

la **m**áscara teodora

REVISTA TRIMESTRAL DE ARTES ESCÉNICAS
No. 2 | ENERO/MAR. 99



■ Stanislavski
hoy, un siglo
después
ELSA GAY
CARLOS CELDRÁN

■ Ensayos de
GUILLERMO HERAS
JAUME MELENDRES
GIORGIO STREHLER

■ Sobre dramaturgia cubana
contemporánea
JESUS J. BARQUET • PATRICIA GONZÁLEZ
LUIS LINARES-OCANTO • RINE LEAL

■ ENTREVISTA A NENA ACEVEDO
■ REPORTAJES SOBRE LA ACTUALIDAD TEATRAL
EN ARGENTINA Y ESPAÑA



la má teodora

REVISTA TRIMESTRAL DE ARTES ESCÉNICAS
Número 2, ENERO-MARZO 1999

Editada por el Grupo Cultural La Má Teodora, una institución sin fines de lucro del Estado de la Florida, exenta de impuestos por el Servicio de Rentas Internas.

Published by Cuban Cultural Group Inc, a State of Florida non-profit organization, tax exempt (IRS 501 (c) (3) Status).

Esta publicación ha sido posible, en parte, por una pequeña subvención del Concilio para los Asuntos de Arte, la Junta de Comisionados y el Programa de Subvenciones Culturales del Gobierno Metropolitano del Condado de Miami-Dade. Así como por la inmensa donación que constituye el trabajo de primera calidad de escritores, académicos, artistas y todos aquellos que han decidido contribuir con una suscripción.

This publication is made possible, in part, with small grant from Miami-Dade Cultural Affairs Council, Miami-Dade County Board of Commissioners and Cultural Grant Programs. But the main funding source comes from the first quality work of writers, professors, artists and all the people who contributed with a suscription.

Director Alberto Sarrain
Editor Carlos Espinosa Domínguez
Diseñador Umberto Peña
Fotógrafo Pedro Portal

Las opiniones expresadas en cada trabajo representan el criterio de su autor y no el de la dirección de la revista, que sólo se expresará a través de sus editoriales. No se devuelven originales no solicitados, ni se mantiene correspondencia sobre los mismos.

Grupo Cultural La Má Teodora/Cuban Cultural Group, Inc
3551 N. W. 1 Street Miami, FL 33125 USA
Teléfono/Fax (305) 649-5107

Consejo de Dirección Alberto Sarrain, *Presidente*,
Celia Do Muiño, *Vice-presidente*, Jorge Olivera,
Vice-presidente.

Miembros Magaly Agüero, Raúl Durán, Cristóbal González, Mabel Roch, Elizabeth Longo, José López, José Luis Llanes, Brian Reale, Georgina Sorondo, Adela Serra

PORTADA: EL PÚBLICO (FOTO: GERRY GOODSTEIN).
CONTRAPORTADA: PARECE BLANCA (FOTO: GERRY
GOODSTEIN). REVERSO DE PORTADA: ALLÁ AFUERA
HAY FRESCO (FOTO: PEDRO PORTAL). REVERSO DE
CONTRAPORTADA: OSCAR WILDE (FOTO: JOAO CAL-
DAS).



- 3 Tientos y Pensamientos**
TEATRO E IDENTIDAD EN EL NUEVO MILENIO
Guillermo Heras
- 6 EL CUERPO EN EL TEATRO: EL RETORNO DEL ACTOR CORTESANO**
Jaume Melendres
- 10 EL VIEJO Y EL NUEVO ARLEQUÍN**
Giorgio Strehler
- 14 PASIÓN, RITO Y MEMORIA ANCESTRAL: EL TEATRO DE GERARDO FULLEDA LEÓN**
Patricia González
- 19 MARÍA ANTONIA Y OCHÚN: ENFRENTAMIENTO Y (DES)INTEGRACIÓN**
Luis Linares-Ocanto
- 24 DOS VIEJOS PÁNICOS**
Rine Leal
- 27 STANISLAVSKI HOY, CIENT AÑOS DESPUÉS**
Opiniones de Gerardo Fullede León, Guillermo Heras, Julio Gómez, Teresa María Rojas, Alberto Sarraín y Laura Zerra
- 32 SIEMPRE SERÁ EL PRIMERO**
Elsa Gay
- 35 OTRA VEZ HIJOS DE STANISLAVSKI**
Carlos Celdrán
- 38 Nombres propios**
SER ACTRIZ, UNA SUERTE Y UN PRIVILEGIO. ENTREVISTA A NENA ACEVEDO
Carlos Espinosa Domínguez
- 44 Reportajes/Festivales**
FLA/BRA: UN PUENTE ENTRE CULTURAS
- 46 En Cartel**
■ MISS OF THE SPIDER WOMAN/Patricia Hart ■ PARECE INGENUA/Juan Carlos Martínez ■ EL SALUDABLE VIENTO DE ALLÁ AFUERA/C.E.D. ■ ULLATE'S BALLET: AN AMAZING SPANISH STAR MACHINE/Orlando Taquechel ■ EL POETA EN EL DIVÁN/Manuel Santayana ■ TODO LORCA EN NUEVA YORK/Juan Carlos Martínez ■ BRASIL: IDA Y VUELTA/Orlando Taquechel ■ DEL PEDESTAL A LA PICOTA/C.E.D. ■ FROM CLASSICS TO POSTMODERNITY/María José Bielva ■
- 60 Ventana al exterior**
ARGENTINA. UNA TEMPORADA DOMINADA POR MANUEL PUIG
Néstor Ponce y Julia Romero
- 64 ESPAÑA. EL TEATRO CUBANO DESEMBARCA EN CÁDIZ**
Juan Villegas
- 68 ■ COLABORADORES**



representación

Por fin podemos poner en manos de los lectores el segundo número de *La Má Teodora*. La demora en recibir la subvención concedida seis meses atrás por el Miami-Dade Cultural Affairs Council, del Miami-Dade County Board of Commissioners and Cultural Grant Programs, ha sido la causa de que esta entrega haya salido con un retraso que los editores somos los primeros en lamentar. Las cosas en palacio marchan despacio, dice un viejo refrán, y las instituciones públicas de Miami no constituyen la excepción. Pedimos, pues, disculpas a nuestros suscriptores y sólo esperamos que la espera se vea compensada por la calidad y el interés de los trabajos que componen el contenido del número.

Hemos conformado un primer bloque con ensayos en los que el hecho teatral es analizado desde la siempre iluminadora y sugerente óptica de los propios creadores. Guillermo Heras, Jaime Melendres y Giorgio Strehler se ocupan, desde ángulos diversos, de esta manifestación artística que, al decir del primero, seguirá siendo, junto con la danza y la ópera, una de las alternativas poéticas más importantes en el próximo y ya cercano milenio. Un segundo bloque está dedicado a la dramaturgia cubana contemporánea y recoge textos críticos referidos a tres de sus representantes más destacados: Eugenio Hernández Espinosa, Gerardo Fullea León y Virgilio Piñera, de cuya muerte se cumplirán, en 1999, veinte años. Un tercer y último bloque de trabajos está centrado en la figura de Constantin Stanislavski. El centenario de la salida de su primer libro y de la fundación del Teatro de Arte de Moscú nos ha parecido una buena ocasión para invitar a algunos teatristas a opinar y reflexionar sobre la vigencia que conserva hoy el legado del célebre director ruso. Continuamos el homenaje a figuras sobresalientes del teatro cubano que iniciamos en el número anterior con Francisco Morín, e incluimos una entrevista a la actriz Nena Acevedo, cuyo nombre está indisolublemente ligado al Teatro Universitario de La Habana. Cerca de una veintena de espectáculos teatrales y danzarios presentados en escenarios de Miami y Nueva York, aparecen reseñados en *En Cartel*. Destacamos, por último, la incorporación de una nueva sección, *Ventana al exterior*, que se inicia con reportajes sobre la actividad escénica en Buenos Aires y sobre la nutrida participación de colectivos cubanos en el Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz de 1998.

Han sido numerosas las felicitaciones y muestras de apoyo que hemos recibido a través de distintas vías, desde que el primer número de *La Má Teodora* fue presentado en la Feria Internacional del Libro de Miami. A todos nuestro agradecimiento por estimularnos a proseguir en esta ardua y nada fácil labor que hemos emprendido.

El Editor



TEATRO E IDENTIDAD EN EL NUEVO MILENIO

GUILLERMO HERAS



LA DANZA SERÁ, EN EL PRÓXIMO MILENIO, UNA DE LAS ALTERNATIVAS DE CREACIÓN POÉTICA.

Dentro de muy poco se cierra un siglo apasionante para la evolución de las Artes Escénicas. Después de cientos de años, los diferentes oficios del teatro comienzan a valorarse por igual, gracias, tal vez, a que con la aparición del cine o el video, el registro de las representaciones nos permite analizar con posterioridad los diferentes elementos que configuran una puesta en escena, y de ese modo, ya no sólo queda para la Historia el texto del autor, sino también el discurso creativo del director, los actores, escenógrafos, figurinistas, etc.

Las aventuras creativas a lo largo del siglo han sido muchas y disímiles. Desde la pura investigación a través de las diferentes vanguardias hasta la concreción de un nuevo realismo superador de la ampulosidad del teatro del XIX. Afortunadamente llegamos al final del siglo con la sensación de que si algo caracteriza al teatro actual es la diversidad. Y esto es una gran virtud si lo enfrentamos a otros territorios del arte o la comunicación que quizás están mucho más impregnados por

unos signos de identificación mucho más globalizados, o si se quiere, mucho más "standarizados". Pensemos en las series de televisión procedentes de la producción USA, en cómo son consumidas y decodificadas casi por igual en cualquier lugar del planeta. Algo similar puede ocurrir en toda el área latina (incluida España) con los "culebrones" o con los muchos programas-basura que hoy llenan las horas de programación de cualquier canal público o privado.

Así pues, el teatro seguirá siendo en el próximo siglo una de las alternativas de creación poética más importantes, lógicamente junto a la danza y la ópera, ya que por mucho que se utilicen las nuevas tecnologías en sus prácticas cotidianas, la esencialidad de su propuesta artística será tan antigua como las representaciones en cualquier anfiteatro de la Grecia clásica. Lo efímero, los cuerpos y las voces de seres humanos en vivo, la posibilidad de crear espacios mágicos por medio de soportes no naturalistas, las diferentes formas de narrar historias con palabras y con imágenes no vir-

tuales, la comunicación directa entre unos espectadores y unos ejecutantes que coinciden en un tiempo y un espacio concretos, son algunas señas de identidad imposibles de suplantar por medios de comunicación basados en soportes eminentemente audiovisuales.

Vienen estos temas a mi memoria siempre que viajo a algún país de América Latina donde, a menudo, oigo hablar sobre la cuestión de las identidades nacionales, y por supuesto, de las formas y contenidos teatrales que puedan surgir de esa identidad. También en mi país, España, con el auge de los nacionalismos en el Estado suelen oírse voces que reivindican la diferencia de esta práctica artística en función de la lengua empleada, la tradición referencial o lo que es peor, la raza a la que se pertenece. Ciertamente que estos elementos son minoritarios, pero no deja de dar un cierto miedo que la identidad de una cultura pase por la preponderancia de una raza. Ese sentimiento neofascista es sin duda el que ha propiciado durante años la incompreensión del teatro latinoamericano por parte de los europeos, que siempre lo han tratado como algo esencialmente folclórico o panfletero, cayendo así en el simplista análisis del paternalismo o el menosprecio. Rara vez, y raros han sido los analistas, que han investigado en la especificidad de los múltiples teatros que encarna un continente tan grande como es el americano.

Pero por el otro lado, el de los teóricos y creadores latinoamericanos, también ha habido en algunos casos una complacencia para justificar un mal teatro con claves tan disímiles como la explotación o unas señas de identidad exacerbadamente nacionalistas (sean éstas de muy diferente grado, ya que abarcan desde el indigenismo hasta la reivindicación cerrada de núcleos tan concretos como puede ser el "porteño" de Argentina). Quizá todo esto ha servido para una época, de ahí que los encendidos debates en aquellos lejanos festivales de Cali o de Manizales, pero también de Nancy, hoy me parezcan superados por la propia realidad de la transnacionalización con todo lo malo, pero también con todo lo bueno, que ello puede aportar al arte y a la cultura. Soy de los que creen que se debe ser muy auténtico y arraigado a una cultura y a la vez totalmente abierto y contaminado por las culturas exteriores. Creo en el mestizaje, en la fusión de lenguajes, y justamente de ahí es de donde partirá una nueva identidad para las Artes Escénicas del siglo XXI.

Porque bien pensado, ¿cómo se ha podido sostener que ha habido un teatro latinoamericano de identidad manifiesta y unificadora? ¿Acaso sólo el teatro latinoamericano ha planteado la creación colectiva como una seña de identidad? ¿Basta con que salgan actores mulatos y hablen de la opresión para entender que eso crea una personalidad?... Demasiados tópicos que hay que combatir y ahora más que nunca. Entre las alternativas estéticas que el eferescente teatro argentino plantea, los demás teatros del cono sur, la inquietud manifiesta del siempre castigado teatro centroamericano, la fuerza expresiva de Brasil, la polisemia de los lenguajes caribeños, el enorme proceso productivo de México, las experiencias latinas de Estados Unidos y otras expresiones que sin duda olvido, lo que existe es una amalgama de propuestas, una diversidad de códigos y tantas diferencias entre sí como entre el teatro portugués y el italiano, por citar sólo dos países del sur de Europa.

El enorme poder creativo de las Américas se concreta en autores, directores, grupos, compañías, productores... diseminados por todos los rincones del continente y sus islas. ¿Existe una identidad común, más allá de ser americanos y tener un enorme talento y caridad, en la nómina de creadores actuales? Entre ellos: Marco Antonio de la Parra, Daniel Veronese, Víctor Vivescas, Danza Hoy, Víctor Varela, Macunaima, Periférico de Objetos De la Guarda, Ramón Griffero, Santiago García, La Má Teodora, Aderbal Freire-Filho, Flora Lauten, Galpao, Gustavo Ott, Roberto Ramos Perea, Rafael Spregelburd, Enrique Buenaventura, Luis de Tavira, Jesús Rodríguez, Mauricio Kartun, Alvaro Restrepo, Ricardo Bartís, Losdenmedium, Claudio di Girólamo, César Brie, Aristides Vargas, El Galpón, Augusto Boal, Grupo Justo Rufino Garay, La Cochera de Córdoba, Augusto Fernandes, Roxana Grinstein, Rubén Szumacher, Vicente Leñero, Miguel Rubio, María Escudero y tantos y tantos otros. Esta geografía rica y plural es el síntoma de una creación siempre sometida a trabas productivas, pero a la vez siempre emergiendo entre todas las dificultades. A todos estos teatrístas los he conocido y con muchos de ellos he convivido e intercambiado teorías y prácticas con el afán de construir la patria del teatro que no conoce de fronteras, lenguas, religiones o imposiciones políticas. Por eso la identidad que propongo para el nuevo milenio nada tiene que ver con clichés y tópicos arrastrados por la necesidad de ponerle etiquetas a cualquier proceso cultural o artístico. Es curioso cómo para muchas mentes perezosas ya casi no existen posibilidades para desarrollar discursos de búsqueda e investigación en las Artes Escénicas. Nada más lejos de la realidad. El nuevo milenio abre una cantidad infinita de posibilidades a transitar, de espacios de conocimiento de otras formas de producir, crear y exhibir teatro. Las más obvias vendrían del encuentro con las nuevas tecnologías, pero creo que hay otros campos muy ricos para investigar: las estrategias de construcción de una textualidad dramática absolutamente contemporánea, la evolución de las formas interpretativas por parte de los actores, la interdisciplinariedad de las artes y su síntesis con propuestas escénicas, espacios teatrales más acordes con la comunicación de un espectador más receptivo, son algunas de las tareas que las gentes de teatro debemos afrontar con pasión, riesgo y sensatez en el cruce del milenio. De estas exploraciones saldrán nuevas identidades que serán además específicas de una teatralidad en la que de una vez desaparezca la vieja retórica de fondo y forma, términos estos muy groseros aplicados desde hace años, pero que si fuéramos un poco humildes veríamos que siguen reflejándose en gran cantidad de proyectos teatrales, e incluso en determinados análisis críticos que no acaban de entender el arte escénico como un conjunto complejo de expresiones técnicas y artísticas. No me interesan las identidades de los "quetos", de las soflamas nacionalistas, vengan del lado que vengan, si éstas sólo atienden a razones excluyentes. No me interesa, en suma, una escena dominada por una IDENTIDAD que deja a un lado el respeto al OTRO.

Esto ha pasado mucho en nuestros ámbitos latinos. Por querer ser diferentes nos hemos excluido de muchos debates imprescindibles. Ahora que el talento, el rigor, la calidad y los proyectos en continuidad parece que arraigan en muchos lugares de la geografía



FOTO/ ARCHIVO

MACUNAIMA. UNO DE LOS GRANDES MOMENTOS DEL TEATRO LATINOAMERICANO CONTEMPORÁNEO.

americana, es hora de establecer cauces de intercambio y mestizaje, desde luego en igualdad de condiciones, con otros teatros de otros lugares. El teatro latinoamericano ya no debe ser una cosa exótica, "for export" restringido, en algunos festivales internacionales. Los objetivos pasarían por la estabilidad de sus montajes en programaciones normales de cualquier teatro público o privado de Occidente. Las obras de sus autores pueden y deben ser traducidas y estrenadas en otras culturas, sus directores y escenógrafos colaborar en proyectos transnacionales, y en cuanto a los actores, pensar que se tiene un enorme mercado donde el idioma es una seña de identidad común.

Quizá con este bagaje empecemos a no crear una falsa expectativa de superioridad que, en realidad, esconde un fantasmal complejo de inferioridad, pues con ambas direcciones estaremos alejándonos de esa posible globalización, que nada tenga que ver con la obsesión del dólar o el euro, sino con el encuentro de culturas desde el respeto a lo ajeno, pero enraizado en el propio discurso creativo, para de ese modo dar origen a una nueva manera de entender la identidad como un imaginario plural de lenguajes, códigos y respuestas artísticas. ■





EL CUERPO EN EL TEATRO: EL RETORNO DEL ACTOR CORTESANO

JAUME MELENDRES

"El actor no debe utilizar el pañuelo en el escenario; ni para sonarse ni para escupir. En la esfera del trabajo artístico, recordar las necesidades físicas es muy desagradable".

Goethe

La historia del cuerpo puede ser excavada en muchos lugares diferentes. Los más agradecidos son los hospitales, las salas de torturas, los estadios y los campos batalla o los de concentración, porque permiten aplicar encima del objeto la lupa exasperada del caso extremo. Pero todos estos espacios investigan el cuerpo alrededor de la idea de la muerte¹. Hay uno, en cambio -que justamente nombramos espacio escénico-, donde la investigación de la vida está ligada a los cuerpos, y viceversa.

Aristóteles, el fundador de la reflexión dramática, no lo creía así, y afirmaba que la fuerza de la tragedia "existe sin enfrentamiento en escena y sin actores"². Tenía razón en la medida en que el dramaturgo se ha de plantear, y ha de resolver, una serie de problemas que no son del reino corporal. Ahora bien, a diferencia del narrador y del poeta épico (inventores el uno y el otro de discursos que no necesitan mediaciones corporales), y a diferencia de los artistas plásticos (que van de la movilidad a la inmovilidad), los dramaturgos marchan por el camino que avanza desde la idea hasta el cuerpo, crean redes de comportamientos que necesitan, si quieren asumir su sentido profundo, la mediación de unos profesionales del cuerpo. Del hecho de que el teatro vive con la obsesión del cuerpo son testimonios, por una parte, to-

¹ Incluso en todos los estadios. El atleta de maratón, ¿no es, por ventura, el símbolo mismo del deportista que "arriba a la meta", que "ha dado todo a cambio de nada"?

² Aristóteles: *Poética*, 6.



EL LIVING THEATRE IMPUSO UNA NUEVA FORMA DE VIVIR Y HACER TEATRO.

dos los autores que recuerdan con pánico y emoción la primera vez que vieron salir de dentro de un cuerpo las palabras que ellos habían escrito sobre un papel; y por otra parte, lo pone de manifiesto, con todas las toponimias, el argot teatral mismo, tan diferentes de los argots cinematográfico o televisivo, dominados por la obsesión tecnológica. Al igual que los cuerpos, los escenarios tienen boca, espaldas, piernas e incluso corbata³; los actores se dan el pie, y si son franceses y han

³ La boca, obviamente, es la abertura del muro frontal del escenario; las espaldas son los espacios laterales del escenario que el público no ve; las piernas, los plafones de tela o de papel que evitan que las espaldas aforen; la corbata es la parte del escenario más próxima al espectador, también visible cuando el telón está cerrado. ?

entendido el personaje, tienen *le role dans les jambes*, porque "hacer bien" un personaje es -en último término- caminar con él; un actor que sustituye a otro durante los ensayos, es una sombra -es decir, la proyección de un cuerpo invisible-, y, en cualquier caso, un figurante destacado es una silueta, un cuerpo recortado. Aun más: el teatro ha modificado del todo el sentido de la palabra *vedette* (término italiano -vedetta- que significa observatorio, y que por extensión se aplicaba a los centinelas) haciendo que signifique "aquel que es visto", en lugar de señalar a "aquel que ve", y que acabó transformándose en la palabra más reveladora y hoy más odiosa del vocabulario teatral: *star*. Un término que Hollywood ha divulgado pero que nació en los escenarios.

Y fue precisamente un hombre de teatro, Emile Zola -el autor de *El naturalismo en el teatro*-, quien mejor explicó el significado de este concepto. Curiosamente, no lo hace en un texto teórico, sino en una novela: *Nana*. Justo antes de estrenarse *La Venus rosa* (musical erótico-mitológico), Bordenave, el empresario del local, hablaba con unos conocidos sobre *Nana*, la actriz debutante. "Me han dicho -comenta un interlocutor- que *Nana* tiene una voz deliciosa". "Y que es muy buena actriz", agregó otro. La respuesta de Bordenave los deja perplejos. *Nana*, dijo el empresario, canta como una "*vraie seringue*" (una regadora, podríamos decir) y, como intérprete, no sabe qué hacer con los pies ni con las manos. Pero aun así, *Nana* -predijo el director-empleado- triunfará porque "tiene otra cosa que vale por todo eso, y cuando se tiene eso no hace falta nada más". La piel, opina Bordenave. Pero Zola nos explica otra historia: *Nana* electriza a los espectadores (masculinos y femeninos) de *La Venus rosa* porque aparece encima del escenario con un cuerpo nuevo, un cuerpo diferente: se mueve, sonríe y mira de otra manera. *Nana*, según las notas previas de Zola, es una nueva síntesis de las dos ces: la ce de cielo y la ce de culo. Una nueva imagen del conflicto secular entre el ángel y el demonio. *Nana* triunfa, a pesar de los gallos que se le escapan, porque propone un nuevo uso del cuerpo al servicio de unas nuevas ideas sobre el cuerpo. Como Sarah Bernhardt, Marilyn Monroe, Sofía Loren o Gérard Philippe, *Nana*, como todos los nombres que han surgido después, es una *star*, un cuerpo emisor de luz bajo la luz.

