue, ofrecer un panorama vasto, como vasto en erudición y gracias fue el encuentro.

Mujeres de rojo

Jill Greenhalgh

HE TENIDO UNA LARGA RELACIÓN CON EL nombre de María Magdalena: una figura, un arquetipo, un símbolo cristiano. Una mujer de rojo.

Las jovencitas no deben vestirse de rojo

En algunos países, este es el color de la muerte; en otros, de la pasión en otros, de la guerra; en otros de la ira y en otros del sacrificio

de la sangre derramada. Una muchacha debe ser un velo, una sombra blanca, vacía de sangre como una lucha sobre el agua; nada peligrosa; debería

permanecer callada y evitar los zapatos rojos, las medias rojas, el baile. Bailar con zapatos rojos te matará.¹

Cuando yo andaba por mis veinte, tenía una norma de actividad diaria.

Mis días se llenaban con la pasión de hacer teatro como miembro del Teatro Laboratorio de Cardiff. Empezábamos a entrenar por la mañana temprano y seguíamos con el trabajo de conjunto y los ensayos. A fin

de ganar lo suficiente para vivir, trabajaba después en un bar desde las seis de la tarde hasta las once y media de la noche. Era un lugar ruidoso y lleno de hombres bebiendo fuerte. Yo disfrutaba del lugar seguro que había detrás del bar, bullicioso e intocable, pero sin embargo un centro de atención. Después, bien despierta y zumbando, iba, a menudo sola, a un notorio club de medianoche en la zona de los muelles de Cardiff, un fondeadero de tráfico de drogas, vidas criminales y buena música. Tenía un gran salón de baile y yo bailaba por horas—unas veces como la única persona en el salón de baile y otras como parte de una turbulenta masa de cuerpos— y me encantaba, de verdad que me encantaba.

Yo era conocida como «bailarina» (lo cual necesita pronunciarse con un fuerte acento de Cardiff para revelar su verdadero significado). Ejecutaba peligrosos juegos de coqueteo y besaba a muchos sapos que casi nunca se transformaban en príncipes. No era una *coquette*; despreciaba a las muchachas que merodeaban con sus bolsos, ocultando tras varias capas de maquillajes y zapatos el hecho de que no podían ni entrar, mucho menos bailar. Yo me exhibía abiertamente, sin miedo y, podría decirse, me ponía ingenuamente en peligro. Cuando miro atrás, puedo ver lo cerca que estuve del abismo, y ahora que tengo mis propias hijas me aterra imaginarlas corriendo esos mismos riesgos.



Jill Greenhalgh, Nora Hamze y Fátima Patterson en una sesión de trabajo



La maestra, fundadora del Magdalena

A la mañana siguiente me levantaba temprano para hacer teatro de nuevo y la Magdalena venía también. En el proceso de representar fachadas sociales durante los primeros años de mi carrera, la figura de la María Magdalena era un lugar desde el que me embarcaba en nuevos viajes creativos. Ella estaba constantemente «ahí» de alguna manera: una musa, un punto de referencia, una guía... tal vez. La adopté como símbolo de la feminidad indomable, y creo que la convertí en esencial al inicio de mi vida creativa para catalizar un análisis demasiado simplista de mi sexualidad incontrolada y de mis distorsionadas aspiraciones románticas. Yo era joven y buscaba pareja.

No soy una persona religiosa, pero siempre me he sentido fascinada por las historias de la *Biblia*, y he llegado a considerar el Nuevo Testamento como el relato sobre el cual se han construido el código moral y la estructura sociocultural de Occidente. El Cristianismo es quizás la influencia más profunda y definidora que flota sobre nuestro sistema «occidental» de conducta.

Durante los primeros siglos posteriores a la crucifixión de Cristo, muchos documentos se proclamaron como la verdadera autoridad en sus enseñanzas. Por último, en el siglo IV d.C., el emperador converso Constantino estableció el Cristianismo como la religión oficial del Imperio Romano, y la versión «oficial» de los Evangelios fue establecida en el Pacto de Constantino. La Nueva Iglesia de Roma decretó que sólo aquellos escritos que tenían el sello de «apostolicidad» —la autoridad de Pedro Pablo— podían formar parte del canon bíblico. Fue entonces que todos los «demás» testamentos de las enseñanzas de Cristo fueron maldecidos como heréticos, y con el tiempo, las voces y los escritos disidentes fueron sistemáticamente silenciados o quemados. Así, para ajustarse a la conveniencia política del momento, lo que quedó fue, inevitablemente, un registro distorsionado de hechos y relaciones. Los testamentos de María Magdalena desaparecieron, junto con otros, lo cual estableció la noción que tenemos hoy día de su papel en la historia de Cristo contada por otros, casi siempre hombres, y no con sus propias palabras.

La percepción ortodoxa de la figura de la Magdalena la sitúa como la mujer perdida cuya alma es redimida por un amor más elevado y no carnal, la mujer que llora para siempre los pecados que ha cometido. Ella representa a la mujer de

alma débil y pecadora cuya sexualidad desenfrenada y animal ha de controlarse para que no desvíe a los hombres buenos del camino recto. Perdonen mi cinismo. La Magdalena fue santificada como el símbolo de la redención mediante la eterna penitencia, y su iconografía, pintada a través de los siglos, ha sido una de las más poderosas herramientas propagandísticas para preservar la subordinación de la naturaleza implícita de la hembra. Como escribe Susan Atkins, «María Magdalena, como las mujeres que ella representa, ha sido la víctima propiciatoria de la institución eclesiástica; manipulada, controlada y, sobre todo, mal representada».²

Mi obsesión con la figura de María Magdalena comenzó a principio de los ochenta en una cena íntima con un hombre que había rechazado mi más bien impertinente oferta de matrimonio. Para cambiar el tema, le pregunté qué sabía de María Magdalena. Él fue hasta su librero y sacó un ejemplar de *La última tentación de Cristo*, de Nikos Kazantzakis. «Ahí se habla mucho de ella», dijo.

Me leí la novela, y ella liberó en mí un intrincado camino de asociaciones que han alimentado desde entonces mi imaginación y mi curiosidad intelectual.

Desde los comienzos del libro sabemos que Jesús y María fueron prometidos como novios en su infancia. A medida que crecen, Jesús comienza a oír la voz de Dios, y a pesar de su pasión por María, la abandona. Años después, atormentado por la culpa, regresa a pedirle perdón, pero no por su abandono, sino por haberla convertido en la mujer que él ha oído que es. En un pasaje se describe a María como una reina de las prostitutas, viviendo en su burdel en las encrucijadas de muchos países (yo siempre me lo imagino como Bizancio), fomicada por el mundo entero: filas de hombres de todos los países imaginables ante su puerta, esperando su turno para aliviarse. Jesús se coloca en la fila y espera su turno. Cuando llega a sus habitaciones, ella grita: «Tú... ¿por qué estás aquí? No quiero verte... para olvidar a un hombre... he rendido mi cuerpo a todos los hombres».

Este abandono y su respuesta causaron en mí una fuerte resonancia, y con una obsesión ahora encendida, leí todo lo que cayó en mis manos referente a María Magdalena. Llené libretas de notas. Estudié pinturas de ella, de las que hay miles, y empecé a interpretar el simbolismo que

contenían desde la base de una realidad personal, emocional y psicológica, y en deliberada transgresión de las distorsiones ortodoxas. Me concedí una amplia licencia poética y utilicé referencias especializadas sólo cuando alimentaban mi imaginación y mis propósitos. La Magdalena que descubrí es mucho más interesante que la imagen sin vida de la feminidad imponente. Algunos «herejes» dicen: Ella fue la más cercana compañera de Cristo, fueron amantes, incluso se casaron; algunos dicen que los discípulos vivían de su riqueza, construida con sus ganancias como prostituta... La otra mitad de la historia.

Entre mis hallazgos más atractivos se hallaban los Evangelios Gnósticos. Un campesino árabe los descubrió en una urna bajo una roca en el Alto Egipto, cerca de un pueblo conocido como Nag Hammadi, en 1945. La urna estaba llena de libros y papiros perdidos que él llevó para su casa y colocó junto al horno familiar. Muchos de los papiros perdidos se quemaron trágicamente, pero lo que quedó encontró por fin su camino hasta el Museo del Cairo, donde más tarde fue identificado como una biblioteca Gnóstica Copta enterrada alrededor del año 400 d.C. Los manuscritos, se supone, fueron escondidos a causa de su naturaleza herética durante el período que antes mencioné. Los documentos revelan una interpretación, una creencia y un pensamiento claramente cristianos. Dentro de estos textos, que a menudo son tormentosamente místicos y evasivos, el papel de la mujer es mucho más relevante y prominente. Las mujeres son claramente retratadas como discípulas de Cristo y con igual rango que los hombres. Algunos de los más notables escritos son los que se identifican como el evangelio según María; y la figura que emerge es sin duda muy diferente a las interpretaciones convencionales a que estamos acostumbrados. Esto, desde luego, fortaleció mi obsesión y legitimó varios aspectos de mis imaginadas ideas.

Confrontar la personal, ortodoxa y «herética» evidencia mística y literaria sobre María Magdalena ha revelado un cúmulo de diferencias de interpretación respecto a su papel en nuestra historia de Cristo. Quizás yo esté efectuando otra distorsión de la historia para encajar mi visión contemporánea, pero mientras más ahondo, más se alejan mis hallazgos de considerarla siempre como una figura de sexualidad femenina liberada. Ella ha surgido como la representante de las complejidades de mis preocupaciones políticas y feministas. Se ha convertido en un símbolo del silenciamiento de la feminidad y de la naturaleza esencial de la feminidad: la historia silenciada, el otro lado de la historia. El lado femenino de la historia que al permanecer sin contarse ni asimilarse permitió el surgimiento de estructuras sociales desequilibradas y represivas.

El silenciamiento de la historia auténtica de la Magdalena se convirtió en un símbolo de la mentira perpetua. El entierro de las palabras y la experiencia de esta mujer es la mentira, la estrategia política que pronto se convirtió en el fundamento de la misoginia patriarcal que ha incidido desde entonces en dos mil años de historia occidental.

Y tal vez la más viril distorsión es el socavamiento del papel de la Magdalena como primera, y escogida, testigo de la

resurrección, quizás el más potente de los símbolos cristianos. Simplemente la estructura social judía de entonces no podía permitir a una mujer testificar como única testigo de un suceso de tal magnitud, ya fuera real o metafórico.

*Los hombres dicen: «Lo tengo. En el principio fue la Palabra. Voy a contar una fabulosa mentira tan a menudo y con tanta fuerza que todo el mundo lo creerá. Pronto, nadie notará siquiera el engaño».*³

La primera de muchas manifestaciones del símbolo de la Magdalena surgió en mi trabajo en un espectáculo del Teatro Laboratorio de Cardiff, *El corazón del espejo* (1981). El espectáculo investigaba nociones acerca de un patriarcado civil, religioso y pomográfico. Empleaba la figura de Freud y su relación profesional con el poeta H.D. como el fundamento narrativo para explorar las distorsiones del arquetipo femenino. El papel de la «puta» me tocó en suerte, así como el de Lilith, quien precedió a Eva como la primera esposa de Adán. Lilith dejó a Adán porque ella no quería ser la que yaciera «debajo». Se dice que Lilith bailará en las eventuales ruinas de la humanidad.

El proceso de crear este problemático espectáculo costó caro a nuestra compañía y sus miembros se dispersaron poco después de su terminación. Pero como dictan las leyes de la declinación, esta disolución impulsó varias nuevas estructuras teatrales innovadoras. Se fundaron dos nuevas compañías: Man Act e Intimate Strangers, algunos se movieron hacia otros contextos donde crearon algunas de sus mejores obras, y se inició el Proyecto Magdalena.

El Festival Magdalena de Cardiff en 1986 se dividió en dos fases. En la semana uno presentamos un programa público de espectáculos y talleres. En las semanas dos y tres cerramos las puertas y trabajamos juntas. Treinta y cinco mujeres teatristas de dieciocho países diferentes: la idea era crear un espectáculo colectivo para culminar las tres semanas. La colaboración y el espectáculo resultante fueron más o menos un desconcertante desastre, pero el proceso propició algunos momentos y reuniones que alentaron el futuro del Proyecto.

Cuando a Jolanta Krukowska de la Academia Ruchu (Polonia) le tocó dirigir un taller matutino, introdujo la «danza cuadrada», una simple y muy efectiva estructura para la improvisación grupal cuyas reglas requieren que los participantes atraviesen el espacio, en líneas rectas, sólo que siempre cambiando de dirección en los ángulos rectos. No hay más instrucciones. La mitad de los ejecutantes miraba y la otra mitad trabajaba. La simplicidad del ejercicio pronto libera el mal del aburrimiento, la ruptura de las reglas. El susurro de «Magdalena» hecho por alguien de forma casi inaudible fue lo primero que corrompió la estructura. Se ralló el fósforo y se prendió el fuego. La improvisación que incluía diecisiete ejecutantes se convirtió en una convocativa evocación de «Magdalena, Magdalena, Magdalena». Los testigos de esta improvisación se sujetaban el estómago y rodaban por el piso, llorando de risa, lo cual sólo sirvió para hacer crecer la maldad creativa de las que estaban trabajando. Yo no podría

presumir diciendo que esta larga experiencia de una hora fuera algo más que una temporal y extraordinaria liberación de la tensión, y sería pretencioso conferirle al suceso alguna significación artística; pero sin duda fue una celebración placentera, y quizás una vindicación del nombre a partir del cual había nacido el Proyecto.

En 1992 dirigí un espectáculo titulado *Medianoche Nivel 6*, tomando la historia de la Magdalena y las mujeres enamoradas como los temas trampolín para la colaboración con doce mujeres actrices. La idea para esta producción se fecundó a sí misma la mañana siguiente al último día del Festival Magdalena 86, a medida que me acercaba a la luz roja de un semáforo en mi camino al trabajo. No sé de dónde vino, pero no se iría.

Por seis años luché para reunir el dinero de la producción, y fue sólo con rabia desafiante que el espectáculo se realizó al fin. Fue bien recibido y disfruté de modestas giras por Gran Bretaña y Europa. Sin embargo, fue el proceso de trabajo lo que resultó más gratificante y personalmente transformador.

Con el fin de atraer actrices interesadas en el proceso de colaboración sobre estos temas, decidí anunciarme en los boletines teatrales. Recibí más de trescientas cartas de mujeres inspiradas por la idea y que suplicaban participar. Todavía conservo estas cartas porque, para mí, representan aún otro vibrante llamado: la evidencia del deseo que tienen las mujeres de penetrar en los ambientes segregados para confrontar sus intereses y obsesiones artísticas.

A medida que el proceso se desarrollaba, cada una de las actrices exploraba su propia interpretación de la Magdalena; su trabajo reveló una gran riqueza de imágenes, ideas y correlativos concretos; conexiones que yo nunca había imaginado y de las que tuve el privilegio de ser la primera espectadora. Creo que este fue un trabajo que pudo haber incentivado una prolifera investigación teatral de no ser por la realidad de la escasez financiera; y aunque tocamos sólo una superficie del pozo de potencial del tema, fue un proceso de personificación colectiva de María Magdalena.

En un momento del proceso apareció una nueva figura. Necesitamos reconocerla y la llamamos Lynette White. Ella era una joven prostituta que fue violentamente asesinada en los muelles de Cardiff el Día de San Valentín de 1986. Su cuerpo se encontró a un tiro de piedra del club donde yo bailaba.

Mientras estábamos ensayando, tres hombres enfrentaban un proceso por su asesinato (más tarde fueron liberados: sus asesinatos nunca han sido identificados). En toda la cobertura periodística se le conocía como la Prostituta de Cardiff; nunca la llamaron por su nombre.

Con la ventaja de mi anterior percepción me pregunté qué quería yo lograr con este montaje y qué me estaba llevando a terminarlo. Creo que era una excavación muy personal. Necesitaba desprenderme de mi encarnación de la Magdalena, ser testigo de las interpretaciones de las demás y, con la objetiva distancia de un director, esculpir las diversas formas dentro de un todo que representara las obsesiones que me habían estado rondando por años. Me pregunto si fue un proceso de exorcismo, una herramienta para ahondar nuevos caminos, un proceso de transformación. No sé si fue coincidencia o consecuencia, pero durante los ensayos finales de esta obra, tras una ardua y larga labor, encontré el amor de mi vida y me convertí en madre muy poco después.

