

Gustavo Geirola

Arte y oficio del director teatral  
en  
América Latina

*Caribe:*  
*Cuba, Puerto Rico y República Dominicana*

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

---

Primera Edición.

ISBN: 978-987-28621-7-6

© **Gustavo Geirola 2013**

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

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

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

**Fotos de tapa, gentileza de los directores:**

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

*Hijos del Fénix*, dirigida por María Castillo.

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

*Hero y La Lllamarada*, dirigidas por Roberto Ramos-Perea

*La fiesta del Chivo*, dirigida por Lynnette Salas.

*Chicken Cordon Blue*, dirigida por Reynaldo Disla.

*A los teatristas de América Latina*

---



## AGRADECIMIENTOS

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

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

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

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

---

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

## PROLOGO

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

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

## Gustavo Geirola

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

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

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

## Arte y oficio del director teatral en América Latina: Caribe

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

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

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

## Gustavo Geirola

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

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

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

## Arte y oficio del director teatral en América Latina: Caribe

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

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

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

## Gustavo Geirola

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

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

## Arte y oficio del director teatral en América Latina: Caribe

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

Hacienda Heights, 16 de noviembre de 2013.

---

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

**Gustavo Geirola**

## Cuba



## ENTREVISTA A JOEL SAEZ

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

Con la presencia de la actriz Roxana Pineda

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

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

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

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

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

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

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

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

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

**Gustavo:** *¿Cómo llegas al rol del director actual?*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

**Gustavo:** *¿Y a nivel nacional?*

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

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

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

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

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

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

raros que los míos. Cuando uno ve todos esos textos con autoreferencialidad y todo eso, es mucho más; lo mío es juego de niños al lado de esos textos.

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

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

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

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

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

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

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

**Joel:** No.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

**Joel:** No, en el proceso de trabajo nos imponemos como una hipótesis qué tiempo puede durar el proceso, hacer como un estimado aproximado, pero es algo para la dinámica interna del grupo. El grupo nuestro hace

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

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

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

**Roxana:** Sobre todo si son razones justificadas.

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

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

**Joel:** Para mí es beneficioso; no podría o no me gustaría trabajar de otra forma; no me gustaría trabajar con presiones. Pero si la vida te obliga, no sabes cómo vas a reaccionar, tienes que reaccionar, porque tienes que sobrevivir. He tenido esas condiciones y para mí ha sido fértil, porque he sido inconforme, he tratado de usar el tiempo a mi manera, he tomado el teatro en serio, no como una suerte de salario que me pagan para perder el tiempo, porque para eso hago otra cosa. Ha sido un problema en la

práctica teatral cubana, porque Cuba es un país que tiene cientos de grupos de teatro y no hay, por lo general, una correspondencia, en muchos casos, de lo que invierte el Estado en los grupos con lo que los grupos revierten en sus resultados artísticos. Te puedes encontrar con grupos extraordinariamente interesantes, que son como las cabezas visibles de una masa de agrupaciones tremendamente grande. Ahora hay como un proceso en ciernes de hacer una mayor racionalidad, es decir, eliminar una serie de grupos que no ofrecen un resultado artístico. No creo que sea la fórmula perfecta, ni mucho menos, por cuanto propicia mucho mal trabajo en el campo teatral. Pero para mí ha sido útil, ha sido bueno.

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

**Roxana:** Es un manejo del Estado.

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

**Roxana:** Son 10 centavos de CUC.<sup>2</sup>

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

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

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

**Gustavo:** *¿Lo ves desde plateas?*

**Joel:** En nuestro teatro hay solo plateas.

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

**Joel:** Estoy de pie; lo veo de frente, pero siempre lo veo de pie. A principio lo veía sentado, pero mi nivel de inquietud era tan grande que

---

<sup>2</sup> Se llama CUC a la divisa conocida como cubano convertible.

perturbaba al espectador. Pero no solo los estrenos, también veo todas las funciones de pie.

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

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

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

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

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

**Joel:** Ya te hablé de la dimensión musical. Creo que viene por ahí, es una sensación, que es somática. Siento que la coreografía, la escena, la composición expresa el tema, expresa lo que en ese fragmento de obra teníamos que expresar; lo siento a nivel somático. Nada en ella me incomoda, nada en ella me disgusta, y es porque hay un movimiento, un desplazamiento, creo que por ahí está. No creo que esté bien, pero no está mal; por ahí puede ir andando la escena.

