

Shakuntala:

A inicios de 2009 se estrenó en La Habana una muy peculiar versión de Shakuntala. El espectáculo, testimonio del encuentro entre dos artistas que proceden de culturas bien diferentes, constituye una experiencia híbrida en varios sentidos que debate temas tales como identidad, tradición, modernidad, pasado, futuro, teatralidad, artificio, convención... Su aparición en el panorama actual del teatro cubano abre un sinnúmero de interrogantes que obligan al diálogo con sus creadores. Penetrar en la puesta, reconocer sus claves permite mirar a las estrategias de comunicación que asume el teatro en tiempos de globalización. Quizás por ello la necesidad inicial sea saber quiénes son Shanti Pillai y Alexis Díaz de Villegas, y cuáles fueron las condiciones de su encuentro artístico. Ellos tienen la palabra.

Shanti Pillai: Mi padre nació en Kerala, uno de los estados del sur de la India. Proviene de una familia muy antigua y tradicional. Mi madre es norteamericana. Se conocieron y se casaron en la India y vivieron allá varios años. Yo nací en los Estados Unidos y toda mi educación formal la hice en ese país, soy estadounidense pero, durante de mi niñez, pasé mucho tiempo en Kerala, de modo que la India fue siempre una presencia muy fuerte en mi casa. Ya adulta he vivido y trabajado varios años en la India.

Podría decir, por esa parte, que tengo una doble vida, también en lo profesional puesto que soy una académica, he hecho un doc-

otredad
del actor
y diálogo
de
tradiciones

Jaime Gómez Triana

96

97

Fotos: Jorge Luis Baños



torado en Performances Studies en la Universidad de Nueva York, y tengo una carrera como bailarina. Durante muchos años bailé danza contemporánea, pero también desde mi niñez me he entrenado en Baratha Natyam, la danza clásica del sur de la India. Hace unos doce años aproximadamente dejé la danza contemporánea para dedicarme solo al Baratha Natyam. Además he desarrollado otras experiencias más relacionadas con el género de *performance art*.

En cuanto a la escena hoy, me veo como una persona que lleva un tiempo buscando nuevas maneras de expresarse. Trato de extraer principios de la danza en la cual fui entrenada para ir más allá e intentar otros caminos. Aunque pienso seguir practicando Baratha Natyam en su formato más tradicional, restringirme solo a eso ya no me resulta satisfactorio. Al comenzar a crear una obra en Cuba, donde trabajo desde 2006 al frente de un programa de Sara Lauren College, me encontraba justo en ese punto de búsqueda, y quizás por eso sentía un poco de miedo de cambiar mi identidad artística.

Alexis Díaz de Villegas: Soy cubano, nací en Cumanayagua, un pueblo del centro del país. Ser de allí, haber nacido en el Escambray es algo que me ha marcado mucho, esa cercanía a la montaña para mí es muy importante. Me gradué en 1987 en la Escuela Nacional de Instructores de Teatro y comencé a trabajar en Teatro Obstáculo bajo la dirección de Víctor Varela. De cierta forma ese grupo fue mi escuela porque estuve en él durante nueve años y esa experiencia ha sido la base de todo lo que he hecho después. Teatro Obstáculo hacía un teatro de investigación que daba mucha importancia a la expresividad del cuerpo y de la voz, lo cual se veía también en la dramaturgia, en la manera de narrar. En 1996 me separé de ese núcleo y comencé a navegar por varios grupos, lo que me dio la posibilidad de trabajar con otros directores del teatro cubano, entre los que podría mencionar a Vicente Revuelta, Carlos Celdrán y Carlos Díaz. Ese viaje me permitió dejar un poco aquel teatro que yo llamaría más expresivo para desarrollar una manera más realista de asumir el hecho teatral y el trabajo del actor. Actualmente soy profesor de actuación en el Instituto Superior de Arte y eso influye también en mi manera de ver el teatro.