Había encontrado mi pareja. Y desde entonces he realizado espectáculos relacionados con muy diversas preocupaciones, más políticas que personales. Construir concretamente una realización de mis obsesiones resultó ser una bienvenida transformación personal. O quizás sólo la edad, la maternidad y el matrimonio fueron los causantes. Como quiera que haya sido, avancé.

Todavía me visto de rojo en ocasiones, debería hacerlo más a menudo. Es el color de la resurrección de la voz de las mujeres, de la provocación y las mujeres provocativas, de quedarse fuera hasta tarde riendo y bebiendo con amigos, de la libertad de elección y de nombrar lo olvidado. Vestiré a mis hijas de rojo cada vez que me lo pidan.

En conclusión, lo que me fascina es que una verdad o una historia enterrada resurja finalmente, como si una ley natural dictaminara que nada puede reprimirse para siempre. La Magdalena es un arquetipo, una figura mitológica en el sentido más verdadero. Su historia reemerge siglo tras siglo en nuevas formas y cada tiempo insiste en que reevaluemos la representación de la mujer.

Donde quiera que me preguntan el porqué del nombre «Proyecto Magdalena», digo: «Ah, porque estaba al límite, y esa fue la única cosa en que pude pensar». Esto es verdad, pero sólo un lado de la verdad. La profundidad a la que su historia se escapa, pero todavía bombea por las venas de la cultura occidental, y el imperativo de que su historia sea revivida en sus propias palabras, es el otro lado de la verdad de esta elección.

NOTAS _____

¹ Margaret Atwood: *A Red Shirt*.

² Susan Haskins: *Mary Magdalene*, Harper Collins, 1994.

³ Phyllis Chesler: *About Men*, The Women's Press, 1978.

Traducción del inglés: Freddy Artilés

Magdalena sin Fronteras

Taller impartido por Jill Greenhalgh

El momento en que nace la presencia

Vivian Martínez Tabares



9 DE ENERO DE 2005, 8:30 A.M., ESCENARIO del Teatro La Caridad, un grupo sentado en círculo sobre el tabloncillo limpio. Jill Greenhalgh se presenta:

Soy de Gales, que no es Inglaterra sino parte del Reino Unido, y es bueno aclararlo. Soy fundadora del Proyecto Magdalena, y trabajo mucho en producción del Proyecto Magdalena pero mi trabajo personal es distinto, es mío y eso es importante.

La maestra insta a cada uno a decir quién es y a que a continuación presente a sus amigos anteriores, de modo que la lista de nombres y el esfuerzo de memorización van creciendo. Otra ronda nos sirve para expresar qué quiere cada uno compartir con los otros, como una manera activa de decir quiénes somos y por qué estamos allí.

Jill rompe las reglas dictadas por la organización del Centro de Investigaciones Teatrales Odiseo acerca de que sus actores, que fungen como coordinadores, no participen en los talleres, e invita a Alain Carballo a sumarse.

El tema de este taller es la presencia del actor, y la maestra amplía sus objetivos:

No uso la palabra teatro sino la palabra performance. Tengo mucho interés en la presencia del actor en el performance y tengo algo que buscar allí: quiero explorar el concepto del *momento antes*, que es para mí el paradigma de todo. Lo más importante en el trabajo del actor es la presencia.

Y pide a cada uno una definición individual en once palabras:
Yo: Estar en escena con una calidad de energía capaz de atraer.

José Luis Leyva (actor del Teatro Escambray): Estar en cuerpo y espíritu y en el momento preciso.

María Sánchez (actriz mexicana): Estar aquí, en cuerpo, mente, espíritu y con todos mis sentidos.

Carlos Riverón (actor del Teatro Escambray): Estar, sentir, pensar, aprender, no sólo en la escena sino en todo lo que me aporta.

Lázaro Soto (actor del Teatro Laboratorio): El acto de no pasar inadvertido.

Alain Carballo (actor del Estudio Teatral): Cualidades expresivas que mantienen la atención sobre mí.

Giovanni del Río (actriz del Guiñol de Santa Clara): Entregarse en cuerpo y alma hacia el público que recibe, concentrada.

Yamilet Rodríguez (actriz del Guiñol de Santa Clara): Entregarme en alma y cuerpo al público que me observa.

Ismari Rivero (actriz del Grupo Dripy): Actuar para un público dando lo mejor.

Lena Simic (actriz inglesa): Estar abierta a diferentes encuentros en un contacto específico.

Nicolai Almeida (bailarín de Danza del Alma): Entregarse, estar ahí concentrado mi cuerpo, mi alma, mi mente, para entregarlo todo.

Jill comienza a trabajar la presencia en un orden no racional, para preparar la respuesta del cuerpo, para hacerlo trabajar frente a los estímulos sin razonamiento previo, para despertar los resortes físicos de cada uno: da una palmada fuerte y pide que logremos dar una palmada justo en el momento antes que ella lo haga, y a la vez registrar lo que pasa con el cuerpo (todos alerta, todos tensos y listos para reaccionar, el cuerpo como un resorte), apreciar cómo están los músculos y la respiración. Hay que ser capaz de ver, de sentir y de entrenar lo que percibimos que pasa con nuestro cuerpo. (Todos los sentidos enfocados hacia un punto y la mente esperando el momento que viene). «No puedes pensar ni dejar de pensar», explica Jill, a partir de su experiencia con la cuerda floja, si se piensa mucho, uno se cae; si no piensa, cae también.

Un ejercicio similar de reacción física inmediata a las palabras «samurai» y «Bruce Lee». Jill pregunta qué hicieron y a la multiplicidad de definiciones y/o descripciones que recibe por respuesta reclama algo más concreto, que exprese con palabras las acciones ejecutadas.

Nuevas prácticas de adiestramiento: Todos en fila de espaldas, excepto uno, que adopta una posición de samurai y la describe minuciosamente para que los otros la reproduzcan. El que «dicta» requiere de una precisión extrema para describir cada una de las partes de su cuerpo, e igual el que recibe al interpretarlo. Jill apunta: «Falta conocer mejor el cuerpo». Y los nuevos ejercicios se dirigen a desarrollar esa conciencia:

Cada uno en un espacio individual elige un ejercicio físico que le guste mucho. Luego, en parejas, sin demostrarlo, cada uno describe al otro su ejercicio para que lo haga.

Lo mismo sin haberlo hecho antes.

Uno al frente indica a los otros una posición neutra y, paso a paso, los momentos de un ejercicio sin demostrarlo. Pide a cada uno que al mismo movimiento fijado, sin cambiarlo, dé una calidad distinta.

Dos filas, una frente a otra. Un grupo hace el mismo ejercicio, cada uno con su calidad, y el otro grupo observa. Cada uno debe registrar a dónde se dirigen sus ojos y explicar por qué, opinar sobre lo que pasa en el cuerpo que más se mira. Dos preguntas: Al grupo que acciona, repensar su definición de presencia dada al inicio y valorar si esta acción es leal a ella. Al grupo que observa, repensar también su noción de presencia y cómo puede corresponderse con lo que hace y con lo que pasa con la persona que ha elegido mirar.

Reflexiones del intercambio del grupo que mira:

Leyva: Me atrajo el que consideré tenía que ver con mi concepto de presencia, el más concentrado.

Lázaro: Miré al que se esforzaba en hacer algo que era como decir «mírenme».

Carlos: La que miré tenía como una carga de emoción.

Lena: De un ejercicio, nuestra relación se transformó como en un juego.

Comentarios de los que hacen: Sensación como de formar parte de una orquesta, transformación de algo físico que empieza a despertar sensaciones, imágenes.



Imágenes del taller

Nicolai: La primera vez lo hice buscando nuevas formas, luego pensé en ordenar esas formas de modo que tuvieran una coherencia y que fueran interesantes.

Para mí el aprendizaje como ejecutante y observadora fue que el ejercicio enseña a mirarse el propio cuerpo y a la vez a mirar al otro; que comienza como una tarea física precisa y va adquiriendo carácter como de cierta responsabilidad, se torna en alguna medida grave y, sobre todo, que me interesó la calidad del que conserva la presencia al mismo tiempo que es capaz de mantener precisa su acción. Y mis ojos se iban tras la limpia precisión del cuerpo entrenado de Nicolai.

Después de un breve receso con té y palitroques, Jill saca cinco palos de madera pulida, de poco más de un metro de largo. Y cuenta:

Cuando entrenaba mucho me volvía vaga, durante horas y horas no desarrollaba nada nuevo, me ponía a pensar en lo que había hecho la noche anterior o en lo que cocinaría después. Entonces decidí empezar a trabajar con un palo, que era un elemento externo que me obligaba a estar alerta pues si no, me golpeaba.

Todos en círculo, el palo pasa de uno a otro por medio de un lanzamiento en el que se debe medir el peso, la distancia y establecer un acuerdo sin palabras con los ojos del receptor para que el intercambio físico funcione. Cambio de dirección del palo. Un segundo círculo por fuera, y a cada círculo se añaden palos hasta que los cinco están en movimiento. Cambio de distancia. La inteligencia del cuerpo es mantener el control para regular el impulso y la fuerza en cada lanzamiento y recepción.

El ejercicio crea un clima de mayor dinamismo y todo el cuerpo se activa. Al fondo suena la música y la voz de Jill que repite con firmeza: ¡Palo recto! ¡Control!

Percibo que en cada envío hay que ceder al palo la energía que uno genera, *con todo el cuerpo*, y que igual, cuando uno recibe el palo viene cargado de una energía que hay que asimilar y absorber *con todo el cuerpo*.

Jill emplea imágenes para sugerir nuevas calidades en nuestras acciones: «De cada palo sale un rayo de sol que llega hasta fuera de Santa Clara, más allá del Caribe». Indica incorporar voz –previa conciencia de la respiración– al lanzar y recibir pero ¡cuidado! Sin perder el control. La energía sin control lleva al caos, lo que es muy peligroso.

Se abren posibilidades de cruces a partir de que cada uno puede lanzar a quien quiera, en cualquier dirección, siempre que se cumplan las reglas: el palo recto (perfectamente vertical), haberse establecido el contacto visual previo, y tener pleno control de la acción. No se trata de una competencia para tirar lejos, pero sí de tirar el palo recto y al punto de recepción exacto. Y si uno percibe que está lejos, puede moverse antes que arriesgarse a un error.

Cuando ocurre una falla y el palo cae –que es hasta en el sonido como una nota discordante pues rompe el orden acompasado del grupo–, es porque la mente nos ha engañado, porque calculamos mal y el cuerpo en realidad no puede hacer lo que nos propusimos.

El ejercicio entrena la precisión, los campos de energía, la dinámica del trabajo en grupo, la concentración. Alguien comenta que el palo es como la puesta en escena, que no puede dejarse caer. Cuando entra un elemento nuevo hay que aprender a no sentir pánico y encontrar nuevas respuestas para no perder el control. La confianza está en que cada uno aprenda a ser responsable. Hay que tener siempre presente el trabajo propio y el del compañero y aprender a asumir el error dentro del espíritu de la colaboración.

Jill insiste en percibir la noción del *momento antes* del lanzamiento, un instante de control máximo, debemos observarnos, sentir y registrar qué pasa. Nos anuncia que quiere trabajar con nociones como luz y líquido, fuego y agua, y quizás presentar algo al final. Nos da a elegir entre un montón de pequeños cuadernos nuevos –escojo uno azul– para que cada uno lo convierta en un lugar donde se ponen cosas, un lugar para cambiar, un sitio de performance titulado *El momento antes*. Jill nos muestra también un regalo de navidad que quiso traer consigo, el precioso libro objeto *Journals & Artists*, de Lynne Perrella, una joya que ilustra acerca de cómo, con imaginación y vocación manual, uno puede hacer su libro propio.

10 de enero de 2005, 8:30 a.m. Comienza la segunda sesión, cada uno resume algo de lo aprendido ayer: control, presencia y osadía, estar siempre preparado y atento, listo para responder, el momento antes es el que te protege. Jill agrega: «Las cosas pequeñas son las más fuertes». Se suman cuatro actores, dos actrices llegadas de Santiago de Cuba, y otros dos villaclareños. Se presentan y dicen qué esperan de este taller.

Fátima Patterson (actriz del Teatro Macubá): Paz y sabiduría.

Raudel Morales (del espacio alternativo El Mejunje): Saber, experiencia, ser una esponja frente a todo lo que pueda absorber.

Consuelo Duany (actriz del Teatro Macubá): Aprender todo lo que pueda.

Yasín Herrera (bailarín de Danza del Alma): Darlo todo.

Cada uno debe escoger un lugar suyo, después de pensar en por qué prefiere ese y no otro. De pie, con los ojos cerrados y los pies en paralelo y el cuerpo relajado, como si pendiera de una cuerda que a la vez lo hala. Oír los sonidos de afuera del teatro, comenzar a cerrar el círculo y oír los de la sala de trabajo. Poco a poco, siguiendo el sonido de la respiración de los otros, ir acercándose al centro hasta formar un grupo. Respirar al compás, iniciar un sonido. Zumbidos diferentes se convierten en un coro como un lamento, algunas voces hacen escalas o imitan sonidos de animales que recuerdan el campo, algunos articulan palabras. La coral crece; de pronto, silencio. Jill indica volver al lugar de cada uno, poco a poco. Con los ojos cerrados pensar en algunos de los sonidos oídos y en una acción física completa, con principio, medio y fin. Cuando esté incorporada, añadirle otras dos.

Una vez fijadas, en grupos de a tres mostrarse las acciones y corregírselas unos a otros. Volver al espacio propio y repetir las acciones muy precisas pero improvisar en el orden, sin sonido y con continuidad. Cada uno debe encontrar su energía y su compromiso con su material. Probar cambios de dirección, de dinámica, de calidad, de fuerza, sin perder la precisión, y como una manera de romper el aburrimiento de un ejercicio. El trabajo no se detiene; si uno está cansado debe cambiar la dinámica, probar diferentes posibilidades: rápido, lento, duro, suave. Tiempo individual para probar variantes.

Trío al frente, cada uno hace sus secuencias con variables. Jill pide a los que miran dar nombre a cada improvisación.

Anoto: El momento antes es decisivo en el trabajo del actor porque en él ¿o con él? se genera la energía necesaria para garantizar la presencia. Es el momento del control, del dominio total del cuerpo mente en función de una tarea artística inmediata, cuando el cuerpo mente está listo, activo, en movimiento interno; es el instante de mayor potencial de energía. ¿Es lo que algunos han llamado *sa?*?

Esa condición tiene que ver con la presencia y hay que investigarla, en cuerpo y carne propios, para aplicarla en situación de representación.

Dos círculos con los palos, a los que se incorporan los nuevos.

Una indicación para el próximo día: traer un ejercicio en el que se utilice agua, luz o fuego y que resuma nuestra idea del *momento antes*.

11 de enero de 2005, 8:30 a.m. Jill abre la sesión enseñándonos una canción judía y montando un canon, primero con dos grupos y luego con tres. Cuando ya está aprendida, el grupo se la canta a uno al centro y, cuando me toca, siento en la piel como un baño de sonido.

Ejercicios: Salir del punto propio en el espacio y caminar en cualquier dirección, sin perder de vista la cuerda de la que pende el cuerpo e imaginar que lo atraviesa y que sale por entre las piernas hasta el centro del mundo.

Imaginarse dentro de la esfera de Da Vinci, reconocerla y jugar con sus límites. Pensarla llena de aceite, de helado, de agua, de fango, de aire fresco y jugar con esas densidades y sensaciones. Recordar lo aprendido ayer acerca del *momento antes*. Elegir un momento de quietud para terminar, pero que sea una quietud dinámica, en la que el cuerpo está dilatado—ha interrumpido un movimiento en su devenir—, pero en la mente continúa el movimiento.

Jill indica el primer paso del Teatro Noh, luego de recordar que todas las formas codificadas tienen posiciones raras: los pies en paralelo y el peso hacia delante, el cuerpo a punto de caer. El estado de desequilibrio es muy vivo.

Trabajo con la resistencia: en parejas, uno se opone al movimiento del otro y súbitamente interrumpe la fuerza. El otro debe seguir conservando esa fuerza. Probar distintas calidades de resistencia. Retomar una de las tres acciones de ayer y trabajarla en cámara lenta, oponiéndole resistencia. Repetir el movimiento sin resistencia pero conservando la

calidad de cuando sí la había. Este ejercicio activa otras zonas y músculos del cuerpo. Y el cuerpo debe memorizar la resistencia para seguir luchando contra ella, sin contraer el cuello ni la cara, sólo ejerciendo la fuerza en la medida necesaria.

Uno repite la secuencia mientras los demás observan y comentan hallazgos.