Según sean los mecanismos de producción de *stars*, sería pura banalidad creer que estos "mitos" son el resultado de una prostitución directa o de la manipulación interesada de un cuerpo por parte de un cerebro astuto. Este universo que llamamos "el mundo del espectáculo" es, en efecto, el ámbito de muchos negocios sucios, de muchos chantajes y de muchas humillaciones, pero también es el lugar donde las ideas sobre el mundo hacen tratos con los cuerpos, donde se fecundan mutuamente con tal de crear nuevas figuras que son, ahora, figuras de comportamiento y figuras de pensamiento. Explicados por Jean Duvignaud, los famosos amores entre *La Champmeslé* y Racine (siglo XVII) dejan de ser la historia banal de la actriz que triunfa "porque se une al autor de moda", o la historia del dramaturgo que "se aprovecha de la actriz y le promete grandes papeles a cambio de sus servicios adúlteros", y aparecen como el ejemplo concreto de un hecho mucho más general⁴. Al abrazar *La Champmeslé* -

dice Duvignaud- "Racine no sólo abraza un cuerpo de mujer deseable; abraza ahora un mundo de valores expresables, un conjunto de signos, un estilo de representación, una presencia carnal y social". La actriz y el dramaturgo se potencian el uno al otro: "La reciprocidad de las emociones que la pareja se suscitaba mutuamente permite al poeta inventar o fijar conductas eventuales o simplemente presentidas". El teatro, dice Duvignaud, nace del contacto entre un cuerpo y una idea.

Este contacto no es fácil. El teatro siempre se ha propuesto expresar a través de los cuerpos algo que no es estrictamente corporal, y por eso su historia oscila entre dos extremos: el de la simulación y el de la "demostración". Dicho de otro modo, con tal de explicar aquello que hay detrás de un cuerpo, ¿enseñarlo o no? ¿Hablar de la realidad para hablar de la verdad? ¿O bien enmascararla? Y si se admite que sí, ¿de qué manera y en qué grado?

Las respuestas a estas cuestiones han variado a lo largo de los siglos, pero conviene recordar que la tradición dramática occidental arranca de un sistema de representación, técnico y filosófico, que resuelve la disyuntiva apostando a favor de la simulación. La teoría trágica se basa en la idea de que el personaje no ha de tener ninguna relación con el cuerpo que está debajo. El cuerpo y los sentimientos del actor no son, no han de ser, ni el cuerpo ni los sentimientos del personaje, porque el actor es el simple soporte físico de unas tensiones y de unas emociones que ni le pertenecen ni le afectan. El actor griego sólo "lleva el gigante". La máscara, el *onkos* y los coturnos lo disimulan, lo enmascaran totalmente. En Grecia había personas que vivían del teatro, pero no había, en el sentido moderno de la palabra, actores.

Habrà que esperar unos cuantos siglos -veinte, exactamente- para volver a encontrar, en los manifiestos expresionistas, esta reivindicación del enmascaramiento. Gordon Craig la renovarà al afirmar que "el actor actual debería desaparecer si quiere hacer obra de arte" porque su cara no hace otra cosa que imitar con gestos exagerados y ridículos los rostros humanos, y vaticinará la necesaria transformación del actor convencional en una supermarioneta⁵. Hay un hilo invisible que liga a Aristóteles y Craig, y es el convencimiento de que el personaje teatral es una entidad que procede de la estilización física y espiritual del individuo. El espectador se reconoce no porque sigue la concreción luminosa, la *star*, de un deseo o de una imagen, sino porque resume, en una síntesis que sólo puede ser del orden del arte, la amarga experiencia de un individuo -el actor- que también es víctima del drama colectivo.

Pero entre Aristóteles y Craig ha habido muchos otros puntos de vista, y han sido aplicados. *La commedia dell'arte*, en un genial e irreplicable compromiso, da el primer paso en el sentido contrario: mantiene la máscara, pero convierte ahora el cómico en un virtuoso del cuerpo, en alguien que, sin dar la cara, se revela delante del espectador como un artesano especial -el artesano que se hace a sí mismo-, gracias a un oficio

⁴ Jean Duvignaud: *L'acteur. Esquisse d'une sociologie du comédien*, Gallimard, 1965.

⁵ Gordon Craig: *De l'art del teatro*, recopilación de textos publicada en 1911.

que es el resultado de un largo aprendizaje⁶.

Si ello no fuese simplificar un proceso que se pierde a cada instante en los zigzags de su complejidad, podríamos decir que durante muchos siglos la historia del actor es la de un progresivo despojamiento de todos los artificios que disimulan su cuerpo. El punto culminante de este itinerario es el siglo XVII francés, el siglo de Racine, de Corneille. En este siglo, el cuerpo del actor y el cuerpo del personaje asume la mínima distancia posible, física y conceptual. El público -me refiero al público noble- invade el escenario al punto de que al actor tan sólo le queda lugar para mover los brazos⁷. Y el personaje, además, sea romano, francés o griego, se viste igual que el público. Habrá que esperar tres siglos más para volver a encontrar una promiscuidad similar entre el arte y la vida.

Una promiscuidad insostenible porque significa la muerte del arte dramático. Pero deshacerla no era fácil. Los intentos de actores como Talma o La Clairon se toparon con obstáculos que ahora son de orden ideológico y de orden económico⁸. A pesar de todo, lentamente se fue imponiendo, a lo largo del siglo XVIII, la idea de la naturalidad, una idea que se abre camino desde Diderot hasta Stanislavski. Paradójicamente, esta idea de la naturalidad volverá a establecer las antiguas fronteras entre el arte y la vida. A partir de ahora, el personaje no se disfrazará en aras de disimular el cuerpo, sino que mostrará para producir ilusión de realidad. El actor francés se vestirá de persona romana, y el espectador será expulsado otra vez de los escenarios porque la mentira sobre la realidad exige la distancia.

Mas la gran aportación de la corriente naturalista radica en el hecho de que, a partir de este momento, hacer un personaje ya no significará interpretarlo, sino que significará encarnarlo. El actor asumirá su máximo estatus de prostituta en la medida en que hará lo que sea necesario por que el personaje se apodere de él, íntimamente. "El nacimiento del personaje -dirá Stanislavski- es un proceso natural, semejante al nacimiento de un ser humano". Y de la misma manera que una madre amamanta el hijo, el intérprete nutrirá su personaje con sus vivencias personales, recurriendo al dispositivo de su "memoria emotiva", liberando sensaciones, recuerdos y sentimientos, e inventando para él un pasado y un futuro que van mucho más allá del antes y el después de la obra, supliendo las lagunas biográficas que son imputables al autor: el actor ha de decir el texto para poner de manifiesto el subtexto, todo aquello que el autor se ha dejado en el tintero porque no puede ser expresado a través de las palabras. Con Stanislavski, la investigación escénica del cuerpo coincide, en

6 Justamente, *commedia dell'arte* no significa "comedia del arte", como se suele creer, sino "comedia del oficio".

7 De aquí viene toda la tradición de la interpretación encarnada, que se basa en la elocución y en la expresividad exacerbada de los ojos, que tienden a querer salirse de las órbitas.

8 G. Baty y R. Chavance, en *L'art théâtrale*, narran el éxito de La Clairon (1723-1803) cuando representó el papel de Roxana en Burdeos, un día que el vestuario no había llegado a tiempo y en el que se vio obligada a enseñar los brazos. Cuando le preguntaron por qué no repetía la experiencia, respondió: "¿No ve que me arruinaría (...) Tendría que renunciar a todo mi vestuario". Y ciertamente, en una época en que cada actor financiaba sus vestidos, cualquier cambio era una carga imposible de asumir.

algunos aspectos, con la investigación psicoanalítica que le es contemporánea, porque apela al inconsciente -y quiere descubrirlo- y porque dice, con Freud, que el silencio y el lapsus son más significativos que cualquier palabra⁹. Y con Stanislavski aparece, consiguientemente, una técnica de trabajo del actor hasta entonces inédita, la improvisación, gracias a la cual el actor, en lugar de buscar tonos y entonaciones correctas para un texto previamente memorizado, se deja llevar -un poco como el paciente en el sofá del psicoanalista- por el misterio de las asociaciones psicósomáticas.

Pero, a pesar de todo, esta asociación profunda entre el actor y el personaje tiene como objetivo la expresión de lo otro. De aquí proviene, en gran parte, la inmensa seducción que este tipo de actor ejerce sobre nosotros. Es el enviado nuestro a una aventura que nosotros no podemos o no nos atrevemos a vivir, la aventura del cambio de identidad y de cuerpo, la aventura de la alienación. Ellos -¿porque son exhibicionistas, o porque alguien les paga para que lo sean?- son siempre el vestíbulo de la locura, con la única diferencia frente a los alienados reales que ellos, los cómicos, poseen el secreto del retorno, toman la precaución de dejar tras de sí, como los niños del cuento, las migas de pan que les permitirán volver al cuerpo propio una vez acabada la función, a altas horas de la noche, en lugar de quedarse, en la fijación irreversible del Napoleón de manicomio, al cuerpo y el carácter del personaje visitado. Y de aquí proviene también el rechazo o el asco que nos provocan: en la piel quedan las marcas de todos los maquillajes, el cuerpo -a veces- no vuelve a ser tal como era (Jack Nicholson, por ejemplo, ya no volverá ser como antes; Lawrence Olivier modificará su voz para siempre porque quiere interpretar Otello); y, en todo caso, saben que este tránsito constante no sólo de un cuerpo a otro cuerpo, de un cuerpo de un tiempo a un cuerpo de otro tiempo, sino también, a menudo, del cuerpo de un sexo al cuerpo de otro sexo, puede crear un hábito peligroso que nosotros, por, lavarnos las manos, atribuimos a su perversidad moral (el mundo del espectáculo "está lleno de putas y de maricones"), en lugar de atribuirlo a la profunda perversidad filosófica de este trabajo que hacen para nuestro placer¹⁰.

Esta asimilación de actrices y actores a prostitutas y homosexuales no la hallamos sólo en boca de la gente de la calle, no es sólo un tópico de ignorantes o de envidiosos. La hallamos también en los mismos profesionales, y puede ser expresada de una manera aún más cruda. Un hombre de teatro, Jerzy Grotowski, es quien, en nombre de otra idea del teatro, ha hecho las acusaciones más duras a estos intérpretes que él, sin metáfora, calificaba de "actores cortesanos", de los cuales ve "su miseria, su mercantilismo, este mercado de un organismo humano martirizado por sus protectores: directores de escena, empresarios, etc.". Entonces, agrega, "el arte del actor se encuentra infinitamente cerca de la prostitución". Frente a este actor cortésano que sólo trabaja para un "director-macarra", Grotowski

9 Esto no significa que Stanislavski fuese freudiano; se ignora si llegó a conocer sus teorías. Mas en el trabajo concreto con los actores, recurría a técnicas conductivistas.

10 La ya citada Champmeslé expresa mejor que nadie esta perversidad filosófica, esta voracidad, al demandar a Racine "un papel que pueda expresar todas las pasiones".



(FOTO/ARCHIVO)

JERZY GROTOWSKI ACUSÓ DURAMENTE AL ACTOR CORTESANO.

reivindica al actor santo, y explica así la diferencia: "... Es prácticamente la misma que separa la sabiduría de la ramera de los gestos de liberación y de aceptación que surgen de la mujer enamorada"¹¹.

Dejando a un lado su sorprendente virulencia expresiva, su misoginia escandalosa, Grotowski, con sus trabajos teóricos y prácticos, formula el cambio más radical sobre las concepciones del cuerpo en el teatro que se ha producido en este siglo. Esta ruptura no es el resultado de unas experiencias aisladas, de laboratorio, de unas manías personales o de un misticismo delirante. Grotowski, en realidad, no hace otra cosa que llevar a los extremos unas ideas que desbordan el campo del teatro y conectan, con una precisión casi matemática, con una nueva filosofía de la vida y del cuerpo que se estaba extendiendo simultáneamente por Europa y Estados Unidos. La sexualización misma del lenguaje usado por Grotowski corresponde, a la sexualización creciente del lenguaje de las generaciones jóvenes de los años sesenta. Y "el actor que se ha de liberar totalmente", que "se ha de liberar desnudo", en "la intimidad más profunda, confiadamente, con al amor", hasta el punto "de autopenetrarse", corresponde, como una imagen a otra imagen, al deseo cada vez más generalizado entre aquellas generaciones de abandonar la idea de "hacer carrera" para dedicarse a unas profesiones, a unas actividades o a unas formas de vida que les permiten expresarse personalmente. Esta es el ideal grotowskiano y el ideal de la época: la autenticidad y su hermana teatral -la espontaneidad- son las palabras clave. Y es esta misma autenticidad la que lleva al joven a renunciar a los personajes que le estaban destinados. A veces partirá del texto de un personaje, pero no lo encarnará ni lo representará, sino que se manifestará íntimamente frente a un espectador, probablemente minoritario, llevado

11 Jerzy Grotowski: *Hacia un teatro pobre*.

también por una "auténtica necesidad espiritual" a vivir el proceso infinito de su (propia) creación¹².

Ciertamente, en los escenarios de todo el mundo se continúa haciendo el viejo teatro, el teatro de los actores cortesanos, pero quien marca las nuevas pautas de la práctica teatral y las difunde, aunque se mantiene en circuitos limitados, es Grotowski y, con él, una serie de grupos -el Living Theatre será el más famoso- que propugnan ahora una nueva forma de vivir y una nueva forma de hacer teatro, que se acercan infinitamente a esta abolición de las fronteras entre el arte y la vida que va a ser el *happening*, donde el actor desaparece como tal y asume la condición suprema del simple provocador. El teatro, más que nunca, será el espejo colocado ante la vida o, si no, de una vida alternativa.

Pero hoy, contra todos los pronósticos -porque aquel paso parecía irreversible-, asistimos en todo el mundo al retorno del gran teatro de repertorio, que es también el teatro de los grandes personajes. Aquellos mismos actores y directores que un día fueron "santos", se han vuelto "cortesanos" y se comportan como tales encima y fuera del escenario, es decir, aspiran a interpretar los máximos papeles y a ganar el dinero máximo. Cobrar más que los otros -en función de la importancia del papel o de la propia cotización- parece legítimo, después de muchos años de reivindicar la igualdad.

Este fenómeno, ahora estético y laboral, puede interpretarse de muchas maneras. Se puede atribuir -una vez más- a la perversión moral de unos profesionales abdicacionistas, a la crisis económica o a la crisis generalizada de valores.

En cualquier caso, es el resultado del hecho de que se ha clausurado una época que creía posible la revolución del espíritu y ensayaba la del cuerpo, una época que se había ido despojando de todas las limitaciones externas, de todos los tabúes: del matrimonio que transforma la persona en una nueva edición del personaje del marido o de la mujer, en alguien que tiene un solo papel escrito y bien escrito; o de los vestidos que sólo sirven para aparentar, de las corbatas y chaquetas propias de los ejecutivos, o de los sostenedores que constriñen, o de toda aquella faramalla de vestidos femeninos que llevaban, justamente, el nombre de la escena para la cual han de servir -*cocktail, sport, soirée*.

El retorno de este vestuario es paralelo al retorno del personaje teatral y al retorno del actor cortésano, el único actor que, en la media ficción de sus viajes al otro nos recuerda todos aquellos que no seremos porque sólo somos capaces de ser lo que somos. Hoy, cuando volvemos a decir frases que parecían abandonadas para siempre, frases como "aquel amigo mío se ha convertido en todo un personaje", **Peer Gynt**, que fue capaz de serlo casi todo, nos vuelve a seducir. ■

12 Jerzy Grotowski: *op. cit.*





EL VIEJO Y EL NUEVO ARLEQUÍN

GIORGIO STREHLER

LA DESAPARICIÓN DE MARCELLO

A ese coro afectuoso que recibió, en el pequeño universo del teatro, la desaparición de Marcello Moretti, no supe unir mi propia voz.

Tampoco hoy, después de tanto tiempo y de tanto teatro que me separa de la salida definitiva del escenario de un compañero muy querido y que me acompañó por muchos años en el trabajo de cada día, me resulta fácil hablar de él.

Me repugnan los necrólogos, los testimonios póstumos, toda esa explosión de afectos y de palabras tardías que publicitan la muerte. Tal vez porque el hombre de teatro que vive hablando con otros a otros, que comparte con otros, en una dimensión pública, colectiva, todo su ser, conoce mejor que nadie el valor y la dignidad del silencio. Por lo tanto, si me decido a hablar esta noche, a tratar de hablar de Marcello Moretti, venciendo el sentimiento de la contradicción, lo hago con la esperanza de que sea de una manera diferente. No una manera de celebración, sino de un modo útil para el teatro. Desearía que a través del recuerdo de una criatura suya el teatro encontrara una ayuda de amor, de comprensión en la distraída colectividad que nos rodea. ¿Acaso hay algo más definitivo que la muerte de un actor de teatro? ¿De un ser que vivió la mayor parte de sí mismo como un reflejo, en la dimensión de un escenario, prestando la densidad de su cuerpo, el timbre de su voz, la cadencia de sus movimientos, su propia capacidad de ser y de sentir a un enredo de palabras, sean o no poesía? ¿Se puede, acaso, contar el fenómeno de la interpretación? Yo casi creo que ni siquiera se puede evocar.

Lo que fue el actor Marcello Moretti está unido para siempre y solamente a la memoria de aquellos que lo escucharon y que lo vieron una noche entre muchas, en una suma de momentos dramáticos, acciones y sensaciones, y en la prolongación interior que produjo su presencia, en ese instante, en aquellos que lo escuchaban. Fotos, cintas grabadas, palabras, sólo pueden ser un medio para que fluya la memoria, no el material para una evocación.

MARCELLO Y ARLEQUÍN

Vuelvo a pensar en la compleja relación que unió a Marcello Moretti con el personaje de Arlequín. Indudablemente una relación de amor, pero justamente por



eso, como en todo amor verdadero, una relación contradictoria, fundamentalmente dolorosa, rica en apegos y rechazos. A primera vista se podría decir que Moretti no amaba a Arlequín. Lo sufría, como una suerte de tiranía de la máscara sobre el intérprete. El actor Moretti sentía el Arlequín como una limitación cruel para sus posibilidades de expresarse en otras dimensiones sobre el escenario. Ese personaje, esa máscara que él se había puesto un día, había terminado por convertirse en un segundo modo de ser suyo, en el teatro. El actor, a un determinado momento, para el público y para los teatristas, se identificaba con una máscara. Para Marcello era casi una condena. Recuerdo su tristeza a veces, después de un éxito arrollador, sus angustias por el mañana. Decía: "¿Y cuando esté viejo y ya no pueda ser el Arlequín?" No había en esa pregunta sólo el simple miedo del actor que envejece y tiene que dejar su papel. Había en ella el sentimiento de pérdida del verdadero actor frente a todos los personajes que no había interpretado y que nunca podría interpretar. El triunfante Arlequín-Moretti nunca logró olvidar todo el teatro por su máscara. Como tampoco nunca logró, desafortunadamente, resumir el teatro en su prodigioso personaje. Otros habrían aceptado este hecho como algo definitivo, como un descanso y una certeza. Pero el actor Moretti era infeliz, detrás de su máscara oscura. Y esa era la máscara de algunas de sus limitaciones intelectuales, pero también de una riqueza interior muy fuera de lo común. Unas y otras regalaban al esquema de la máscara un algo primitivo y patético que enriquecía con nuevas resonancias secretas la historia consumada de un personaje. En ese sentido muchas veces me pregunté -y muchos en el público se preguntaron conmigo- cuál sería la dimensión del actor Moretti, fuera del Arlequín. Marcello era un actor difícil y bastante particular. Limitado en su físico y limitado en su órgano vocal, pesado, no siempre límpido en su dicción y sobre todo no siempre de acuerdo con su figura escénica. Era un actor -como decíamos nosotros- de composición. Pero dentro de esas limitaciones siempre alcanzaba resultados de muy alto valor. Algunas de sus pequeñas figuras, sórdidas o alegres, patéticas o angustiantes, recibían de él una luz precisa, definitiva, sin que jamás el actor se superpusiera al personaje. Marcello obtuvo ese resultado, esa densidad expresiva interpretando simplemente el pequeño personaje con la claridad, la dedicación, la concentración que el actor en general y el actor italiano en particular sólo le otorgan a los grandes personajes.

Dedicación y concentración. Esa suma de actitudes que llamamos seriedad profesional y que en realidad son algo más, en nuestro oficio, que el realizar limpiamente lo que se debe hacer. En esto Marcello fue un ejemplo, un modelo para todos. Yo creo que aquellos que practican el teatro por muchos años, aunque cínicos en apariencia, y aparentemente desencantados, terminan amando ese teatro, de una manera tan total que ya no logran definirlo como un sentimiento para sí mismos. Parece sólo una costumbre, un oficio, de tanto que se ha despojado de los llamativos y agradables atributos del amor. Es un amor convertido en hábito mental. Pero existe calidad y calidad de amor. El de Marcello era de los más despojados y de los más límpidos. Porque este tipo de amor no se expresa en los diarios, en las declaraciones de pasión teatral, sino en la

dura y monótona continuidad de la práctica cotidiana, en los pequeños detalles del trabajo propio, de día en día, de mes en mes, año por año, hasta en el cuidado de los objetos que se confiaban al actor.

Yo no recuerdo ni una sola vez en que, durante una representación, la vida privada del actor Moretti haya marcado el personaje que estaba interpretando. Ni los hechos físicos, ni los morales. El que conoce el cansancio interior de las innumerables réplicas de un espectáculo, frente a públicos distintos, a veces indiferentes, a veces entusiastas, sabe lo que quiero decir. Es una tensión a la cual muy pocos resisten, un ritual demasiado repetido para poder mantener intacta su frescura inicial, su carga interior. Marcello fue un actor de una rigidez moral absoluta y de una intransigencia que podía hasta ser malvada. Sus compañeros de trabajo saben algo de eso. Muchos entre ellos, para tranquilizarse la conciencia, pensaron que su conducta resultaba más que nada del papel preponderante que él tenía, por ejemplo, en el *Arlequín, servidor de dos patrones* de Goldoni: para un protagonista es fácil portarse bien. Pero eso no es cierto. Ya que se trata de una actitud moral que va más allá del papel en una representación. Es más: mi experiencia me dice que es más común el abandono del actor a los humores de su carácter justamente en la interpretación de un papel que se extiende en el tiempo y muy rica en responsabilidades. Marcello fue uno de los actores más disciplinados que yo haya tenido, si no el más disciplinado. Disciplinado hacia el oficio, el teatro. Y todo eso sin ostentarlo, con una naturalidad tan ejemplar, que parecía cosa de todos.

EL ACTOR Y LA MÁSCARA

La conquista de la máscara fue, para todos y para Marcello, un sendero progresivo que se enfrentó a un número impreciso de hechos: desde la falta de una tradición viva y por ende una costumbre mental y física, hasta la carencia de una verdadera técnica, de instrumentos idóneos. Los actores de la primera versión del Arlequín actuaron con unas pobres máscaras de cartón y gasa, en capas superpuestas. Se puede decir que las construimos con nuestras manos, de día en día. Eran máscaras infernales, incómodas, dolorosas. Las partes en relieve penetraban rápidamente en la carne, la visibilidad era relativa y distorsionada. Tan apretadas contra la cara, con un primitivo sistema de elásticos, sin ninguna flexibilidad, aquellas máscaras no permitían que los párpados se movieran. Las pestañas del actor chocaban contra los bordes y hacían llorar los ojos, con lágrimas constantes y secretas. Los actores, cada uno por su cuenta, empezaron entonces a rellenarlas con extrañas almohadillas de algodón pegado por dentro con curitas. De ese modo la parte interna de las máscaras adoptó un aspecto muy poco poético. Además, durante el uso, el sudor de los actores penetraba en el cartón y poco a poco iba derritiendo la trabazón de la máscara. Al final del espectáculo, tenían entre las manos unos goteantes trapitos negros, que sólo al día siguiente recobraba cierta forma y consistencia. También existía el drama personal de los actores que al llevar la máscara no se escuchaban. Por un fenómeno síquico el actor con el rostro cubierto se escuchaba menos a sí mismo y a sus compañeros. Además, tenía la sensación de ser inexpresivo; le habían quitado un ar-

ma poderosa: el juego facial. El actor aún tenía que conquistar la movilidad de la máscara. Tenía que reinventar en eso una tradición enterrada que ya nadie podía enseñarnos.