En cierta medida el espectáculo que han creado es también una reflexión sobre la otredad que se propone un diálogo muy profundo sobre el mundo actual y sus complejidades. En ese diálogo cómo se

ven el uno al otro. ¿Quién es Alexis para Shanti y quién es Shanti para Alexis? ¿Por qué Shakuntala?

S. P.: *Shakuntala* nace a partir del impulso de dos creadores entrenados en formas escénicas muy distintas que querían transformar su identidad artística para empezar a hacer cosas nuevas. Casi sin querer, la obra comenzó a tratar justamente de las yuxtaposiciones –algunas deliciosas, otras muy complejas– que aparecían en el diálogo cotidiano de estos creadores.

Algunas semanas después que nos conocimos, le propuse a Alexis comenzar a trabajar en la obra. Yo no la había leído en años, pero de alguna manera sabía que era conocida en Cuba, que existía una edición cubana y, como la interacción con Alexis fue muy creativa desde el principio,



no solamente en términos artísticos, me pareció que sería muy interesante trabajar juntos, unidos podríamos tal vez alcanzar algo que no tendríamos posibilidad de obtener trabajando de manera independiente y que los dos estábamos buscando.

Desde el principio yo había visto a Alexis como un actor de una excelente formación, muy entrenado, que llevaba muchos años trabajando muy duro. Lo había visto también como una persona que estaba muy arraigada a su medio, que era un producto de su medio, pero que tenía referencias que se distanciaban de ese contexto. Cuando nos conocimos, Alexis había alcanzado un alto nivel de excelencia en lo que hacía y estaba en plena transición, pues quería comenzar a dirigir sus propias cosas, tarea que es muy diferente del trabajo del actor.

A. D.: En los años finales de la década del 80, cuando me vinculé a Teatro Obstáculo y a su entrena-

miento, tomé contacto con la práctica del yoga. A mí el yoga me despertó muchas interrogantes y no me quedé solamente en los límites del entrenamiento teatral, sino que busqué un verdadero instructor fuera del teatro y estuve practicando *hatha yoga* durante dos años aproximadamente. También leí libros de yoguis famosos, estudié los escritos de Yogananda y de Vivekananda. Con el tiempo deseché el yoga de mi proceso de aprendizaje como actor pues había otras corrientes esotéricas que me llamaron más la atención. Cuando me encuentro con Shanti, años después, ella trazó como un puente con aquello que yo había dejado inconcluso. Y es curioso, porque dos semanas antes de conocerla yo había reiniciado la práctica del yoga y al conocerla conecté muy directamente con ese mundo, con Yogananda, con el hinduismo. Fue Shanti quien me propuso hacer *Shakuntala* y debo decir que yo no estaba muy convencido; me leía la obra y me parecía hermosa, pero no encontraba su vínculo con la realidad, no le veía un conflicto fuerte. Poco a poco la fui estudiando y apareció una mirada al texto que revelaba la relación que habíamos venido estableciendo Shanti y yo desde que nos conocimos. Lo que más me atraía del proyecto era que yo venía necesitando un cambio en mi trabajo, lo que hacía en el teatro no me llenaba y necesitaba volver atrás, volver a los orígenes como decía Grotowski, a mi primer día de teatro. Shanti y *Shakuntala* me permitían, de alguna manera, encontrar un camino para empezar a canalizar mi necesidad de hacer un

teatro más expresivo, más codificado, más teatral. Mi cercanía a ella, verla bailar, ver su entrenamiento, me permitieron ir hacia otro lado, moverme lejos de aquello que estaba haciendo y que ya no me gustaba.