Después del receso nos toca mostrar la tarea de ayer, de acuerdo con reglas precisas: salir de la cortina derecha, escoger el sitio específico, colocar los objetos, presentarse ante los demás sentados como espectadores y hacer el ejercicio.

Después de las propuestas viene el corte y análisis, y la posibilidad de la autocrítica. ¿Cuándo funciona? Cuando el actor es el que ejecuta la acción y no el objeto.

Elijo algo bien sencillo: Entro con dos vasos desechables que contienen dos tercios de agua, coloco uno frente a mí en el suelo, me siento con las piernas cruzadas al frente, y lentamente, muy lentamente, comienzo a agregarle agua del otro, justo hasta el momento exacto en que el agua parece desbordarse, «dilatada» como un globo en el borde. Y digo: «El momento antes es como un clímax invisible que el actor hace visible». Mis compañeros sugieren eliminar la palabra, pues la acción es potente y habla por sí misma.

12 de enero, 8:30 a.m. Jill nos indica correr en todas direcciones, y a la voz de *stop* hay que buscar, elegir muy lentamente una dirección y en el lugar moverse mientras se toma energía.

¿Cuándo funciona? Cuando paro y tomo el tiempo del balance y del desequilibrio. Cuando soy capaz de liberar toda la energía que traigo de un solo golpe y así mismo retomarla. Si se arrastra energía sobrante, te empuja y te cuesta retomar más.

De las acciones presentadas a partir del agua, la luz y el fuego, Jill elige cinco y se forman grupos para practicarlas. Jill comienza a concebir un ejercicio colectivo que los integre a todos, un pequeño montaje de quince minutos para mostrar a los demás equipos qué hemos hecho. Pruebas y práctica, sugerencias, cambios, reflexión. Cuando se cumple lo que nos planteamos como tarea, está claro y funciona para los otros; no así cuando se quiere hacer ver que se cumple la tarea. Y cuando alguien quiere resultar gracioso, toda la acción se cae, se vacía.

Ya en la noche, cuando llega el instante final previo a la presentación, tras las cortinas, todos vivimos en cierta forma *el momento antes*, listos, pendientes de la ejecución de cada uno, que debe ir saliendo y sumarse a los de afuera para que todo fluya sin tropiezos. Un apagón en el barrio no impide que hagamos nuestro ejercicio con lámparas y con la luz de las velas que alguien de nosotros, elegido responsable visual del espacio, había ido colocando junto a cada uno con el fin de resaltar cada acción.

Mi vaso resiste una a una las gotas y siento cuán concentrada está cada parte de mí, en lograr que se colme pero que no se derrame. Mi cuerpo es como un arco, tenso, y a la vez dúctil, mi mente está empeñada en una única acción: representar para mí y para los otros *el momento antes*.

Una isla que recoge los náufragos que todavía sueñan

Cristina Castrillo



CUANDO PARTICIPAMOS EN UN DENSO ENCUENTRO teatral, la memoria se vuelve una vibración, o fibras deshilvanadas. Hilachas de colores y también músculo.

En la visión de las cosas que después de vividas se nos quedan encima, hay siempre una rara mezcla entre hallazgos profesionales y huellas humanas, entre la visión crítica de un oficio y la piel de los que oficiaron, entre la dimensión de un vasto proyecto y la realidad del país que lo acoge.

Al pensar ahora y desde lejos, el encuentro Magdalena sin Fronteras resulta imposible separarlo del contexto en el cual se produjo. En cada intento de «reproponer» aquel embrión que fue su origen, nuestra Magdalena se pone el vestido, el perfume, la identidad de una historia y una cultura; entonces ella pasa de las nieves al trópico, de una rumba a un tango, come arepas o congrí, habla idiomas incomprensibles o enmudece con la sabiduría que el silencio acompaña.

Es posible que esta Magdalena cubana se quede en mí como un compendio de todas las cosas que todavía me interesan del teatro y de la razón de ser de los que hacemos teatro, porque el aspecto que percibo como fundamental —aunque no es el más evidente ni el único— me lleva a enumerar nuevamente los pasos que acompañaron la búsqueda del «lugar interior» en el cual quise estar y ser en el teatro.

Y esta es una vieja historia, nacida y crecida para mí en ámbito latinoamericano, en el fragor de los años sesenta y setenta, donde salvar la piel no era sólo una cuestión de supervivencia, sino una manera de rescatar aquellas simientes de humanidad que hicieran de nosotros, y de nuestro teatro posible, un desafío al autoritarismo,

al horror, a la cultura oficial. Fue así cómo, casi sin darnos cuenta, el mundo privado de nuestros grupos, de nuestras células, de nuestras trincheras, empezó no sólo a dar forma al lenguaje con el que queríamos comunicarnos, sino a establecer otro tipo de relaciones, una ética comportamental que si bien nos alejó de las reglas con las cuales el mundo establece sus coordenadas, nos acercó definitivamente a la concepción de un teatro que debía caber en la coherencia de una vida.

Muchas de nosotras venimos de estos orígenes, de esta tradición, y muchas veces hemos visto rodar por tierra los principios, los valores que nos hicieron y nos transformaron.

Es imposible no darse cuenta de que mucho de lo que conformó la esencia de la «cultura del teatro de grupo» se fue perdiendo entre orfandades y traiciones, entre entusiasmos pasajeros y luces de candilejas, posiblemente porque los contextos cambiaron y otras urgencias ocuparon las prioridades.

En medio de este desierto, en el cual se hace difícil encontrar una colocación que no parezca la sombra de lo que fue o una pantomima mal hecha, el «Magdalena» sigue siendo el ámbito más cercano a toda esta trayectoria y a los pasos o tropiezos que dimos para andarla.

Es todavía la isla que recoge los náufragos que aún sueñan; es el rigor de obligarse a hacer y dar lo mejor que se tiene, o de compartir lo que hay.

Pero si los aspectos humanos o relacionales pueden hacer pensar que la sensibilidad es el parámetro con el cual compartimos una experiencia, puedo decir que más allá de estas consideraciones —importantísimas de todas maneras—, lo que más enriquece, y el aspecto por el cual logro recuperar entera mi propia tradición de teatrera, es comprobar la enorme y diversificada visión estética, conceptual y metodológica de sus integrantes. Esa diversidad que, aunque alimentada de fuentes más o menos reconocibles, hace de cada propuesta, de cada trabajo, un original punto de vista y una real identidad creativa.

Gran parte de la fuerza de este movimiento se asienta en estos recorridos creativos, íntimamente entrelazados con la búsqueda de una individualidad expresiva que lo represente, y no sólo artísticamente. En medio de las preguntas, los intentos y las posibles dudas se materializa el impulso de saber que elaborar o presentar buenos espectáculos no es suficiente; hay algo en la calidad y en la calidez humana que hace del «Magdalena» un sitio particular, un ámbito protegido donde desnudar las incertezas.

Con estas condiciones, con esta dirección, el proyecto Magdalena ha ido mucho más allá de una posición de género. Ha recogido la fuerza de una tradición y de una ética del ejercicio teatral y, mientras exige el rigor de un oficio, se permite donar la delicadeza de un gesto de humanidad.

En tiempos donde la cultura teatral en general y, lamentablemente, también la vida, privilegian la mercadería de fácil exposición, el arte de vender humo más o menos convincente, la diversión que tranquiliza la conciencia, el «usa-y-tira», es un privilegio acceder a esta «isla» —que ahora llamo «Cuba» pero que siempre he llamado «Magdalena»—, en la cual se construye con las uñas aquel espacio único e insustituible del diálogo, de la crítica, del aprendizaje, de las viejas y nuevas generaciones que inventan futuros sin renegar de la raíz madurada en tantos ayer.

Muchas voces llegaron a esta isla donde el canto resiste (y tantas otras continuarán haciéndolo), porque los náufragos saben que la soledad es sólo un barquito de papel que se deshace cuando el agua lo acaricia y le apaga la sed.



Umbral, de Cristina Castrillo

Omar Valiño

La memoria del cuerpo

Taller impartido por Cristina Castiello

SI, COMO CREO, UN LABORATORIO NO SIRVE para nada, por qué los hago, se interroga en público Cristina Castiello. Entonces se presenta: Tiene uno que sintetizar, en mi caso treinta y siete años de trabajo, algo imposible, pues todo lo aprendemos de los errores y aquí tengo que transmitir acuerdos. Nací en Argentina, de allí me tuve que ir y laboro hace veinticinco años en Suiza (un bello país en el centro de Europa, de relojes, montañas y bancos), en el teatro independiente.

Libre Teatro Libre es una experiencia inicial, no tuve maestros, soy autodidacta, por eso cometí tantos errores.

Presenta a Bruna Gusberti: actriz y asistente para la formación de actores en el Teatro delle Radici (Teatro de las Raíces) y quien se ocupará durante el Taller de practicar la voz.

Cristina va indicando los diferentes ejercicios, a los cuales incorpora sucesivas dificultades. Los cuerpos exploran el espacio, construyen líneas en él, registran los stop, las paradas, las tensiones. Divide, combina a los actores en grupos. Más tarde llega el momento para la voz al detenerse cada uno en su respiración, su sonido y la relación entre sonido y espacio.

Nosotros hemos dedicado muchísimo tiempo al trabajo más que con la voz, diría que con el sonido. No sé por qué tanto, pero sé que ha sido bueno. Es más fácil que el cuerpo incorpore reglas y un lenguaje expresivo. La voz es más difícil porque está más oculta y se llena de clichés. No digo la palabra, estamos llenos de palabras, digo el sonido muy tapado, que es y fue la primera posibilidad de expansión. El trabajo con la voz es más lento y muy sorprendente, no tiene nada que ver con la técnica. Sólo acudimos al sonido en casos extremos, allí donde la palabra no nos sirve, ante el miedo, por ejemplo.

Trabajo del actor consigo mismo. Cristina da orientaciones generales. Cada uno debe elaborar y luego presentar una secuencia, una pequeña estructura escénica sin palabras ni sonidos para presentarse.

Un ejercicio es un ladrillo, a veces una piedra, un pedazo de montaña. El teatro es la última cosa que me interesa. Observo cómo cada uno se usa a sí mismo. Qué diferencia

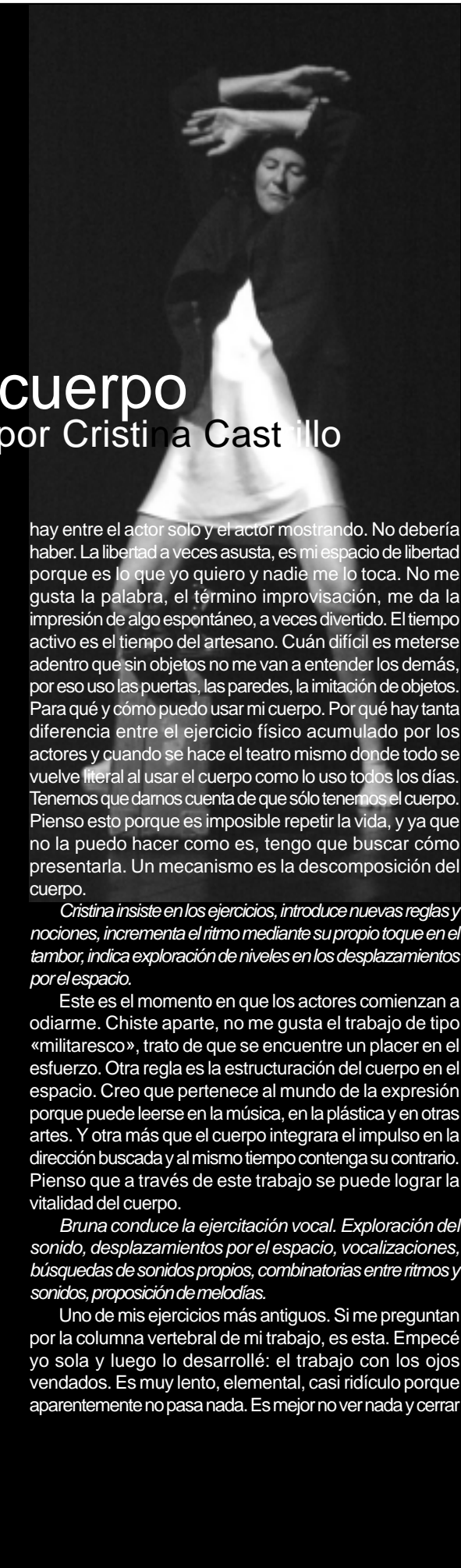
hay entre el actor solo y el actor mostrando. No debería haber. La libertad a veces asusta, es mi espacio de libertad porque es lo que yo quiero y nadie me lo toca. No me gusta la palabra, el término improvisación, me da la impresión de algo espontáneo, a veces divertido. El tiempo activo es el tiempo del artesano. Cuán difícil es meterse adentro que sin objetos no me van a entender los demás, por eso uso las puertas, las paredes, la imitación de objetos. Para qué y cómo puedo usar mi cuerpo. Por qué hay tanta diferencia entre el ejercicio físico acumulado por los actores y cuando se hace el teatro mismo donde todo se vuelve literal al usar el cuerpo como lo uso todos los días. Tenemos que darnos cuenta de que sólo tenemos el cuerpo. Pienso esto porque es imposible repetir la vida, y ya que no la puedo hacer como es, tengo que buscar cómo presentarla. Un mecanismo es la descomposición del cuerpo.

Cristina insiste en los ejercicios, introduce nuevas reglas y nociones, incrementa el ritmo mediante su propio toque en el tambor, indica exploración de niveles en los desplazamientos por el espacio.

Este es el momento en que los actores comienzan a odiarme. Chiste aparte, no me gusta el trabajo de tipo «militaresco», trato de que se encuentre un placer en el esfuerzo. Otra regla es la estructuración del cuerpo en el espacio. Creo que pertenece al mundo de la expresión porque puede leerse en la música, en la plástica y en otras artes. Y otra más que el cuerpo integrara el impulso en la dirección buscada y al mismo tiempo contenga su contrario. Pienso que a través de este trabajo se puede lograr la vitalidad del cuerpo.

Bruna conduce la ejercitación vocal. Exploración del sonido, desplazamientos por el espacio, vocalizaciones, búsquedas de sonidos propios, combinatorias entre ritmos y sonidos, proposición de melodías.

Uno de mis ejercicios más antiguos. Si me preguntan por la columna vertebral de mi trabajo, es esta. Empecé yo sola y luego lo desarrollé: el trabajo con los ojos vendados. Es muy lento, elemental, casi ridículo porque aparentemente no pasa nada. Es mejor no ver nada y cerrar



los ojos dentro de la venda. El mapa en la cabeza
quítenselo, crear la sensación de que el límite es el espacio
vacío mismo.

*Cristina conduce el ejercicio, da indicaciones, introduce
distintos ritmos.*

Yo no hablo mucho de este ejercicio. Tocaré algunos
elementos. Durante muchísimos años no sabía por qué
hacía este trabajo. Como muchos otros, no tienes una
elaboración teórica de lo que inventas. Lo he hecho miles
de veces y he visto reacciones extraordinarias. Algunas cosas
son permanentes en él: impulso y tensiones no en un cuerpo
bello ni ágil pero sí vivo. Otro nivel de tensión profunda y
completamente psicológico. No tiene como objetivo provocar
nada. Pero crea un nivel de tensión que ocupa el cuerpo y su
fragilidad. Ante mis preguntas de cómo los actores
reaccionaban frente al ejercicio, las respuestas eran
diferentes, de ahí me di cuenta de que en la percepción de
lo que llamamos realidad (espacio, tiempo), todos tenían
razón porque la realidad es como la percibimos. Ese centro
me provoca para el teatro que todavía me interesa. He ido
dejando los ejercicios que considero fundamentales para el
proceso que sigo. La relación entre uno y otro, su conjunto,
es el vértice de mi trabajo.

*Se vuelve a la secuencia de presentación individual «quién
soy». Tiempo activo de trabajo. Luego presentaciones en tiempo
simultáneo de ellas.*

Una de las cosas más importantes del teatro es la
relación del actor con su propio trabajo. En mi grupo hay
mucho tiempo para el trabajo en solitario. El grupo se
forma al fortificar al individuo, no al revés. No existe para
mí el concepto improvisación. No se puede permitir que
el cuerpo exponga lo que primero salió. Quiero mucho la
palabra artesano, mucho tiempo invertido en una sola labor,
es ese el sentido del oficio. No importa que esté bien o
mejor, sino que busque. Tiene que crear instrumentos
que necesitará y también libertad interna.