Marcello, en esa primera versión del Arlequín, terminó interpretando su papel sin máscara. Había resuelto radicalmente el problema pintándose la máscara en la cara. Era más cómodo, sobre todo para él, en eterno movimiento, pero también era el síntoma más secreto de la resistencia del actor hacia la máscara. La máscara es un instrumento misterioso, terrible. A mí siempre me dio y me sigue dando una sensación de temor, de extravío. Con las máscaras nos encontramos en el umbral de un misterio teatral, se vuelven a asomar los demonios, los rostros inmutables, inmóviles, estáticos, que se encuentran en las raíces del teatro. Nos dimos cuenta, por ejemplo, muy rápidamente, que el actor en escena no puede tocar la máscara con un gesto habitual (mano en la frente, dedo sobre los ojos, taparse el rostro con las manos). El gesto se vuelve absurdo, inhumano, errado. Para reencontrar su expresión el actor tiene que indicar el gesto con la mano, no llevarlo a cabo realmente sobre la máscara. La máscara no soporta el elemento concreto del gesto real. La máscara es ritual. En ese sentido recuerdo que en un momento dado, durante los aplausos finales le había dicho a los actores que aparecieran con el rostro descubierto. Para no perder tiempo entre una bajada del telón y la sucesiva subida, los actores se quitaban las máscaras y las tiraban hacia los bastidores. Poco a poco los actores mismos fueron recogiendo sus máscaras lo antes posible y luego aprendieron la manera de quitárselas y mantenerlas en la mano o levantadas encima de la frente. Y desde entonces no he vuelto a ver una sola máscara tirada en un rincón, ni siquiera en el camerino. Esta siempre ha tenido un trono en medio de la naturaleza muerta de la mesa de maquillaje, en el sitio de honor. Marcello en aquella oportunidad no se puso la máscara porque no podía ponérsela, pero también porque decía: "Se perdería el juego expresivo". "De hecho -continuaba- todos los actores, antes de mí, lo hicieron", y me traía fotos, algunas de ellas muy antiguas, en las que se corroboraba lo que él decía. Sólo poco a poco se fue aceptando la máscara. Gracias sobre todo a Amleto Sartori, esa querida criatura teatral que volvió a sacar de la nada, en cuanto nosotros se lo solicitamos, una técnica perdida en el tiempo: la de los maestros mascareros de los siglos XVI, XVII y XVIII. El esculpió y construyó sus primeras máscaras en cuero, después de innumerables intentos.

Eran aún máscaras pesadas y considerablemente rígidas, pero estaban construidas con un material fundamental: el cuero. Aunque no se integraran por completo con la piel humana, se adherían sin embargo más suavemente, eran consistentes y bastante livianas. "¡Tiene que ser como un guante!", decía Amleto con su acento veneciano, pero ese guante aún estaba lejos. La visión de las máscaras en el espacio comenzó a convencer a los actores y a Marcello. Luego, la teoría de Sartori sobre el Arlequín de que éste puede tener una máscara tipo gato, tipo zorro, tipo toro (sus definiciones más cómodas para diferentes expresiones fundamentales de las máscaras) interesó, puerilmente, a Marcello, quien quiso para su primera máscara el tipo gato porque "es el más ágil". ¡Cómo no enternecerse al recordar ese juego, sobre el filo del gran teatro, sobre el filo de la vida!

Así Marcello se cubrió por primera vez con la máscara marrón tipo gato, para pasar luego al tipo zorro, para terminar (¡una conquista!) en un tipo totalmente original, de payaso primitivo, suavizado naturalmente por el compás estilístico del *Servidor de dos patrones* de Goldoni. Y fue el primero de todos en descubrir la movilidad de la máscara. Descubrió que con la máscara la boca se vuelve mucho más importante que con el rostro desnudo. Apenas subrayada por una línea blanca, la boca que salía de la parte inferior del rostro enmascarado, móvil y viva, adquiría un valor expresivo increíble. Descubrió por sí solo algunas inclinaciones expresivas de la máscara, que yo entonces archivé y que marcaron un punto de partida para un trabajo que luego le indiqué a los actores, con paciencia y tiempo.

Para ese entonces, ya la máscara lo había poseído. Una noche Marcello, hombre púdico, secreto y solitario, me dijo que ahora le parecía estar desnudo cuando no tenía la máscara. Fue en ese momento cuando Marcello, conquistado por la máscara, se liberó de todos los obstáculos y protegido por ella, se entregó al personaje. Detrás de la máscara, Marcello (tímido como todos los actores, él en mayor medida que otros) logró hacer fluir toda una vitalidad, una fantasía no realista y, sin embargo, anclada a una naturaleza popular suya, y continuar ese proceso de descubrimiento y enriquecimiento que yo, por mi lado, estaba llevando a cabo sobre el problema de la *Commedia dell'Arte*, renacida entre nosotros casi por un milagro.

Todavía hoy estoy convencido de que Marcello se sintió por fin libre de tantas trabas (¿complejos, diríamos hoy?) que aún lo frenaban en su trabajo de actor, sólo cuando se halló detrás de su personaje enmascarado. Encontró la libertad en la obligación, la fantasía en el esquema más rígido, y así representó el papel más vivo de sí mismo. ¿Recuerdan sus compañeros y el público aquel rostro suyo que emergía, al final del espectáculo, de la máscara? Era un rostro estático, lleno realmente de luz, un poco perdido, que sonreía apenas con una sonrisa enigmática. Se le encuentra, espantosamente idéntico, en algunas imágenes de antiguos cómicos de la *Commedia dell'Arte*. Es un rostro limpio, disponible, un rostro que está todo por hacerse. El rostro del actor.

Marcello se hirió dos veces en la rodilla durante la famosa escena del baúl y le operaron el menisco. Actuó durante noches y noches con una rodilla imposible y actuó después de la operación, arrastrando un poco la pierna, más por un trauma psicológico que por una razón física, por lo menos en un segundo tiempo.

Sé que de ahí en adelante arrastró siempre, digo bien, para siempre, una pierna un poco herida. Era una manera imperceptible que siempre me encogió el corazón con una ternura profunda y no expresada. Con el paso de los años, sobre todo durante este último año, su físico se había debilitado. Cierta ligereza de la postura se había perdido poco a poco, cierta velocidad conseguida sin esfuerzo, cierta dinámica continuidad. Hubo un crítico que en medio de los más elevados elogios, se refirió, afectuosamente, a ello, en New York. Fue, me parece, Kenneth Tynan, quien recordando la versión de años anteriores que él había visto en Edimburgo, anotó que el personaje estaba más profundizado, pero el juego de la cena le había parecido más lento, menos arrollador que en aquel entonces.



(FOTO/LUIGI CIMINAGHI)

FERRUCCIO SOLERI Y MARISA MINELLI EN EL ARLEQUÍN DEL PICCOLO TEATRO DE MILANO.

EL VIEJO ARLEQUÍN EL NUEVO

Naturalmente, Marcello estaba celoso de su Arlequín. Sin embargo, fue un maestro consciente, pedante y desinteresado, cuando llegó el momento de enseñar la máscara y el personaje a un joven colega, en ocasión de nuestra gira americana, para la cual la garantía de un sustituto era un requisito indispensable. Marcello me ayudó, fuera de las horas de ensayo, a madurar al joven, nuevo Arlequín. En ese simple acto de trabajo cotidiano se encerraba toda una historia. ¿Cómo no pensar en la continuidad del teatro, en el relevo de las generaciones teatrales, en el patrimonio de la experiencia que se transmiten con el tiempo? Milagrosamente, en pleno centro de nuestra contemporaneidad, se estaba rehaciendo en vivo un proceso que fue típico de la *Commedia dell'Arte*, es decir, del oficio del cómico. Oficio que un cómico le pasa a otro, enriquecido por él. Durante esos ensayos dejaba a Marcello solo. Él lo prefería así. Ambos en calzones, el viejo y el futuro Arlequín, en la penumbra del escenario, ensayaban. Recuerdo perfectamente que ensayaban en voz baja, misteriosamente. Eran ensayos extraños, conducidos sin método, pero al filo de la experiencia, con palabras y gestos que ejemplificaban y algún atisbo de teoría, del todo personal. Era como asistir a un ritual del cual no se conocen bien ni el objeto ni las figuraciones.

Marcello veía nacer de día en día a este nuevo Arlequín tímido, inseguro, que recalcaba exactamente sus huellas, la voz, los movimientos; en el cual, sin embargo, por aquí y por allá aparecía el germen de un Arlequín diferente al suyo. Y lo miraba con un sentimiento extremadamente complejo de amor y de rechazo, de indiferencia y de defensa. Una especie, me pareció intuir, de amor extrañamente materno, compuesto también de celos y de desesperación. El joven Arlequín (Ferruc-

cio Soleri) poco a poco había terminado por asimilar hasta algunas costumbres de ensayo de Moretti: después de una escena, una gruesa toalla alrededor del cuello, y después de la cena, otra toalla alrededor de la cara. Y embozados de esta manera los dos Arlequines vagaban por el escenario vacío durante las pausas de trabajo. No sé si estas imágenes pueden suscitar en aquellos que lean estas líneas la conmoción que producen dentro de mí mientras las escribo. Quizá se trate únicamente de un sentimiento de iniciados, proveniente de hechos que sólo tienen valor para nosotros, los teatristas. El nuestro es un mundo tan cerrado, tan espeso, demasiado espeso, al margen de la vida, y la literatura de los actores siempre termina por ser anecdótica, por ceder a los recuerdos, a la narración de ciertos hechos. Tal vez porque los hechos son la única cosa concreta de nuestro oficio, porque otra cosa de nuestro oficio, lo otro, el secreto no se le puede contar a nadie. Sin embargo, la ternura de esos dos Arlequines cercanos en el tiempo, me parece algo que es expresivo para todos y que a todos les da una imagen plástica de lo más humano que tiene nuestro oficio: la fraternidad, el coro.

El momento más alto de ese encuentro fue cuando en Saló, a donde nos habíamos retirado para ensayar en paz, "lejos de las tentaciones del mundo", decía yo sonriendo a medias (pero sólo a medias), en un pequeño teatro que yo recordaba lleno de calidez y que en realidad resultó ser helado y ajeno, durante muchos ensayos generales con frecuencia alterné a ambos Arlequines, en las mismas escenas. Terminaba una escena con Moretti-Arlequín e inmediatamente después, sin interrupción, la emprendía de nuevo con Soleri-Arlequín. Era un acercamiento rápido, sin términos medios, con las mismas frases, casi los mismos ritmos, sólo cambiaban los protagonistas. ¿Habrán percibido sólo compañeros, en aquel momento, la extraordinaria aventura teatral que estaban viviendo?

Sentado en el patio de butacas, a pesar del cansancio de tantas noches, viví ese acontecimiento que quizá permanecerá único en mi historia de hombre de teatro. Marcello, embozado, cansado, después de su escena desaparecía. Pero no se retiraba a su camerino, tibio y silencioso. Entraba en uno de los tantos palcos oscuros y vacíos del teatro, y allí, en la penumbra, lo descubría yo, tenso, siguiendo los movimientos de su alumno. De vez en cuando sacudía la cabeza y repetía una frase para sí, otras veces aprobaba, y creo que una que otra vez hasta lograba divertirse, con aquella franqueza infantil que es la fuerza y también la debilidad del hombre de teatro. Luego, al final, se le hallaba en el escenario, en algún rincón, hablando con el Arlequín joven, instruyéndolo con su acostumbrada hurañía y fogsidad.

Esta es la imagen más hermosa que me haya quedado de Marcello Moretti. Quiero que de él me quede, finalmente, este último gesto suyo: el de entregar algo profundo de sí mismo a otro actor. Para que el teatro siga en esta época oscura ayudando al hombre a convivir con el hombre. ■





ASIÓN, RITO Y MEMORIA ANCESTRAL: EL TEATRO DE GERARDO FULLEDA LEÓN

PATRICIA GONZÁLEZ

"Cada dramaturgo crea con su obra un universo-otro que, al remitirnos, con lo peculiar de su visión, a lo que ha sido, nos incita a su vez a una interpretación contemporánea de lo que somos y hacia donde vamos. Así la recreación de un texto teatral resulta ser como un acto de interrogar a una esfinge, de la cual esperamos una claridad sobre el pasado, un re-afirmarse o una negación del presente y un augurio para el porvenir".

Gerardo Fullea León

Con esta cita el dramaturgo Gerardo Fullea León nos confirma la dinámica de su teatro. Una fuerte visión histórica con miras a desentrañar momentos claves en la historia cubana, y un enorme interés en la matemática que conforma la suma de su realidad contemporánea dentro de esa historia oficial, dentro de ese bagaje cultural, dentro de esas perspectivas no contadas anteriormente. Es interesante, como señala la investigadora Inés María Martiatu, que el teatro de Gerardo Fullea siempre manifiesta su historicidad en momentos de crisis en el país, por lo que se desarrollan paralelos el drama histórico y el drama de los personajes, cargados de drama nacional y personal.

El "hacia dónde vamos" está en Fullea íntimamente ligado a lo que somos, pero no sólo lo que somos con lo colonial que cargamos, sino el cómo hemos sido definidos, mano a mano con el bagaje ritual, ancestral que marca el color de la piel. En definitiva, la exploración de su negritud, de la mulatez de su país y de la religión de los ancestros hace que Fullea explore en sus obras otra historicidad, tan válida como la oficial, aunque más turbia, más mítica, más bella. Según la misma Martiatu, quien ha seguido la carrera dramática de Gerardo Fullea León, "éste ha ayudado a devolver, a rescatar y afirmar la legitimidad de las expresiones de la vida espiritual de un pueblo", y nos referimos específicamente a la cosmología del individuo afrocubano, cuya vida está íntimamente ligada a la religión y a una visión del mundo heredadas de los ancestros africanos.

1 Inés María Martiatu: "Una manera de enfrentar el devenir". Tablas, n. 4, 1996, p. 58.

Como veremos, Fullea en su teatro ha dado voces a personajes ignorados, a eventos cotidianos prohibidos, a mundos insignificantes para otros, pero ricos en emociones universales desde una/su perspectiva singular. Muy importante para su teatro ha sido su intrínseca visión religiosa y la amalgama de creencias y expresiones populares dentro del marco histórico cubano. Esto hace que sus obras tengan minuciosos elementos de la cubanidad cotidiana, referente que llega a todos, a la vez que crea espacios nuevos y confiere validez a la experiencia del negro en Cuba dentro del contexto histórico oficial de esa nación. La investigadora Martiatu ha dicho que parte de su discurso es una "contra-cultura ignorada e inferiorizada por el discurso cultural homogenizado". Pero creo que la genialidad de Fullea va más allá de eso porque su teatro a la vez crea un nuevo lenguaje que da voz a esa identidad mulata que crece, se desarrolla y establece en la Cuba revolucionaria. Fullea escribe sobre caminos a recorrer, sendas espirituales a seguir, pedazos de vida en transición.

Fullea nace en Santiago de Cuba, termina una licenciatura en Historia en la Universidad de La Habana, a la vez que participa en un Seminario de Dramaturgia del Teatro Nacional de 1961 a 1964, en el cual es alumno de Luisa Josefina Hernández y Osvaldo Dragún. A la par establece diferentes relaciones con dramaturgos cubanos anteriores a su generación como Virgilio Piñera, Carlos Felipe y Rolando Ferrer, lo mismo que con José Triana. En 1964 pasa a ser asesor del Grupo Rita Montaner, al que hasta hoy se encuentra unido como

2 Idem



TRINIDAD ROLANDO Y BÁRBARO MARÍN EN CHAGO DE GUIZA.

(FOTO/TABLAS)

director artístico. Ha dirigido numerosas obras con el grupo, dictado seminarios de dramaturgia y actuación dentro y fuera del país, y ha actuado como jurado en concursos como Casa de las Américas o La Edad de Oro. Su bibliografía incluye varias publicaciones y hoy se le considera una de las figuras más importantes y activas de la escena cubana.

Sus primeras obras cuentan con un marcado interés histórico. De ellas se destaca la trilogía que fue publicada en 1984 bajo el título de *Algunos Dramas de la Colonia*. Este interés histórico va más allá de un mero recuento de hechos del pasado, ya que persiste la inclusión de otros personajes que no predominan en la historia oficial. Es así que sin tergiversar hechos, Fullea da voz a los esclavos y libertos, los criollos sublevados, los verdaderos héroes de la colonia. Con estas tres obras Fullea muestra un mundo más complejo y rico que el que hemos heredado a través de las versiones criollas y españolas de los hechos de esa época.

Azogue es el texto más antiguo de ese conjunto, su última versión data de 1979. La acción se sitúa en 1604 en el oriente de la isla. Está basado en *Espejo de paciencia*, de Silvestre de Balboa, un poema del siglo XVIII. El centro de la trama es la lucha de los criollos (y sus esclavos) contra los corsarios franceses para liberar al obispo de Santiago de Cuba, quien ha sido secuestrado. Sale a relucir el descontento de los habitantes con la corona española por los altos derechos reales que cobran y el intermitente contacto que tienen con la isla. Debido al aislamiento en el que se encuentran, criollos y españoles se ven precisados a negociar con los corsarios franceses para satisfacer "necesida-

des básicas" como paños y brocados. Lo más interesante en *Azogue* es, no obstante, la representación de Salvador, el negro esclavo que llaman con ese nombre. Salvador Azogue añora la libertad y en diferentes ocasiones reflexiona sobre su condición de esclavo y esa institución dentro del contexto humano. En su diálogo con el Obispo analiza su situación y la forma como razona las injustas diferencias entre los hombres es sólida y lírica haciendo que el espectador se solidarice con él. Las respuestas del obispo hacen evidente que en esa época su única alternativa es el palenque porque ante la opresión de la iglesia, de la corona, del amo criollo, de la raza superior y del látigo quedaba poco espacio para un respiro. Salvador mata al jefe de los franceses para conseguir su libertad como se le ha prometido, pero una vez realizado el hecho su amo le regresa a su condición de pertenencia demostrando que la igualdad era una utopía en ese mundo colonial. La cimarronería es el camino que Salvador Azogue escoge al final del drama. En esta obra salta a relucir las difíciles circunstancias del esclavo y la imposibilidad de establecer relaciones con otros dentro de ese sistema. Por ejemplo, la esclava Asunción se ve acosada por miradas y brazos que la desnudan por lo que decide resolver su situación usando su cuerpo para conseguir favores. El joven Guín, se convierte en lacayo de sus amos para conseguir los mismos, y así cada cual hace lo que puede para escapar el tratamiento cruel a que los somete la esclavitud de la época.

La segunda obra de la trilogía se sitúa entre 1835 y 1845 en Matanzas y La Habana y se llama *Plácido*. Fue escrita entre 1967 y 1975, ganadora del Premio

Teatro Estudio de 1982 y llevada al cine por Sergio Giral. "Plácido se ubica en un momento histórico en que las contradicciones de raza, clase (esclavitud) y nación (independencia) afloran con fuerza en la sociedad cubana y se expresan en la crisis de la llamada Conspiración de la Escalera"³. El protagonista, Gabriel de la Concepción Valdés, Plácido, ochavón liberto, de profesión poeta y peñetero de oficio, es uno de los individuos fusilado por dicha conspiración. Su condición de "ochavón"⁴ le hace parecer blanco, pero en todo momento se le recuerda su sangre revuelta. La conciencia de raza es tan aguda que se muestra como la obsesión de todos, aunque la más apremiante inestabilidad de las guerras de independencia, y la posición de los criollos en ella tome precedente. Es la primera vez que la guardia española trata a los criollos igual que a los delincuentes comunes sin tener encuenta color ni herencia.

La tercera obra de la trilogía colonial es **Los Profanadores** situada en 1871 en La Habana, y en donde afloran una vez más las altas tensiones entre españoles y criollos en las luchas por la independencia. En ella se pone en evidencia la fuerza del fanatismo del momento que anula todo cupo al raciocinio dando como resultado un atropello a los derechos humanos, en este caso, a los estudiantes de medicina, víctimas de un complot ignorante y fanático. Al final hasta los más cuerdos claudican sus creencias ante la posibilidad de que les afecte el bolsillo y para acallar la turba enardecida de españoles que clama justicia por semejante crimen inventado y por supuesto, no cometido. El crimen es la profanación de unas tumbas en el cementerio, aunque el pobre clérigo que cuida el cementerio se niegue a dar testimonio falso. **Los Profanadores** captura uno de los tantos hechos del pasado colonial donde se cometieron injusticias y se tergiversaron los hechos en aras del bien de la colonia.

Paralela a estos tres dramas de la colonia está **Ruandi**, un drama infantil que ocurre en 1841 en la provincia de Matanzas, y que Fullea escribió en 1977. El niño Ruandi es un pequeño esclavo protegido por la niña blanca del amo, protección que no hace desaparecer las cadenas. El mundo de Ruandi lo pueblan el monte, los güijes y las leyendas, y aquí Fullea desarrolla elementos de la cultura negra y popular, tema que hasta entonces había sido subestimado por otros, incluyendo el mundo mágico religioso. La obra es un homenaje a la libertad humana donde este niño Ruandi hace un peregrinaje al palenque en búsqueda de su libertad. Esta es una versión lírica del Salvador Azogue de la obra anterior. Con **Ruandi** Fullea se libera de los marcos históricos explorando el mundo mágico religioso de las leyendas africanas, y estirando los parámetros de la imaginación. El que sea una obra infantil la primera que explore este tema, le permite a Fullea mayor libertad de expresión. El resultado es una obrita mágica, muy premiada y representada, que divulga esa herencia del África y las formas originales que ésta toma en Cuba

³ *Idem*.

⁴ Los hijos de blanco y negra dan mulatos o segundones. La mulata con blanco o viceversa engendra un cuarterón y el cuarterón con blanco o viceversa origina un ochavón. Salto atrás es cuando al fruto de cualquiera de estas uniones se le notan demasiado los rasgos de raza negra. (Plácido, en *Algunos Dramas de la Colonia*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1984, pp. 192-193.)

dadas las circunstancias de colonaje y esclavitud. Esta obra continúa siendo una de las favoritas en el repertorio cubano infantil y de títeres.