Después viajamos a la India, lo cual fue muy importante pues me hizo posible sentir la cultura en la propia piel. Allí, observando un teatro tan extraordinariamente codificado como el Kathakali, me llamó mucho la atención que los actores-bailarines encontraban la manera de ir ajustando constantemente pequeñas cosas que les molestaban en su vestuario y en la escena y seguían adelante. Constatar ese vaivén entre lo

muy codificado y los pequeños gestos del actor, que alivia las molestias que interfieren su trabajo, me permitió repensar la idea que yo tenía de lo sagrado. En la India lo sagrado forma parte de la cotidianidad y eso está de alguna manera en nuestra obra, no sé si bien o mal logrado, pero quisimos que estuviera.



Shanti es muy rigurosa, muy profesional y está tremendamente enamorada de la cultura hindú, ella no puede vivir sin la India y su pasión fue como el hilo que me condujo a mi propio pasado en el teatro. Su rigor, su tesón y su voluntad de hierro me sostenían cuando me apartaba de la búsqueda, cuando desconfiaba.

Una vez que conciben la idea de la puesta, ¿cuáles fueron las principales etapas del proceso de creación, cuáles los principales obstáculos?

S. P.: La primera etapa, sobre todo para Alexis, era buscar un porqué, leer la obra y tener que relacionarme con su búsqueda de un porqué me hizo enfrentar el nacionalismo, el orgullo que yo tenía adentro, sin saberlo quizás, pero del que tenía que desprenderme si quería hacer cualquier cosa como artista o como académica.

Hacer la obra implicaba también una gestión del lenguaje. Teníamos una traducción al español muy vieja con un lenguaje muy arcaico y florido que no nos gustaba, no era esa la obra que queríamos escuchar. Nos separamos del trabajo un tiempo y yo me fui a Nueva York. Cuando regresé traje conmigo dos libros muy importantes. Uno era la traducción al inglés de Barbara Stoller Miller, considerada la más importante traducción a ese idioma, y otro era un texto de la historiadora Romila Thapar, en el que se estudia el cambio de significado en las varias lecturas que se han tenido del personaje de Shakuntala como personificación de la feminidad hindú. Luego de trabajar con esos libros quedó muy claro que había que traducir de la versión de Stoller Miller y que debíamos pensar más antropológicamente el personaje y su representación de género. Para mí estaba muy claro que había que hacer de Shakuntala una persona más fuerte, capaz de proyectar sus deseos y necesidades, lo cual fue clave en nuestra particular lectura de Kalidasa.

Obviamente el trabajo dramático era muy complejo pues la obra tenía muchos personajes y queríamos trabajarla con dos o tres actores. Había que leer constantemente, pensar qué iba, qué no, y también había que escribir partes que no existían.

Parejo al trabajo con el texto corría el proceso de visualizar la puesta. Yo tenía muy claro desde el principio que quería algo muy minimalista, que aprovechara la belleza de las telas de la India. Me interesaba que la escenografía fueran los propios vestuarios, lo cual nos permitía hacer algo muy contemporáneo con la utilización de materiales muy tradicionales.

Desde el principio quisimos mezclar varios estilos de actuación y eso nos permitió experimentar mucho. En un momento incluso hubo la idea de que Alexis narrara la obra y de que yo bailara todo el tiempo, pero fue algo que desechamos muy pronto porque no nos parecía interesante y porque ambos teníamos ganas de hacer cosas que no hubiéramos hecho antes. Eso nos permitió pensar cómo íbamos a representar cada parte, en qué estilo de actuación podíamos comunicar mejor cada momento. Teníamos la duda de si yo iba a ser capaz de decir textos en escena –de decir textos en otro idioma– cosa que nadie sabía porque la palabra no formaba parte de mi entrenamiento. De modo que también había que evaluar qué podíamos hacer con nuestro entrenamiento y qué no. Eso nos permitió tener la certeza de lo fuerte que eran nuestros entrenamientos y de las potencialidades que abrían para cada uno de nosotros.