Qué objeto se pudiera agregar a la secuencia.

*Ejercicios de entrenamiento corporal y vocal con sucesivas
incorporaciones de nuevos elementos.*

Muy esquemáticamente planteado: si uno mira la
estructura de un cuerpo en movimiento, es como si esta
regla se repitiera: una figura en un cuadro. Un cuerpo en
movimiento construye líneas. Todo esto funciona
cambiando ritmos. Si además elabora ritmos, ya hay
tensión. Y si registra oposiciones en sí mismo, mejor.
Diría que estas reglas son como notas musicales.
Imagínense cuánta música se ha hecho con sólo siete
notas. Por tanto es practicar con el cuerpo nuestras notas
musicales. Cómo compongo con estas reglas-notas, cómo
las utilizo. Cómo personalizo, he ahí el problema. También
existen las líneas en el teatro tradicional, no hay que
creer que estas reglas pertenecen sólo a un tipo de
teatro. El problema es cómo formar un cuerpo, después
las reglas se vuelven automáticas, entonces el desafío es
cómo componer, cómo las uso para poder crear. Con
estas notas siempre habrá Mozart y Salieri, qué le vamos
a hacer.



Un nuevo ejercicio inclusivo de todas las nociones con las que se trabaja. En la práctica vocal se incrementan los ejercicios de intercambio entre parejas y entre el conjunto.

De toda la secuencia se elige el fragmento más significativo y más tarde se repite con los ojos vendados, y luego con una propuesta vocal.

Es muy importante sedimentar la propuesta propia. Una revisión detallada muestra cómo van quedando segmentos ambiguos, no precisos. El actor tiene muchas imágenes y a veces se pierde en la estructura. Mientras más experiencia tiene el actor en este trabajo, más segura es su propuesta. El recorrido introspectivo en el actor, esa es mi búsqueda. Cómo entender el mundo emotivo personal y cómo un teatro podría recoger la experiencia sensorial de una persona.

Los ojos vendados fueron una vía para llegar a esto. Viene de Stanislavski, supongo. En las academias hay una tipología de ejercicios para «aprovechar» ese mundo sensible del actor, no conduce a personalizar. Es un método falso. Lo lleva siempre a imitar, a «hacer como que...» Trato de abrir una pequeña puerta a través de la cual el actor mire a su interior. Lo que se ve no lo sé ni me interesa. Se trata de trabajar con la memoria propia, los ojos vendados no son para dejar de ver, sino para ver de otra manera. El mundo de cada actor es muy privado, no busco que esa experiencia castigue al actor.

El combinar formas tiene lógica técnica, pero busca más que cada actor esté consigo. Con el tiempo puede no hacer falta, pero es un método. Uno se siente solo con los ojos vendados, también frágil, y uno comienza a mirarse con suavidad y dulzura, esto permite domar la emoción, que es el trabajo del actor, no sólo emocionarse.

Caminata con la aplicación de todas las incorporaciones anteriores. Combinatorias. División en grupos con distintas pautas.

El cuerpo que acciona sin pensar, ahí comienza a funcionar el ejercicio. No creo que uno no tenga que pensar, pero pensando de otra manera, pensar en acción, en juego.

La cosa más difícil de un laboratorio es el sentimiento de no poder seguir adelante porque el tiempo termina. Por eso dije al principio que no enseña nada. No creo que tenemos un «entrenamiento», no es muy seguro. Sí sé que

a partir de que el cuerpo incorpore estas reglas se abre a un sistema asociativo libre. Distinguir jugando y, por tanto, obligar al cuerpo a cambiar. Al repetir sonidos de otros se aprende que tenemos esos sonidos. Hay, sin embargo, un léxico personal, un estilo que debe ser respetado.

Técnica vocal con todos los elementos puestos en juego.

El sonido tiene que ir con la memoria, no sólo con lo que recordamos. Eso explica la emoción que nos provoca la música. He leído mucho sobre la estructura de la memoria, donde, como se sabe, abunda lo inconsciente. Como también existe una memoria transpersonal que va más allá del individuo tanto en el cuerpo como en la voz. Pero el sonido tiene que ver más con lo personal. A veces no sé si la técnica es un instrumento. Insisto en esto, pero hay algo más. No se trata sólo de técnica.

Con estas reglas se puede componer y ese es un problema fundamental del arte teatral, pero también es importante dotarse de posibilidades infinitas en el cuerpo y la voz. Al espectador no le interesa la técnica, pues no se trata de exhibir, sino de hacer creíble el artificio. La memoria, emociones, sensaciones son para nosotros instrumentos técnicos. Y hay que aprender a entrenarlos. Nos servimos de lo que tenemos, pequeño o grande, lo evidente y oculto de la memoria.

Hemos tratado de unir las cosas no para tener un resultado, aunque parcialmente lo es, sino para que se queden con algo, la huella digital de quien lo construyó, algo personal queda. Me gusta la idea de que se lleven a la casa algo que ya poseían y que aquí descubrieron. La función del maestro: no puede enseñar nada que no esté en la persona. La relación personal entre maestro y alumno es columna del trabajo, al mismo nivel que la técnica. El sentido de la pedagogía es la lucidez que a veces aparece. Su punto central es el individuo con su material. Digamos, finalmente, que es esto: cuando terminamos, apenas comenzamos.

Post scriptum. Razones de espacio me han impedido transcribir la totalidad de este taller y, sobre todo, su acabada dinámica entre la trama de ejercicios y la filosofía de la maestra Cristina Castrillo. Puesto a escoger, me decidí por privilegiar, si bien de manera sintética, esta última.



Julia

Taller impartido por Julia Varley

Carlos Pérez Peña

I

ROXANA ME PERMITE ESCOGER EL TALLER

que más me interese—una deferencia, un privilegio. Me gusta el entrenamiento de la voz; por otra parte ya no puedo hacer muchas maromas, y además, había conocido a Julia durante la estancia del Odin en Cuba hace tres años; ella, Rina, Eugenio, Iben y otros de los actores vivieron en La Macagua cuando se presentaban en Santa Clara. De entonces, además del disfrute y la admiración provocados por sus presentaciones y demostraciones, quedó el goce del encuentro con gente que además de ser grandes en su oficio y su credo, también profesan la sencillez y el disfrute de la vida.

El primer día, cuando pregunta nuestros nombres y expectativas, una vez más me siento asaltado y casi dominado por la persistente compañera timidez. ¿Qué podía hacer yo, sesenta y seis años y una ya cansadora vida en el teatro, integrado a un grupo tan heterogéneo, tan joven como aquel? Ella se presenta, habla algo del Magdalena Project (mujeres fuertes, pero mujeres)... El reclamo a la conciencia de la inteligencia del cuerpo; el hecho de que nos dejaría preguntas más que respuestas... Comenzamos el trabajo con ejercicios y comentarios que, al menos para mí, no eran todos desconocidos (han sido muchos talleres, muchos maestros; yo he tenido que serlo en algún momento): el canto individual y colectivo, el aire, el primer apunte sobre la independencia y las convergencias del cuerpo y la voz, la voz como material maleable, los muchos sentidos—sobre todo los ocultos—, la mucha resonancia...

¿La diferencia? La extraordinaria agudeza de su percepción, su delicadeza, su guante de terciopelo en férrea mano, su humor... Comenzábamos un camino de cuatro días en la búsqueda y el descubrimiento de la voz perdida, de los ecos que debían llenar el silencio en el polvoriento y hermético escenario del Guiñol de Santa Clara.

Ese día, me hace descubrir que mis tensiones están en las corvas y las rodillas. ¿Será miedo a caerme?

II

Duermen en mi jardín

las blancas azucenas

los nardos y las rosas...

Ayer se seleccionaron fragmentos de canciones que, unidos, deben llegar a ser la canción nuestra, coral e individual, fisicalidad de la voz, puente... También cada uno comenzó a trabajar una secuencia de movimientos; hubo desde lo más cercano hasta lo más alejado. Aquí me vino a la mente *La caída de Ícaro*, el cuadro de Brueghel el Viejo, que tan bien analiza Brecht en su concepto del arreglo básico y que Vicente amaba.

Ambos, canción y movimiento, comenzarían a vivir en nosotros, y nosotros en ellos, un intenso proceso de identificación, comunión, unificación. Así una caricia a un gato persa, una vendedora de pescado en Nápoles, un antiguo dirigente en la Plaza Roja, las olas en una playa y otros muchos estímulos comienzan a ser expresados a partir de una premisa: no resolver el problema con la voz, el asunto debe implicar todo el cuerpo. Y más: la propuesta de imágenes debe ser *concreta*—¿qué playa?, ¿cuándo?, ¿dónde?—y recuerdo a Stanislavski cuando plantea que nada puede ser creado de la nada, que la «inspiración» es otra cosa, que el sentimiento no puede ser creado por anticipado en algún recóndito lugar del alma y que sólo desde la esencia se puede hablar mediante acciones orgánicas, inevitables, que no pueden ser otras. Nuestra canción de ayer es cantada con las imágenes de hoy y así aparece «la riqueza insospechada de la voz, los matices, los armónicos y desaparece el miedo a cantar. ¿Por qué? Porque no se está pensando en el resultado sino en enfrentar una tarea lo más concreta posible. Sólo entonces la voz *sale*.»

Análisis de la cadena de acciones: el mayor problema es la tendencia a describir, a controlar lo que se hace y que en general el actor coloca delante de manera que, en un

solo plano, en una sola dirección, la descripción lleva a lo unívoco mientras que la ejecución de la acción (se cambia el contexto, la distancia, los planos) puede dar varios sentidos.

Trabajamos (diseñamos, esculpimos) las acciones de algún otro sin interferir en sus imágenes. Variar no puede ser cambiar.

Volvemos a la secuencia con la canción: nos pide que nos fijemos, que adquiramos la conciencia de los pies y las piernas, evitar el centro, localizar el peso, dónde es necesaria la fuerza... Después las manos, otras partes del cuerpo. En la piedra, en el agua, como gigantes, bailando un vals... Pensando el movimiento.

Y recuerdo ahora al controvertido y muchas veces mal interpretado Lee Strasberg (memoria emotiva *made in USA*) cuando apela al trabajo con la memoria, no de las emociones, sino de las sensaciones.

III

El equilibrio-el silencio activo-el grupo-los armónicos.

Se realizan ejercicios (búsquedas) en ese sentido; el equilibrio entre el reposo y la acción del cuerpo es fácilmente definible, no tanto así con la voz. El silencio es el momento de hacer (¿impulso?). El grupo es el equilibrio, pero a nivel individual si la voz se reduce a ser «la memoria de la acción», hay que volver a la acción original, a lo concreto.

Su voz:

Para Sahily (actriz del Teatro del Espacio Interior): No te debes quedar en tu mundo. Regala a los otros lo que haces, busca diferencias... El entrenamiento no puede ser una gimnasia perfecta; busca los pequeños cambios; provoca pequeñas diferencias en las acciones...

Con Carlitos (segundo año de actuación en Santa Clara):

J. Puedes cambiar cada movimiento (*eran movimientos repetidos*), el primero puedes mantenerlo, el segundo lo puedes hacer en un lugar opuesto y más lejano, para el tercero puedes estar tú en otro contexto... Puedes descomponer, como en un cuadro cubista...

C.¿?

J. ¿No sabes lo que es el cubismo? ¿No sabes quién es Picasso?

C. No.

J. (*Suave.*) ¿Y no es aquí donde hay tantas escuelas de arte?

Conmigo: Piensa en que una acción no tiene por qué quedar absoluta y definitivamente terminada, deja algo como reserva. No pienses que lo que haces deba ser una declaración, una voluntad de llenar la platea. Si extiendes los brazos, ¿por qué llevarlos a estar completamente extendidos?



Las mariposas de Doña Música,
de Julia Varley



-Siempre debe haber una razón para hacer algo; es más importante saber por qué se hace que el hecho de que la acción sea importante o expresiva.

-La necesidad de hacer la acción protege al cuerpo, y sobre todo a la voz.

-El milagro de la voz: si cada acción contiene su opuesto, la voz se mueve en mil direcciones.

-Hay que seguir a la voz y a la vez darse cuenta de lo que pasa; hay que lograr ese equilibrio. Hay que seguir la intuición. Hay que sonreír.

-El placer de experimentar, de dejar que las cosas nos asalten...

-Tener la conciencia de no dejarse comer por la situación o por el contexto. O de ser tan duro e inflexible que se llegue a impedir la integración con el contexto; es la retroalimentación...

Esa tarde vi una vez más su demostración.

El eco del silencio hace más densos y al mismo tiempo transparentes los conceptos y estímulos, las dudas y las certezas con las que hemos estado lidiando.

IV

Resumen y culminación. El trabajo se localiza en la presencia de la voz, en la atención *afuera*. Es con los otros; aprendiendo sus secuencias, ofreciendo las nuestras.

El texto, la significación, la importancia del detalle, de los cambios de la acción. La aventura de encontrar la voz personal por el teatro. La voz del cuerpo. Y mientras *hacemos*, siguen las ideas:

-Muchas veces la técnica es lo que concebimos como algo que nos hace fuertes, que nos hace sentirnos protegidos. Lo que el actor debe ser, tener, es el ofrecimiento de su vulnerabilidad; debe tener la fuerza de ofrecer su debilidad...

-La fuerza, la tensión ubicadas donde ellas deben estar, no sólo en la voz. Fuerza, tensión, no dureza...

-La necesidad de lo que se hace es lo que da la característica a la voz...

-Paciencia, paciencia, paciencia.

-Lo importante es lo que se comparte, no lo que se tiene.

Hoy, después de los regalos y los emocionados compromisos, vuelvo a las preguntas del primer día.

Mi nombre no ha cambiado.

Siguen la incertidumbre y el cansancio.

Pero recobro la certeza de que soy Actor.



Imágenes del taller

Un concilio extraño

Panait Villalvilla



La maestra Hunt



Es como un concilio extraño, esperando con paciencia infinita.

DEBORAH HUNT

LA PRIMERA VEZ QUE UN TALLER DE ESTAS características vio la luz fue en Transit Dinamarca, impartido por su creadora Deborah Hunt de Puerto Rico y la colaboración de Sally Rodwell de Nueva Zelanda e Hisaco Miura del Odin Teatret de Dinamarca; el mismo estuvo centrado sólo en la construcción de máscaras gigantes o cabezudos, como Deborah les suele llamar, y terminó en un pequeño espacio, con un corto acto, que formó parte de la clausura del Festival de las Magdalenas.

Una nueva historia comenzó en Porsgrunn, Noruega, en el festival que anualmente organiza el Grenland Fritteater: sólo Deborah en compañía de Sally. En esta ocasión la representación se hizo en zancos e inundada por un mar de niños. Luego, en San Juan, Puerto Rico, se repite nuevamente en compañía de Sally, quien a partir de entonces forma ya parte inseparable de la Hunt.

Ahora en Cuba vuelve a reunirse este concilio nada extraño, en un nuevo encuentro con las Magdalenas, que rompiendo 2005, abriga rostros y corazones de teatristas que al llamado de Odiseo nos unimos en Santa Clara, no en busca de Ítaca, sino con el deseo de lograr una verdadera unidad con las extrañas máscaras gigantes que juegan vigorosamente con los miedos de aquellos que nunca han fabricado nada con papel y goma.

En estos días titiriteros, artistas plásticos, actores y hasta bailarines nos reunimos en la Casa de la Ciudad, para comenzar la creación de criaturas fantásticas con garras y vestuario incluido.

En cada taller hay un nuevo sabor, se juega con el inconsciente colectivo, se crea un ambiente diferente, dice Deborah entusiasmada y añade: En Cuba, con la colaboración de la actriz Ana Correa, quien con sus instrumentos musicales (kena y acordeón), logró una nueva armonía junto a los tambores batá, se creó algo muy parecido a las comparsas callejeras.

En efecto, al compás de la kena de Ana Correa (actriz de Yuyachkani) o a veces del acordeón, los tambores del Estudio Teatral de Joel Sáez, los batá que hasta un servidor se expuso a tocar –arriesgando la piel de mis manos, acostumbradas sólo a los delicados títeres–, en un mágico desfile que desde la sede del taller partió, se colmaron las calles con el jolgorio propio de una tradicional fiesta a *lo cubano*. Con las gigantescas creaciones de los talleristas se repletó de colores la ciudad del casi olvidado burro Perico y hasta el parque, donde el niño de la bota se estremeció de alegría, riendo y cantando, rodeado por los mascareros que alborotaban la paz del lugar.