Una vez allanada esta etapa de drama histórico colonial, Fullea se enfrenta a nuevas temáticas más contemporáneas, pero nunca abandona el contexto histórico. En los años ochenta Fullea experimenta con nuevas temáticas con obras como **La querida de Enramada** (1981), que aborda un momento de crisis de la República a comienzos de los años cincuenta. Fue estrenada en Cuba por el grupo Rita Montaner en 1983, y a su vez fue adaptada para la radio y la televisión. Más tarde montada en Suecia en 1987 por el Teatro Latinoamericano Sandino, bajo la dirección de Miguel Montesco. Existe el proyecto de que el texto de Fullea sea llevado al cine por Melchor Casals. **La querida de Enramada** es una tragicomedia donde todos tratan de sacar partido de las nefastas circunstancias. El 24 de febrero de 1952 en Santiago de Cuba en la calle Enramada, el senador ha muerto en la casa de su secretaria/querida mientras hacían el amor. El escándalo corre por toda la ciudad y los periódicos y candidatos de partidos opostos quieren aprovechar la ocasión para sacar provecho. La querida y la legítima apuestan a quién da más por el cadáver ya que cada una quiere velarlo en su respectiva casa. La obra es una mordaz crítica de la politiquería del momento, del patriarcado, de las queridas mulatas, del chisme, de la sociedad cerrada, pero sobre todo de la corrupción de la clase dominante en búsqueda de poder por encima de toda moral.

Fullea una vez más nos muestra la otra cara de la moneda. La protagonista aquí no es la encofetada esposa del senador, que a duras penas aparece, sino Graciela, la mulata clara, secretaria del funcionario, y amante. El mundo de Graciela, el de su madrina y su barrio, es el que aparece en primer plano y cómo el aparato institucional, mayormente la prensa, la política y la clase dominante, se aprovechan de la tragedia de Graciela para sacar mayor provecho económico y político. Es evidente la corrupción, y cómo los valores y la moral se ven opacados por el poder. En esta obra Fullea regresa a un planteamiento realista y crítico de la sociedad burguesa prevaleciente en los años cincuenta.

De esta época es también **Betún** escrita entre 1982 y 1993 y publicada recientemente por la revista *Tablas* (n. 4 de 1996). La obra se desarrolla en víspera de la Revolución, a fines de 1958. El sobrenombre del protagonista juega con su oficio, limpiabotas, y con su color. Se centra alrededor de una familia, en este caso negra, de obreros y las peripecias de la gente pobre por salir adelante⁵. Así como en la obra anterior, **Betún** da una visión realista de la época con toda una variedad de personajes que se mueven en el ámbito de la plaza, el yerbero, los artistas, el policía, el mismo limpiabotas, las chicas y el chulo del prostíbulo, alrededor de los cuales se mueve el drama que afecta a la familia de Leandro (Betún) y sus tíos. El drama privado de la familia a su vez involucra el resto de la sociedad cubana porque incluye la lucha clandestina contra el gobierno del tío comunista y los rezos y labores de la tía santeña.

A fines de la década de los ochenta el teatro de Fullea pasa de explorar los momentos históricos crono-

⁵ Inés María Martiatu: *op. cit.*, p. 58.



(FOTO/TABLAS)

TRINIDAD ROLANDO Y NORMA BELL EN RUANDI

lógicos para experimentar con el tiempo bajo otra dimensión. Es cuando entra de lleno el mundo mágico del ser afrocubano, regido por otros parámetros de tiempo y de espacio. Es cuando gana el premio Casa de las Américas de 1989 con la obra **Chago de Galsa**. Con esta obra Fullea entrelaza las leyendas y los patakines de la tradición oral en forma armoniosa e ingenua y desarrolla sin timidez ese mundo mitológico de las leyendas y la fuerza del sincretismo en la sociedad cubana. Ni él mismo sabía qué dirección tan acertada tomó su pluma al abordar nuevos elementos y conceptos de tiempo y espacio que roba del mundo yoruba y bantú y que incorpora a la visión de mundo de sus personajes.

La obra desarrolla las encrucijadas que encuentra un joven en transición, sus vicisitudes en el paso por la vida y la búsqueda del camino interno. Se desarrolla en 1865 en un palenque y se inicia cuando cuatro adolescentes están a punto de emprender un viaje hacia la madurez. Las palabras del líder del palenque, a quien Fullea llama acertadamente Ruandi, a los jóvenes a punto de iniciar sus caminos y ritos de iniciación es un llamado al lector/espectador a que recuerde la tradición que se mama de los mayores (vivos y muertos) y el respeto que se les debe, y cito:

"Desde niños, en brazos de nuestros padres, nos dan a masticar una yerba cuya sabia penetra en muchos de nosotros para siempre. Los mayores le disfrazan el sabor, pues puede tener un aroma a canción de cuna y regaño. Luego con el condimento de refranes y leyendas la saboreamos con deleite, cada día sin darnos cuenta. Tanto vamos a necesitar de ese brebaje, que gran parte de nuestras vidas, dormidos o despiertos nos entregamos a su disfrute solitario. Pero de pronto, en un instante, comienza a crecer en no se sabe que parte de nosotros una especie de semilla, que nos quiere volver yerba también. O lo que es lo mismo una continuación de todo lo que hemos imaginado gracias a ella... Entonces le toca temblar a los mayores. ¿Habrán enloquecido estos niños? Yo fui igual que ellos. Y gracias a los efectos de esas yerbas no fui co-

mo quisieron los mayores, sino como me ven hoy en día. Ellos mañana no sé que serán: si iguales o mejores. Pero sí diferentes a nuestro sueño, hacedores del suyo. Suerte muchachos"⁶.

Ruandi, como capitán del Palenque nos está recordando la importancia de la tradición propia como fundamento para crear los sueños propios que nos lleven a encontrar precisamente esos caminos individuales en el mapa de la vida. Estas sabias palabras son a su vez premisas vigentes

hoy en día en Cuba, aunque Fullea las coloque en un pasado remoto. Chago, el protagonista de la obra reencarna el joven de hoy, y su mitológico peregrinaje es a su vez un camino contemporáneo en búsqueda del ser propio.

Chago es uno de los jóvenes y saliendo en su peregrinaje encuentra a Atocha, el niño de los caminos. El niño de Atocha es la imagen católica de Elegguá, el orisha de lo caminos en la cosmología yoruba, o sea que Chago se enfrenta enseguida con su pasado mítico, el mundo mágico-religioso africano y con su presente americano. El niño de Atocha, dueño de los ventuñ caminos es cubano. En sus aventuras Atocha le señala a Chago los caminos que éste quiere recorrer, el de la sabiduría, el de la riqueza y el del poder para al final señalarle el camino que le pertenece al él, el de regreso al palenque, el del pasado propio, el de la herencia, a través del cual puede conseguir los otros tres que buscaba. Fullea refuerza una vez más la importancia de la conexión cultural a los ancestros y a sus tradiciones y leyendas.

Las aventuras que tiene Chago le llevan primeramente al monte a enfrentarse con los eggunes, en este caso, sus muertos. En la religión, primero los muertos por lo que la primera odisea del joven es encarar sus ancestros, aprender de ellos, lograr superarlos y vencerlos. Se rompe en el texto la primera frontera entre el mundo de los vivos y de los muertos como dos mundos separados e intransferibles. En la obra cohabitan simultáneamente como en la visión de mundo de los yorubas.

Las aventuras de la obra están también íntimamente ligadas a los patakines de la religión yoruba que narran las diferentes aventuras de los orishas. Un ejemplo es cuando llega Chago a orillas del río en su segunda aventura, y encuentra el personaje de Miguel, Miguel, quien atraviesa el río con Chago en los hombros

⁶ **Chago de Galsa**, Casa de las Américas, Ciudad de La Habana, 1989, p. 38.

no es más que el orisha Aggayú Solá, conocido en Santiago como San Miguel Arcángel. Como en el patakín, Miguel recuerda el amor de la joven que le pidió atravesar el río y le pagó con su cuerpo. Fue Aggayú Solá quien obtuvo de Obatalá sus favores por llevarla al otro lado del río. De esa unión entre Obatalá y Aggayú Solá nace Changó. Es cierto a su vez que existe cierto paralelismo entre Chago y Changó. Los dos son jóvenes en busca de su camino. Los dos son osados y arrogantes. Los dos son enamoradizos e independientes. Los dos son aventureros. Pero también es cierto que a pesar de tener tantos atributos de Changó, Chago es un joven que busca su camino y tiene a los orishas como modelos y guías en su peregrinaje, no una deidad.

Lo importante de **Chago de Guisa** dentro de la dramaturgia de Gerardo Fullea no es solo la utilización de patakines y de palenques sino la inclusión de las múltiples dimensiones de ese mundo entrelazadas y paralelas a la cubanía de hoy. La obra tiene varias lecturas simultáneas y no compromete ninguna de las identidades que representa. Es un drama de leyendas, es una búsqueda de identidad, es una odisea de Ulises, es una exploración religiosa y es un ritual de adolescencia.

La última obra de Fullea que quiero comentar es **Remolino en las aguas**, monólogo de 1996. **Remolino en las aguas** representa a una mujer madura enamorada de su hijastro, un hombre mucho más joven, y la tragedia personal que conlleva vivir ese amor. Ella se enfrenta a su propio espejo temporal y ve una gran discrepancia entre las mariposas de adolescente que encierra en el estómago y los caminos de vida que recorren su cara. **Remolino en las aguas** fundamentalmente toca la angustia sentida por el paso del tiempo y mientras el cuerpo envejece, el corazón no, creándose un abismo infranqueable entre la procesión que va por dentro y la visión externa del cuerpo. La obra presenta a través de Lupe, la famosa cantante cubana de los cincuenta/seenta, un tema clásico. El autor nos previene que esta obra no es una autobiografía de la cantante sino que ella es perfecta para cantar sus pasiones, dolores y frustraciones en boleros. Al presentarse a La Lupe como hija de Yemayá, obviamente existe un lazo de unión entre el patakín de la orisha del mar que seduce a su hijo de crianza, Changó y este personaje. Las posible historia de una Lupe envejecida y enamorada se confunde con la de Yemayá y Changó dando paso a una hilera de emociones que se hilvanan a puntadas de canciones de La Lupe. Son estos boleros los que marcan el ritmo a la obra con sus tempestuosos arrebatos. En parte lo bello de este drama de Fullea es la falta de historicidad concreta a la vez que logra la representación de una nostalgia colectiva basada en su recuerdo y experiencia. Y como dice Inés María en el prólogo inédito a la obra, "el autor no quiere una biografía de La Lupe sino una metáfora en que estén el amor, el dolor, la desesperación, la tristeza y el misterio. Quiere una metáfora en la que se implique a sí mismo y su propia experiencia de La Lupe, su Lupe". La puesta en escena de Tony Díaz, estrenada en 1997, refuerza la parte ritual del espectáculo y la actriz Trinidad Rolando se apropia de Yemayá en su actuación asumiendo el mar como una palangana de agua.

Con el montaje de esta obra Gerardo Fullea entra de lleno a formar parte del teatro ritual caribeño. Hemos visto la importancia de la historia en sus dramas,

sobre todo la interpretación de momentos críticos en la historia cubana vistos desde la perspectiva de nuevos personajes: el obrero negro revolucionario de 1958, la mulata querida de un senador, el esclavo negro camino a cimarrón, el ochavón incauto poeta y mártir, etc. También hemos visto el desarrollo de la mitología yoruba en sincrética comunión con la idiosincrasia cubana. Más interesante aún ha sido la unión de perspectiva histórica con mitológica y la creación de otros tiempos, espacios y mitos paralelos a los del mundo yoruba, integración que logra alcanzar en **Chago de Guisa**. Con **Remolino en las aguas** Gerardo Fullea León desarrolla una línea argumental totalmente emotiva lejos de la cronología referencial que lo persigue. En esta última obra sí hay referente histórico, pero ese referente lo da el recuerdo no la historia por lo que los boleros de La Lupe y los movimientos de la hija de Yemayá se apoderan del espacio escénico para brindarnos un espectáculo mágico, tal como este nuevo teatro ritual cubano debe ser. Un teatro basado en la fuerza de la fe, la pasión, el rito y la memoria ancestral colectiva. Un teatro individual en contacto con la magia y dinamismo interior a la vez que represente las otras caras de la sabiduría y el misterio. ■



MARÍA ANTONIA Y OCHÚN: ENFRENTAMIENTO Y (DES)INTEGRACIÓN

LUIS LINARES-OCANTO

Al exponer las características esenciales de la teatralización del folclor en Cuba, Ramiro Guerra nos brinda un modelo de análisis que cubre cuatro diferentes niveles. Sitúa en un primer plano los rituales religiosos que implican mitos, canciones, danzas, rezos y otras expresiones plásticas "que integran los diferentes aspectos de una parafernalia ritual que va a constituir el formato integral de un contenido místico acorde con la civilización" (5). En este primer nivel se ubican las liturgias africanas. Todas las ceremonias de la religión afrocubana participan de las características antes mencionadas que son, a su vez, características del teatro. En éste se funden diferentes aspectos de la cultura de los pueblos, "lindando con lo religioso como valor litúrgico (en el origen teatral de todos los pueblos) y en lo que tiene de participación y comunión". (Martí de Cid 290) Por su parte, Rine Leal afirma que cuando una persona cae bajo el poder de su Oricha se convierte en un actor que "miméticamente incorpora al santo en la coreografía mientras dialoga con los espectadores, que a la vez son parte fundamental de la ceremonia o representación". (84)

En el segundo nivel, Guerra se refiere al estudio formal de las danzas, la música y demás aspectos, pero "desvinculados de sus contenidos originales que ya han perdido vigencia en el ámbito cultural del grupo que lo ejerce o la poca en que se revive". (6) Y agrega que en este nivel, generalmente, se hace para ser observado o captado por otro. Llama a esto proyección folclórica.

El tercer nivel o estadio es, según él, el de la teatralización folclórica. De acuerdo con su argumento, correspondería al trabajo técnico y especializado que



SAMUEL CLAXTON E HILDA OATES EN UN ENSAYO DE MARÍA ANTONIA.

(FOTO/VAN CARAS)

utiliza y amplía, pero manteniendo el estilo, "las manifestaciones folclóricas, sin salirse de fronteras y marcos que puedan deformarlo y dimensionar su foco comunicativo a nivel de lo que se llama espectáculo teatral". (7) Sin embargo, el público está consciente de que el mundo que está presenciando sólo puede ser considerado como ficción teatral.

Finalmente, el cuarto nivel correspondería al ámbito de la creación artística y Guerra lo explica en los siguientes términos:

... el cuarto y último estrato se ubica en el ámbito de la creación artística, inspirada en el lenguaje folcló-

rico nacional. Aquí el artista manipula la tradición folclórica a su leal saber y entender: la toma, retoma, recrea y utiliza como sujeto de las más atrevidas lucubraciones, cuyo éxito o no, dependen del talento individual del creador. (7)

Dentro de este nivel encontramos la poesía negra, las novelas de Carpentier, las representaciones de danzas folclóricas y casi todo el teatro cubano que, de una forma u otra, incorpora el folclor africano a las tablas. La mayoría de los dramaturgos que incorporan el elemento negro a sus obras utilizan las diferentes ceremonias religiosas, los mitos, el lenguaje, etc. para crear un tipo de teatro "criollo" y, al mismo tiempo, explotar su potencial de teatralidad. Montes Huidobro reafirma esto, cuando señala que "mundo mágico, mundo teatral y mundo negro parecen ser sinónimos. Lo negro y lo mágico como recurso dramático son fácilmente reconocibles". (45)

María Antonia de Eugenio Hernández Espinosa se presta, de acuerdo con el análisis de Guerra, como modelo estético, a manera de puente, entre el primero y el cuarto nivel. Si bien es cierto que como manifestación de arte y por la teatralidad que manifiesta caería dentro del cuarto nivel, al mismo tiempo, la autenticidad con que incorpora los rituales religiosos, la lengua y las danzas, nos da la impresión de que estamos en presencia de una manifestación correspondiente al primer nivel.

Eugenio Hernández Espinosa no es un dramaturgo muy conocido fuera de Cuba. De hecho, no hemos podido encontrar ninguna reseña acerca de su trabajo y sólo Rosalina Perales lo incluye en su estudio *Teatro Hispanoamericano (1967-1987)*. Según ésta, esto se debe, en parte, a que el autor nunca ha podido superar con ninguna de sus obras a la primera, **María Antonia**¹. La obra se estrenó en 1967 pero no fue publicada hasta 1979. La trama se desarrolla en los barrios marginales de La Habana, probablemente en la década de los cincuenta. Se divide en dos Partes y un Prólogo, posee un total de once cuadros y una estructura circular.

En el Prólogo se nos presenta al personaje de María Antonia, quien en compañía de su madrina va a ver al babalao Batabio, para saber qué les dice Ifá². Desde esas primeras escenas y durante toda la obra, se mantiene la participación de los coros de las Iyalochas y el Akpwón, además de las danzas³. María Antonia y su Madrina van a ver al babalao porque, según ésta, la muchacha ha perdido el ashé, es decir, la suerte o gracia de los orichas. Luego nos enteramos de que está allí porque ha matado a su hombre, un boxeador abakuá, que la quería abandonar. María Antonia es hija de Ochún, y como su madre-oricha es una mulata muy rebelde y caprichosa que juega con todo el mundo. Sin embargo, Julián la domina completamente. Este es un hoven que nació, como ella, en un barrio de la ciudad muy pobre y aspira a hacer fortuna a través del boxeo. Su mayor ambición es pelear en el Madison Square Gar-

1 Entre otras obras suyas están *Calixta Comité* (1980), *Odebf, el cazador* (1982), *La Simona* (1982) y *Obá y Shangó* (1983).

2 Ifá es otro de los nombres que se usan para denominar a Orula. Representa el principio de la adivinación.

3 Las Iyalochas son en la santería las sacerdotisas. El Akpwón es el que canta solo en un coro en los rituales de esa religión.

den. Cuando tuvo problemas, fue María Antonia quien lo sacó de la cárcel, no obstante, dentro de sus planes no está llevarla con él. Julián anda con otras mujeres, y para desquitarse María Antonia hace lo propio. Uno de los hombres con quienes tiene relaciones es Carlos, un estudiante que siempre ha estado enamorado de ella. Al final, Julián le confiesa a María Antonia que no va a llevarla con él y ella lo mata.

Esta es la historia que conocemos durante la primera y casi toda la segunda parte. Da la impresión que es la misma que aparece en la adivinación de Ifá. Luego retornamos a la escena en que María Antonia está bailando en la fiesta para Ochún y en la cual Carlos, que se siente traicionado por ella, la mata de una puñalada.

Si bien éstos son los personajes principales, existen muchos más que, en conjunto, nos van a dar una visión panorámica de la vida en un barrio marginal en esa época. Esto se puede apreciar en el comienzo del Cuadro Primero, donde el autor, a través de trece "Imágenes", nos da, con cada una de ellas, un pedazo de la vida cotidiana en este submundo. Encontramos allí al yerbero, el policía, los limosneros, los vendedores de lotería, jóvenes que fuman marihuana, en fin, un sinnúmero de personajes que en medio del ruido del mercado van desarrollando pequeñas situaciones dramáticas.

Entre los personajes principales se encuentra también la Cumachela, una pordiosera que aparece por todas partes y que representa la muerte. De ahí que muchas veces habla al unísono con María Antonia, creando el efecto de que ya la muerte está unida a ella. Actuando como ésta, la Cumachela es quien le da el cuchillo a Carlos para que mate a María Antonia.

Toda la obra está organizada alrededor de los rituales mágicos y casi una tercera parte de los parlamentos están en lengua lucumí o yoruba. Gran parte de la trama se desarrolla durante los preparativos y la fiesta de la Virgen de la Caridad, Ochún, en la cual la Madrina piensa llevar a la oricha al río para "refrescarla". De manera que todas las ceremonias, a excepción de la visita al babalao en el Prólogo, tienen que ver con esta celebración.

Cuando llegan a la casa del babalao, la Madrina invoca a casi todos los orichas en una mezcla de lucumí y español en la cual predomina la primera lengua. Los cantos de las Iyalochas y el akpwón se escuchan en la casa del babalao, mientras éste está en el suelo, sobre una estera, frente al tablero de Ifá⁴. El babalao es la figura más respetada dentro de la Regla de Ocha o santería. La Madrina le pide que la "registre" para ver si su suerte puede cambiar y pueda encontrar de nuevo su ashé. De acuerdo con el registro, María Antonia está maldecida y no cuenta con la protección de los orichas.

4 Entre los diferentes métodos o sistemas de adivinación, están el Coko u Obi, los Caracoles o Dialogón, el Opele o Ekulé y el Tablero de Ifá. Los dos últimos están reservados para el babalao y son bastante parecidos entre sí. Para adivinar con el Ifá, el babalao utiliza dieciséis semillas negras de palma que va tirando y marcando en el tablero de Ifá, que está cubierto con un preparado de polvo blanco. Se realizan cuatro tiradas, y de acuerdo con las rayitas las combinaciones pueden llegar a más de doscientas, cada de ellas con sus recomendaciones, patakines, refranes, etc. El babalao las lee y por mediación de Orula le comunica la respuesta al consultante. Para más información sobre los sistemas adivinatorios, ver Jorge e Isabel Castellanos, tomo I.



(FOTO/TABLAS)

LA OBRA DE EUGENIO HERNÁNDEZ ESPINOSA NO ES DEBIDAMENTE CONOCIDA EN EL EXTRANJERO.

Su castigo es la muerte y ésta parece inevitable.

En el comienzo del Primer Cuadro se vuelve al pasado para representar los hechos que desembocaron en la muerte de Julián. En estas escenas se corroboran muchas de las predicciones del babalao: María Antonia es provocadora, dice cosas que no debe decir, humilla a la gente y es desobediente. Sin embargo, al mismo tiempo se mantiene el tono jocoso de la obra en la escena del mercado, donde el autor nos presenta un ambiente muy parecido al de un carnaval, con el desorden, las risas, las peleas y el humor:

CIPRIANO. Bueno, ¿y qué, negrona?

MARÍA ANTONIA. Ya ves, pasando por blanca has ta que se descubra.

CIPRIANO. Usted no tiene que pasar por blanca para valer.

MARÍA ANTONIA. Ser blanco en este país es una carrera. (21)

Es muy curioso este comentario de María Antonia porque en la obra no aparece ningún personaje blanco, a no ser unos turistas norteamericanos que se encuentran en el bar. Sin embargo, ésta es la única referencia en todo el texto acerca del racismo. Lo que Hernández Espinosa hace es darnos una visión de este sector marginado de la sociedad y, sobre todo, de sus relaciones con las únicas fuerzas que creen a su favor: la fuerza de la magia. Rosalina Perales nos dice que con **María Antonia** su autor nos da uno de los mejores retratos del lumpen prerrevolucionario... (dando) vida a la tragedia del pueblo, de los negros, de las clases más bajas de la sociedad perdida entre el pauperismo y la superstición (230)

Es ése un mundo de códigos muy estrictos. Si María Antonia o cualquier otro personaje rompe con las le-

yes sociales, puede tener problemas con la justicia, en cuyo caso recibe la ayuda de los orichas. No así si su falta es contra lo divino o todo aquello que se relaciona con ello. En este caso recibe el castigo de los orichas y quien lo ejecuta es simplemente un instrumento que la deidad ha escogido para llevarlo a cabo.

María Antonia se burla de los santos, de los rituales y de todo lo que tenga que ver con ello. Lo que sí hace es bailarle a Ochún, su madre, y según comentan otros personajes nadie puede hacerlo mejor que ella. En el mercado, un yerbero le quiere vender oñí (miel) y unas hierbas para que amarre a Julián, a lo cual ella se niega:

YERBERO. Con esto Ochún sacó a Shangó del monte. Mira, oñí, oñí; para endulzar tu voz, tu cuerpo, para endulzar tu vida, mujer.

