

## Desde el saber de un actor: Visita al interior de El Ciervo Encantado

Inés Beatriz Valdés  
Instituto Superior de Artes – La Habana

*Yo pinto para rezar,  
como un mantra.*  
Severo Sarduy

Si tuviera que exponer los motivos por los que he tratado de acercarme al oficio de El Ciervo Encantado me basta con decir que se debe, ante todo, a la experiencia de asistir a su espectáculo **Visiones de la Cubanosofía** durante la reposición hecha a principios del 2009. Sin embargo, existen otras razones importantes que me impulsaron, casi me obligaron, a desentrañar mis propias dudas respecto a un proceso teatral salido de la inspiración de una actriz y cercano a cumplir sus quince años de fundación desde 1996 en nuestro Instituto Superior de Arte. Una razón es la mirada interrogativa que hace el grupo respecto a un asunto que puede considerarse medular: la identidad del ser humano, específicamente, la identidad cubana. Las otras razones son la constante investigación que define al grupo y la postura estética que lo distingue dentro del teatro cubano.

Dirigido por Nelda Castillo, el grupo cuenta con siete espectáculos montados hasta hoy: **El ciervo encantado**, 1996; **Un elefante ocupa mucho espacio**, 1997; **Café teatro La siempre viva I, II, III y IV**, 1997-2003; **De donde son los cantantes**, 1999; **Pájaros de la playa**, 2001; **Visiones de la Cubanosofía**, 2005 y, por último, **Variedades Galiano**, 2010; ha obtenido diversos premios nacionales e internacionales entre los que se destaca el Premio Villanueva de la Crítica, otorgado a cuatro obras diferentes entre las se encuentra su último estreno, premiado a finales del pasado 2010. Recibieron además el Gran Prix de Puesta en Escena y el premio por la mejor actuación femenina otorgado a Lorelis Amores en el Festival Internacional de las Artes Escénicas de Mount Laurier- Québec.



*-Dentro de ese ritual de entrenamiento en el que ustedes como actores nacen, crecen y mueren cada vez ¿cómo se produce ese despertar de la memoria del que hablaba Lezama? Él decía que recordar es un hecho del espíritu pero la memoria es un plasma del alma, es siempre creadora, espermática, pues memorizamos desde la raíz de la especie. ¿Cómo se produce en sus entrenamientos esa memoria?*

**Mariela Brito:** Eso siempre es una sorpresa. A partir del entrenamiento nosotros vamos accediendo a niveles más profundos de conciencia, desde el cuerpo, pero el cuerpo como un todo. No es una cosa premeditada, mentalmente estudiada a través de los libros. Sino que es una información que empieza a fluir desde niveles más profundos de nuestro ser, esencias que son individuales pero que al mismo tiempo nos conectan con una identidad, una cultura, una pertenencia, o a un contexto, una historia, una generación.

**Lorelis Amores:** El entrenamiento que nosotros hacemos es para mí muy vivencial porque diariamente investigamos sobre nosotros mismos y esa investigación no termina nunca. Redescubrimos cosas que están en nuestro cuerpo pero que, de alguna manera, no las hemos hecho consciente. Eso mismo te va llevando a sobrepasar metas porque uno se crea límites, uno cree que las cosas son de la manera en que las percibe o tiene los conceptos muy cerrados. Trabajamos rebasando ese tipo de dificultades, lo cual te explota, te abre caminos. Y todos esos caminos están en tu cuerpo, no es solo un trabajo de sentarse y pensar sino un trabajo muy psico-físico que te despierta cosas desconocidas como si el cuerpo fuera un archivo.

*-Ustedes llaman a sus personajes “seres de la escena” que son explorados a través de un entrenamiento de máscaras. Nelda Castillo decía en una entrevista que esos seres no aceptan la dirección, como si fueran seres vivos. O sea, se vuelven autónomos. Mi interrogante es: ¿Cómo llegan ustedes a las acciones, a la estructura de sonido, movimiento...y palabras que finalmente mostrará ese ser en la obra producto? ¿Hasta qué punto son determinadas las estructuras de la obra por el ser que surge y hasta qué punto ustedes como actores o la dirección? ¿Cómo lidian con esto?*

**Mariela B:** Es un proceso muy misterioso y muy particular que tiene que ver con la manera de dirigir, que no es una manera tradicional. Es como una especie de conducción. Nelda conduce el ser, la escena, la acción, por el camino que le parece que puede ser más interesante. Entonces estos seres, desde esa perspectiva, se dejan dirigir. Es un largo proceso de decantación donde nosotros pasamos posibles estructuras, propuestas, escenas, personajes que aparecen y son desechados para ir cada vez cavando más en cosas bien esenciales o fuertes de nosotros mismos. Entonces vemos qué se queda, qué se va, qué sirve como referente. Hay muchos textos, por ejemplo, que no se dicen pero están pasados por el cuerpo y eso queda y se siente. Debajo de



cada texto, de cada acción, de cada ser, hay una acumulación de material que luego no se hace visible. Nosotros trabajamos en el escenario con muchos objetos que después no están, como en **Pájaros de la Playa**.