El objetivo ya estaba vencido, pero como de costumbre la incansable Roxana Pineda nos condujo a los ómnibus donde todos nos apilamos como sardinas (hasta las maestras) y partimos para la escuela de niños sin amparo filial Marta Abreu. Allí descendió la masa de máscaras, tambores y talleristas y se inició un último concilio que nadie imaginó que superaría con creces lo ya hecho en el parque. Los niños estallaron de felicidad, desfilaron por la procesión de máscaras y música, en sus ojos brilló una luz que no olvidaremos los que allí coincidimos y que al menos yo nunca dejaré de agradecer a Roxana, Joel, las Magdalenas y a Deborah Hunt, este momento que, como tantos otros en esta travesía en la nave Argos de Odiseo, plegó nuestras velas a un nuevo mar.

El uso dramático de los objetos

Abel González Melo

ANA CORREA VIENE DEL PERÚ. TRABAJA como actriz en el grupo Yuyachkani. Mi mente guarda imágenes de *Adiós, Ayacucho* y *Antígona*, dirigidos por Miguel Rubio, pero Ana no está en ellas. Omar me habla con devoción de Ana Correa en *Los músicos ambulantes*, un espectáculo mítico del importante colectivo peruano. Yo la recordaré en su oficio de maestra y colega, legado durante cuatro días a doce talleristas. «El uso dramático de los objetos» atrae mi interés, siempre presto tras el aprendizaje específico. Ana Correa es muy específica, y alcanza su especificidad tras temas universales que ella ha particularizado en décadas de trabajo. Por eso su enseñanza de cosas presuntamente ya sabidas me da otra vuelta de tuerca, me resulta imprescindible, clara, exacta.

Tercer piso del Teatro La Caridad, en Santa Clara. Tabloncillo muy amplio y ventanales que dan al Parque Vidal.

Día 9

Siempre empezaremos a las ocho y media de la mañana.

El conflicto se expresa en las oposiciones que darán vida a nuestras acciones. Entrenamos para ser dramaturgos de nosotros mismos. El director selecciona sobre un abundante material que el actor no genera de modo caótico, sino con sentido. El drama no es poner un rostro, sino impulsar la oposición.

El punto de partida es *la energía*. La maestra pregunta por gestos cotidianos: he aquí un nivel de comunicación que suele implicar *el mínimo esfuerzo*. *El cotidiano siempre implica el mínimo esfuerzo. El teatro no pertenece al cotidiano.* Podremos basarnos en él pero siempre transformándolo en el espacio teatral, para superarlo.

Existen tres niveles en el trabajo del gesto: el cotidiano *para comunicarnos*, el extracotidiano *para informarnos*, y las técnicas muy elaboradas (a veces sobrehumanas) *para alcanzar la sorpresa y el asombro*.

Estudiando los comportamientos de la energía son perceptibles cuatro elementos fundamentales (los llamo *cef* dentro de este texto): *limpieza, precisión, equilibrio no cotidiano* (perenne lucha equilibrio-desequilibrio) y *oposición*. Al tratar de buscar la oposición estará naciendo el drama. Estos cuatro elementos coinciden en cualquier estado de *representación codificada*.

Las culturas vivas resultan profundamente dramáticas en su esencia. Yuyachkani, por ejemplo, halla en los ancestros las fuentes de teatralidad. Ana habla de las danzas

folclóricas yorubas del grupo Oché que pudimos ver en el espectáculo inaugural del Magdalena.

¿Por qué es interesante el entrenamiento? Para *pasar a otro estado de conciencia*. Ana se llama a sí misma *aprendiz con experiencia*. *Se penetra en otra lucidez, se borran las reglas sociales del cotidiano y se liberan los sentidos.*

Me encanta este modo puntual de entender el entrenamiento. La maestra me convence de que sólo a través del ejercicio se alcanza un material liberado de las cosas que ya conozco. *Lo más importante es que los entrenamientos puedan incorporarse orgánicamente a una trayectoria personal.*

Tras la introducción, los talleristas se aprestan a *entrar al espacio*. Hay un receso y enseguida la maestra habla de *apropiarse del espacio*, calentar el cuerpo.

La primera sugerencia es que el calentamiento habitual de cada uno vaya en busca del espacio. Ana observa los ejercicios: todos en el tabloncillo sin interferirse. Se hace un círculo y se trabaja la respiración.

Comienza el montaje de una secuencia de acciones físicas. La maestra ofrece símiles para algunas acciones, y otras resultan completamente intuitivas: recoger agua, manos contra el rostro, abrir cortinas, bajar las manos como alas. La secuencia es repetida unas diez veces por todos los alumnos, con Ana al frente. Ahora la tarea consiste en buscar un punto diez centímetros más arriba de la mirada, cerrar los ojos y abrirlos mirando al punto en el instante de correr las cortinas. El punto empieza a iluminar cuando las muñecas suben. Este último estímulo se empata con el ascenso lento de los talones y la expulsión del aire entre los dientes. Un segundo ejercicio consiste en subir las manos armando un círculo que inmediatamente es desinflado con las propias manos. Botar el aire como vaho por la boca, no entre los dientes (como ya se hizo). Un tercer ejercicio conduce a separar los pies y alzar los brazos como pidiendo a alguien que lo cargue a uno.

Ana pide que los tres ejercicios-secuencia sean repetidos en una sola cadena. En la secuencia total se introduce una flexión de las rodillas entre los ejercicios segundo y tercero. Primero se ejecuta apenas *la forma* y no *la respiración precisa largamente repetida*. Indicación a un ejecutante: *Cuando flexionas, deja el peso en la pierna que queda quieta para poder desplazar la otra.*

Respiren con los ojos. Estar atentos al rol de los ojos durante el ejercicio-secuencia y a cómo funcionan los *cef* dentro del

mismo. Ionizar los codos y la mirada. De las manos saldrán rayos que se dirigen al suelo, y de la cabeza otros que viajan hacia arriba. Se trata, creo, de generar un núcleo de actividad perenne. Sentir que salen rayos expulsados de todas las partes del cuerpo: Ana indica la *posición ante el sol*.

¿Pero dónde se encuentra el drama? Dentro del intérprete. El espectador debe percibirlo.

Va guiando (como modelo su propio cuerpo) secuencias complejas que poseen momentos dramáticos de evidente tensión equilibrio/desequilibrio: pie atrás y mirada adelante, o cuerpo hacia abajo y brazos hacia arriba. Ana corrige las posiciones. Habla de hallar un estímulo preciso para rellenar la posición corporal.

El camino de la circularidad nos saca del cotidiano, que se estructura en la linealidad. Siéntanse el sol, lancen rayos. Están en quietud.

Empieza gesto de agradecimiento con las manos (la introducción de cierto tono ritual o sagrado) y enseguida la repetición del ejercicio producto de los anteriores. Ideas: simulo lamer el piso, barbilla al suelo, quedo en posición de cobra, triángulo... *Cuando uno trabaja con el desequilibrio exterior, en el interior se crean compensaciones. Toda secuencia de acciones físicas dosifica una particular secuencia de respiración.*

Los alumnos son instados a caminar cotidianamente por el espacio. Alargar el paso y flexionar ligeramente las piernas. Evitar el sonido de los pies sobre el tabloncillo. Ionizar los codos. Stop y cambio de dirección a cada rato. *Casi siempre hay desequilibrio ante un imprevisto. Introversión, extroversión. No ensuciar el desplazamiento. Huir del cotidiano, que no sirve aquí. Introducir un imprevisto, stop, generar oposiciones interiores que se manifiesten en los movimientos: ese es el drama. Rostros neutros, ojos fuertes.*

Trabajo en el suelo. Apoyar el cuerpo tratando de que roce el tabloncillo la mínima parte. Pesquisa en niveles medio y bajo. Detenerse en la posición de desequilibrio: *como una escultura. Que no se note el esfuerzo.* La palma de la mano pegada al piso, junto a un colega que hace lo mismo. *Se escucha con el cuerpo lo que el otro propone y entonces se contesta.* Desplazamiento repentino y búsqueda de una nueva pareja.

Diez sillas son colocadas en el espacio, pegadas a las paredes. Ana pide a los alumnos que lleguen a ellas de maneras no cotidianas y que suspendan el peso corporal en la silla.

Receso. Los talleristas: Marilís Aguilar, Yandy Aguirre, Maya Fernández, Jorge García, Alina Gamica, Abel González Melo, Damaris Gutiérrez, Mileidis Jiménez, Carmen Margolles, Daisy Martínez, Liorkis Martínez y María del Carmen Santos.

Las sillas son colocadas de diversos modos sobre la escena. *Pensemos en términos de acción al trabajar con los objetos, en verbos activos. Muy preciso lo que se haga.* Indagar en todas las posibilidades de sentarse y pararse, maneras convencionales o no de hacerlo. Fijar un modo para ambas cosas y otro de llegar y alejarse de la silla. *Introduzcamos drama a la secuencia.* En este trabajo hay que ser, ante todo, técnico, para alcanzar los *cef*. Se debe mantener la neutralidad en una primera instancia para luego diseñar pequeños movimientos.

Ana señala que todo lo conseguido es muy extracotidiano. Pide que para el segundo día se traigan cinco maneras cotidianas de sentarse y pararse «en espera del director del colegio». *Al unir estas cinco formas cotidianas en una secuencia, las cargamos de sentido dramático y las vaciamos de cotidianidad.*

Cargar la silla, trasladarse, descargarla. Uno al frente hace los movimientos despacio, el resto lo sigue. *Al subirse a la silla, ejecuten sólo una intención a través del movimiento, no una acción demasiado compleja.*

Explorar con las sillas como si fueran juguetes. Depurar una secuencia de tres juegos. Las sillas se convierten en piano, perro, avioneta, espejo, bebé, tumbadora, caballo, cazuela, bote, guitarra.

Ejercicio: montaje de secuencia que hilvane las cinco formas de sentarse y pararse, las tres de cargar y descargar la silla y los tres juegos infantiles. Esta secuencia, luego de ejecutada individualmente, sufre fragmentaciones pues se trabaja en pareja. Se espera la acción del colega y se responde con la acción propia como *reacción*.

En el ejercicio de pareja es necesario escuchar el discurso del cuerpo, a menudo no se escuchan los intérpretes en el

La maestra Ana Correa durante una demostración de trabajo



escenario. Sólo con las acciones limpias y precisas, y con una comunicación real entre los actores, el espectador puede evocar historias interesantes.

Día 10

El drama está en lo que empieza después del silencio. Así dice Ana Correa cuando el tema musical que ha servido de fondo al calentamiento cesa momentáneamente.

Rotaciones. La cabeza. Luego los hombros, brazos y muñecas. Diversas posiciones que se combinan. El impulso del brazo empieza a generar la reacción de todo el cuerpo. *Las partes del cuerpo serán ahora bolas de energía.*

Se repiten las secuencias del día anterior.

La respiración del enamorado es de tranquilidad. Hace bien suspirar. Expulsemos un hilillo de aire, que no se escuchen las fosas nasales.

Luego de los ejercicios de respiración, se pide que a la secuencia del día anterior se le introduzca un modo específico de respirar. Cuidar el momento en que se retiene el aire, luego botarlo lentamente, la boca como un boquete muy pequeño.

Ejercicios de suspensión en el suelo. *No abandonen nunca el estado de equilibrio-desequilibrio, pasen de una suspensión a otra desplazando el peso.* Ana invita a que se acerque cada uno a la silla más cercana, sin abandonar la suspensión. Nadie se sentará correcta o cotidianamente, sino que todos explorarán mediante la traslación.

Cada alumno mostrará sobre su silla los cinco modos cotidianos de sentarse que fueron orientados como tarea. ¿Cómo unificarlos en una secuencia donde el intérprete nunca se incorpore? *Empatemos los modos sobre la silla.*

Recordar las secuencias del día anterior, trabajarlas en pareja. No intentar contar una historia, reconocer y definir el espacio a utilizar, estar atento a los estímulos del compañero, no pensar en un sentido posible.

Es esencial que el actor conozca el espacio para que no se disperse. Las cosas deben guardarse para que salgan poco a poco y siempre haya sorpresa. El orden para engarzar las secuencias dentro de una mayor es el que sigue: 1. modos de sentarse e incorporarse, 2. modos de cargar y descargar la silla, 3. modos de usar la silla como juguetes, y 4. modos de sentarse cotidianamente. Todos deben buscar una manera de llegar a la silla y una de abandonarla.

Se muestra la labor. *Es mejor comenzar con una actitud neutra. No recargar el diseño, no anticipar para que exista sorpresa. Mantengan actitud neutra primero y luego coloreen. No mirar el objeto, pues en el caso de la silla es algo verdadero.*

Hay un momento del espectáculo donde no deciden ya la selección de objetos el actor o el director, sino la escena misma. En cualquier caso debe ser muy grande la relación de conocimiento del actor con respecto a su objeto.

La maestra insiste en que no es buena la vanidad de mostrarse ante el público, sino que se debe profundizar siempre la relación con el otro sobre la escena. *En este tipo de ejercicio es muy importante reaccionar ante el estímulo del otro, la idea del «sí, ¿y?» que hilvana muy bien la cuerda*

de acción-reacción en alternancia. No adelantarse, no mostrar antes de tiempo.

Es evidente que la indagación alrededor del objeto silla puede ser inmensa a partir de *las diversas fuentes de trabajo* con respecto al mismo, que según Ana enumera son: 1. los verbos activos para indicar acciones concretas, 2. la valoración múltiple, principalmente la que hacen los niños al imaginar *que los objetos son otra cosa*, 3. la manipulación del objeto, y 4. el malabarismo del objeto, donde se alcanza el virtuosismo. Otras fuentes pueden ser las artes marciales o las danzas nacionales.

Cada objeto puede imponer o sugerir sus propios verbos de acción. El extracotidiano insta siempre al máximo esfuerzo. El talento se construye. Tengan siempre la vocación, la disciplina y la perseverancia muy claras.

Ana habla de tres tipos de energía: *ordinaria, sutil y sublime.* Pide ropas y zapatos para el otro día. *Y no olvidemos las secuencias.*

Día 11

Para calentar, trabajamos sobre la columna vertebral. La mirada hacia adelante. *Desde la base de la columna viene el movimiento.* Rotaciones. Los brazos no penden del todo a ambos lados del cuerpo: *bajo las axilas se halla un pajarillo que no se puede asfixiar.*

Trabajo de niveles, que se denominan: *horizontal, vertical y sagital.* Este último se asocia a la idea de la rueda, las vueltas. El brazo puede iniciar el movimiento y comprometer el cuerpo. Trabajar con los codos distintas acciones. *Piensen en las posibilidades de la marioneta.* Ejercicios de segmentación de movimientos. Reacción ante el piso lleno de tachuelas, de jabón, de brea, de calor.

Se pasa a repetir la secuencia de saludo al sol ejecutada el primer día, y luego Ana guía los ejercicios de respiración. Introduce proceso de inspiración-expiración dentro de la secuencia, para dosificar perfectamente la oxigenación del cuerpo a través del ejercicio físico.

Exploración con los zapatos. *Pónganselos y obsérvenlos detenidamente. Muchas veces un trabajo puede comenzar por los zapatos.*

Los talleristas van a participar de un maratón alrededor del tablón, todos juntos. Diversos modos de andar: normalmente, como si tuvieran una deformidad que los hiciera caminar con el borde externo del pie, luego con el borde interno (*a partir del pie, ¿cómo colocar el cuerpo?*), punta de pie, talones (*alguien se puede adelantar*), los zapatos quedan demasiado justos o demasiado grandes (*no demostrarlo con el rostro sino con el cuerpo*). Combinaciones a partir de estímulos cotidianos: la subdirectora que llega y suena los pies, muy lento o con la intención de sorprender a alguien. La punta del pie hacia adentro o hacia afuera. *Déjense sorprender por el resto de los compañeros. Disóciense, no continúen una línea única.*

En este momento tenemos que subir a la azotea del Teatro La Caridad. Allí se compone nuevamente la marcha, alguien toma la batuta y los demás lo siguen: chandeteando,

con autoridad, bailando... *Ustedes están cansados pero los zapatos no quieren dejar de bailar, cobran vida.*

Valoración múltiple: ¿qué veinte cosas distintas puede ser el zapato? Surgen aspas de ventilador, carritos, trencitos, orejas, pesas, alas, teléfonos... *Introduzcan sonidos onomatopéyicos, conviertan los zapatos en instrumentos.* De nuevo el maratón, todos juntos, zapatos y onomatopeyas. Se forman dos equipos y se crean improvisaciones.