MARÍA ANTONIA. Mira, yo me las sé arreglar sola. Y hasta ahora, el negro no ha dejado de comer de mi mano, cuando me ha dado la gana. (Yendo a la carretilla del yerbero.) A ver, déjame santiguarte con apasote, porque yo creo que eres tú el que ne cesita protección. (Lo despoja burtonamente.)⁵ (25)

Como su madre Ochún, María Antonia es zalamera, pícaro y sabe conquistar a los hombres, aunque en algunos de sus caminos puede ser desgraciada en el amor. No así cuando es Ochún Ibú Akuaaráque, que es zalamera, parrandera y busca líos.⁶

Por su parte, Julián es de la Sociedad Secreta Abakuá (ñáñigo). Esta regla sólo admite hombres y sus normas son muy complejas. Es de origen carabalí, mas no debemos olvidar que en Cuba todas las reglas comparten, más o menos, las mismas creencias. La diferencia entre ellas radica en los rituales y las prácticas. Se dice que los Abakuás ya ni siquiera se encuentran en África, y en Cuba se limitan más bien a dos provincias: La Habana y Matanzas. El hecho de que Julián sea Abakuá es importante para nuestro análisis, ya que esta regla es sólo de hombres y su fundamentos principales son la valentía, el poder y el honor, atributos que sus miembros no reconocen ni en la mujer, ni en los homosexuales, ni en los cobardes (antes, tampoco en los blancos). De manera que muchas de las cosas que ocurren en la relación entre María Antonia y Julián tienen que ver con la actitud de "macho" que no puede doblegarse ante la mujer de éste.

En la escena de la limpieza de Ochún en el río, el oricha quiere bajar al cuerpo de María Antonia, pero ésta se resiste. Esta ceremonia es, quizá, la mejor lograda de todos los rituales recreados en la obra. Se destaca por los cantos de Akpwón y del Coro, así como por la participación de todas las Iyalochas, Iyawos (Ini-

5 Evidentemente, hay un error en esta referencia. Según los patakines de todas las fuentes consultadas, a quien Ochún sacó del monte fue a Ogún, el dueño de todos los metales. Se dice que Ogún se internó en el monte porque no quería trabajar después que Shangó raptó a Oyá. Como ningún oricha podía sacarlo de allí, Ochún se ató cinco pañuelos a la cintura y llevó una tinaja llena de oñí (miel). En el bosque comenzó a cantar y Ogún salió a verla. Ochún le untó miel en los labios y Ogún la siguió hasta la salida del monte, donde los orichas la esperaban.

6 Para ver los diferentes caminos de Ochún, consultar Rosalía de la Soledad y María San Juan de Novas, *Ibo: Yorubas en tierras cubanas* 183-185.

ciados) y por los parlamentos, llenos de frases poéticas, de la Madrina. También María Antonia toma parte en la ceremonia y le pide la gracia a la oricha. Una vez terminada, la procesión avanza de regreso a la casa. En esta escena los cantos se hacen más intensos y la danza va in crescendo. A una mujer se "le sube el santo" y María Antonia siente que Ochún, ayudado por los Iyalochas y el canto del Akpwón, quiere bajar. Mas ella logra romper el cerco que le tienden y sale huyendo:

MARIA ANTONIA. Mi cabeza no le pertenece a nadie. ¿Viste como me la quisieron robar? Por un minuto creí perderla. Ochún no encuentra cabeza y me busca, pero no se la voy a dar, aunque en ello me vaya la vida. Anoche... Ikú vino a verme; Ikú viene a verme todos los días; me persigue. (42)

Ni siquiera frente a la muerte María Antonia abandona su actitud irreverente. Se sabe que en la santería la cabeza no le pertenece sino al oricha. En la escena antes citada, María Antonia le pedía a Ochún su gracia y momentos después no sólo le niega la cabeza, sino que hace alardes de que ni con la muerte se la dará. En un círculo religioso, no ritualista, esto no tendría mayor importancia, pero lo cierto es que María Antonia pertenece a un círculo en el cual los códigos divinos deben cumplirse al pie de la letra.

La segunda parte de la obra comienza en el monte. Hasta allí va María Antonia a buscar ayuda para tener a Julián. Se encuentra con la Cumachela, la muerte vestida de pordiosera, quien sentada en una piedra entona un canto funerario. La Cumachela la invita a entrar al monte y le pide que primero pague su entrada⁷. María Antonia le paga con unos centavos prietos que saca de un pañuelo, diciéndole que son un "resguardo" que le prohibieron quitarse, pero que no le importa. Con esto termina de comprar su muerte. La Cumachela le dice que va a conocer a Carlos, "manso como el río que en su fondo oculta un remolino". (62) Al adentrarse en la manigua, María Antonia ve a Carlos acostado sobre la hierba⁸.

El tiempo que María Antonia pasa con Carlos es el único en el que es verdaderamente feliz. Carlos es distinto a Julián, es un soñador. En una especie de soliloquio cada uno le cuenta al otro su historia. Aunque María Antonia reconoce el amor de Carlos y lo cree diferente no puede escapar a su destino, sobre todo porque su amor por Julián parece ser una maldición que pesa sobre su cabeza. Tanto ella como Carlos son personajes que viven tan atrapados, son tan infelices en el papel que les ha tocado vivir, que esto les da la oportunidad de ser "otros". Hernández Espinosa emplea en estas escenas las técnicas del metateatro. Según el estudio que ha realizado Abel Liones, "el metateatro es la forma necesaria para dramatizar a los personajes que, teniendo pleno conocimiento, no pueden participar sino

⁷ Para más información sobre la importancia del monte dentro de la religión afrocubana, véase el libro del mismo nombre de Lydia Cabrera.

⁸ Esto puede estar relacionado con el mito yoruba de Ochún cuando va a buscar a Ogún al monte; o bien con el mito Abakuá en el que el verdugo va en busca del espíritu de Sikán para poder cumplir con el ritual. Para más información, ver las obras de Cabrera y Sosa Rodríguez y la compilación de Menéndez, Estudios Afro-cubanos.

en su propia dramatización". (78) En **María Antonia** se trata de un metateatro consciente, ya que los mismos personajes se detienen a confirmar si el otro quiere seguir jugando o si prefiere parar. María Antonia y Carlos viven atrapados en un mundo angustiante, dominados por la falta de afecto y por la cercanía de la muerte. De manera que buscan el amor constantemente a través de la magia. Son personajes que viven inconformes con el rol que les ha tocado vivir y, por tanto, se desdoblan en lo que quisieron haber sido. Con referencia a los dobles en el teatro, Montes Huidobro afirma:

... una dirección preferencial del teatro cubano es la utilización del teatro dentro del teatro. Esto tiene una raíz... mágica, una raíz esquizofrénica, además del natural deseo de modernidad. Por la naturaleza misma de la técnica empleada, los personajes tienden a desdoblarse, a veces interpretándose ellos mismos desde diferentes planos, a veces interpretando a otros personajes. (53)

En ese juego, Carlos y María Antonia se trasladan a diferentes mundos y a posibles escenas del futuro: se casan, tienen hijos, son ricos, son pobres, se celan. Es curioso que cuando terminan de jugar María Antonia reconozca que se han dicho muchas cosas y que lo han hecho con desesperación. Y agrega: "Como si estuviéramos al borde de la muerte". (85) Sin embargo, el juego ha terminado y María Antonia vuelve a ser la misma que era. Ante la posibilidad de seguir juntos, ella le propone a Carlos irse a su cuarto, pero éste no quiere ir, despreciando así la oportunidad de empezar de nuevo y devolviéndola a su amor por Julián. El joven la provoca diciéndole que le tiene miedo a Julián, y obtiene de ella la respuesta que esperaba: "Tú no sabes con qué mujer te has topado... Todo lo que te he dicho es mentira. A Julián soy capaz de escupirle la cara y a ti olvidarte sobre ese escupitajo". (86) Con esta provocadora afirmación, que Carlos toma al pie de la letra, se desencadena la tragedia. María Antonia no sólo regresa al lado de Julián, sino que cuando aparece con Carlos en el bar donde se halla este último provoca que ambos se peleen. Y cuando Julián le confiesa en el cuarto de ella que se irá solo para México, María Antonia, en un arranque de locura, lo envenena.

Una vez que Julián está muerto, los Íremes (diablos en la regla Abakuá) con la Cumachela en hombros tratan de llevarse a María Antonia. Es aquí donde la Madrina la lleva a ver al babalao, con lo cual la acción de la obra vuelve a la escena en donde se inició. Al finalizar el registro, ya nada se puede hacer. María Antonia se enoja y ofende. El babalao, molesto por su insolencia, le dice: "¡Sal de esta casa con tu muerte!" (107)

Al final de la obra, toda la sensualidad de Ochún se desborda a través del baile que ejecuta María Antonia. En medio de la danza llega Carlos colérico. Los movimientos de ella se hacen más voluptuosos. Se miran, ella se le acerca y entonces él saca un cuchillo:

MARIA ANTONIA. ¡Nunca saques un arma si no vas a usarla!

Carlos, desesperadamente, la abraza.

MARIA ANTONIA. ¡Dale!

Carlos, con violencia, le hunde el cuchillo en su sexo. María Antonia contiene un grito. Se besan. Se desprende de él. Gira dando un grito. Ochún la

ha poseído. Cae muerta. (110)

El castigo de Ochún ha llegado para desmentir el alarde de María Antonia al decir que no le entregaría la cabeza ni siquiera muerta. Dentro de la santería, es conocido lo consentidora que es Ochún con sus hijas. Sin embargo, sus practicantes también saben que ningún oricha, como ningún humano, es completamente bueno o completamente malo, y que no se puede jugar con la suerte ofendiendo a aquéllos.

Hernández Espinosa nos ofrece en **María Antonia** la oportunidad de ver recreados los rituales de la santería, no sólo en el ámbito urbano, sino además en el monte. Esto, por lo general, no es usual en las obras teatrales de este estilo. Es un detalle significativo porque el monte guarda todos los espíritus y orichas. Los secretos que se utilizan en la ciudad para combatir las fuerzas del mal provienen del monte. Por el monte, Ochún logró obtener la gracia de todos los otros orichas y convertirse en la deidad consentida. Es en el monte donde María Antonia por primera vez se siente tranquila y feliz. El monte, no obstante, también esconde los espíritus malignos, los maleficios y la muerte. Al establecer un contraste entre la ciudad y el monte, el dramaturgo ha logrado incorporar el aspecto más importante y sagrado de la mitología africana.

Con el empleo del teatro dentro del teatro y de figuras simbólicas como la muerte, Hernández Espinosa ha recreado un mundo mágico dentro del ambiente de miseria en que viven estos personajes, y nos proporciona una nueva dimensión para medir esa realidad. La incorporación de los cantos y las danzas da más colorido y autenticidad a la obra, y nos remite a un ejemplo del primer nivel al que hace referencia en su trabajo Ramiro Guerra. Al mismo tiempo, la superposición de las "imágenes" y el juego metateatral imprimen a **María Antonia** una dimensión artística que corresponde al plano de la teatralización establecido también por Guerra. A pesar de esto, cuando los rituales africanos son representados, la música y el baile juegan un importantísimo papel. Hernández Espinosa los utiliza en todos los rituales que recrea, ofreciéndonos un espectáculo que parece estar mucho más cerca de lo folclórico que de lo teatral. ■

BIBLIOGRAFÍA.

- Cabrera, Lydia. *El monte, Igbo, Finda, Ewe Oricha, Vitini Nfinda*. Miami, Florida: Colección Chicherekú, 1983.
- Castellanos, Jorge e Isabel. *Cultura Afrocubana: el negro en Cuba*. Miami, Florida: Ediciones Universal, 1988.
- Guerra, Ramiro. *Teatralización del folklore y otros ensayos*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1989.
- Hernández Espinosa, Eugenio. *María Antonia*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1979.
- Rine Leal. *La selva oscura: historia del teatro cubano desde sus orígenes hasta 1868*. Tomo I. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1975.
- Liones, Abel. *Metatheatre*. New York: Hill and Wang, 1963.
- Martí de Cid, Dolores. "El negro y lo negro en el teatro". Eds. José Antonio Madrigal, José Sánchez Boudy, Reinaldo Sánchez, Ricardo Viera. *Homenaje a Lydia Cabrera*. Miami, Florida: Ediciones Universal, 1977.
- Menéndez, Lázara ed. *Estudios Afro-Cubanos*. La Habana: Facultad de Artes y Letras, Universidad de La Habana, 1990.
- Montes Huidobro, Matías. *Persona, vida y máscara en el teatro cubano*. Miami, Florida: Ediciones Universal, 1973.
- Perales, Rosalía. *Teatro hispanoamericano contemporáneo*. México: Grupo Editorial Gaceta, S.A., 1993.
- Soledad, Rosalía & María J. Sanjuán de Novas. *Ibo: Yorubas en tierras cubanas*. Miami, Florida: Ediciones Universal, 1988.
- Sosa Rodríguez, Enrique. *Los ñáñigos*. La Habana: Ediciones Casa de las Américas, 1982.





DOS VIEJOS PÁNICOS



FOTO/ARCHIVO

VIRGILIO PIÑERA SEÑALÓ Y MARCHÓ POR TODAS LAS SENDAS DE NUESTRA DRAMATURGIA.

Con la reproducción de este trabajo, aparecido originalmente en la revista *Casa de las Américas* (n. 49, julio-agosto de 1968), queremos rendir homenaje a dos sobresalientes figuras de la escena cubana de este siglo, el crítico, investigador y profesor Rine Leal (1930-1996) y el dramaturgo y escritor Virgilio Piñera (1912-1979). Es uno de los muchos textos que el autor de *La selva oscura* dedicó a la producción teatral de Piñera (a él se debe la selección de su *Teatro Inconcluso*, así como de la edición de su *Teatro Completo*, que inexplicablemente sigue sin aparecer), a quien consideraba, como escribió hace treinta y cinco años, no sólo el mejor dramaturgo cubano, sino además un autor que ha señalado y marchado por todas las sendas de nuestra literatura dramática.

El premio que el jurado de teatro de 1968 acaba de conferir a la última obra de Virgilio Piñera (1912) es un modo de rendir homenaje continental a uno de los me-

RINE LEAL

jores autores latinoamericanos. Era un premio largamente deseado, porque Piñera desde hace veinte años se encuentra no sólo a la cabeza del movimiento teatral cubano, sino también se proyecta como uno de los mejores dramaturgos actuales de habla hispana. No se vea en lo anterior un dítirambo dictado por el afán nacionalista. Cuando se contempla el actual repertorio teatral de América Latina, se comprende que salvo unos pocos nombres (Cuzzani, Usigli, Walsh, Carballido, Gorostiza, Conteris, Buenaventura, Díaz, Marqués, Chalbaud y tal vez dos o tres más a los que añado José Triana y Abelardo Estorino) no hay mucho que decir en torno a la expresión escénica en este lado del mundo. Pues bien, tómense las mejores piezas de esos autores y confróntelas con el teatro de Virgilio Piñera: de inmediato se comprueba que estamos ante una de las manifestaciones más personales (y por ende, originales) que pueda ofrecer el teatro latinoamericano.

Este premio así lo demuestra y viene a compensar el desconocimiento que existe en América Latina para el actual teatro cubano. Las causas son más que conocidas o inferidas, y salvo Cuba, que celebra cada dos años su Festival de Teatro, las demás naciones parecen volver sus espaldas a su teatro. Tal vez ahora, con la publicidad y publicación de la obra de Piñera *Dos viejos pánicos* (dos actos)¹, se descubra que existe en Cuba un autor que merece los mejores escenarios, como tardío reconocimiento o anagnórisis tropical.

Decía que este premio era un homenaje. Homenaje merecido, porque desde 1948, cuando estrena *Electra Garrigó* (escrita siete años antes), su autor se coloca a la cabeza de la dramaturgia cubana y ¿por qué no? (recuerden la fecha) de la latinoamericana. Y la hazaña que realiza Virgilio en Cuba en esa fecha puede aplicarse a gran parte del teatro hispanoamericano. Porque lo que *Electra Garrigó* es algo más que un brillante *tour de force* de un escritor de treinta y seis años, es todo un viraje de sensibilidad, una forma novedosa de observar la escena, una manera de devolver al teatro el imperio de la palabra, del ritmo, de la imaginación, de situarlo en su autonomía original. Partiendo del mito griego, Piñera desenvuelve toda una historia que se de-

¹ Virgilio Piñera: *Dos viejos pánicos*, Colección Premio Casa de las Américas, Casa de las Américas, La Habana, 1968.

sarrolla en pequeñas explosiones de humor y habilidad, enterrando los temas sociológicos y la ingenuidad maniqueísta en que aún se mueven concepciones del teatro latinoamericano. Tanto es así que cada vez que la pieza se ha repuesto profesionalmente en Cuba (1958, 1960, 1961, 1964) o ha sido llevada a la televisión, no ha dejado de perder su modernidad, cosa que sucedería si se estrenara en cualquier otra capital. No afirmo que sea la mejor obra de Piñera, pero sí que abrió para la creación dramática todo un camino por el que ha desfilado el resto de los autores cubanos. Lo que más sorprende en la obra de VP es su capacidad para transformarse, su posibilidad de cambiar el estilo como quien renueva su vestuario a los dictados de la moda. *Electra Garrigó* en 1948 es la abstracción, el mito bañado del tradicional choteo cubano que podemos descubrir ya en 1730 cuando se publica la primera pieza de autor cubano que conocemos, *El príncipe Jardínero y fingido Cloridano*. Pero dos años más tarde, lanza *Jesús*, el antihéroe por excelencia, el hombre común, un barbero, que rechaza el endiosamiento. Después con *Falsa alarma*, en 1957, se adelanta a *La Soprano Calva*; con *La boda* (1958), valiéndose de una palabra dura (teta en vez de seno), teje toda una comedia de salón sobre la maledicencia; un año después con *El flaco y el gordo*, llega al humor macabro que me recuerda al Mrozeck de *En alta mar* (1961); luego en *El filántropo* en 1960, se adelanta una vez más, ahora al Cuzzani de *El centroforward murió al amanecer*, y finalmente en 1962, con *Aire frío*, es el naturalismo de viejo cuño, un sorprendente giro dentro de su técnica, una especie de respiro en sus búsquedas. Pero el naturalismo de VP nada tiene de chato, sino que es una imagen poética donde el 'tiempo' es el principal personaje a través de dieciocho años en que transcurre la acción: la negativa a proletarizarse de una familia alienada, la propia del autor. Obra autobiográfica que recuerda a *Largo viaje de un día hacia la noche*. Y ahora, con *Dos viejos pánicos*, Piñera se lanza en el antiteatro, en el juego puramente teatral e imaginativo que resulta un eco de toda su obra anterior, donde la existencia se presenta como un hecho absurdo que no lleva necesariamente a parte alguna, una línea que zigzaguea y carece de sentido. Excluyo de esta relación *El no* y otras obras menores en un acto que aún no han sido estrenadas o editadas.

Todo lo anterior me sirve para establecer el prerrequisito de que VP se mueve en el teatro con esa ambigüedad que Philip Weissman², tomando ideas de Empson, Kris y Kaplan, reconoce como cualidad inherente al teatro o la música. "Toda obra teatral y toda partitura musical que sea original y artística debe expresarse en términos de una ambigüedad estética que permita una gama variada y múltiple de comunicación estética con el auditorio", afirma Weissman. Esa gama de comunicación se muestra más patente en *Dos viejos pánicos*, donde la acción argumental, la fábula al modo aristotélico, se desintegra en una polifacética muestra de pequeños incidentes que giran en torno a un tema único: el miedo. Y es interesante anotar que este asunto, si no poco usual en el teatro de VP, se ha mostrado más abiertamente en sus dos novelas *Pequeñas manobras* (Ediciones R, 1963) y *Presiones y diamantes* (Edi-

² Philip Weissman: *La creatividad en el teatro. Un estudio psicoanalítico*. Traducción de Julieta Campos. Edit. Siglo XXI, México, 1967, pág. 48.

ciones Unión, Contemporáneos, 1967). Tota y Tabo, luchan entre sí para cometer un asesinato: matar al miedo. Pero ¿miedo a qué, miedo a quién? No se sabe, y la ambigüedad de la obra recuerda ocasionalmente a *Esperando a Godot*, donde la espera se torna, a través de la humillación, el odio, el castigo y la sumisión, en una espera metafísica, es decir, más allá de la posibilidad cognoscitiva del hombre. En *Dos viejos pánicos* asistimos a un debate mental de dimensiones similares:

TOTA. (Incorporándose, toca a Tabo en un hombro.) Tabo, despierta, se hace tarde para tu píldora.

TABO. (Se incorpora, se restriega los ojos fuertemente, sacude la cabeza.) ¿Dónde estoy? ¿Se fue, Tota, se fue?

TOTA. Vamos, cretino, vuelve a tu materia. Ahora estamos vivos, ahora hay que vivir, tomar la píldora, dormir, despertar, y tener miedo y jugar y volver a dormir y volver a despertar...

TABO. (Haciendo un gesto de repugnancia.) Tener que despertar y tener que vivir con este miedo y tener que jugar para no tenerlo y cuando juegas lo mismo tienes miedo y no entiendes nada de lo que te pasa y sólo sabes que el miedo está aquí (Se toca la cabeza.) o aquí (Se toca el pecho.) o aquí. (Se toca el estómago.) Y él apretando, apretando y tú crees que lo has matado por ti, por mí, pero no matas nada y piensas que si lograras matarlo sería una reparación, una reparación que la vida te da, porque te has pasado los años con las manos en alto frente al cañón de una pistola.

TOTA. ¿Ya descargaste? Por mí puedes seguir, pero te oirán las paredes. Me voy a la cama. (Camina hacia la cama.)

TABO. (Le cierra el paso.) Tota, no te vayas, te lo pido de rodillas. (Se arrodilla.) Dime que esta noche va a ser la última.

TOTA. (Le da un empujón y lo sienta de nalgas.) ¿Y tú crees que en esta casa mandamos tú y yo? ¿Y tú crees que podemos decir: Miedo vete, y el miedo se va?

(Señalando a derecha e izquierda.) ¡Míralo, míralo! (Corre al fondo del escenario.) Míralo aquí... (Va tocando las fotos de las caras pegadas en la pared del fondo.) Míralo en esta cara, y en ésta y en esta otra y en aquélla y mira ésta muerta de miedo y esa que parece pedir auxilio. (Pausa, camina lentamente hasta llegar junto a Tabo.) De modo que coje derecho para tu cama y sueña con los angelitos.

TABO. Con los demonios querrás decir. Todavía me falta por soñar que él me mata, y yo me muero en ese sueño y me muero de verdad.

TOTA. Eso sería un regalo. Piensa en las noches que aún te quedan. Quiera Dios que me pase a mí. Hasta mañana, capitán intrépido. (Se acuesta, se quita los zapatos y la saya, cierra los ojos.)

Estos dos personajes en escena todo el tiempo van a "representar", es decir, asumir actitudes y gestos diferentes para incorporar el miedo como un oscuro personaje que puede ser un investigador social con planillas alusivas, o una luz que evita sus contactos y juega

con ellos para finalmente rodearlos. La pieza no tiene principio ni fin, es una situación fija que se repite cíclicamente, como crecen las ondas concéntricas en el agua en torno a la piedra lanzada que las provoca. Después de haber estrenado hace seis años *Alre frío*, nada más diferente podía esperarse de VP. Si *Electra Garrigó* es su primer intento de crear un teatro de abstracción, *Dos viejos pánicos* es su culminación, el clímax de una actitud muy personal frente a la escena.