Para nosotros ese proceso queda como un saber que se acumula. Sucede a nivel de texto, de personaje, de objeto, incluso de relaciones. Queda como un trasfondo detrás de la estructura. Lo que pasa es que la dirección es muy atípica. Todos esos personajes y acontecimientos que se dan en el escenario, todo eso es muy conducido por Nelda. No es una cosa aquelarrática, loca, donde cada cual hace lo que quiere. Y en principio, todos tenemos claro cuál es el camino de la investigación. Van aforando las relaciones de esa manera inconsciente o aparentemente inconsciente, porque yo creo que el estado de verdadera consciencia es el que se produce en el escenario, fuera del escenario somos muy inconscientes. Desde ese estado de profunda conciencia, con una claridad en cuanto a objetivo, todo fluye. A veces no fluye porque estamos tratando de dirigir la acción o tratando de dirigir el texto o que el ser haga lo que a uno como actor le parece más interesante. Y desde ahí no podría fluir.

*-¿Ustedes hasta ahora piensan seguir trabajando en cuestiones que estén estrechamente relacionadas con el problema de la identidad cubana o trabajarían con otro tipo de motivación?*

**Lorelis Amores:** Creo que nosotros siempre vamos a tener la idea de estar vinculados al momento que estamos viviendo. Nos interesa mucho hablar sobre nuestra realidad porque lo otro sería como evadirnos. Sobre todo, el trabajo que hacemos tiene que ver más con lo vivencial, no con la representación de algo que no hemos vivimos. No es lo que más nos llenaría como creadores o con lo que nos sentiríamos bien al bajarnos del escenario. Nuestra investigación alrededor de lo que pueda ser “lo cubano” es una necesidad más que algo impuesto. Y a la vez, en eso que descubrimos que necesitamos, descubrimos que la gente también lo necesita. Creo que esto es principal.

*-¿Qué pasaría con estos “seres de la escena” que aparecen en sus obras si alguien decide, como público, dialogar con ellos desde un plano verbal? ¿Cómo reaccionarían?*

**Mariela Brito:** Bueno, eso pasó en **De donde son los Cantantes**. Pasó porque era parte de la pauta. Había un momento donde el espectador iba y participaba de acciones escénicas con su cuerpo, con sus sonidos, como en **Un elefante ocupa mucho espacio**<sup>1</sup> donde hay también una participación concreta, marcada, pauta para el espectador. Pero yo creo que la participación del espectador siempre ocurre, incluso a pesar de sí mismo. Porque un trabajo como éste que está

---

<sup>1</sup> Espectáculo estrenado por el grupo en 1997. Versión de Nelda Castillo a partir del cuento homónimo de Laura Devetach. Premio Villanueva de la Crítica.



muy dirigido al mundo sensorial y psico- físico del espectador, por una vía indirecta, o sea que el espectador es sorprendido indirectamente en su integridad, provoca reacciones físicas. Ha habido gente que nos ha comentado que determinados momentos del espectáculo han sentido náuseas o una especie de tensión en el estómago. Es una tensión que transmite a nivel de energía al cuerpo del espectador y esa es una manera de participar. Esto es hablando de lo más concreto que es lo físico pero también ocurre en cuanto a lo intelectual. A partir del instante en que el espectador empieza a cuestionarse viendo una imagen determinada u oyendo un texto, ya está participando. Hemos tenido la experiencia, por ejemplo, en algunas funciones de **Visiones de la Cubanosofía**<sup>2</sup>. Al final había gente que decía cosas, gritaba cosas patrióticas y eso sí que no estaba en pauta. Se trataba de un espectador que logró ir participando durante toda la obra hasta llegar a un estado en el que reaccionó de esa manera.