Lo que enseñó no son cosas que yo haya inventado. Las he aprendido a lo largo de años y todavía resultan imprescindibles para mí. Es importante que las conserven.

De esa charla final, transcribo a continuación sólo las ideas que aún no he apuntado en esta relatoría. *El objeto se prepara, no se transporta del plano real al teatral. Si no nos ponemos reglas, no tendremos libertad en nuestra investigación. No olvidar la tríada teatro-juego-regla. Sólo son válidas las reglas que pruebo en mí mismo. Tener conciencia del espacio cotidiano para saber si queremos introducirlo o no en el espacio teatral, y con qué objetivo. Observar la vida, captar y manifestar. Es necesario que conozcamos el arte secreto del actor en profundidad. Recomiendo la neutralidad para comenzar todo tipo de trabajo. El objeto es nuestro compañero.*

En la tarde del día anterior pude ver *Rosa Cuchillo*, unipersonal de Ana Correa. De él perdura en mi mente *la evocación del objeto*. Ana dice que *se queda con la herencia del objeto después que ha trabajado con él y el director se lo quita*, como ha ocurrido en *Rosa Cuchillo* con una vara. El ritual efectuado con los brazos es algo muy personal de la maestra, pienso, pues es la herencia particular de su ardua labor, de su intimidad con el objeto. *Rosa Cuchillo* es, además, *una emoción peculiar de acciones físicas y vocales*, el olor de los pétalos de rosa que Ana conserva en un recipiente de cristal, y un montón de pequeñas motivaciones que llegan a mí pausada, tranquila, ordenadamente.

Día 12

Roxana Pineda nos visita hoy.

Todos en círculo, se repasa la respiración según la pauta fijada. Ana orienta trabajar sobre el abdomen, buscar flexión de las rodillas y *muy lentamente girar a ambos lados haciendo de la rotación casi un murmullo que se desplaza sobre el cuerpo*. En cualquier momento se cambia de dirección. Perder el estatismo y recuperarlo. *Relajen el rostro*. Regresa al ensayo de la secuencia y las suspensiones. Esta sesión ha comenzado como un hervidero de ejercicios que se complementan, todos ejecutados los días anteriores. *No le hagan caso a la cabeza que les dice que están cansados, el cuerpo siempre puede más*. Se generan actos muy interesantes, imbricaciones caóticas que muestran el embrión de una articulación dramaturgical del cuerpo.

Ensayo de la secuencia de saludo al sol. Individualidades y parejas con las sillas. *Mantengan una posición viva a la*

hora de sentarse. Sin grandes diseños, trasladen el peso de una nalga a la otra, desde el asiento, sin incorporaciones.

Ahora se encuentran ante las ventanas de una casa en la playa y esperan un barco, algo que han estado aguardando durante años. De pronto creen que lo ven, pero no. Hagan diseños brevísimos. Música. Avance en el espacio, llevando la silla. Por las ventanas de La Caridad entra mucho viento ahora, y está nublado el cielo. La atmósfera es muy sugestiva. *Valoren el modo de sentarse, el lugar de poner los pies, adónde conducimos la visión. No actúen. No pierdan de vista al otro. Respiren, concéntrense, no pierdan el estado de energía. Busquen la oposición constante, calma repentina, conmoción y nuevos sosiego.*

La maestra introduce la idea de los vestuarios. Verbos activos que más se manejan con la ropa: ponerse, quitarse, sacudir, tirar-recoger, doblar-desdoblar, lanzar-agarrar. *Encuentren tres modos de ponerse y quitarse la prenda escogida.* Y luego los alumnos ejercitan con sus prendas la incorporación de los pares de verbos de acción. Ana pide que fijen la secuencia y el espacio donde la ejecutan. Los ejercicios de este día van ganando en los *cef*, es evidente que algunos alumnos han estudiado individualmente.

Improvisaciones: cuatro actores tratan de quitarse los sacos, uno primero y los otros detrás lo siguen, como sombras. Asimismo con las faldas, las mantas. *Hay que mirar al compañero. No se dejen llevar por la tentación de actuar. Pregúntense: ¿por qué debo conocer a fondo la ropa que utilizo? El estado del actor relacionándose con el objeto debe transformar la calidad de la presencia y de la energía del ejercicio que ya se ha trabajado técnicamente.*

Conversamos un rato sobre la sesión. Lluvia de palabras emitidas por los alumnos como impresiones del taller.

Durante el entrenamiento, los juicios no deben ser de gusto sino de valor. El laboratorio necesita confianza. El actor está en el compromiso de entregar a su director abundante material dentro del cual seleccionar. En el entrenamiento se busca un estado de conciencia, una energía sutil, una situación dramática. El laboratorio implica estar en otro estado que debe defenderse.

Culminan las sesiones de «El uso dramático de los objetos» con fotos, direcciones electrónicas anotadas y mucho agradecimiento.

Al día siguiente, la demostración de trabajo «Una actriz se prepara», en la sala del Guiñol de Santa Clara, me hace sentir orgulloso de mi maestra. Descubro aquí cómo ella labra sobre su cuerpo lo enseñado en el taller, con acordeón, máscaras o un zapateo estremecedor. En una hora Ana condensa su saber, su limpia vocación de pedagoga y su firme virtuosismo de gran actriz. Un entrenamiento sedimentado en su piel a través de los sucesivos procesos de investigación que junto a Yuyachkani ha asumido Ana Correa, cada uno de ellos específico y monumental. Una mujer que *se demuestra sin ambages, técnica y vital, puntual y etérea*. Y una voz que no cesa: *Si se conocen las reglas, se introducen en el escenario, y sólo allí se pueden destruir.*

La odisea de la escritura

Nara Mansur

MARÍA FICARA, DEL GRUPO PROSKENION, viene de Scilla, Italia, la ciudad de Odiseo. Es dramaturga. En el Encuentro con las maestras del Magdalena Project no se sintió emplazada a hablar de sus trucos ni secretos, sino de su accionar cotidiano como editora de *The Open Page*, como traductora, leyendo ella, componiendo ella con su sensibilidad a partir de mundos muchas veces desconocidos, ajenos, que sólo depositan en ella preguntas, intuiciones y neblina delante... casi ninguna certeza. No se trata de que trabajamos siempre con gente que conocemos hasta el dedillo. Ese acceder a alguien (en busca de improvisar y escribir algo juntos) me ilusiona y me identifica. Hacer uso de la palabra, usar la palabra para comunicar algo, para que la gente que escucha haga algo con ella (poner una bomba, memorizarla, vomitarla, servirla) y no el circuito cerrado de hablo de lo mío, mismo, mínima virtud de la cosa, longaniza pacotillera de las vanidades.

Se habla de la similitud entre presencia e imagen. Se les pide a las «maestras» del Magdalena Project contar sus trucos. ¿Cuál es tu sueño? ¿Has sido responsable? ¿Has actuado? ¿Qué es lo que quieres? Por favor, anote aquí la historia de su deseo (sea preciso).

La palabra decidida (la persona decidida) desea. Las indecisas miran atrás. No se habla de los clichés como se debiera, ¿no te parece?

El taller se desarrolla en la sede de la asociación de artesanos, hay mucho polvo sobre los objetos expuestos, el espacio se debate entre ser museo o tienda, entre lo burocrático y lo bucólico... Todo eso nos enriquece: las dudas, lo imprevisible del espacio-personaje que nos contiene. La casa comienza a formar parte de la arquitectura del taller. Y hay un perro que juega con cada uno de nosotros y espera participar de nuestras dosis de cariño y de los momentos de más pureza y desnudamiento.

Acciones cotidianas: siempre llega uno que amarra el perro al árbol del patio de tierra. Siempre uno de nosotros afloja la soga para que venga. Tomar café. Tomar té. Fumar. Conversar. Mirar libros, imágenes traídas por los talleristas que viven en Santa Clara.

La convivencia, el mayor aprendizaje, el darse a la nueva experiencia, percibir las ideas, el juego, poner el cuerpo. Cómo María Ficara entiende y trabaja la dramaturgia. Los fantasmas de cada uno encontrándose en el medio de la Isla. ¿Dónde dicen que está el tren blindado?

El obstáculo de ser nosotros en esos días y no otros, cada cual con una energía precisa, trayendo al azar y ex profeso ciertos padecimientos, una ropa para estar allí, libros en la cartera, emociones, tareas pendientes, expectativas, gustos y reflejos, maneras de mirar y conocer a María, escribir.

Los hechos

Primer día: La historia, la trama

Buscar tres asociaciones con la palabra *viaje*.

(Construir, volar, buscar, sembrar, anidar, partir, llegar.)

El primer día se trata de construir un barco.

La asociación es algo muy personal. El verbo trae consigo algo único que me animo a decir.

Primer ejercicio: Hacer una acción para cada asociación.

Siempre uno habla de sí mismo. Salgamos, hagamos la acción y encontremos obstáculos.

Segundo ejercicio: Dos talleristas (todos hacemos/simulamos/jugamos a que somos actores en el taller) improvisan juntos a partir de sus propuestas individuales. ¿Qué obstáculos podemos ofrecerle / pautas que precisen la relación nueva que surge de dos improvisaciones concebidas individualmente?

En mi caso, cambio de espacio (salgo de la habitación de la escalera de mármol), concentro todo junto a la ventana.

Tarea: Buscar y encontrar obras que nos acompañan en el viaje, que nos pueden ser útiles, movilizadoras, evidencias del hecho y la idea del viaje.

La mirada de Ulises, La cuarta pared, Pinocho, fotografías, documentales sobre las migraciones de las aves, los deshielos, las galápagos desovando en la arena, la canción «¿Por qué te vas?», interpretada por Jeannette, Un tranvía llamado Deseo, Las aventuras de Gulliver, Alicia en el país de las maravillas.



La maestra Ficara

Segundo día: Las ideas, el marco

Hoy es un día de navegación, de peripecias.

La escritura pertenece a todos. El acto de dramaturgia, de composición. Quizá en el taller se pueda encontrar al dramaturgo colectivo (entender la dramaturgia no como historia del drama sino como arte de composición).

Las aventuras, las peripecias no basta que estén en la historia, deben pertenecer a la forma, al cómo, el entramado.

Primer ejercicio: hacer una improvisación que tome como referente una de estas obras que elegimos como analogía de viaje.

Segundo ejercicio: tomar la referencia de una obra pictórica e incluirla (como imagen detenida, como foto fija o pose) en la improvisación.

Tercer ejercicio: elegir una canción (o la canción en la que ya habíamos pensado) que dé ritmo, que forme parte de mi propuesta.

Estos estímulos van a provocar en mi improvisación cambios de puntos de giro, de ritmo, de sentido en la peripecia. Es posible que encuentre nuevos rumbos a mi primera propuesta.

Escribamos algo sobre lo que hemos visto: veo veo... ¿qué veo?

Farah María canta «El recuerdo de aquel largo viaje», el estudiante la oye, es la voz de ella, no estaba doblando, el zapato de cristal se queda en la escalera y él lo recoge para llevárselo. Ella corre, corre, corre, llega hasta el muelle, puede subir a la lanchita de Regla y desde allí mirar La Habana... lo que va quedando de ella. Ve a una mujer llegando a un solar, es su madre, nerviosa, se pone perfume, se quita el abrigo, le ofrece lo que tiene a un desconocido. El ruido de los trenes, los ladridos de los perros la enloquecen. El hombre al parecer no le coge miedo a su gesto exagerado. Farah María se tira al mar, ha recordado lo que necesitaba y está diciendo adiós.

En el día de hoy –dice María– se han tratado de construir partículas. Si siguiéramos repitiendo, ensayando estas fábulas recién escritas, funcionarían como obstáculos-estímulos a los actores.

Tercer día: La composición

Este taller trata de sacar a la luz ideas a partir de las acciones (los cuerpos improvisando en el espacio).

El viaje del autor también es del detalle al marco.

Percibir cómo el marco determina las acciones, la psicología (la verosimilitud) del personaje, crea la situación dramática. El oficio del teatro ayuda a aprovechar los apuntes: eso que aparece como referencias, notas, flechazos, estímulos.

El viaje-el camino-el proceso al revés de la dramaturgia: de las acciones, las ideas, el personaje hacia el texto.

Un viaje por los periódicos. Las noticias:

Ayudan a encontrar historias, a elegir un punto de vista, pequeñas acciones. Investiguemos los pequeños detalles: cómo una noticia nos lleva a encontrar personajes (incluso aquellos que solamente podemos imaginar y no aparecen en el contenido de la noticia propiamente —la extraescena). Este viaje o tránsito es de lo que veo a lo que siento.

Primer ejercicio: hacer una improvisación individual tomando como punto de partida la canción elegida o la noticia.

Segundo ejercicio: improvisación de a dos (como en los días anteriores, encontrar reaccionar a través de contrastes, analogías, detalles, que relacionan las dos cadenas de acciones).

Tercer ejercicio: escribir un relato (en busca del dramaturgo colectivo).

Y busqué entre tus cartas amarillas un te quiero, una caricia... pero esta vez me rechazas, Virginia. Basta de ver bichos, cosas malas o negras a tu alrededor. Los zapatos no te van a durar para nada. No has cambiado desde la última vez que hablamos, qué quieres. No te disfraces más. Te veo sencilla, una niña, pero tú no quieres eso, ya lo sé. Esta es la sexta carta que te escribo, estoy cansado, agotado. Nada me importa más en el mundo que tú. Lo que no te perdono es que me digas que ese militar que vi ayer en tu casa es tu primo. Ya lo había visto mirando para tu balcón hace días. Yo sé quién es él. A lo mejor, tú no. ¿Qué te ha dicho él? A que no sabes que la esposa es bailarina. Bueno, era bailarina. La encontraron muerta en su propia casa, escondida detrás del sofá... Virginia, tú no sabes nada de ese hombre y sin embargo le abres la puerta de tu casa, le brindas café. ¿Quién te puede entender? ¿Qué es lo que tienes que decirme ahora con tanta urgencia? Abre la puerta, yo sé que estás ahí... Virginia... Virginia...

Cuarto ejercicio: Hacer otra improvisación. Ahora un compañero escribe el texto que el otro dice.

Para llegar al cielo... es decir, al texto, se necesitan hechos vivos, que los elementos vivifiquen el proceso. En la escritura colectiva las relaciones interactúan (nunca el texto primero, sino llegar a él).

Cuarto día: La dramaturgia

Vamos a escribir la historia de todas las historias. La palabra que presenta-la palabra que representa.

¿Quién es mi personaje? ¿Cuál es mi historia? ¿Cuál es mi sueño? ¿Cómo se expresa el tiempo?

María Ficara elige textos de todos, fragmentos y ordena/monta/compone con ellos y las improvisaciones de todos un día final, un ajuste de cuentas, un arbitrario desorden al que todos pertenecemos:

Da: Proskenion mail to 'proskenion@proskenion.org'
Inviato: mercoledì 9 febbraio 2005, 9.33

A:'marivi@cenit.cult.cu';'babyrivero@cubaescena.cult.cu';
'ahs@cultstgo.cult.cu'; 'bitolu@cubarte.cult.cu';
'cusa@precum.co.cu'; 'elpublic@cubarte.cult.cu';
'aescenicas@azurina.cult.cu'; 'clarissam@uclv.edu.cu';
'xiomara@sociales.uclv.edu.cu'

Cc: 'rosa@cenit.cult.cu'

Oggetto: Desde Scilla!

Queridos amigos,
llegué hace dos días y, como prometí, les envío el texto de nuestro trabajo, como primer contacto. [...]

Saludos de todo mi grupo Proskenion.

María

Flores extirpadas

Obra creada por: Bárbara E. Rivero Sánchez, Blanca Felipe Rivero, Clarisa Martínez Fernández, Dayana, Geraiidy Brito Montes de Oca, Gipsy, Iván, Luis Cabrera Delgado, Marcial Escudero, María Ficara, Nara Mansur Cao, Norge Espinosa, Panait Villalvilla, Roberto Orihuela, Wendy, Xiomara García Machado, Yulemia.

Escenas (40 minutos de actuación)

Nombre actor/actriz

(autor texto)

[Indicaciones del montaje]

Escena 1 [Entra Clarisa, escena Girasol]:

Clarisa: Nadie va a cultivar la rosa blanca.

No hay risas, no hay caricias, no hay encuentros.

Hay un hombre y una mujer sin un camino.

El títere rompe sus hilos y no quiere ser manipulado.