Y sin embargo, el "pedigrí" de la obra no es difícil de descubrir. Detrás del texto y sus alusiones al mundo inconsciente, están Beckett, Ionesco, Pinter y cuantos autores actuales pueda usted imaginar, con tal de que no observen la escena con un lente sociológico o muestren típicas tajadas de vida. Pero no se trata, en el caso de Piñera, de un mimetismo elemental que concluya el expediente crítico sobre *Dos viejos pánicos*. Se trata simplemente de modelar el mundo elusivo y atemorizado del autor dentro de un marco contemporáneo, que hace imposible separar esta pieza de la obra anterior de VP, como he querido demostrar a lo largo de estas líneas. Es un teatro "cerrado" que refleja la visión disminuida y deforme de un mundo que se termina en sí mismo, y que carece de ventilación exterior, y donde contemplamos, no sin cierta dosis maliciosa de sadismo, el ahogo de sus criaturas, el reverso del espejo social. Tabo recorta figuras de una revista ilustrada, las quema como quien destruye la humanidad porque odia a la gente joven que le lanza en cara su vejez, juega con Tota a la muerte para escapar del miedo, ambos recuerdan los amores de su juventud, "representan" otros personajes, a ellos mismos, se someten a proceso, se atemorizan de unas planillas absurdas que deben llenar, y finalmente deciden matar al miedo en un intento infructuoso donde luchan contra un cono de luz que los vence: (De tanto apretarse uno contra el otro en medio de un atroz jadear, caen al suelo lentamente. Ahora el cono de luz ha aumentado su tamaño y les cubre enteramente el cuerpo.)

TOTA. (Mirando en torno a sí.) ¡Maldición! Se nos escapó de nuevo.

TABO. (Haciendo lo mismo.) Y ahora es más grande. Es un demonio. Acabará con nosotros.

TOTA. (Se da golpes tratando de darle al cono de luz.) Hijo de perra, vas a saber lo que es bueno... No te quedará hueso sano en el cuerpo.

TABO. ¿Qué cuerpo, Tota? Esto no lo tiene. ¿Qué rayos es esta cosa?

TOTA. El miedo es así; tú lo ves por aquí y aparece por allá, tú lo quieres coger y se va entre las manos, tú lo quieres matar y él te mata.

TABO. Y se va haciendo más grande, más grande...

TOTA. Más grande, más grande...

TABO. Y se infla.

TOTA. Y se agiganta.

TABO. Y engorda.

TOTA. Y asfixia.

TABO. Y ahoga.

TOTA. Y sofoca.

TOTA Y TABO. Y mata.

Al final, después de una extenuante jornada, regresan a la niñez y viven de nuevo su existencia de recién nacidos. Si al comenzar la pieza ambos viejos descubren que nada tienen que decirse,

TOTA. (A Tabo.) Tabo.

TABO. (Sin volverse.) ¿Qué?

TOTA. (A Tabo.) Vamos a jugar...

TABO. (Sin mirarla.) No.

TOTA. ¿No? ¿Y qué haremos? ¿Mirarnos las caras? (Pausa.) No pienses que voy a perder mi tiempo hablando. ¿No te parece que después de veinte años juntos quede algo por decir?

TABO. Bueno, si no queda nada por decir entonces nos callamos. (Pausa.) al terminar volverán a situarse en el punto inicial.

TABO. Hasta mañana. (Pausa.) Tota...

TOTA. ¿Qué?

TABO. ¿Mañana será otro día?

TOTA. Sí, Tabo, otro día, otro día más...

TABO. (Suspirando.) Otro día más...

TOTA. Y otra noche más...

TABO. Y otro día más...

TOTA. Y otra noche más...

TABO. Y otra noche más y otro día más...

TOTA. Y otro día más y otra noche más...

(Cuando Tabo dice "Otro día más", el telón empezará a cerrarse muy lentamente.)

La parábola de este mundo cerrado, donde el exterior no se ofrece más que como una creación interna, donde el miedo a la vejez se muestra a través de un doloroso proceso de humillaciones, insultos, disfraces y ceremonias macabras, en el que todo se sacrifica a las réplicas brillantes y el juego teatral e intelectual (en algún otro momento³ he definido el teatro de VP como un ejercicio mental) sigue siendo tan piñeriana como toda su obra. La realidad está expuesta desde adentro de los personajes y existe en función de ella transformada, adaptada y en ocasiones rechazada en aras de una creación tan propia como ambigua. Hiber Conteris, uno de los miembros del jurado (los otros fueron Max Aub, José Celso Martínez Correa, Manuel Galich y Vicente Revuelta), descubre en la pieza la crítica de una generación prefigurada por la sociedad de clases y el liberalismo. Anota Conteris:

...la delgadez de esas dos pobres existencias estremecidas por el pánico se recorta con toda su violencia negativa sobre el telón de fondo de un segmento histórico presente: sobre la realidad de una sociedad en pleno proceso de rejuvenecimiento -la Cuba de la revolución-, una sociedad que reestructura sus cimientos y se proyecta osadamente sobre el porvenir. Este es el pánico con que, en definitiva, se alimentan ritualmente Tabo y Tota; el pánico frente a la novedad, el pánico al

³"VP o el teatro como ejercicio mental", *La Gaceta de Cuba*, abril 5, año III, 1964, pp. 2-3.



STANISLAVSKI HOY, CIEN AÑOS DESPUÉS

OPINIONES DE GERARDO FULLEDA LEÓN,
GUILLERMO HERAS, JULIO GÓMEZ,
TERESA MARÍA ROJAS, ALBERTO SARRAÍN
Y LAURA ZERRA

A caban de cumplirse los cien años de la aparición de *El arte del actor*, un libro que revolucionó la práctica teatral. Con ese texto, al que luego se sumarán *Un actor se prepara*, *La construcción del personaje* y *Mi vida en el arte*, su autor, Konstantin Stanislavski, se convirtió en el teórico más influyente en la formación del actor. También hace un siglo que Stanislavski, junto con Vladimir Demirovich-Danchenko, fundó el hoy legendario Teatro de Arte de Moscú, al cual su nombre está unido de manera indisoluble. *La Má Teodora* ha querido aprovechar esta efeméride para pedir a algunos teatreros su opinión acerca de la vigencia del legado del genial director ruso.

GERARDO FULLEDA LEÓN (Cuba. Director y dramaturgo. Es autor, entre otras obras, de *Ruandi*, *La querida de Enramada*, *Provinciana* y *Chago de Guisa*, por las que ha recibido reconocimientos nacionales e internacionales)

La herencia máxima que nos ha legado Stanislavski es la de haber nos dotado de una escritura de la que pueda valer el actor para interpretar un personaje con organicidad y sentido de la individualidad creadora. El Método o sistema no es más que eso, una serie de experiencias que no constituyen un canon sino un lenguaje, quizás el primero realmente científico, y que estableció algunas leyes perdurables, hallado por un creador. Este lenguaje más que establecer una norma, le sirvió a Stanislavski para penetrar, junto con sus actores, en los confines y resortes de la actuación de su tiempo.

Esta experiencia nos es válida hoy como gráfica de la que podemos valernos, pero indudablemente las circunstancias dadas, tan caras al Maestro, no son nunca las mismas, aunque se asemejen. El *Hamlet* representado en la época isabelina no es ni puede ser el mismo *Hamlet* que se representa en los escenarios contemporáneos. Ello depende del punto de vista del creador que acomete la empresa teatral. Bien sabemos que incluso dos *Hamlets* concebidos en el mismo espacio de tiempo y lugar por dos directores distintos, tendrán, como es de suponer, propuestas y resultados diferentes, pese a sus inevitables coincidencias, y se materializarán en distintos niveles artísticos. Porque el lenguaje del que nos valemos puede ser el mismo, pero el hecho teatral en sí es singular.

Ese es, a mi juicio, el mensaje más claro que se deduce del Método de Stanislavski. A diferencia de los ortodoxos que consideran las lecciones y los libros modelos como dogmas a seguir, creo que cada uno debe aceptarlos como singular provocación y como riesgo a asumir para

futuro. Y en el análisis consciente o inconsciente, deliberado o no, de esa actitud ancestral, en la vivisección de esos dos arquetipos que pueden representar el temor de una generación y de un sector social determinado frente a la transformación revolucionaria de la historia, encuentro yo el mérito mayor y el profundo humanismo de esta pieza.⁴

La obra de Piñera recuerda a *La noche de los asesinos* de Triana, no sólo en su técnica de representación, en su manera, sino también en la exposición de seres marginados que se proyectan violentamente contra la realidad, que manejan el rito y el inconsciente como armas de autodefensa y realización. La ambivalencia de ambas piezas, el rechazo social y al mismo tiempo la deformación que sufren sus personajes por esa misma sociedad, amplía su significado y aumenta su alcance. Y es interesante señalar que si en la pieza de Triana estamos frente a un mundo adolescente que aún no ha llegado a vivir, en la de Piñera son dos ancianos que ya han superado esa misma vida. Y sin embargo, en ambas obras un invisible cordón umbilical que las une al mundo exterior, tira de ellas, las enlaza y finalmente asfixia. Las dos piezas se resuelven no sólo como un universo cerrado, sin ventilación ni luz exterior, sino también como un círculo que se cierra en sí mismo, se basta y alimenta de su propia realidad, que regresa al punto de partida.

En presenciarnos una perspectiva cambiante. El balance es una visión parcial aunque brillante y teatral, una especie de debate ritual que se salva por la indudable maestría de VP, un autor que conoce sabiamente los secretos de la escena. ■

⁴ Hiber Conteris: solapa a la edición de la pieza, Colección Premio Casa de las Américas.



intentar lo diferente, la transgresión, su propia lectura.

Fue el director ruso Goncharov quien señaló que actualmente existen tantos sistemas stanislavskianos como creadores stanislavskianos existen. Es que cada artista toma del Maestro la faceta o la peculiaridad que le es más propicia para su propia trayectoria, y sobre eso y con sus peculiares postulados artísticos, crea su discurso personal, su obra.

Stanislavski es todavía la gramática esencial para la formación del actor, una gramática que ha sido ampliada, diversificada y enriquecida por Meyerhold, Artaud, Piscator, Brecht, Grotowski, Barba y unos pocos más. Pero su aplicación frente a una obra, el trabajo de los actores, la puesta en escena corren por cuenta del artista que la emplee.

En los momentos iniciales de la creación de un espectáculo o de un personaje, puede ser que recurramos, incluso sin darnos cuenta, a la cadena de acciones psicofísicas y al sí mágico, aunque sin detenernos a meditar en su procedencia. Indudablemente, pese a los matices que introduzcamos, ahí está presente Stanislavski. Cuando nos detenemos en un montaje porque un actor no comprende bien una situación o no da los resultados apetecidos y cuando tratamos de hacerle entender en sentimiento adecuado, ahí ronda también Stanislavski. Cuando el público capta en su integralidad la intención y la emotividad de un actor, ahí prima el señor Stanislavski.

Hoy en día Stanislavski es una esencia, un estímulo, un recurso subyacente y no un dogma a seguir. Por suerte, y ya es decir mucho. Su convocatoria permanente es seguir siendo en el arte teatral nosotros mismos. ■

GUILLERMO HERAS (Véase la sección Colaboradores)

No cabe duda, Stanislavski fue uno de los grandes renovadores del arte teatral del siglo XX, si bien sus raíces estaban unidas al final del siglo anterior. Quiero precisar mi absoluto respeto y convicción en cómo las aportaciones que su sistema produjo en un momento de la Historia de la Representación Teatral (a ver si nos acostumbramos a definir bien los términos, ya que para muchos la Historia del Teatro suele ser SOLO la de los autores dramáticos), fueron vitales para descubrir nuevos territorios y nuevas sensaciones para construir un espectáculo y para luego contemplar ese montaje desde perspectivas diferentes. Y lo digo porque yo que estudié y practiqué el Método durante varios años con el maestro William Layton, descubrí hace mucho tiempo que no soy stanislavskiano. Quizá por ello, o como me ocurre con cualquier fundamentalismo (los brechtianos, grotowskianos, barbianos, artaudianos, brookianos, etc., etc.), tengo mucha prevención a la hora de hacer grandes panegíricos sobre personas como todos estos grandes maestros, que creo que sobre todo eran, y son, grandes apasionados de su oficio, coherentes defensores de un sentido para su práctica específica y artistas dotados para convertir las palabras de una ficción literaria en carne y sangre de una escena viva.

Stanislavski pertenece ya a los clásicos, a los que hay que leer y respetar pero no sacralizar. Reflexionar y analizar sus escritos puede suponer siempre un enriquecimiento del pensamiento intelectual, pero no siem-

pre esas teorías pueden ser llevadas hoy miméticamente al escenario. El teatro es un arte en evolución, y seguir trabajando con herramientas de ya casi otro siglo puede acarrear el alejarnos del necesario y continuo progreso de las ciencias de todo tipo. Por supuesto que no creo que haya evolución sin mirar hacia la tradición y, por eso, una enfermedad infantil de "vanguardistas" de medio pelo es precisamente el desconocimiento de esa tradición, y por ello, inventan la pólvora cuando hace muchos años que está inventada.

El arte del actor me sigue pareciendo un libro lleno de inteligencia y perspicacia escénica, pero dudo que sea un auténtico "método" armado como tal. Es más, por dudar puede que hasta el mismo Stanislavski no se propusiera acotar de una manera absolutamente sistematizada lo que luego muchos de sus alumnos o también alguno de sus depredadores, han convertido en una especie de "Tablas de la Ley". ¿Hay más metodología en este libro que en *La paradoja del comediante* de Diderot?... Y sin embargo, no hemos conocido ningún método diderotiano, y por supuesto tampoco a ningún neoyorquino astuto que lo haya convertido en referente universal de una escuela de teatro. Y aun con todo, estoy seguro de que por mucho tiempo seguiremos hablando de Stanislavski. ■

JULIO GÓMEZ (Cuba. Director. Graduado en Historia del Arte en la Universidad de La Habana. Fue fundador del grupo Los Doce. En Cuba dirigió varios montajes y trabajó además en televisión. Desde 1983 reside en Estados Unidos, donde ha impartido clases y dirigido teatro. Fue corresponsal de la revista española El Público).

Gracias a su larga vida, Stanislavski, que nunca dejó de observar con ojo acucioso el trabajo del actor, logró modificar y perfeccionar el llamado Método hasta el punto que, incluso hoy día, sigue siendo la estructura básica a la cual se puede remitir el actor en el mundo occidental.

Ha habido maestros que han logrado una interpretación muy personal del Método, sobre todo en Estados Unidos y la antigua Unión Soviética, pero siempre han sido variantes del mismo tema básico. Quizás el aporte más significativo en los últimos tiempos ha sido la simplificación y actualización del Método que lograron David Mamet y sus alumnos en unos talleres en Vermont, hace poco más de una década. El haber usado esta variante suyas en seminarios de actuación que impartí en Miami, me ha convertido en uno de sus más ardientes defensores.

El Método de Stanislavski aparece oportunamente cuando más lo necesitaba el Naturalismo en su lucha por desplazar de los escenarios la artificialidad de un Romanticismo y de un Arte por el Arte, a finales del siglo XIX. El Naturalismo, que pretende reproducir fotográficamente la realidad, en medio de la euforia positivista y cientificista de aquellos años, necesitaba de un actor que proveyera la ilusión de identificación total con el personaje, que sorprendiera con la espontaneidad, de manera que pudiese crearse una "cuarta pared" invisible que separara el escenario de las lunetas. Desde entonces, el Método se convirtió en la herramienta fundamental del actor naturalista hasta nuestros días, sobre todo en la televisión y el cine.

Pero el legado de Stanislavski no se limita a servir



(FOTO/ ARCHIVO)

STANISLAVSKI DEJÓ UN LEGADO QUE HASTA HOY PERDURA.

al Naturalismo. El Método es una estructura o referencia que, al menos como punto de partida para una búsqueda, puede servir eficazmente al actor para realizar su oficio en cualquier medio, género o estilo dramático. Incluso en propuestas escénicas tan alejadas del Naturalismo, como las planteadas por Grotowski, donde el gesto teatral es la finalidad y la fuente del trabajo del actor. Al experimentar con su teatro, en Cuba nos hicimos eco de ciertas palabras del propio Grotowski: "el punto de partida de estas formas gestuales o ideogramas es la estimulación y el descubrimiento en sí mismo de las reacciones humanas primitivas".

En Miami tuve la oportunidad de dirigir en 1995 diez de las últimas obras cortas de Samuel Beckett para el Center of the Fine Arts. Eran quizá sus textos más herméticos, donde los personajes no tienen el menor atisbo de historia, ni de lógica, ni de relación entre sí, ni presente, ni futuro. Obras dirigidas al inconsciente del espectador, sin ninguna posibilidad de explicación racional. Mi objetivo final como director era que los actores expresaran el texto como si fueran músicos que leyeron las notas en el papel pautado. Lograr la orquestación del sonido/ palabra del elenco y pretender que la audiencia se zambullera en el mundo poético del inconsciente, sin que faltara el particular sentido del humor de Beckett. Por supuesto, para decir el sonido/ palabra el actor tenía que lograr una intensidad veraz a partir de sí mismo, y nuestro trampolín fue un estímulo un tanto particular para cada uno de los actores por separado, pero partiendo siempre de la referencia a Stanislavski. Logramos unas representaciones muy exitosas, y el mejor

elogio lo hizo el padre de uno de los intérpretes: "Yo nunca entendí qué carajo pasaba ahí en el escenario, pero no pude levantar el culo del asiento".

Sí, definitivamente Stanislavski sigue vigente, y quizá su actualidad se deba a que no es precisamente un método inventado por un hombre, sino que de acuerdo con sus propias palabras, "después de haber realizado una larga y minuciosa observación, logré recopilar y estructurar lo que han siempre los buenos actores... Ese es el Método". ■

TERESA MARÍA ROJAS (Cuba. Actriz, directora, profesora y poeta. Ha actuado en teatro, cine y televisión. Reside en Miami, donde dirige el Grupo Prometeo, del Miami-Dade Community College)

¡Hola, Carlos!

Enero 6, ¿te acuerdas de los reyes magos? Me gustaban los tres pero como que había que escoger a un solo destinatario, me quedé con el negrito, porque era diferente. Te cuento que me mudaron de oficina. Estando de nuevo rodeada de cajas, recuerdos y estornudos, no pude encontrar el papel con la pregunta que enviaste por fax. Es ahora, a las 5:20 de la mañana, que comienzo un apurado ejercicio de memoria para complacerte.

Pienso que Stanislavski conserva su efectividad. Acercármelo y conocerlo, fue bueno. Nunca traté de "comprender" su sistema, me bastaba con saber que él me comprendía a mí. Esa sensación de gratitud y sorpresa me acompaña todavía. Por supuesto, no desdeño otros métodos. Mi maña es muy sencilla, verás cómo hago: me apasionan los descubrimientos, de modo que cuando encuentro algo interesante, corro a clase, comparto el hallazgo con mis estudiantes, observamos lo que tiene de bello y de práctico, y si la estación es propicia, lo sembramos en el huerto que tengo, al que caprichosa y caribefiamente llamo "Veguita de Stanislavski". ■

ALBERTO SARRAIN (Director de escena. Estudió Psicología en la Universidad de La Habana. Dirige el Grupo Cultural La Má Teodora y la revista de igual nombre. Ha realizado puestas en escena e impartido talleres en varios países de Latinoamérica y participado con sus montajes en varios eventos internacionales)

Comencé en el teatro como actor sin entrenamiento formal. Fui lo que en el mundo taurino se conoce como un espontáneo. Salté de las gradas al toro sin tener la más mínima defensa técnica. Me ayudaba la larga tradición de niño solitario, inventor de personajes invisibles, gestor de magias y lector contumaz de cuentos de hadas, brujas y hechizos.

Los primeros conceptos del Método los aprendí mucho tiempo después para defenderme en esas discusiones y peleas que caracterizan la pasión de los grupos de teatro donde hay gente joven luchando por sobresalir, pero nunca los utilicé como sistema para enfrentar un personaje. De forma natural yo había aprendido a mentir (orgánicamente) para sobrevivir en la hostilidad de mi mundo infantil, pero esta mentira era para mí un asunto de vida o muerte y de alguna manera el sentido de la verdad se había instalado en algún secreto lugar de mi psiquismo, inexplicable conscientemente, pero al que yo de manera natural (empírica) sabía llegar y apre-



FOTO/ARCHIVO

EL JARDÍN DE LOS CEREZOS. EN EL MONTAJE DEL TEATRO DE ARTE DE MOSCÚ (1924).

tar resortes que disparaban mecanismos, para producir efectos deseados en el mundo real.

Por ejemplo, el horror de asistir a la educación física en quinto grado cuando un perverso profesor me hacía correr por una hora alrededor del patio para que bajara de peso y pudiera participar en los deportes que mis compañeros adoraban, me llevó a inventar una enfermedad. Único recurso aceptable en aquel terrible mundillo militar de la escuela a la que asistía precisamente para endurecerme. Iba en el ómnibus escolar y pensé en el asma de la señora que lavaba la ropa de casa. Estaba muy delicada, decían, no debería seguir lavando, la gente con asma no puede hacer esfuerzos físicos. Empecé a probar con una hiperventilación, encontré el famoso jipío asmático seguí, seguí, seguí. Miraba por la ventana y sentía que comenzaba a ahogarme. Cuando de pronto saltó mi primer espectador y me dijo: Oye tú, ¿qué te pasa? ¿Tienes asma? Y ya no pude parar. Me ahogué de tal manera que quería arrepentirme y no pude. El chofer del ómnibus paró en casa de mi tía, todavía muy lejos de la de mis padres, y le pidió que me llevara al médico porque me veía muy mal. Llegué a la Clínica y me pusieron oxígeno y una inyección intravenosa que me calmó. Me sentí tan culpable que me convencí de que en realidad estaba enfermo. Padecí de asma desde los nueve años hasta los catorce. Pe-

ro este mecanismo de conspirar interiormente para lograr efectos exteriores deseados, fueron mi forma de enfrentar un mundo terrible que quería someterme. Fue también mi gran recurso a los dieciocho años para enfrentar los primeros personajes.

Pasaron algunos años desde que empecé a hacer los primeros pinitos en el teatro hasta que entré en el Teatro Universitario, y comencé a estudiar formalmente el Método. Este encuentro con Stanislavski fue de un disfrute extraordinario. La teoría en forma de ejercicios, de juegos, me permitía perder el terror al ridículo y enfrentar las tareas de una manera lúdica, infantil, pero crítica e inteligente. En realidad no lograba entender la utilización de los mismos en la creación de un personaje. Me asaltaban dudas de si tendría que pensar en la muerte de mi abuela para enfrentar la tristeza de Willy Loman y no lograba entender la importancia de aprender a tomar agua a través de un ejercicio de memoria de los sentidos para hacer de Bertolt Brecht.