**Eduardo Martínez:** Por sus características, Simón es un personaje siniestro, es una provocación. Él dialoga directamente con la gente, le habla a la gente y la ve. Simón es personaje que todo el tiempo está bajando al prójimo, en este caso al espectador. Hay una intención en él, eso provoca sensaciones. Si el público responde a nivel verbal o no eso ya no está en sus manos, eso ya queda por parte del público. Pero casi siempre se crea una complicidad energética más allá del verbo con todos los personajes, no sólo con éste. Y más allá de lo que se dice hay un subtexto de imágenes y sensaciones que es para mí lo que más llega. O sea, tú puedes suprimir el texto y aún queda el sentido. Hay un texto de la imagen que es lo que da precisamente la multiplicidad de lecturas. Esta es una característica no tanto del personaje sino de la forma en que trabaja Nelda. Yo recuerdo cuando yo fui espectador de un espectáculo de Nelda en el noventa y dos. Vi **Las Ruinas Circulares** por primera y única vez, después de aquello he estado del lado de acá, y siempre me pasó lo mismo. Había un diálogo, yo tenía un diálogo personal con aquellos actores pero no se me ocurría hablarles. Yo era testigo de un acto real, no de una representación, que estaba pasando en ese mismo instante y que no era realista para nada. Sin embargo, sí tenía todos los componentes de una cosa real. Es decir, de una cosa que estaba sucediendo realmente. Y sí había una intención en mí de dialogar pero no a través del verbo sino a través de mis cuestionamientos, de qué me pasaba con respecto a lo que aludía el espectáculo. En ese sentido sí creo que puede surgir un diálogo.

*-Ustedes han dicho que sus espectáculos, lejos de versionar un texto, lo que hacen es corporizarlo. Han trabajado con autores de generaciones pasadas como Reinaldo Arenas, Lezama, Severo*

---

<sup>2</sup> Espectáculo estrenado en el 2005. Versión de Nelda Castillo a partir de textos de Alfonso Bernal del Riesgo, Fernando Ortiz, Reinaldo Arenas, Severo Sarduy, entre otros. Premio de actuación femenina Adolfo Llauradó para Lorelis Amores. Premio Villanueva de la Crítica de Puesta en Escena.



*Sarduy, Martí, Virgilio Piñera... y ahora se acercaron a un autor joven que está viviendo entre nosotros, Luis Eligio. ¿Por qué ocurre este acercamiento?*

**Lorelis Amores:** En la investigación, nosotros buscamos muchos textos que tengan que ver con el tema. A veces uno defiende más a un autor. Mariela puede irse, como en este caso, por Lezama o Eduardo por *La Carne de René*. Yo escogí en este caso a Flor Loynaz, a la familia de Dulce María Loynaz y también el libro de Reina María con el que todos trabajamos mucho. Pero nos encontramos también con este libro de Luis Eligio, *Estados de Guerra*. Tenía imágenes e ideas de la calle que eran muy nutritivas para lo que estábamos haciendo. Trataban sobre el tema de las relaciones de la gente en la calle. El interés del grupo es trabajar también con autores que no sean conocidos o de los más reconocidos. La literatura joven también nos alimenta mucho y nos llega, así que la aprovechamos, no descartamos. Todo lo que a un artista lo puede nutrir es muy amplio. Uno no puede decir: esto o aquello es lo válido. De pronto una imagen, una frase o un poema de alguien te puede dar un motivo completo para una obra. Nosotros nos alimentamos de todo lo que aparezca y nos sirva.

*-¿Cómo funcionó el trabajo con el texto para el surgimiento de tu personaje en *Variedades Galiano*?*

**Eduardo Martínez:** Yo me centré en *La Carne de René*, la novela de Virgilio Piñera, en las canciones de hip-hop de Maikel Extremo, en las canciones de Los Aldeanos y en el texto de Reina María.

En *La Carne de René* se trata el tema de la yaga, del dolor, varios temas sobre el cuerpo humano. Tiene muchos puntos que coinciden con la forma de hacer del grupo, con el cuerpo del actor que es el centro de nuestro teatro. La obra parte de ahí, del cuerpo del actor y de la vivencia que está encerrada en ese cuerpo a través del cual puede aflorar una experiencia colectiva porque ese actor también es cubano, es latinoamericano y desde ahí hay cosas que nos unen a todos. En *La Carne de René*, por ejemplo, ese orgullo del padre por la yaga, un orgullo que le venía de trascendencia y que René rompe o no, pero que se cuestiona, es interesante porque nosotros, todos, tenemos muchas yagas que nos vienen también de atrás, de nuestros padres, de nuestros abuelos. La cosa de la impiedad que hay en el libro también es llamativa y es atemporal. El libro no marca una fecha específica para lo que está pasando pero tú sí sientes a una Cuba muy especial, la Cuba del dolor. Ese tema de la carne, en las primeras escenas en que se describe la cola en la carnicería y lo que se dice allí, es algo que está en nuestro mundo sonoro cotidiano. La carne, ese tema que ha sido y es muy importante.