Hay un gesto de consuelo con el que no se puede comprar ni siquiera el olvido. (Blanca)

He dejado de existir hace años: sólo una historia puede salvarme... (Clarisa) [Sale]

Escena 2 [Aparece Blanca, se sienta como para escribir a máquina, a la izquierda. Gipsy, que está sentada a la derecha, escondida detrás de la plantas, como un pequeño duende que juega, se levanta y se acerca a Blanca, como una sombra, habla detrás de sus espaldas, juega, da vueltas a su alrededor. Alternan versos de monólogos, Blanca no ve y no oye a Gipsy, cuyas palabras se contraponen a las de Blanca]

Blanca (escribiendo): El hombre concreto que habita ese egoísmo ancestral... con el agónico que grita, que expulsa su dolor de hombre, su dolor agudo, dolor abstracto, dolor elemental... (Yulemia)

Gipsy (danzando): Se camina, se salta, se corre, para llegar a una tierra que nos hemos prometido nosotros mismos y que no está más que un poco más allá. (Luis)



Cristina Castrillo, Julia Varley y María

Blanca: Su grito que no termina porque él es el acto de gritar. No existe más allá de su agonía. (Yulemia)

Gipsy (cínica): El instante es tan breve que las historias son fragmentos diferentes de una gran historia, la de la búsqueda de la felicidad. (Luis)

Blanca (sacando y mirando fotos y cartas): Caminan sin rumbos y se encuentran otras islas, otras historias, otra gente a sus rincones. (Xiomara)

Gipsy (alegre): Ese instante de la partida conjuga miedo y expectativa, alivio y preocupación, nostalgia y alegría. (Geraidy)

Blanca (se acerca al público al que luego enseñará una foto): Una mujer pare historias y envejece cada vez que nacen las historias de los hombres solos y perdidos. (Xiomara)

Gipsy (riéndose): Si no hay partida, no hay viaje hasta el viento. (Mirada a Blanca) No preocuparte demasiado por el destino. (Roberto) [Salen]

Escena 3 [Luis está sentado en una silla en el centro de la escena, como encadenado. A sus espaldas, Geraidy, de cara al público. Ella es su torturador. Le habla con desprecio, al final, da una patada a la silla que cae con Luis]

Geraidy: ¿Me necesitabas? Ahora me miras sin ojos, como buscando en los míos la fuerza que te falta. ¿Recuerdas, viejo? Recuerda. Recuerda. Recuerda. Despido tu cuerpo en este fin de viaje. (Xiomara)

Escena 4 [Aparece otra escena de tortura. Iván entra con un cubo. Una persona, rostro cubierto, está inmóvil en el suelo. Iván moja partes del cuerpo como para aplicar alambres. Le habla, y a veces parece que oye respuestas o ve expresiones de este rostro cubierto, o es su locura que lo hace dialogar con la víctima]

Iván (sustituido por Luis): El ser humano es el mismo, sólo cambia lo externo. ¿Estás intentando llamar mi atención?

No sé con qué intención, y me da gracia, no, perdón, me da lástima que estés perdiendo tu tiempo... (Luis)

Escena 5 [Norge está sentado en una silla, como si quisiera levantarse para alcanzar algo y no puede. Mira sus gafas en el suelo. A su izquierda, Xiomara le habla, se para, casi pisa las gafas de Norge, se detiene, luego sale de la escena. Norge se levanta, apoya la espalda en la puerta, cuando ve llegar a Geraidy. Él esconde cartas en sobres en rincones escondidos de ventanas y puertas cerradas pero se entera que Geraidy lo ha visto. Por esto recoge las cartas y escapa]

Xiomara: Un breve e infinito viaje vertical que interpretabas como un símbolo. La renuncia implicaba suprimirse y eso era duro. Llegaste por fin a la flamante puerta de cristal y aluminio... never more, never more, never more. (Marcial)

Norge: Mis amigos se han marchado completamente, mi cuerpo necesita refugio en alguien que lo saque de este vacío. (Dayana)

Xiomara: Extraño las noches en que juntos intentábamos cambiar el mundo desde tus palabras. (Geraidy) [Se va]

Norge (recogiendo las cartas): ¿Salvarse? ¿Liberarse? ¡Volver a mirar la luz! (Panait)

Escena 6 [Nara llama a la puerta cerrada, como buscando a alguien. Abre, entra, mira a Panait y va a sentarse a la izquierda, de lado. Como hablando a sí misma]:

Nara: Continúa la búsqueda cercana a la tierra. Él retorna, pero no importa, porque sigue siendo lo mismo. (Blanca)

Panait (mirando a Nara, como para convencerla): Pasamos momentos muy felices en aquellos tiempos. Era como una flor en primavera, todo era hermoso, hasta que esta preciosa rosa se marchitó. (Dayana)

(Aquí, juego de miradas entre los dos)

Escena 7 [Aparece Dayana]

Dayana: Estoy llegando a casa, aunque pienso que es hora de hablar de papá como un espejismo, un fantasma que nos ronda. (Gerailyd)

[Dayana entra a su casa, mira el periódico, come algo, luego pone la televisión].

Dayana (horrorizada): Se dice que él murió asesinado. Si él, que era un Dios viviente, murió de forma tan terrible y vulgar, ¿qué pasará con nosotros...?

Escena 8 [Clarisa danzando de espaldas. Marcial, que se ha quedado mirando hacia un balcón, la ve pasando. Sale. Vuelve con uniforme de soldado, marchando. Clarisa mira hacia él]

Clarisa: El aire del soldado siempre es un aire triste (poema, sugerido por Yulemia)

[Clarisa se acerca al público danzando, pisa algo, muere. Marcial, entre tanto, con una máscara antigás y un «metal detector», camina despacio hasta encontrar el cuerpo de la bailarina]

Marcial (de rodillas cerca de Clarisa): ¿Sientes? El fuego se ha calmado en la mañana, cuando tus manos y, poco a poco, todos los fragmentos de tu piel, se deslizan y el cuerpo va siendo acogido y acariciado por el agua fría del mar... (Norve)

[Delante de ellos, ocupa el espacio Roberto, como en una conferencia-clase de técnica militar]

Roberto: 1) Se necesita colocar las minas en su justa posición. Está calculado el sitio con precisión infinitesimal. 2) Agujerear la tierra hasta la profundidad exacta. 3) Depositar con una pinza el artefacto. 4) Un cronómetro indica el instante. Los colores, la luz y los decibeles de la explosión son los indicados en el manual, todo un éxito.

Han sido eliminados los objetivos definidos por la estrategia. Hora del trago. I need it. (Gipsy)

[Durante la última frase de Roberto, Marcial ha tomado a Clarisa en sus brazos y ha salido con ella de la escena. En el suelo se queda un pañuelo donde estaba el cuerpo de Clarisa]

Escena 9 [Desde una puerta cerrada, aparece Panait, con su segundo personaje, el «fool»/bufón]

Panait: No se encuentran, no se escuchan, no se hablan. Se miran. Se miran pero más bien se intuyen. Saben que existen, saben su presencia.

(Al ver el pañuelo, se quita el sombrero, lo tiene en las manos, como rezando y mirando al lugar donde la bailarina se murió) No ha querido la niña ser acompañada en su viaje a la infancia, en el que, una vez, al regresar ha visto, en medio de ese sitio vacío, espacio enorme sin viento ni ciudad, un ser humano... (Clarisa)

Escribir todos juntos

Me sorprende cómo el taller contradice la manera en que el evento se personaliza. Ese elemento de rebeldía y subversión dentro de la propia casa nos identifica. Hemos hablado de un dramaturgo colectivo, de la manera en que el teatro salva y da pertenencia a los talleristas, mujeres y hombres. Mujeres como procedimientos de composición y no como temas. La dramaturgia en este taller nos contiene a todos por igual. Personalizar es repetir la pauta del hombre (un estribillo demasiado pegadizo, me digo ingenuamente), casi siempre del director, cuando sabemos que en el teatro como en casi todo, la obra es resultado del trabajo de equipo, de la conciliación y las tensiones de varios y no de un ser en solitario. Hasta por los codos leemos y repetimos crónicas y comentarios del padecimiento por el caudillismo... (ese obviar nombres, inteligencias). Las mujeres, las mujeres, las mujeres, y sus embriones han padecido largamente la acción física y espiritual del dictador (en su casa, en su grupo de teatro), y de jerarquías paralizantes.

María Ficara escribe: «Me encanta pensar que el trabajo que hemos hecho juntos, sólo ha dado voz a vuestras propias sensibilidades, a cosas que ya vivían en vosotros y que no se acaban con nuestra *puesta en escena*, sino siguen creciendo, tal vez más fuertes por ella, por haber compartido cada momento. Esta es mi filosofía a propósito del trabajo, la puesta en común de lo individual permite la comunicación profunda, miles de hilos que se enredan y tejen relaciones, junto con una dramaturgia colectiva».

Este taller ha sido una microsociedad donde el visitante y la familia de la casa quieren ir más allá del fetiche maestro/alumno, actor/dramaturgo, actor/director. Se trata de componer tejidos y dibujar contornos de seres humanos, con sus palabras en la boca, salidas de la improvisación, de lo caótico de lo distinto, en busca de algo para mirar y reconocerse. Porque, ¿de qué ha tratado este viaje en barco? Para mí, de la manera de apertrecharnos, componer, ordenar, jerarquizar los todavía embriones, y disfrutar esa vida informe, caótica, que requiere democratizar las estructuras de entender el teatro, producirlo, encontrarnos para hablar de él. Libertad es una palabra guardada bajo cien candados en las bodegas del barco.

Magdalena sin Fronteras



Todas las maestras
junto a Roxana Pineda

Mujeres sobre las olas

Ana Woolf

DEL 8 AL 18 DE ENERO SE LLEVÓ A CABO en Santa Clara un encuentro muy particular: Magdalena sin Fronteras, organizado por Roxana Pineda con la estrecha colaboración de su grupo Estudio Teatral. Este evento se inscribe dentro del contexto del Magdalena Project, Red Internacional de Mujeres en el Teatro Contemporáneo creada en Gales, en 1986, por Jill Greenhalgh (www.themagdalenaproject.org).

Soñar un evento de este tipo en Cuba era ya una utopía, una pequeña revolución. Y como toda revolución ha comenzado como un sueño al que luego se le supo dar materialidad, convertirlo en acción. Fue un evento realizado en una ciudad no capital y fuera de un contexto oficial, cuya total responsabilidad recaía en una mujer, Roxana, y en su grupo teatral.

La nota que sigue es tomada de mi ponencia en el foro cuyo título era «Magdalena sin fronteras. Embriones en libertad».

Al llegar a la sala del Estudio Teatral a las 8 y 30 de la mañana, pensaba comenzar mi charla contando que cuando recibí el título del foro estaba en Argentina donde se llevaban a cabo una serie de eventos, uno detrás del otro, que se me aparecían ligados estrechamente a este tema: había regresado de Dinamarca (lugar donde vivo) en un momento en que Buenos Aires vivía una agitación que podría llamar socio-sexual. Por un lado en el Congreso de la Nación se discutían dos leyes de educación sexual, y si esta debía

pasar por las escuelas o por los hogares. Se llegó a la decisión final de posponer la discusión hasta el año que viene. Por otro lado llegaba al puerto de Buenos Aires un barco holandés, parte del proyecto elaborado por Rebecca Gomperts «Women on Waves» (www.womenonwaves.org). Su misión es brindar información a las mujeres para prevenir embarazos no deseados; reducir los sufrimientos físicos, psicológicos y las muertes debidas a los abortos ilegales; incentivar la movilización y apoyar la liberación de las leyes de aborto en todo el mundo; brindar información sobre el suministro de anticonceptivos; asesoramiento sobre enfermedades de transmisión sexual, etc. En el barco, anclado en aguas internacionales, se realiza el aborto de forma legal y aséptica. En un país como Argentina, donde el aborto no es legal, esto se transformaba en un peligro latente que horadaba un sistema que prefiere mantener en el silencio de la ilegalidad la misma realidad que la está desbordando. La doctora fue bombardeada por incidentes, gritos y actos de violencia organizados por grupos conservadores y católicos quienes ya habían reaccionado ante las leyes de educación sexual.

¿Por qué empezar de esta manera una charla en un contexto teatral? Porque para mí tiene mucho que ver con una Red de Mujeres en el Teatro como la del Proyecto Magdalena, donde he logrado personalmente concretar mi utopía acerca de la unión del teatro, la mujer y la lucha política.

Embriones-Magdalena-Fronteras-Libertad

Yo soy un embrión del Magdalena Project y veía delante de mí a mis nuevos embriones: los alumnos y alumnas de la Escuela de Arte de Santa Clara con quienes habíamos compartido un taller de cuatro días. A ellas-ellos quise contarles mi historia.

No creo que los embriones puedan ser libres. Es un engaño retórico, una paradoja: no existen embriones en libertad, biológicamente es imposible. Placenta, líquido amniótico, cordón umbilical componen el contexto del embrión, protegiéndolo e incorporándolo a un universo que se ajusta a reglas biológicas y genéticas. Un embrión necesita reglas, contexto, alimentación progresiva y gradual para poder en un futuro transformarse en un ser si no libre al menos autónomo. No creo tampoco en la palabra «libertad» tan bastardeada en nuestro continente latinoamericano. Diré entonces «autonomía».

Proyecto Magdalena significa para mí Teatro, Mujer y Política; o Teatro, Mujer Política; o Mujer que a través del Teatro puede realizar una acción política. Siempre es teatro y siempre mujer. No repito la palabra «política» porque el teatro es para mí una acción política que debe poseer dos cualidades o poderes: la metáfora y la belleza. Una acción teatral/política (y no solamente política sin teatral) debe poseer el poder de la metáfora y tener la cualidad de ser bella, encerrada dentro de propiedades estéticas.

En 1995 conocí a Jill Greenhalgh (Gales), Julia Varley (Odin Teatret, Dinamarca) y Geddy Aniksdal (Grenland Friteater, Noruega). Este encuentro fue determinante. A mí, argentina, porteña y criada en un país en donde el asado lo hacen los hombres, la ensalada las mujeres y el tango es uno de los bailes nacionales, me mostraba otra cara del «feminismo». Estas mujeres se asomaban ante mis ojos con la fuerza del feminismo anclado en una presencia contundente como la de Jill Greenhalgh quien con su entrenamiento de bastones exigía un estar aquí y ahora constante a riesgo de recibir el bastón en la cabeza al primer descuido; quien martillaba mi cuerpo con su incesante pregunta: «¿Qué querés? Sí, ¿pero vos qué querés?». Era la imagen de un feminismo anclado en una presencia fuerte, insinuada en la vulnerabilidad de una voz como la de Julia Varley, quien luego no sólo se convirtió en mi maestra, sino que me demostró que es posible encontrar nuestra habla personal también a través de y a pesar de nuestro temblor; y de un feminismo anclado en una presencia provocativa y desafiante como la de Geddy Aniksdal, quien por ese entonces estaba pelada, y como siempre, tenía sus tatuajes en el cuerpo. Recuerdo que la gente se daba vuelta para mirar a «esa mezcla rara de...» que caminaba por «las callecitas de Buenos Aires que tienen ese no sé qué...» de prejuicio y conservadurismo.

Estas mujeres se transformaron en «mis» locas, primer calificativo con el cual muchas personas de mi entorno (y de mi «extorno») las denominaron, así como lo habían sido y siguen siendo para mí las Madres de Plaza de Mayo.



Las maestras Ana Woolf y Patricia Ariz



Roxana Pineda, directora

A las «locas» de Plaza de Mayo se sumaban las «locas» del Magdalena; cada una en su espacio, escribiendo la historia de una revolución sin armas, pacífica, basada en el culto a la memoria, en la persistencia y resistencia de pequeñas acciones personales.