Todo empezó a aclararse cuando comencé a vincular mi carrera de psicólogo en la Universidad de La Habana, con diferentes temas de la actuación y el teatro, especialmente cuando comencé a estudiar la muy particular y difícil

Personalidad del Actor. Creo que lo más importante de los estudios stanislavskianos sobre actuación reside en subrayar, enfatizar y reorientar la actuación hacia el estudio del objeto y el sujeto del trabajo del actor. Pudiéramos decir que el objeto de trabajo del actor son el conjunto de procesos psíquicos que conforman su personalidad. Luego, la única manera que tiene el sujeto (actor) de "actuar" sobre el objeto de trabajo -Personalidad- es no sólo conociendo cuáles de aquellos procesos participarán de manera activa en la creación, sino cuáles son los resortes que disparan dichos procesos hacia la consecución de sus objetivos. Lo difícil resulta que la personalidad es una construcción teórica, los procesos que la constituyen son inferidos de las acciones de las personas en el mundo real y validados estadísticamente. A diferencia de lo que se hace con un riñón, nadie puede localizar en el organismo los procesos Motivacionales y hacerles un sonograma para ver cómo se están comportando. Incluso los avances de la neuro-psicología en la correlación de áreas de la corteza cerebral como las emociones, las percepciones y sensaciones etc. no establecen más que una simple base anatómico-fisiológica animal para procesos cualitativamente diferentes en el hombre y entre los hombres. De ello se infiere lo que siempre han afirmado los psicólogos: la personalidad, como las huellas dactilares, es

única y depende tanto de una combinación genética como de factores históricos. Entonces dadas las siguientes condiciones la única forma posible que el sujeto (actor) puede estudiar el objeto de su arte (procesos psíquicos) es a través de la observación clínica única, ya que el objeto de cada sujeto es cualitativamente diferente. Y es aquí donde regresamos a Stanislavski porque el llamado Método no es más que un instrumento de estudio. Teóricamente, un énfasis en lo psicológico; prácticamente, el uso de la observación natural y la observación controlada como instrumento de trabajo fundamental del actor.

Tales presupuestos stanislavskianos descubiertos genialmente mucho antes de que la psicología se hubiera desarrollado como ciencia (lo que a la misma vez le limita por lo rudimentario del conocimiento y la forma en que podía expresarse la psicología de la época). Esto, a lo que ha querido llamarse método, y que no era nada más que un cuaderno de trabajo con apuntes sobre ensayos, en donde sin darse cuenta, como mencionamos anteriormente, Stanislavski usaba uno de los más efectivos métodos de investigación científica: la observación natural y la observación controlada.

El Método, tal y como Lee Strasberg lo da a conocer, aparece ya en los primeros trabajos sobre actuación, aquellos que surgieron del laboratorio de montaje de las obras de Chejov, en los que Stanislavski toma nota como en un diario de trabajo y que los ordenadores del "Sistema" (Strasberg y sus secuaces) llamarían las siete unidades del Método. Claramente cada una de esas unidades se corresponde con un proceso psíquico, así que de cualquier manera que lo veamos es una Psicología en donde encontramos como primeros objetos-objetivos del trabajo del actor aquellos procesos psíquicos a través de los cuales el hombre conoce al mundo: los procesos cognoscitivos. Después aquellos con que lo siente (procesos afectivos) y finalmente con los que actúa sobre ese mundo (procesos conativos). La intención de cada unidad es sensibilizar al actor con dichos procesos, de manera que pueda ubicarlos y ejercer sobre ellos los mecanismos apropiados para obtener los resultados esperados. Veamos las diferentes unidades del método y su obvia correspondencia con procesos psíquicos

Unidad 1: Atención.

Unidad 2: Concentración.

Unidad 3: Memoria.

Unidad 4: Memoria de los sentidos (sensación, percepción).

Unidad 5: Imaginación (Pensamiento).

Unidad 6: Memoria emotiva (procesos afectivos).

Unidad 7: Improvisación. (Conativos-Motivacionales)

Lo más valioso de este trabajo es, a pesar de lo primitivo de sus bases científicas, la ingeniosidad de los ejercicios basados en la observación natural que constituyen un valioso trabajo de recopilación empírica (y graciosa) para sensibilizar al actor con las áreas del psiquismo que pretende tocar.

Años después, cuando Stanislavski revisa su universo de conocimiento y habla de Acciones Físicas, podemos encontrar en su nueva gnoseología un pequeño tratado de Motivación. Términos como objetivo, motor impulsor, acciones simples, pueden encontrarse en la descripción del Acto volitivo complejo, descrito por el

destacado psicólogo investigador soviético Leontiev, lo que prueba que Stanislavski caminaba aparejado al desarrollo científico de su época.

Y ésta es la principal objeción a los ortodoxos, a los puros, a los stanislavskianos, a los actores del Método. Si el propio Konstantin, como le llamaban sus amigos, alertó que su trabajo no era un sistema, ni un método, sino apuntes para la investigación, ¿no sería el momento de pensar en dónde se encuentra el desarrollo de la psicología actual y ver qué de nuevo le puede aportar al Método? ¿No es hora de dejar la idolatría, la santificación y poner proa a la investigación seria y rigurosa, sin quitarle méritos a nadie? La verdad es que sólo la semiótica y la semántica han conducido la investigación teatral hasta nuestros días con su análisis dramaturgico, pero la polisemia y polivalencia del teatro lo han hecho difícil, pedante y largo. ¿O es que las gentes de teatro no tenemos armas para enfrentar el conocimiento más allá del mito? Así las cosas, arrimamos al nuevo siglo con un verdadero desbalance en la gnoseología teatral: el texto vuelve a ser el centro del universo creador. El actor continúa haciendo exorcismos medievales para crear personajes. De espaldas a un mundo de conocimientos por descubrir que vinculen de manera coherente y científica (lo cual no está reñido con la poética del asunto) la profesión del actor, la creación del personaje y la repetición diaria de esa creación en las funciones.

Los aportes a la actuación y al teatro de diferentes estetas de este siglo posteriores a Stanislavski se deben precisamente a la reevaluación del sistema a la luz de nuevos conocimientos científicos. Por ejemplo, Grotowski y la revolución del uso del aparato fonador del actor con el empleo de los resonadores. No debemos ser ortodoxos de nada. El conocimiento del Hombre está en una constante revolución. Stanislavski es todavía, por defecto e ingenio, un buen comienzo, pero cada actor debe crear su propio sistema. Cada profesor de actuación tiene que ser un investigador, como lo fue Konstantin. Conformarse, aceptar sistemas, convertirse en devoto es de alguna manera acomodarse, dejar un poco de ser artista. ■

LAURA ZERRA (Cuba. Actriz. Ha trabajado en teatro durante varios años y ha intervenido además en películas y telenovelas. Vivió en Venezuela y en la actualidad reside en Estados Unidos)

¿Qué está vigente del Sistema de Stanislavski? Es obvio que el Sistema, como técnica de actuación y, aún más, como verdadero Método, significó toda una revolución en el arte del actor. A fines del siglo pasado Stanislavski crea su famoso sistema de actuación, pero será muy gradualmente que, en el presente siglo, a nivel internacional, se extienda y su conocimiento empiece a ser aplicado. Tendríamos que preguntarnos, a través de los años, cuántas versiones del método nos han llegado mediante distintas ediciones y diversos expositores del mismo. Gran parte de la problemática reside en estos aspectos fundamentales. ¿Sería prudente, a estas alturas, preguntarnos si hemos sido fieles a los planteamientos originales de Stanislavski? No lo creo. Sólo queda trabajar desde nuestras propias experiencias con relación al Método. Únicamente, desde esta perspectiva, podríamos emitir un juicio positivo o negativo

sobre el sistema.

Recordando mis propias vivencias de estudio y actuación, bajo la dirección de Vicente Revuelta en Teatro Estudio, el Método no sólo me permitió "abrirme" como actriz, sino también como persona. ¿Por qué? El sistema buscaba que el actor lograra un comportamiento orgánico, es decir, fiel a la vida misma. Stanislavski insistía en vivir lo imaginario. Para mí ésa era la clave. Vivir mis propias fantasías en el teatro.

A través de mis propias experiencias en teatro y televisión, he comprobado que las enseñanzas de Stanislavski resultan totalmente válidas, sobre todo en los momentos más críticos de la actuación. Es cierto que el teatro tiene un mayor margen para la improvisación y la creatividad; no obstante, en la televisión, con sus limitaciones, resulta aplicable. Máxima concentración será necesaria. Fe absoluta en lo que se hace. Justificaciones al infinito, aun de lo injustificable. El Método da un piso seguro al actor en toda circunstancia interpretativa. No es una fórmula fácil, tampoco es mágica, pero es la única vía que fundamenta la acción dramática. Se vive lo imaginario. ■



(FOTO/ARCHIVO)



MEYERHOLD, UNO DE LOS PRINCIPALES COLABORADORES DE STANISLAVSKI.

"Nos han llegado pensamientos aislados sobre nuestro arte emitidos por el gran Shakespeare, Molière, Riccaboni, padre e hijo, Lessing, el gran Schroeder, Goethe, Talma, Coquelin, Irving, Salvini, y otros legisladores de nuestro arte en todos los países, pero todos esos pensamientos valiosos y los consejos dados no están sistematizados, no han sido llevados al mismo denominador y, por ello, se advierte la ausencia en nuestro arte de firmes bases que pudieran servir de guía a un profesor. En Rusia la carencia de estas firmes bases que pudieran fijar ese arte es más sorprendente aún. A pesar de la monta de artículos, libros, y conferencias públicas y lecciones particulares, a pesar de las búsquedas de innovadores y salvo anotaciones de Gogol y unas líneas entrecasadas de la correspondencia particular de Schepkin, nada tenemos escrito que sea particularmente necesario o ventajoso para el actor en el instante de la creación, o que sirva de guía para el maestro. Todo lo que se ha escrito sobre el teatro es mera filosofía, a veces, sumamente interesante, que habla de manera hermosa sobre los resultados que se quieren alcanzar, o es una crítica que discurre acerca de la aptitud, ineptitud, validez o invalidez, de los resultados alcanzados. Todas estas obras son valiosas o necesarias, pero no directamente en la aplicación

S

IEMPRE SERÁ EL PRIMERO

ELSA GAY

Mucho se ha escrito sobre Stanislavski en estos cien años que ahora conmemoramos. No creo que lo más importante de la labor del célebre director ruso sea, como algunos consideran, su época final, su trabajo sobre las Acciones Físicas. No lo creo porque pienso que en él hasta sus errores son importantes. De éstos aprendió, porque estudió sus razones y tuvo tiempo para rectificar. De ellos también aprendimos nosotros. Revisando los esfuerzos para mejorar el trabajo del actor sobre el escenario realizados por los estudiosos anteriores a Stanislavski y analizando los primeros escritos del Maestro, podemos hacernos una idea de las condiciones en que entonces se hallaba ese arte. Al respecto, el propio Stanislavski apuntó:



(FOTO/ARCHIVO)

EL MÉTODO EN ESTADOS UNIDOS: JESSICA TANDY Y MARLON BRANDO EN UN UN TRANVÍA LLAMADO DESEO.

práctica, puesto que silencian el hecho de cómo hay que alcanzar los resultados finales, qué es necesario hacer en los primeros, segundos y terceros momentos con el alumno o principiante completamente inexperto, o por el contrario, con un actor demasiado experto pero muy viciado, qué clase de ejercicios parecidos al solfeo, para el cantante, serían necesarios para el actor, qué escalas o arpegios se requieren para desarrollar el sentimiento creador y las vivencias en el actor. Habría que enumerarlos lo mismo que en los compendios de problemas para ejercitarse sistemáticamente en casa o en la escuela, pero todos los trabajos y textos que atajan al teatro silencian. No hay guía práctica, sobre esto sólo hay ensayos, pero no vale la pena hablar de ello ahora, o es prematuro hacerlo".

Cualquiera que lea con atención estas líneas, descubrirá enseguida cuáles eran las preocupaciones de Stanislavski con respecto al actor, el escenario y el público. Se da cuenta de que en la educación del cantante el trabajo sobre el solfeo debe ser sistemático y se pregunta qué ejercicios específicos podrían servir al arte del actor, ante la existencia de grandes divos "inspirados" de mucha información generalizada y de elementos particulares, se notaba la falta de una sistema-

tización del trabajo del actor sobre sí mismo y sobre su papel, su preparación individual y grupal, para responder a las exigencias de la puesta en escena y de los requerimientos del director. Anota también que toda la filosofía teatral publicada hasta entonces se aplicaba a los resultados finales sin decir qué era necesario hacer para ponerla en práctica.

Creo intuir que además se refería a problemas de la puesta en escena más que a los métodos seguidos por el actor para la creación de su papel, pero el propósito es anotar su interés de contar con una guía que fuera de lo simple a lo complejo en una continua evolución. Ese es uno de sus grandes logros: aportar una guía práctica de ejercicios sistematizados dirigidos a superar los bloqueos y limitaciones de los actores. No se trata sólo de las limitaciones físicas, sino que desarrolla todo un trabajo con la sensibilidad para adaptar los sentimientos del personaje a las necesidades del director. Stanislavski desea, necesita, quiere convertir al actor en materia maleable para solucionar sus propias necesidades de director, dotarlo de una ética y de una disciplina que se corresponda con la hermosa misión que se ha impuesto y que el estudiante pueda hacer uso de ella de forma individual, que la escuela de teatro sólo sea una guía orientadora. También se da cuenta desde el principio de que todo eso es prematuro y que esa guía práctica está por desarrollar. A esta labor dedicará más de cuarenta años de su vida.

El arte teatral, como en todo arte, posee algo de matemáticas. Una matemática espontánea, naturalmente. Al ejecutar una partitura el músico deberá usar las notas tal y como las distribuyó el compositor, pero para poderlo hacer deberá conocerlas, compararlas, saber sus valores. No puede cambiar el re por el la siguiendo su inspiración. El pintor estudia el efecto de un color junto al otro, su posición, sus valores dentro de la imagen, la composición, el dibujo... Pero nadie como el actor tiene que plantearse su trabajo como una ecuación matemática: con cinco pasos amplios está en medio del escenario, a la izquierda está la salida, en un momento determinado -marcado- deberá sentarse, ponerse de pie, caminar hacia la ventana, encender un cigarro, en el momento marcado, en esa palabra del discurso, y no en otros, para que el técnico pueda poner la música, apagar la luz, hacer entrar al otro actor, etc. El escénico es un arte calculado, medido, depurado, ensayado, repetido. Los ensayos serán los bocetos, la puesta en escena, el cuadro acabado. Pero tampoco quedará concluido hasta que el actor convierta ese cálculo, esa medida, esa marca direccional, por obra y gracia de su inspiración y de su buen hacer en emotividad, en poesía viva y comunicante. El actor necesita estar consciente de por qué y cuándo hacer algo, una exigencia de todos los sistemas actuales. Además, como ese cua-

dro no se hace para una sola vez, sino para toda una temporada, (y Dios quiera que sea larga y se repita) y como tampoco se hace siempre solo, y quien lo hace es un ser humano, cambiante, débil, impresionable, deberá dominar alguna técnica para poder controlar esa posible mutabilidad, esa debilidad, esa capacidad de impresionarse, y, por lo tanto, debilitarse, y quedar a merced de cualquier imponderable. Stanislavski descubrió todo esto, lo estudió, le dio un sentido al trabajo actoral, se enfrentó al actor de su época. Había que darle, tanto al principiante inexperto como al gran divo plagado de vicios, un método de trabajo para hacer su labor más humana, orgánica y natural. Todo eso lo hizo el Maestro, con valiosos colaboradores que le ayudaban, que seguían sus propuestas y las discutían con la intención de aclarar conceptos o de fijar unos pasos a seguir.

Creo que somos privilegiados al poder contar con algunas traducciones de sus obras, aunque no todas están traducidas al español. Sin embargo, con lo que tenemos al alcance podemos criticarle, medir su grandeza, constatar en qué se equivocó, estar de acuerdo con él o cambiar cosas. Somos privilegiados porque lo podemos utilizar en provecho nuestro. Respecto a la voz, por ejemplo, no se preocupó mucho al principio porque empezó trabajando con actores que habían recibido instrucción. Pero en la segunda etapa, cuando incorporó principiantes, se dio cuenta de su gran necesidad y desarrolló una guía de ejercicios partiendo de la desarticulación de la frase, para que el actor encontrara por sí mismo sus correspondencias internas. La puntuación, los sonidos nasales y guturales y otros aspectos que Grotowski llamará resonadores. Atiende a la proyección, el timbre, el ritmo, se atreve a establecer su propia tabla de entonación, las pausas y valores que podían sustituir el conocimiento del idioma, sólo por su carga emotiva. Aprovecha su relación con Isadora Duncan, así como los aportes de ésta a la danza, para establecer un entrenamiento del movimiento para posibilitar la libertad muscular del actor, romper sus bloques y conseguir que sus gestos guarden relación con los de su personaje, que sean fluidos, elegantes, precisos, rítmicos, hermosos, sobrios, en fin, significativos, cargados de la personalidad del personaje y no del actor. Establece una serie de ejercicios para desarrollar la verdadera emoción de éste en momentos marcados. Establece la búsqueda de unos antecedentes del personaje, a partir de lo que se sugiere en el texto, y también una serie de razones ocultas en el subtexto que matizan la expresión del actor. Establece la diferencia entre el quehacer cotidiano y vulgar del actor y la voluntad de someterse a la tiranía de un personaje, un texto, una puesta es escena.

Desarrolla un plan y establece la situación, los conflictos, los objetivos, justifica cada acción, busca un superobjetivo. En el trabajo del actor sobre sí mismo, ubica la soledad pública, la atención, la concentración, el desarrollo de la imaginación; lo apremia para que observe su entorno, para que aprender de él, lo obliga a relacionar sus experiencias particulares (memoria emotiva) con su quehacer artístico.

Brecht estudio atentamente el sistema de Stanislavski. El director ruso fue para él una buena referencia, y escogerá y rechazará aquello que no le sirva a sus planes. Por ejemplo, la verdad stanilavskiana le intere-

sa cuando es útil y se refiere a los problemas sociales. Rechaza, en cambio, la memoria emotiva, la soledad pública, porque según él, el actor debe relacionarse directamente con los espectadores como el maestro con sus alumnos si quiere obtener buenos resultados. Sin embargo, su intención de concientizar ideológicamente al público no está reñida con la búsqueda estética, la elegancia de los desplazamientos, los gestos precisos y cargados de sentido que los hacen creíbles, ni le impide comportarse como un artista. Su gran creación, el Berliner Ensemble, es conocido internacionalmente por su preciosismo, el cuidado de los detalles y la técnica depurada.

Me atrevo a afirmar que Brecht no crea un método de interpretación, sino un contra método, partiendo del de Stanislavski y estableciendo diferencias en el uso de los elementos planteados por éste. Me atrevería, además, a decir, en voz baja, porque no quiero quedar como una diletante, que lo que Brecht hace con su politización de actores y público y su técnica del distanciamiento lo hace a partir de recursos que atañen más a la puesta en escena que a la formación o creación de un método de trabajo para el actor. El mismo Brecht aconsejaba el estudio para su uso del sistema de formación del actor de Stanislavski por lo menos durante la primera parte de su trabajo. Stanislavski propone el trabajo del actor sobre sí mismo y sobre el personaje tomando en cuenta las circunstancias dadas de éste y la cultura e inteligencia del actor para desarrollar. Brecht, por su parte, propone un uso de las capacidades del actor para resolver problemas sociales, lo que no impide que en su evolución creara espectáculos técnicamente perfectos y artísticamente sorprendentes.

Un siglo después de que fundara el Teatro de Arte de Moscú, aunque no lo queramos, seguimos siendo deudores de Stanislavski, de una sistematización y metodología del trabajo de la que ya no nos podemos prescindir, incluso para negarla. Por eso siempre será el primero. ■

BIBLIOGRAFÍA.

- Aslan, Odette: *El actor en el siglo XX*, Editorial Gili S.A., Barcelona, 1979.
- Cagri, Massimo: *Por un teatro político. Piscator, Brecht, Artaud*, Akal Editorial, Madrid, 1978.
- Cole, Toby: *Actuación*, Editorial Diana, México, 1983.
- Dieterich, Genoveva: *Diccionario del Teatro*, Alianza Editorial, Madrid, 1985.
- Grotowski, Jerzy: *Hacia un teatro pobre*, Editorial Siglo XXI, Madrid, 1987.
- Hethmon, Robert H.: *El método del Actors Studio*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1972.
- Marini, Marco de: *El Nuevo Teatro, 1947-1970*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1988.
- Stanislavski, Konstantin S.: *Un actor se prepara*, Ediciones Constancia S.A., México, 1963, 6ta. edición.
- : *Mi vida en el arte*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1985.
- : *El trabajo del actor sobre sí mismo*, Editorial Quetzalt, Buenos Aires, 1980.
- Strassberg, Lee: *Un sueño de pasión: desarrollo del método*, Icaria Editorial, S.A., 1987.
- Temkine, Raymond: *Grotowski*, Barral Editores, Barcelona, 1978.



TRA VEZ HIJOS DE STANILAVSKI

CARLOS CELDRÁN



VICENTE REVUELTA, UNO DE LOS INTRODUCTORES DE STANISLAVSKI EN CUBA.

(FOTO/TABLAS)

Creo que nuestra tradición más sostenida, teatralmente hablando, ha sido la experimentación. El teatro cubano moderno nace del riesgo y la asimilación de métodos y técnicas. Intenta de golpe ponerse al día en pocos años. Irrumpe en la Modernidad saltando de la nada para ubicarse en el centro de las vanguardias.

Cuando Vicente Revuelta introduce por primera vez en Cuba ejercicios de Stanislavski a finales de los cincuenta y estrena *Largo viaje de un día hacia la noche*, de O'Neill, bajo el prisma del Método, casi simultáneamente pone en escena *El alma buena de Se-Chuan* a partir de su interpretación del método brechtiano. ¿Cómo entender esta dicotomía en uno de los fundadores de nuestra escena -padre reconocido de tantos directores-, que unos años más tarde -no muchos- sorprende con *La noche de los asesinos*, de José Triana, texto artaudiano, hijo directo del Teatro de la Crueldad, cuyo montaje se convierte en paradigma de los sesenta y del teatro cubano hasta hoy, o que a finales de la misma década se lanza con *Los Doce* en una experiencia grotowskiana? Todo de golpe y en un solo maestro. Son, por demás, los mismos actores, los mismos espacios, el mismo público que rápidamente recibe el bombardeo sin distinciones ni etiquetas, sin demarcaciones ni prejuicios. Son, por demás, los mismos críticos y los mismos teóricos. Aquí la Academia será en lo adelante el sitio de experimentación. El centro y lo periférico están aliados, lo comercial y lo alternativo se funden sin paradojas. Nunca hemos distinguido desde entonces qué es exactamente un teatro alternativo y qué es teatro central, cuál es el culto y cuál el popular. Los grandes éxitos de público han sido puestas en escena sumamente experimentales, "cultas", repletas de riesgo y experimentación. De hecho han devenido modélicas, "académicas", sus directores, maestros y sus autores, clásicos vivos: *La noche de los asesinos*, de Triana y Revuelta, y *María Antonia*, de Eugenio Hernández Espinosa y Roberto Blanco, son dos ejemplos elocuentes.

Cómo ubicar, de entrada, si no es bajo este prisma, la necesidad de nuevos públicos, espacios y lenguajes del Grupo de Teatro Escambray; a Berta Martínez como

directora y actriz -su "extrañeza" peculiar y orgánica-; a los hermanos Camejo con su teatro de títeres; a Ramiro Guerra y sus coreografías; a Roberto Blanco con sus búsquedas en el teatro total, sus asimilaciones del folclor negro y su interpretación personal de Brecht; a Virgilio Piñera y su dramaturgia -si aplicamos al texto este análisis que hemos hecho a la escena, el resultado es aún más radical. Virgilio es el experimentador permanente, un negador absoluto, y la paternidad que su obra acuña como legado es heterodoxa, inacabada y bocetada; y muchos más que incluirían a todo el teatro hasta el presente.