Hace poco estaba viendo un documental sobre los sobrevivientes de Austria y los judíos en general. La gente que ha padecido la guerra por allá por Europa tiene una cultura de la comida que pasa también de generación en generación. No sé si lo has oído, es muy difícil que las personas que son hijas de gente que pasó la guerra voten comida a la basura. Se la comen hasta el último grano



Este texto está bajo una [licencia de Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)

Artea. Investigación y creación escénica. [www.arte-a.org](http://www.arte-a.org). [arteA@arte-a.org](mailto:arteA@arte-a.org)

porque hay una memoria ahí en el cuerpo, la memoria del hambre, de la necesidad, de las cosas restringidas, del buchito, del poquito...como decíamos en el programa de **Variedades Galiano**. Y la carne en Cuba es un tema y por eso tan buena la carne de res. Hay una cubanidad desde esa perspectiva, desde la perspectiva de la carne y la obsesión palpitante por ella. La impiedad de los personajes de *La Carne de René* disfruta del fusilamiento de alguien. De ahí el absurdo, lo anormal que ha pasado a ser la anormalidad. El personaje de Simón, en esta obra última, ha absorbido esa impiedad que vemos en el libro y que está en la calle. La calle tiene esa impronta de sálvese quien pueda.

Comúnmente uno trata de defenderse creyéndose que es diferente. Uno es capaz de decir: mira esa pobre gente buscando en la basura, qué duro. Y uno cree que no forma parte de eso. Este personaje, la obra en general, una de las cosas que nos ha enseñado es que uno también es parte de eso. Que no somos espectadores, es decir, no hay espectadores en esta circunstancia y todos tenemos las manos llenas de sangre. Todos estamos insertos, somos víctimas y victimarios. El personaje mío, que es aparentemente un torturador, un victimario, es víctima a su vez. Y lo que tú descubres es que te sientes parte de esa cadena alimenticia. Eres devorado y a la vez devoras a otro en mayor o menor medida. Uno forma parte, hay un descubrimiento de eso y tal descubrimiento es doloroso. Irlo reconociendo requiere de un proceso cognoscitivo, creo que el espectáculo te lleva a hacerlo. En **Variedades**... hay una exposición de lo que tú eres. Es tirado en cara además. Y hay quienes prefieren pensar, por ejemplo, que ellos no pertenecen a ese plano de nuestra identidad, que tienen un pasaporte con el cual salen de Cuba y que con ello salen también de esa circunstancia. Pero es que ni así. Ni los que cubanos que han salido de la isla pueden escaparse de esa identidad porque es algo que está inserto, está dentro de tu vida, en tu sangre. Somos, como decía el programa, hijos de la bandeja. Eso te va a acompañar toda la vida, quíralo o no lo quieras, aunque comas en plato de biscuit. No es que sea totalmente una desgracia pero sí te hace un ser particular y nos une a todos. Una de las cosas que nos une son esos códigos que no están dichos pero que sí están sentidos entre los cubanos, cosas que nos marcan y están en un inconsciente colectivo. Son códigos que nos unen en ciertas fibras emocionales. El espectáculo usa estas cosas y creo que funcionan. El personaje de Simón dice: *tú que no te quieres meter en na*<sup>3</sup>. Y todos sabemos lo que es no quererse *meter en na*. Todos sabemos qué es *no te dejes meter el pie*<sup>4</sup>. Son códigos que en el idioma español tienen un sentido pero que van más allá del significado inmediato de la frase y lo sabemos porque lo hemos padecido. Simón es eso, es un cuchillo que va tasajeando pero a su vez él está completamente tasajeado. La jerga que maneja incorpora un pasado y un presente. Hace veinte años no sabíamos lo que era una claria pero ya hoy todos sabemos lo qué es una claria. El personaje dice: *me convertí en una claria*<sup>5</sup>. Todos somos clarias

---

<sup>3</sup> Fragmento del discurso del personaje en el espectáculo.

<sup>4</sup> ÍDEM.

<sup>5</sup> ÍDEM.



también. Comes lo que haya que comer, te tragas lo que haya que tragar. Es un presente que está en la calle cubana que es muy vertiginosa. Tiene un ritmo impresionante a pesar de que aparentemente no pasa nada. Es como una centrífuga moviéndolo todo.

Amparados por un vínculo comunicativo donde las respuestas se vuelven interrogantes y se multiplican, los actores de El Ciervo Encantado sostienen un camino ascendente en torno la verdad de lo que nos construye como nación.

Que sirva este nuevo acercamiento como una conexión más con el organismo activo que constituyen sus artistas, con los móviles que animan esta zona importante de nuestro teatro actual y como visita al interior de ese ciervo escurridizo que somos cada uno de nosotros con sus dudas y sospechas identitarias.

23/11/2010.



Este texto está bajo una [licencia de Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

Artea. Investigación y creación escénica. [www.arte-a.org](http://www.arte-a.org). [arte-a@arte-a.org](mailto:arte-a@arte-a.org)