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

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

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

**Joel:** Parto de la imagen mental de un relato que funciona en mi mente; un relato, un cierto relato que avanza y que es convincente en mi imaginación. Y lo puedo visualizar, aunque sé que después en la puesta en escena la imagen va a ser totalmente distinta a lo que yo veo. Pero si yo logro ver la imagen del relato en mi mente, entonces me digo que ahí puede haber una obra de teatro. Y eso es lo que me da pie para una gran libertad y una gran exploración hacia lo que me proponen los actores. Prácticamente monto todo con lo que los actores me proponen. Pido nociones o propuestas escénicas de espacio a los actores y muchas veces la dimensión final del espacio escénico nace de esas propuestas; pido muchas improvisaciones individuales, de comportamiento, a los actores, y colectivas, y de esas proposiciones voy tejiendo, con cosas que agregó y cosas que cambio, voy creando las escenas. Lo que me da una seguridad para abrir esa exploración de una manera muy amplia es saber que yo tengo el encadenamiento de los acontecimientos, de un relato muy general que va a ir guiando toda esa búsqueda, que tiene muchos niveles al mismo tiempo (visuales, composiciones espaciales, muchos textos, muchos sonidos). Esa dimensión de la dirección es la que me aclara hasta lo que debe decirse o no.

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

**Joel:** A principio no me importaba mucho; honestamente, te voy a decir que era una ignorancia absoluta, no sabía, no tenía la noción, porque era

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

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

**Joel:** Cuando comienzo el proceso del trabajo de una obra hago una exposición lo más seductora posible del relato, de lo que quiero hacer. Improviso mucho un discurso con los actores, porque me parece que es un elemento de estímulo, sobre todo eso pasa cuando trabajas con un grupo estable. Me gusta mucho motivar a la gente; que no sientan que están haciendo un ejercicio más, sino que van a empezar una gran etapa, muy importante, que va a ser la expresión de un nuevo espectáculo. Es un elemento en el caso nuestro de dinamización interna. Si ellos visualizan una historia general, pueden enamorarse de esa parábola, de esa suerte de fábula, que yo la puedo contar con mis propias palabras de una manera muy sintética, sin demasiados detalles. Es como un elemento de estímulo.

Y sí lo hablamos, sí lo utilizamos, aunque después eso cambia de la forma más drástica que te puedas imaginar.

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

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

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

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

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

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

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

**Joel:** Para mí no es imprescindible la formación en un método ajeno al del grupo. Tiene que estar entrenado en el trabajo que hacemos nosotros, que tiene una fuerte componente de formación actoral a través de un entrenamiento físico y vocal que tiene algunos referentes en importantes experiencias del teatro contemporáneo, pero que están aplicadas al Estudio Teatral durante veintidós años de trabajo. Entonces ellos tienen su *training* dentro del Estudio, hacen sus composiciones tal como las exige el Estudio; a lo mejor son muy buenos en el método de Stanislavski, pero no en lo que pedimos en el Estudio Teatral. Tienen que estar entrenados en el método, en el sistema de nuestro teatro, lo otro es secundario. Hay algo que sí ayuda mucho, ya sea estudiante o actor profesional, que es la experiencia de representar, el actor que ya se ha enfrentado al teatro en cualquiera de sus condiciones. Es más apto para responder que el que no lo ha hecho. Al menos ésa es mi experiencia, quizá porque tuve que trabajar en una ciudad en la que no había muchos actores y tuve que reclutar actores en el movimiento de aficionados. Muchas veces los aficionados que llegaban a mí no tenían ni la sombra de la capacidad teatral. Lo importante para mí es esa experiencia de representar y el trabajo concienzudo y sistemático en las cosas que nosotros hacemos que son las que nos han dado un resultado en el trabajo.