Luego de este primer encuentro hubo muchos otros, pero fue en 1997, en Transit, evento organizado por Julia Varley en Dinamarca en la sede del Odin Teatret, que conocí la red y miré alucinada a las demás mujeres: Patricia Ariza de La Candelaria, con los raperos con quienes ella había construido un proyecto de vida a través del teatro, con sus historias de teatro hecho por prostitutas, travestis, ancianas y los niños de Urabá, con su vida política marcando su piel y su mirada. Allí fui sacudida por la belleza dolorosa de la voz de Brigitte Cirila (Voix Poliphonique, Francia), quien me enseñó que no existe el «desafinar», que esto es sólo un concepto para mantenerme en el silencio, que esta «desafinación» también puede ser un lugar para mi voz. Luego vinieron Sally Rodwell y su marido Alan Brunton (nuestro primer Magdaleno) y Madelaine McNamara a quienes conocí organizando uno de los encuentros inolvidables de la historia del Magdalena, el de Nueva Zelanda, Magdalena Aotearoa. Deborah Hunt (Nueva Zelanda-Puerto Rico), corriendo con sus baúles llenos de máscaras y proyectos, con inscripciones en donde se leía: «Yo no soy un cuerpo». Cristina Castrillo y Bruna Gusberti (Teatro delle Radici, Argentina-Suiza), quienes me ayudaron a leer de otra manera la historia de mi propio país. María Ficara (Teatro Proskenion, Italia,) una gran mamá en un pueblo de marineros, trazando líneas transversales. Y mis nuevas mujeres: Ana Correa, abrumadora trabajadora sobre todo solitaria; Roxana Pineda, a quien conocí personalmente al llegar a La Habana ahora en enero, representante de una segunda generación de Magdalenas dispuesta a demostrar que se pueden realizar encuentros sin celulares y sin Internet a alta velocidad. Roxana demostró que aún vale la pena enfrentarse con molinos de viento porque ellos encierran la simiente de un futuro pan casero.

Las mujeres del Magdalena me enseñaron y me obligan a tener un cuidado especial con las palabras. Una de las obsesiones de Jill y de Julia es buscar no nuevos sentidos sino palabras nuevas que puedan expresar de otra forma conceptos como dirección o democracia, por ejemplo. Las palabras en este universo tienen un peso, un valor y somos responsables de su enunciación.

Muchas veces al terminar un encuentro de presentación del Magdalena Project, Julia hace una ronda en donde cada una debe poner en palabras un sueño que le gustaría cumplir. Una vez enunciado, escuchado, puesto en palabras, se debe asumir el compromiso de concretarlo. Si como decía Segismundo «la vida es sueño y los sueños, sueños son», diría con Julia: «la vida no es sueño y los sueños acciones son». Muchos eventos del Magdalena han comenzado en estas «peligrosas» rondas de Julia.

No encuentro la palabra

¿Qué es el Magdalena Project?

Un grupo de mujeres que no son un grupo. Un grupo de mujeres que trabajan no sólo sobre el escenario, como actrices, directoras, sino que también muchas de ellas forman parte de grupos de teatro en los cuales además organizan, venden sus proyectos, su trabajo, escriben, programan encuentros... Son mujeres marcadas, a pesar del trabajo grupal, por una gran soledad. Como se ve en las demostraciones de trabajo de Ana Correa o Julia Varley, son mujeres a quienes nada les fue dado gratuitamente en este mundo teatral. Ningún espacio se abrió sin la obstinación, el dolor y el empeño del cuerpo, de las manos y de los pies. Son mujeres de distintas nacionalidades, edades, culturas, que encuentran en el espacio del Proyecto un universo de relaciones personales que se construyen con el trabajo cotidiano e individual, no sólo en la sala teatral sino también a través de formas que cada una va encontrando en la medida en que establece los vínculos.

El proyecto Magdalena es una red, un espacio de relaciones interpersonales, construidas a través del tiempo, que no se puede ni acelerar ni inventar. El tiempo permite fortalecer un oficio que es el teatral. El centro está allí: en el teatro. Es también una gran fuente, una gran matriz de referentes femeninos, que se construyen a través de actos concretos como la pedagogía.

He sido formada en distintas técnicas teatrales, pero también dentro de un contexto como el del Magdalena que me permitió adquirir y clarificar mi discurso y mis visiones a través de una relación pedagógica constante, en sala, con charlas, cartas, encuentros y con mujeres como Julia Varley que se han tomado y se toman el tiempo para formarme. Es este cordón recibido como herencia el que sin obligaciones apriorísticas, sin condicionamientos y sin regulaciones (nadie podría expresar claramente una regla del Magdalena porque pareciera no haberlas), el que me siento obligada a continuar y transmitir a mis alumnos y alumnas. Es en la recuperación de esta relación personal, de este vínculo cuerpo a cuerpo por donde pasa, para mí, un verdadero cambio.

Mi mamá es maestra, y me contó que en la época de Perón fue sacada de su escuela en la ciudad y enviada (aparentemente por ser judía) a trabajar en el monte de una provincia argentina, Santiago del Estero. Llegaba a pie, a dedo o a lomo de mula. Tenía alumnos de todas las edades y muchos de ellos no sabían leer ni escribir. Para enseñarles a escribir, ella les tomaba la mano que sujetaba la lapicera y ambos, juntos, escribían cada letra del abecedario. Enseñaba así, mano con mano, cabeza con cabeza, y la primera cosa que sucedía era que se contagiaba con los piojos de sus niñitos y niñitas. Muchos años más tarde asistí con ella al aniversario cincuenta de su escuela de campo. Sus alumnos eran ya hombres y mujeres grandes, muchos de ellos mayores que ella. Todos la llamaban «señorita Beatriz» y se reían de la cantidad de piojos que mi mamá había «ligado» con su forma de enseñar.



Patricia Ariza durante su conferencia.
A su lado, Julia Varley

Esta es la imagen que tengo de aquella enseñanza. Esta es la imagen que busco cuando enseño, cuando aprendo.

Es en la recuperación de este cabeza con cabeza donde los embriones aprenderán no a ser libres sino (y por sobre todo) autónomos. Donde se conjurará el riesgo de que un embrión se vuelva engendro.

No encuentro la puerta

¿Cómo se entra?

Esto es divertido. No se puede entrar al Magdalena simplemente porque no hay puerta. También podría decir que no basta con ser mujer y hacer teatro para estar en este espacio Magdalena, tal vez cibernético la mayor parte del año. Hoy tenemos una página web y no una oficina con dirección postal. No obstante podría decir que una puede descubrir la manera de construirse la propia puerta de entrada.

Aquí están presentes algunas puertas que se han construido: Magdalena Pacífica, Magdalena Aotearoa, Magdalena sin Fronteras, Magdalena Segunda Generación y Magdalena Latina, Magdalena Singapur, Transit, Voix de Femmes, y tantas otras manifestaciones de una misma raíz en Argentina, Dinamarca, Nueva Zelanda, Estados Unidos, Colombia, Cuba, Filipinas, España, Italia...

En 1998 se realizó en Ayacucho, Perú, uno de los encuentros de teatro de grupo organizado por Mario Delgado y su grupo Cuatro tablas. Como siempre pasa en medio de una vorágine de actividades vimos con Julia la posibilidad de organizar una mínima reunión para presentar al Proyecto Magdalena. La hicimos a las 7 de la mañana, una hora antes de que las actividades oficiales empezaran. Hasta ese entonces yo había ya organizado un encuentro de mujeres en Buenos Aires y en Mar del Plata pero aún no había encontrado mi puerta, mi razón profunda y verdadera de por qué necesitaba estar en el Magdalena. Una vez más, al finalizar la ronda de presentación, Julia pregunta por el sueño personal. La mayoría de las mujeres allí presentes no podían hablar y sin embargo querían hacerlo. Tenían un nudo en la garganta, los ojos llenos de lágrimas, sabían con qué soñaban pero algo les impedía lograr ese pasaje a la palabra. Julia decía: «Deja a la otra ahora, luego volvemos a ti», y ellas: «No, no, ya... ya...». Supe entonces que quería trabajar para el Magdalena y con mujeres porque no deseaba ver nunca

más mujeres que lloraban y no podían hablar. No importa el llanto —esto lo aprendí con los años—, se puede hablar también llorando, pero llorar porque no se puede hablar, esto es lo que yo no quería ni quiero volver a ver. Y lo vi en esas y también en otras mujeres de diferentes países, de diferentes culturas... Allí y en otros muchos encuentros, también en Cuba.

¿Y la frontera?

Yo no quiero fronteras entre el sueño y la expresión del mismo, entre la expresión del mismo y su realización. Las mujeres nombradas acá y otras tantas anónimas, vistas y aún sin conocer, son y fueron esenciales para mí. Esenciales porque cada una a su forma y con su ejemplo me ha permitido atravesar fronteras que estaban allí puestas para mí, y a veces por mí, para ser atravesadas.

No heredo reglas. No heredo ni una moral ni una ética general. Heredo una mirada, una forma de cuidar relaciones personales, detalles, acciones mínimas, las más pequeñas y hasta aquellas que parecen absolutamente inobservadas y no esenciales, innecesarias. Heredo una responsabilidad de asumir lo que se dice. Heredo visiones de trabajo hecho en horas y años de soledad, en oficinas inventando un Proyecto Magdalena (Jill), en salas para mejorar la calidad artística de cada una (todas), en papeles como *The Open Page* (Julia, Geddy, Gilly, Maggie) para volver concreto el deseo de que la historia del teatro pase también por una reflexión activa y escrita por mano de mujer. Heredo una enseñanza de que las luchas internas pueden ser muchas, pero si el fundamento del encuentro tiene objetivos en común se sobrevive y se continúa caminando.

Estoy «adentro» del Proyecto no porque encontré ni una puerta ni porque alguien me haya invitado, sino porque necesito de este proyecto para seguir caminando mi oficio que es el teatro. Entonces, tal vez, descubriendo qué es lo esencial para mí, las fronteras se disuelven, caen los muros. La isla no es una tierra aislada porque llegaremos a caminar sobre las aguas.

Y como le dije a mis alumnos y alumnas cubanas: ojos abiertos, panza dura que el espacio es denso, para que no nos rompamos en el camino, con una acción precisa, una intención clara, metafórica y bella. Entonces nadie podrá expulsarnos de ningún lugar, de ningún teatro, de ningún paraíso.

A capella

Tasha Faye Evans

ACABO DE REGRESAR DEL FESTIVAL

Magdalena sin Fronteras, en Cuba. Me siento inspirada. Rejuvenecida. Más humilde. Siempre atesoraré esta experiencia en mi corazón y espero con alegría regresar de nuevo a Cuba para reunirme con mis nuevas amigas y trabajar creativamente juntas.

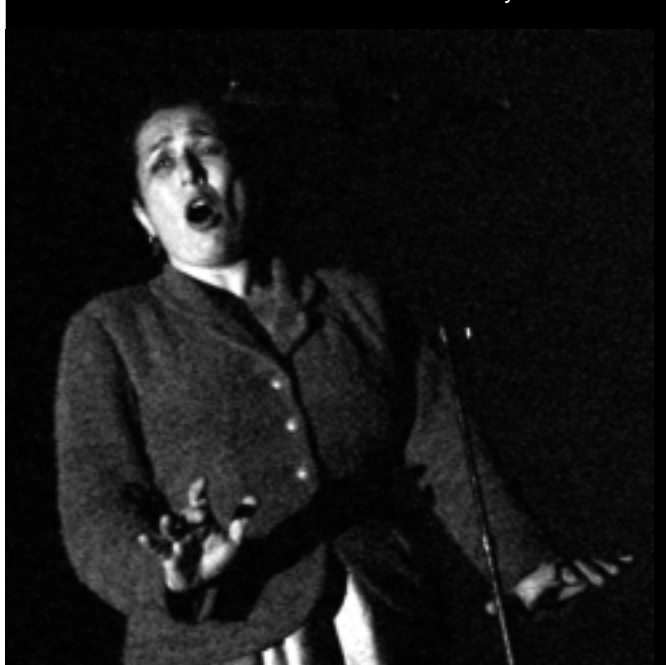
No puedo describir mi experiencia de asistir a Magdalena sin Fronteras sin describir también mi impresión sobre Cuba. Nunca antes había viajado a Cuba, y mucho menos pasado dos semanas celebrando el teatro con gente tan entusiasta y creativa. Su país es un país difícil, ¡pero dentro de este país vive una cultura tan vibrante, tan talentosa y tan viva! En mi país, donde la cultura es nuestra televisión, nuestra música grabada y la ocasional excursión al bosque, el teatro es una carrera que uno lucha por mantener. Esta lucha engendra competencia, cinismo, y a causa de la falta de fondos (y quizás de pasión) un trabajo mediocre. Siento que el primer día del festival Magdalena, llegué como una vieja chiflada, pesimista respecto a que pudiera pasarla bien y albergando un resentimiento hacia el teatro y hacia todo el que lo hiciera. Por supuesto, en cuanto Roxana se paró ante todas nosotras aquella primera noche, hablando sobre su abuela, sentí a esta vieja chiflada queriendo llorar. Estaba excitada. ¿Cómo no estarlo? El entusiasmo de todo el mundo en el teatro aquella noche pudo haber levantado el techo en espera de la semana siguiente.

Al principio me sentí decepcionada con el taller que se me asignó. Mi taller fue «A capella», con la muestra Brigitte Cirila. Como la voz no es mi parte favorita en el teatro, mi

vieja chiflada se alegraba de que yo fuera desdichada. A pesar de eso, salté de la cama a las 7:30 de la mañana y soporté las primeras pocas horas de «A Capella» hasta que me di cuenta de que realmente lo estaba disfrutando. Quizás fue la misma Brigitte con su personalidad práctica y su amor por el canto. La pasé de maravillas y refresqué mi entrenamiento con una nueva apreciación para mi voz. A todas las amigas que compartieron este taller conmigo: ¡aún sigo cantando esas canciones, y quisiera que estuviéramos juntas para oír las bellas armonías!

Por supuesto, no hablo el español con la fluidez que hubiera querido, pero asistí a cada conferencia con un hambre voraz de saber todo sobre Cuba, América Latina y el teatro. Siempre tendré un lugar especial en mi corazón para Ale, mi traductor, quien con paciencia y sentido del humor hizo todo lo que pudo para verter al inglés todo lo que pasaba en el escenario, durante una conferencia, en un bar. ¡La próxima vez que regrese a Cuba hablaré español como si fuera mi canción favorita!

A pesar de mi inglés, para mí fue muy interesante asistir a las conferencias. Hay una historia común sobre las mujeres y el teatro en todo el mundo. (Hay también una historia común sobre los pueblos indígenas que están desalojados, invisibles, y bajo la amenaza de gobiernos hostiles, pero quizás ese sea otro artículo). La situación de la mujer en América Latina es más difícil que aquí en Canadá. Hay un fuerte muro construido dentro de su cultura que sólo puede ser más difícil de penetrar que el muro que existe en el mundo occidental. Mientras estaba en Santa Clara leía las memorias de Isabel Allende y ella



escribía acerca de sus discusiones con su abuelo sobre el feminismo. Su abuelo se reía de la propia idea de feminismo porque parecía absurdo ponerle nombre a algo tan irrelevante. Yo estaba orgullosa de Roxana por todo el trabajo que hizo para llevar Magdalena sin Fronteras a su país y abrir foros para que estas discusiones tuvieran lugar. Estaba también orgullosa de todos los hombres que estaban allí para escuchar. Es importante, llamémosle feminismo o no, que las mujeres conozcan su poder, su inteligencia y su libertad para escribir sus propias obras, producir su propio trabajo y participar libremente en un teatro de la manera que ellas deseen.

Desde luego, ¡para mí lo más relevante del Festival Magdalena sin Fronteras fue encontrarme con Ana Correa y conocer su obra! Bajo el sol poniente, en el patio del Museo de Artes Decorativas, vi a Ana Correa representar a Rosa Cuchillo. ¡¿Cómo podría yo sentirme de nuevo como una vieja chiflada?! En Canadá, nuestra cultura indígena está luchando por salir de la vergüenza de ser indígena. Luchamos contra la apropiación de nuestra cultura y cientos de años de silencio. No puedo expresar hasta qué punto la integridad, el talento y la pasión de Ana Correa me han inspirado para seguir las sabias palabras de Patricia Ariza. Resistir. Persistir. Tiempo. Ana Correa representa una mujer que no será silenciada, una mujer que está dedicada a su oficio y que nos hará reír y llorar acerca de la vida. Todos ingredientes de un teatro perfecto.

Escribo mis impresiones para ustedes mientras estoy sentada en mi despacho en Vancouver, Canadá. Está soleado, pero la temperatura es de 10 grados; tengo puestos dos pares de medias, dos suéteres y estoy sorbiendo té caliente. En mi interior, sin embargo, siento a Cuba implantada en mi corazón. Oigo su música. Me recuerdo cantando y bailando con ustedes hasta las cuatro de la mañana. Pero, sobre todo, recuerdo cómo mi propio amor por el teatro se reflejaba en sus rostros. Magdalena sin Fronteras fue una experiencia maravillosa, y desde entonces he sentado a mi vieja chiflada, le he dado una taza de té y le he dicho: ¡voy a resistir y voy a persistir!

¡Gracias por el tiempo!

Traducción del inglés: Freddy Artiles.



Imágenes del taller «A capella», impartido por Brigitte Cirila

Magdalena sin Fronteras