A. D.: El proceso fue muy complejo también para mí porque yo tenía que estudiar en inglés todo el tiempo. El idioma era un obstáculo, pero lo era también en la propia relación que teníamos Shanti y yo. A veces Shanti me dice dos palabras en español, dos en inglés, una en francés y otra en tamil, y yo le respondo en inglés, en francés o en español. De modo que decidimos aprovechar eso al interior del espectáculo. En la obra de Kalidasa, teníamos dos personajes que venían de mundos muy diferentes: el Rey de la corte y Shakuntala del bosque. Trabajar en diferentes idiomas nos permitía mostrar esos mundos disímiles en escena, lo que ocurría entre el Rey y la doncella empezó a pasar por la relación entre el actor de Cumanayagua y la bailarina de Nueva York-India.

Y a partir de ese punto de vista cómo se relacionan con Kalidasa, cómo leen su texto.

S. P.: Empezamos a ver a Dushanta y a Shakuntala como Alexis y Shanti, pero eso estaba también en Kalidasa y en la tradición de teatro sánscrito. Aparece muy frecuentemente en el prólogo de estas obras un diálogo entre el director-productor del espectáculo y su esposa, que es una actriz. Ambos conversan sobre el público, sobre lo que va a pasar, quizás ella le corrige algunas cosas a él. Si atendemos a eso, la relación entre creadores ya estaba en Kalidasa. Y es que nuestro encuentro con el autor partía de una interrogante muy sincera. Nos preguntábamos: ¿qué se puede hacer con una obra que tiene más de dos mil años? ¿qué significado puede tener

esta historia en pleno siglo XXI y sobre todo en la vida de dos personas que están viviendo un encuentro muy poco común por todos los antecedentes del colonialismo y también por el devenir de las relaciones entre Cuba y los Estados Unidos. Al principio *Shakuntala* parecía muy alejada, pero poco a poco vimos que aquello que estábamos viviendo nosotros como artistas en diálogo ya estaba de algún modo en la obra.

A. D.: Creo que de algún modo en la vida de Shanti y en la mía hay cierta búsqueda espiritual y una práctica en función de esa búsqueda. En la obra de Kalidasa hay una especie de viaje del bosque al cielo, que es metáfora del viaje del amor aquí-ahora, del amor de los cuerpos, al amor más allá de lo físico. Jugar con ese viaje, leer en nuestras vidas la posibilidad de un viaje semejante, fue algo que nos empezó a interesar mucho.

S. P.: Eso es importante porque al hacerlo consciente fuimos ampliando las intenciones de Kalidasa. Hay autores como Tagore que han dado esa lectura a la obra, que han leído la fábula como un viaje hacia un cambio de conciencia, yo no creo que eso estaba originalmente en la obra, pero esa visión nos permitió releerla destacando la línea de un camino espiritual. Confieso que con respecto a ese tema yo estuve muy consciente de que estábamos generando una obra que representaba una versión de la India que daba énfasis a una cultura de casta altas, relacionada con el Brahmanismo, y que afirmábamos quizás una visión que se apoyaba en los fundamentos del orientalismo que ve a la India como un país que se dedica a cosas no materiales y donde la transformación de conciencia es una cosa central en la cultura... Pero me tocaba de algún modo transitar por esos tópicos porque teníamos que trabajar para un público como el cubano, con una idea muy limitada y estereotipada de India. Esa contradicción activó preguntas que fueron muy importantes para mí dentro del proceso.