**Gustavo:** *Algo ya me dijiste sobre esto, pero igual te hago la pregunta. ¿Siempre diriges con el diseño de la sala a la italiana o te gusta mucho experimentar con los espacios y la distribución del público? ¿Te interesan los espacios no convencionales? ¿Por qué?*

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

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

**Joel:** Lo leí mucho, cuanto más lo leo, menos lo comprendo. El que teorizó mucho sobre eso fue Enrique Buenaventura, que hizo de eso casi una ciencia, una matemática y yo, cuanto más leo eso, menos me lo puedo imaginar. Muy disciplinadamente lo leí, pero no he podido aplicar ese método. He aplicado algunos principios, como puede ser la implicación del equipo como una base o elemento para darte propuestas, y no siempre una sola propuesta; la idea de que puedes hacer dos equipos y cada uno te da una visión de la escena, o te puede dar una proposición distinta. Esa cosa de trabajar con la contribución del actor es lo que me llega como clave, pero no el método como tal, que no lo he entendido; Santiago no ha teorizado el método, pero Enrique sí se empeñó. A mí me resulta

imposible trabajar con una cosa como esa. No estimula, los que estimulan son esos principios, como implica al colectivo, como ellos contrapuntean, como ellos dan una imagen que te sorprende como director de lo que tú ya vienes pensando. Yo amo eso; esa cosa que me sorprende y que es siempre más interesante que lo que yo pienso. O trato de que sea más interesante, y la complemento con mis ideas.

**Gustavo:** *En América Latina se ha hablado del "teatro pobre" en sentido económico, no tanto en el sentido de Grotowski. ¿Crees que eso es una determinación, una fatalidad, un desafío, una estética? ¿Cómo ven Uds. esta situación de trabajar con falta de recursos? Anoche vi una función en la que no me pareció detectar falta de recursos, o al menos comparado con lo que vi en otros países de América Latina e incluso en Estados Unidos. Anoche me puse a calcular el gasto al punto que le pregunté a Eberto García Abreu, que estaba conmigo, si en Cuba había, por ejemplo, una asociación entre varios grupos teatrales para prestarse vestuarios. Anoche los vestuarios eran fastuosos. Tampoco el Teatro Buendía parece trabajar desde la pobreza. Incluso el teatro de Víctor Varela, aunque él prefiere algo más minimalista.*

**Joel:** El tema de los recursos en el teatro tiene distintas áreas. Hay un primer problema con los recursos, en sentido general—no quiero decir que solo en Cuba; el problema que más golpea en el teatro es el de la estabilidad salarial y que el Estado o alguna institución privada, o quien sea, pague un dinero para que los teatristas tengan la estabilidad de ser profesionales del teatro, vivir de eso. Eso es grave en América Latina. Conozco lo que pasa en el Ecuador y en otros países de América Latina, gente con un nivel intelectual, con un nivel de especulación artística que no puede hacer teatro porque no tienen quién les pague un salario. Ahora ya para mí, desde mi punto de vista y a partir de las ideas y de la estética que yo defiendo en el teatro, la pobreza material ya sobre la escena, en cuanto a los recursos, la escenografía, no me parece lo más complicado. Simpatizo mucho con la estética del teatro pobre, y del teatro pobre grotowskiano y no grotowskiano. Porque creo que la esencia del teatro no es la espectacularidad. Hay un tipo de teatro que apela a la espectacularidad como recurso de estremecimiento del espectador, pero yo creo que en el fondo eso causa un impacto en un primer momento; después de un cierto tiempo la riqueza, el lujo sobre la escena, se convierte en algo que no tiene un valor. Lo que tiene un valor en escena es la capacidad de atracción que tenga lo que vas viendo minuto a minuto en la

obra. Y puede ser atractivo algo pobre, porque lo que está ocurriendo en la escena es atractivo, y puede serlo también algo rico. Los elementos de riqueza y de recursos no deciden la eficacia del teatro. Puede uno ir a una zona de África, ver una representación teatral con gente que no tiene zapatos y ser tremendamente interesante; o puede ver un ritual; el interés tiene que ver con lo que pasa, no solo con los recursos. Hay obras que requieren ciertos recursos, pero no creo que sea lo esencial en el teatro.

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

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

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

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

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

**Joel:** En los últimos tiempos estamos trabajando una etapa primera—como nos interesan tanto estos temas que debatimos sobre la realidad, las relaciones que tienen las obras con el entorno cultural e histórico—nos tomamos un tiempo para investigar, para leer un poco en colectivo. Y estudiamos, estamos dedicando más tiempo ahora que antes a esa parte. Dedicamos mucho tiempo a eso en el proceso, pero no hay un tiempo fijo; cuando sentimos que ya tenemos una idea, que estamos como en el

ambiente con lo que queremos hacer, pasamos al trabajo práctico. Hay una parte que, independientemente de los procesos, que como somos un grupo, hay una disciplina diaria de trabajo del actor consigo mismo, con su preparación, con su entrenamiento, que es diario. Eso sí desde el primer día hasta hoy. Antes era mucho más tiempo que ahora, pero ahora la gente tiene que estar dos o tres horas diarias en la mañana, trabajando con su instrumento, con su voz, con su material, porque es algo que prepara al actor y lo mantiene en un estado de alta eficiencia. Eso no se puede separar de la disciplina, la disciplina es eso.