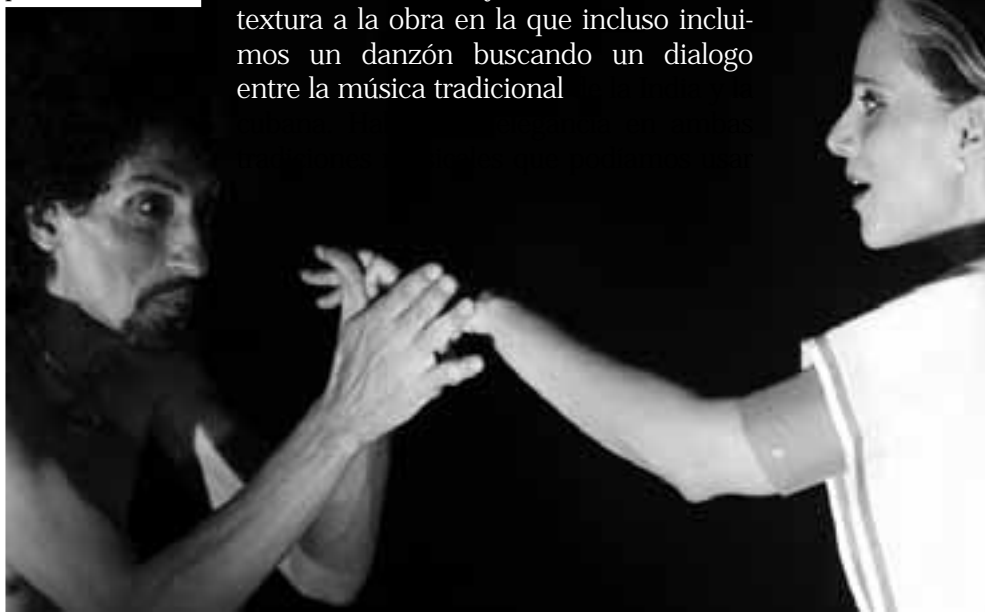
La música juega un importante papel en la puesta. Hay música muy variada y podría decirse que su función dentro del espectáculo es vital, en tanto no es apoyatura, sino parte de la estructura narrativa misma. ¿Cómo llegaron a esa peculiar manera de trabajar la música, qué importancia le conceden ustedes?

los fundamentos del teatro asiático que queríamos emplear a fondo.

A.D.: Desde el principio supimos que la música sería en vivo. Yo había acabado de hacer una película para la cual había tenido que estudiar bajo y continué ese estudio para la obra. Saqué mucho provecho de eso, porque las escenas eran muy rítmicas y el estar estudiando bajo me permitió dirigir en términos más rítmicos. Trabajamos con la premisa de que la música debía ser en vivo y en eso el actor Geordany Carcasés, que tiene una formación musical, jugó un papel muy importante, él sugirió temas y los arregló para guitarra y bajo. También desde el principio queríamos trabajar con tambores batás y tumbadoras, por lo cual necesitamos un percusionista. Luego de muchos desencuentros dimos con Raúl Alapón que trabaja con Danza Contemporánea de Cuba y fue muy útil, porque él disfrutó mucho el trabajo y aportó muy buenas ideas.

S.P.: La música fue moldeando de modo particular cada momento. Queríamos además que los músicos estuvieran a la vista del público. De modo que ellos tenían que estar tan presentes como los actores, así es en la India y era importante usar ese código. Por otra parte si queríamos tener una muestra del repertorio de Baratha Natyam había que buscar la manera de lograr la música que me permitiera ejecutar la danza y eso fue muy complejo porque eran músicos entrenados de otra manera, con otros instrumentos y no podían cumplir con determinados requisitos de la tradición que yo consideraba imprescindibles para trabajar. Al final creo que no estuve muy satisfecha como el resultado final de ese momento.

A. D.: A mí sí me gustó, porque creo que se logró traducir la partitura tradicional a otros instrumentos y eso dio una nueva textura a la obra en la que incluso incluimos un danzón buscando un diálogo entre la música tradicional



para hacer dialogar las culturas también en ese sentido.

Hablemos del público, ¿cuáles eran sus expectativas con los espectadores, cómo concebían al público de la obra?

S. P.: Sabíamos que íbamos a estrenar en La Habana, pero desde el principio, concebimos la obra pensando en un público más amplio. No obstante, estrenar en La Habana era un desafío porque el público cubano no está acostumbrado a ver su cultura en yuxtaposición con otras culturas. Yo vivo en Nueva York durante tres meses del año y allí se vive una vida de traducción constante, estás sentada en el metro y oyes hablar suajili, español y ruso a la vez. Teníamos que pensar todo el tiempo en la lectura que haría el público cubano frente a la constatación de diferencias culturales muy significativas.