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

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

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

**Joel:** Subo mucho al principio, cuando estoy montando las escenas. Tomo a veces la posición del actor para explicar algo, para darle una imagen de lo que quiero que haga; trabajo con su improvisación, pero a veces hay una palabra que es nueva, que la tengo que poner yo y entonces se la muestro. Me parece que es muy legítimo, porque es la proposición mía, he

trabajado con todo lo que me ha dado, lo tengo allí, pero ahora me toca darle la idea. Eso lo hago mucho en el proceso de montaje, en el proceso coreográfico. Ya después que la obra está montada, raras veces subo al escenario; doy indicaciones desde lejos, pocas indicaciones, trato de que sea el actor el que las va descubriendo.

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

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

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

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

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

**Joel:** En Cuba hay crítica académica, crítica de estudios de teatrólogos y poca crítica periodística. Hay pocos periódicos. En mi experiencia, no me ha aportado mucho, ninguna. Siempre la he recibido a la crítica como un elemento de promoción para mi trabajo; tengo que ser muy honesto con eso. Me hubiera gustado que esa dialéctica funcionase, pero en la práctica no ha funcionado. No le echo la culpa a la crítica, es como un problema de desencuentro. O porque no me he interesado verdaderamente, o porque soy muy petulante, no sé, pero no ha funcionado. La recibo más bien como una validación social de mi trabajo, no importa si me alaba

demasiado o no, es siempre un elemento público que crea una referencia para el Estudio Teatral. Y la considero siempre un arma, aunque en algunos aspectos haya sido desfavorable o disienta; es un arma porque te valida socialmente. No ha interferido profundamente sobre mi visión sobre el teatro, desgraciadamente no.

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

**Joel:** Ha habido muchos problemas de discriminación ajenos al teatro en décadas anteriores. Son asuntos superados con creces. El teatro es un área de refugio de minorías; el mundo gay y de las lesbianas tiene un espacio fuerte en el teatro, muy fuerte, e incluso ha pasado de ser un tema interesante en una época a ser un tema socorrido; todo el tema de la represión gay que ocurrió en la época de la UMAP en los años 60, que fue un problema muy complejo, pero hay un revival de eso y es un contenido muy fuerte en las obras de teatro. Otra zona de discriminación puede ser la discriminación racial, el tema del negro, los individuos de raza negra, que es tan importante en la cultura de este país. Han tenido espacios importantes, porque desde el triunfo de la Revolución para acá hubo una eclosión de la temática social, el tema de los pataquís africanos, las obras de los 80 con el tema de la marginalidad. Hay una presencia fuerte; incluso el negro cubano está como de moda, considerado como símbolo sexual. Los paradigmas, los atavismos de la cultura cubana tradicionales están cambiando con una fuerza tremenda en estos años. Tal vez haya algunas discriminaciones por ahí. Una que puede estar latente y no se menciona es la discriminación con la diversidad de pensamiento, con la diversidad de que alguien en minoría pueda pensar de una manera diferente de concebir el arte y el teatro. Se han establecido como estereotipos de lo cubano, de lo teatral, que influyen en artistas, críticos e intelectuales y, de pronto, hay una experiencia viva que no se relaciona directamente con lo que ya concebimos que es paradigmático y puede ser tenida como algo extraño. Los *outsiders*, los tipos que no tienen una definición clara desde el punto de vista estético o cultural, los que se están apartando un poco de la norma y que todavía no pueden ser definidos. Hay como un cierto pánico ante eso. No me puedo explicar bien las razones; pudiera tratar de especular aquí

pero sería un poco aventurado ponerme a dar definiciones sobre eso. Prefiero darlo como algo vago, pero creo que puede estar influyendo; ciertos prejuicios contra quien no podemos clasificar rápidamente.

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

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

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

**Joel:** No.

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