A. D.: Desde el principio queríamos hacer la obra para todo público, poder mostrarla en la India, en Nueva York, eso estuvo presente todo el tiempo en el proceso. Yo sentía que en Cuba la obra no iba a ser muy bien valorada. Creo que me equivoqué en eso, no fue así, hubo muchas opiniones encontradas y hubo mucho público durante la temporada. Sin embargo, mucha gente no lo veía como teatro y eso me resultó interesante.

S. P.: Yo considero como Alexis que la obra no está terminada, no creo que se termine nunca porque debe cambiar cada vez que se haga, pero creo que logramos extraer principios del teatro tradicional e invertirlos en formas nuevas y eso, partiendo de los conceptos y principios del Natya Satra, es teatro. Claro que hay maneras de ver el teatro en correspondencia con las propias tradiciones y haber activado esa reflexión es muy bueno.

Es que el espectáculo incluye una reflexión sobre la tradición escénica a la cual pertenece cada uno de ustedes y en ese sentido valdría la pena saber qué es el teatro para ustedes.

S. P.: Para mí todo lo que uno ve en el mundo material es teatro. Yo vengo de una tradición que no interpreta las representaciones como una realidad secundaria a la verdadera realidad. Una estatua de Kali para un hindú no es una representación sino la propia diosa, de ahí que toda creación sea teatro y todos seamos personajes en ese teatro. Para mí hacer teatro en el escenario es solo vivir en un microcosmos que es parte un macrocosmos.

A. D.: Yo he estado inmerso en tantos procesos diferentes... y creo que lo común a todos ellos está en el hecho vivo, para mí el teatro está en esa vida, en hacer posible un hecho verdaderamente vivo frente al otro.

S. P.: Visto en otro sentido el teatro es la oportunidad de brindar al público otra perspectiva sobre la vida cotidiana, permitirle acceder a una realidad extracotidiana que puede referirse a principios, a filosofías o solo a la belleza. Como gente que trabajamos en el teatro, el gran privilegio de nuestro nacimiento es poder brindar al público una experiencia sobre la belleza que eleve la mente.

Sensualidad, espiritualidad, introspección: dialogo con el otro y con uno mismo, el espectáculo articula el espacio social, el espacio sagrado y el espacio íntimo. ¿Cuál es para cada uno de ustedes la principal razón de ser de este proyecto?

A. D.: Shanti y yo estábamos viviendo una relación total, lo estábamos compartiendo todo y eso era muy bello. Esa experiencia era la que queríamos que el público percibiera como primera impresión. El espectáculo mostraba la manera en que se mezclaba nuestro espacio íntimo con nuestra búsqueda de lo espiritual. Tras el texto de Kalidasa, de una manera codificada, extracotidiana, ofrecíamos en el escenario el momento particular que Shanti y Alexis estaban viviendo.

S. P.: Para mí la obra tenía además un fuerte componente político, relacionado con un compromiso que yo tengo, que tengo que tener por las condiciones de mi nacimiento y de mi vida, por el hecho de ser una persona que literalmente vive "simultáneamente" en tres áreas culturales. Para mí el futuro del ser humano solamente existe en las conversaciones, en los diálogos, en las colaboraciones que tienen lugar a través de las diferencias lingüísticas, históricas, culturales, étnicas, de género, etc. Para mí la obra aborda ese tema universal y habla al público de ese futuro.

A. D.: La obra es también un viaje de conocimiento, lo ha sido para todos nosotros. Aprendimos muchos unos de otros, aprendimos también de Kalidasa.

S. P.: Y también honramos lo que aprendimos de nuestros maestros. Los maestros siempre han estado presentes. Quizás no estén de acuerdo con lo que hacemos, pero lo que hacemos viene de ellos, los tiene muy presentes. 