La historia discontinua, muchas veces mutilada y censurada, como todos bien sabemos, de la mayoría de estas líneas de investigación ha impedido que el teatro cubano completara su ciclo de crecimiento. Su camino hacia adelante ha continuado, no obstante, bajo la fragilidad de este sino: empezar siempre. Reinventarlo to-



(FOTO/TABLAS)

LA CUARTA PARED: EL TEATRO ALTERNATIVO COBRA CUERPO.

do de nuevo. Cada director, cada actor, cada grupo tienen ante sí esta descomunal tarea. Esa es la tradición que nos ha tocado y dentro de ella todos operamos provisionalmente.

Siempre me asombra cuando etiquetan mi trabajo y tratan de ubicarme en una parcela del llamado teatro experimental, dejando por sentado en esta denominación la existencia de un teatro central, establecido, de corte académico, de gran audiencia, con el dominio de un lenguaje respaldado por la tradición, algo así como la Comedia Francesa y el Broadway y el Off-Broadway.

Uno de mis maestros en el Instituto Superior de Arte fue precisamente Vicente Revuelta, y en sus clases se mezclaban ejercicios de Stanislavski, experiencias sicofísicas grotowskianas con ejercicios inventados por él mismo, a la vez que trabajábamos en los montajes de Teatro Estudio, bastión supuestamente

bió haber sido mucho más rica que cualquier reducción.

Stanislavski ha funcionado últimamente como tabú, como el coco que te sacan para asustarte cuando te alejas demasiado por un camino. Pero quienes esto pretenden olvidan que él mismo fue un exiliado dentro del Teatro de Arte de Moscú, por sus incansables y no siempre entendidas búsquedas; que fue él quien prohibió a Meyerhold y Vajtangov; y que en nuestro teatro cohabitó con sus preguntas esenciales sobre el arte del actor con los experimentos más radicales sin entrar en discrepancias. Como a un loco vemos también a Vicente, visitando todos los frentes mientras en su jergonza va de Barba, al Living Theatre, Artaud, Grotowski, Brecht, a su siempre amado maestro, a su fuente. Prefiero a ese Stanislavski loco, extravagante, rupturista, que peyorativamente retrata Bulgakov en su novela

académico. Nunca sentí las cosas de ese modo, ya que nunca fueron así. Todo ha estado gestándose de una forma más empírica y flexible.

Nuestro Stanislavski se ha mezclado con todas estas visiones simultáneas que, sin que lo queramos, lo han contaminado de un modo insoslayable. No hay actor en Cuba que sea puramente de una escuela u otra, y eso ha sido lo maravilloso de esta provisionalidad. Durante años trabajé con Flora Lauten, actriz y directora cuya experiencia práctica la llevaba a una alternancia y mezcla continua de escuelas de un modo orgánico. Cuando codirigí con ella *La cándida Eréndira*, detecté esto con facilidad en su labor como actriz: el uso del cuerpo y de las máscaras faciales, de los códigos de la gestualidad y de los resonadores, herencia de Grotowski y de Brecht en una sola fragua, y la defensa del personaje, la identificación, el modo de interiorizar, de usar las emociones y la espontaneidad cercanos al método del gran director ruso, hacen de ella una actriz muy cubana. Esto es lo que he sentido frente a muchos de nuestros grandes actores en sus mejores momentos -me refiero a los que he tenido oportunidad de ver-: esa inocencia para mezclarlo todo y ser ellos mismos según la necesidad y el sentido concreto del trabajo. El público también lo ha recibido así, como un todo que no se define, sino que se hace y, lamentablemente, se olvida. Es bueno recordar entonces que gracias a esa voracidad ecléctica de los sesenta se produjeron grandes montajes y excelentes actores y pretender ahora un retorno a la pureza de una técnica, de una escuela, de una poética o de una visión del teatro, es volver a un pasado inexistente y tratar de restablecer a priori una práctica que en verdad de-

teatral, al padre conminatorio de una tradición del buen decir.

Hacia finales de los años ochenta, una generación nueva comienza a asomar su rostro en la escena cubana. En gran parte provenía del Instituto Superior de Arte, la Escuela Nacional de Arte y la Escuela Nacional de Instructores de Arte. La experimentación llega aquí a un punto álgido. Las suyas son propuestas que radicalizan la balanza. El acento está ahora en el instrumental, en la carga teórica, en los métodos usados. Por un lado las influencias barbianas y grotowskianas, por otro el conceptualismo, la performance de las artes plásticas, las teorías posmodernas. Se hace notoria la línea que separa tipos de teatro, escuelas y tendencias, sobre todo entre estilos de actuación, entre generaciones, entre modelos de enseñanza y aprendizaje. Los autores se repliegan. El público está alerta, entre confundido y excitado. De algún modo lo alternativo toma cuerpo -recuérdense las primeras representaciones de *La Cuarta Pared* en una casa solariega de El Vedado- y lo académico comienza a hacerse necesario como concepto.

Son los finales de una época. La Glasnost, la Perestroika, la caída del muro de Berlín, el Período Especial. Los que llegamos a la primera madurez teatral en esos años describamos en la palabra y en sus usos. La palabra para nosotros estaba vacía. La retórica llegó a su nivel más alto. Los valores eran inciertos. La técnica podía ser un sustituto de la veracidad que se escapaba de los gestos y de las posturas, de las medias tintas de un teatro que no podía encarnar su propia utopía. Una técnica que llevara asociada una disciplina como una mística. Ahí había una posible fe en las cosas, un camino para responder y explicar la realidad cambiante. El cuerpo se convirtió en fetiche. El actor era un cuerpo. En sus reacciones, en su exploración había pureza y confesión. La palabra confusa y vigilada frente al cuer-

po que se exponía con su silencio tácito. El oficio era en sí mismo el teatro posible. Creo que la crisis económica arrasó con los elencos estables y las producciones y dejó sólo la pobreza y la mística del cuerpo y la técnica. El público quedó entonces relegado.

¿Tenía o no que pasar el teatro cubano por este istmo? ¿Cuál es el saldo o cuál será, ya que aún estamos tan próximos? Nada ocurre por casualidad. Las reacciones de este tipo se acumulan a través de los años o mejor dicho, se preparan. Se preparó a una generación para que de algún modo diera su lectura y la dio, cual altos aficionados que jerarquizaron la arqueología del oficio como una especie de resistencia y credo. Pero algo va quedando despejado. Como director y como parte del público siento la urgente necesidad de la apertura. El teatro tiene que ver con la vida, dice Peter Brook, y la vida es la diversidad. Y el teatro de hoy debe rescatar esa vieja tradición de organicidad donde coexistan la necesidad personal y el logro del conjunto.

Lentamente vuelvo a leer al Maestro. Ahora sus palabras me resultan más cercanas. El aprendizaje es siempre personal y va en ciclos. Mis preocupaciones son las mismas y son otras. Me gusta revisar con mis actores actuales el concepto de organicidad. Peter Brook dice que el trabajo del actor debe ser verosímil a la vida, pero a una vida teatral que según él, es una condensación de tiempo y espacio, una síntesis de la vida, algo más claro y más lúcido que ella misma. Luchó por encontrar esa verosimilitud y esa claridad en el actor que ayude al público de hoy a ver más nítida su confusa existencia cotidiana.

Estamos preparados quizá para no repetir las trampas de los sectarismos, de los fanatismos, de las dualidades estériles. Que Stanislavski sea entonces ese loco que nunca estuvo conforme y que terminó negándose a sí mismo tantas veces, y no el padre de una tradición pura e intolerante. ■





ER ACTRIZ, UNA SUERTE Y UN PRIVILEGIO. ENTREVISTA A NENA ACEVEDO

CARLOS ESPINOSA DOMÍNGUEZ

Todo comenzó, confiesa ella, desde que era pequeña, cuando vivía con sus padres en una aldea de Galicia. Luego vinieron los poemas que recitaba en las fiestas familiares, su primera experiencia infantil como actriz en un colegio habanero y, por fin, su ingreso en el recién creado Teatro Universitario. A esa institución, de la que llegó a ser primera figura, está unida buena parte de su carrera artística, y hoy recuerda aquellos años con verdadera devoción. Vino luego el exilio, primero en Puerto Rico y después en Miami, donde no ha dejado de actuar y dirigir. En las páginas que siguen, ese más de medio siglo de dedicación al teatro es evocado por Nena Acevedo con un vitalismo contagioso y alegre, seguramente el estilo que mejor la define.

UNA FAMILIA QUE AMABA EL ARTE

¿Cuándo fue mi primer contacto con el teatro? Pues desde que vine al mundo. Le voy a contar una anécdota. Yo nací en España, en Galicia, en una aldea que estaba en un valle, al lado de un castillo. Mi padre había estudiado para cura, pero cuando llegó el momento de ejercer le dijo a su tío, que era el obispo: Si tú quieres yo soy cura, pero a mí me gustan mucho las mujeres. Al final no fue cura, conoció a mi madre y se casaron. En aquella aldea mi padre ejercía de juez de esa jurisdicción y tenía que salir a caballo a recorrer la zona. En nuestra casa se cantaba, se tocaba el piano, era la nuestra una familia muy alegre a la que le gustaba el arte. Mi padre tenía una cultura excepcional. Mi madre hacía teatro de aficionados y era además una mujer muy simpática. Usted hablaba con ella y a los cinco minutos ya lo había captado. Yo vivo muy orgullosa de haber tenido unos padres como ellos. Por eso ahora que vivo sola con mi hermana los extraño tanto. Esas nochebuenas en nuestra casa, qué bonitas eran. Y en cambio, en Miami qué tristes son. Reconozco, eso sí, que aquí tengo amigos muy buenos que abrigan mi soledad.



UNA MUJER DE UN VITALISMO CONTAGIOSO Y ALEGRE.

Tenía yo unos dos años cuando visitó nuestra casa un cura amigo de mi padre. Entonces yo era ya tan parlanchina como lo soy ahora y aquel señor se fascinó conmigo. Antes de irse, me prometió que en su próxima visita me traería dulces y caramelos. Pasó un buen tiempo después de aquello y el cura no volvió hasta el año siguiente. Cuando lo hizo, mi madre, con esas cosas de las madres, me dijo: Dile el Padre Nuestro al padre, y yo empecé a recitar: Padre Nuestro, bombones, Padre Nuestro, galleticas... Mis padres estaban desconcertados y no sabían cómo disculparse ante la visita. Pero el cura los tranquilizó y le comentó a mi madre: No te pongas así, Carmita. Hace un año le ofrecí algo a tu hija y ahora me lo está recordando. ¡Delante de ti tie-

nes una futura actriz!

Cuando tenía yo cuatro años mi padre murió de la tuberculosis que adquirió con las lluvias que le cayeron cuando andaba a caballo. Y al año siguiente mi madre decidió ir para Cuba. En La Habana seguí con mis inclinaciones artísticas. Era muy atrevida y siempre que podía, recitaba en las fiestas. Cantar no, porque si yo canto la gente sale huyendo. Una vez que estábamos en medio de un comedor lleno de personas yo recité, y cuando terminé un señor se levantó, se acercó a mí y me preguntó: ¿Dónde están tus padres?. Al aparecer mi madre, le dijo: Señora, yo quiero hacer de esta niña una estrella. Yo, naturalmente, estaba entusiasmada con el ofrecimiento del señor, pero mi madre me aconsejó: Nena, si tú quieres te dedicas al teatro cuando seas mayor. Pero ahora no. Quizás hubiera podido ser una estrella de Hollywood. O quizá no. En otra ocasión se pre-



DAMAS RETIRADAS, UNO DE SUS TRABAJOS EN MIAMI.

senta la oportunidad de trabajar en una película, pero mi familia no lo consideró prudente. Una señora que visitaba la casa de la tía nuestra en donde vivíamos, Natalia Aróstegui, quiso que mi hermana y yo actuásemos en una obra que se iba a presentar en el Conservatorio Falcón. Teníamos que hacerla de memoria, sin traspunte ni nada. La obra era *Sangre gorda*, de los hermanos Álvarez Quintero. Mi hermana hacía de hombre y yo de mujer. Actué después en una pieza de Benavente con una niña que era muy mala, muy mala.

Al poco tiempo, enfermó mi madre, también de tuberculosis, y su enfermedad cambió completamente nuestras vidas. Dicen que las mujeres muy femeninas

añoran mucho a su madre. Yo soy en ese sentido muy femenina -no feminista- porque adoré a mi madre. Al morir ella, mi familia se dedicó en cuerpo y alma a mi hermana y a mí. Vivíamos con una tía nuestra que tenía idolatría por nosotras. Nos pusieron en un colegio, el Ángel de la Guardia, en el que nos exigían mucho. Yo no creo que entonces existiera en Cuba un colegio mejor que ése. Lo dirigía una señora llamada Mariana Lolla Álvarez, a la que ahora quieren hacer santa. Sólo los que estudiamos allí sabemos lo bueno que era. Era un poco, sólo un poco, como Belén. Lo que se dice estudiar, mi hermana y yo no estudiábamos, pero cogíamos las cosas al vuelo. En esos años aprendí inglés y francés, pero reconozco que son dos idiomas que hablo muy mal. Gracias a la educación tan sólida que recibimos, mi tía confiaba mucho en nosotras, por lo que mi hermana y yo éramos muy independientes y todo el mundo nos adoraba. Cuando ya fui una jovencita, empecé a trabajar, pues mi familia había perdido dinero y su situación económica no era como antes. A los dieciséis años comencé a trabajar en una oficina del Ministerio de Obras Públicas. Pesaba entonces ochenta y dos libras y cuando me vio el primer día, el jefe dijo: Pero cómo me traen esta niña. Trabajaba de ocho a once de la mañana. De allí me iba corriendo para casa, comía cualquier bobería y cogía después una guagua para el instituto. El primer curso lo hice en el Instituto de Marianao, tenía que coger la 57 para llegar hasta allá. al año siguiente conseguí trasladarme para el del Vedado. Mis compañeros de estudio no querían que me fuera, todos me querían muchísimo, pues yo nací para ser líder, aunque nunca lo he sido. Pero nosotros vivíamos en el Vedado y me convenía estudiar cerca de la casa.

MI INGRESO EN EL TEATRO UNIVERSITARIO

Un día Pituka de Foronda, con quien mi hermana y yo íbamos a todas partes, me comentó que se había creado el Teatro Universitario y que iba a contar con un órgano docente, el Seminario de Artes Dramáticas. Le hablo de 1941. Mi hermana y yo asistimos a una clase y quedamos fascinadas con el señor que la dio. Yo me enamoré de aquello y aunque iba contra mi salud, me matriculé. A partir de entonces mi vida se complicó: salía corriendo para estar a las seis de la tarde en las clases del hombre a quien le debo lo que sé, si es que algo sé, de teatro: Ludwig Schajowicz. Un hombre que hablaba bien el español, aunque con un fuerte acento alemán (era austríaco). Era el mejor profesor del mundo, pero también el más insoportable, el más cruel. Usted llegaba cinco minutos después de la hora que había fijado y él lo cogía por el brazo y lo llevaba delante del reloj para que viera qué hora era. Yo estudiaba con otros cuatro alumnos más en el portal de la casa de mi tía. El grupo lo formaban una amiga mía cuya familia pertenecía a la alta sociedad, que vivía a una cuadra; un muchacho mulato muy buena gente; un negro también de familia rica, pues su padre tenía una joyería; y otro joven. Muchas veces yo me dormía sobre los libros y ellos me tenían que despertar. Entre el trabajo y las clases en el Instituto y el Teatro Universitario me dejaban agotada.

Mi primera oportunidad como actriz la tuve a los pocos meses. Se estaba ensayando *Numancia*, de Cervantes, y la primera actriz era Loly Rubinstein, una de

las voces más bellas que yo he oído. Usted no se puede imaginar lo que era su voz. Coralía de Céspedes es la otra voz que más me ha impresionado, aunque debo reconocer que Violeta Casal también poseía una voz muy bonita. Un día me llamaron a la oficina de Schajowicz, que quedaba frente a Arquitectura. Fui temblando. Ni por la mente me pasó que a Nena Acevedo le fueran a dar un papel. En todas las escenas que yo había hecho en clases, el comentario de Schajowicz fue siempre: Eso es nada, que era su frase característica. Todos los miércoles le presentaba una escena y jamás me celebró. Bueno, en realidad él nunca celebraba personalmente, sino que prefería preguntarle a los demás alumnos. Cuando fui a verlo me explicó que Loly, que hacía de España, tenía una tirada enorme, y que como temía que el público se fuera a aburrir había convertido esa escena en un diálogo con el río Duero. Es una escena muy difícil, me advirtió, pero yo tengo fe en usted. ¡Por primera vez me había celebrado! Empecé a ensayar y varios días después no me habían dado el vestuario. El Teatro Universitario nunca tuvo dinero y las producciones se hacían con casi nada. Una vez los críticos escribieron que el vestuario de **Edipo rey** parecía hecho con trapos y tenían razón: se armó realmente con trapos. Los profesores ganaban una miseria, cuarenta y cuatro dólares mensuales. Schajowicz mismo se moría de hambre. Pues como le decía, pasaban los días y yo continuaba ensayando sin vestuario. Así que fui a ver a Luisita Caballero y le dije muy bajito: Faltan diez días para el estreno y yo aún no sé lo que me voy a poner. ¿Y a que no sabe qué me dieron? Un camisón de dormir de chifón azul prestado por la propia Luisita. Me pusieron un bonete y apenas se me veía la cara. Bueno, una cosa rarísima. La escena duraba unos diez minutos y era terriblemente difícil. Yo estaba muy acomplejada por tener que actuar al lado de una actriz que tenía aquella voz maravillosa, que salía además de una torre, mientras que Nena se hallaba abajo. Pero Dios fue bueno conmigo, y de aquella obra los críticos sólo destacaron el diálogo entre España y el río Duero. Entonces escribían crítica de teatro cuatro personas: Paco Ichaso, Luis Amado Blanco, José Manuel Valdés Rodríguez y Mario Rodríguez Alemán, y a partir de los cincuenta, empezó a escribir Rine Leal. A este último recuerdo que en una ocasión lo puse rojo delante de varias personas, pues cuando comenzó a hacer crítica sabía poco de teatro. Del montaje de **Numancia** quedaron algunas anécdotas muy graciosas que para mí no lo fueron, pues estaba metida en la obra.

Otra de las obras en las cuales actué en esos años fue **La tragedia florentina**, de Oscar Wilde, que tuvo mucho éxito. Trabajaba en ella con Ramonín Valenzuela, mi amigo, mi hermano, quien durante más de treinta años fue administrador del Teatro Universitario. En medio de una función, Ramonín, que desempeñaba un papel de importancia, se quedó en blanco. Pocas horas antes de empezar la representación había recibido la noticia de que su madre había muerto en España. Imagínese usted lo que significa para un actor tener que salir a escena en esas circunstancias. Yo me di cuenta de lo que pasaba e hice todo lo que pude por rescatarlo de su mutismo, y le insistía: Háblame, mi señor, por qué calláis. Aquello duró unos dos minutos, pero a mí me parecieron un siglo. Por esos años se montaron también **El casamiento a la fuerza**, de Synge, y **La ma-**

riposa blanca, de Luis Alejandro Baralt. Nuestro teatro era la Plaza Cadenas y se cobraba un dólar por la entrada. Personajes protagónicos tuve pocos en esta época, pero yo me sentía felicísima. El teatro era mi vida e incluso casi todos mis novios fueron del Teatro Universitario.

ACTRIZ Y TAMBIÉN PROFESORA

Un montaje importante para mí fue el de **El mercader de Venecia**. Yo creo que las cosas suceden por casualidad, porque Dios quieren que sucedan. Lo protagonizaban el doctor Rafael Ugarte, Beba Perera, quien ahora vive en Miami y es muy conocida como novelista, y Roberto Garriga. El paje que tiene el judío lo interpretaba Johny Payé, quien también se ocupaba de la utilería. Schajowicz me dio a mí el personaje de la hija de Shylock. Me dijo: Nena, como usted es tan vanidosa le voy a dar un papel que le va a gustar mucho. El vestuario que debía usar era un traje blanco prestado por alguien con el que yo me volví loca. La primera vez que me lo puse me miré en el espejo y me vi bellísima. Aunque el personaje era insignificante, yo estaba muy contenta. En realidad, lo único que me importaba era que iba a lucir muy bonita. Un mes antes del estreno Schajowicz decidió pasar la obra completa. E insistió: Sin un solo problema. Mire usted cómo se trabajaba en el Universitario. Empieza el primer pase completo y el pobre Johny, con los líos con la utilería, no sale a escena cuando le tocaba. ¿Y Johny?, gritó Schajowicz. Y cuando éste apareció le dijo: ¡Usted ya no trabaja en la obra! Todos nos quedamos horrorizados. El ensayo se suspendió. Hubo una verdadera conmoción, todo el mundo comentaba el incidente. En medio de aquella barahúnda, alguien preguntó a quién se le iba a dar el papel, y Schajowicz respondió: A Nena Acevedo. Nada más escuchar aquello empecé a llorar. No sólo por el traje tan feo que iba a usar, sino además porque me tenían que maquillar la cara para que pareciera llena de viruelas. No quiero hacer de hombre, protesté yo. Entonces Schajowicz se me acercó y me comentó: Mire, Nena, le voy a decir algo. Si usted se deja dirigir por mí, se va a robar la obra. Todo el mundo va a hablar de usted. Bueno, me fui para casa y me aprendí el papel. En uno de los primeros ensayos, después de pasar una escena, Schajowicz me dijo: Nena, lo que usted está haciendo es nada, y eso es porque no le gusta el papel. Y usted sabe que si a un actor no le gusta su personaje, se tiene que convertir en el abogado de ese personaje. Me dijo horrores, y cuando salí de allí me prometí a mí misma: Ese judío del demonio va a saber quién es Nena Acevedo. Me obsesioné con el papel, soñaba con él, me despertaba por las noches pensando en cómo lo iba a interpretar. En uno de los ensayos le pedí a Beba Perera que le preguntara a Schajowicz si yo había mejorado. Doctor, le dijo con esa voz que tiene ella, yo vi a Nena mejor hoy. El la miró de arriba a abajo y no le contestó. Algunos días después, para el ensayo: Esto es nada. Lo único que sirve de esta obra es Nena Acevedo. Desde mañana yo cambio el montaje y va a salir en todas las escenas. Y en efecto, me puso en todas las escenas. A veces simplemente me asomaba por un costado, o bien decía una frase. **El mercader de Venecia** resultó un éxito y a mí me premiaron de una manera que no me merecía.

Como logró que le dieran un poco más de dinero, Schajowicz decidió crear un elenco estable del Teatro Universitario con algunos de los alumnos más antiguos. Lo integramos el doctor Ugarte, Garriga, Coralía de Céspedes, Helena de Armas, Ramonín Valenzuela, María de los Angeles Fernández de Castro y yo. Fíjese usted qué grupo. Yo pasé a impartir Actuación Primer Curso. Schajowicz me escogió para darlo porque según él yo tenía mucha paciencia y era muy dulce, así que no iba a frustrar a nadie. Después que terminaba las clases, tenía que caminar sola hasta mi casa a las dos de la madrugada. Matriculé además Filosofía y Letras, pero no pude terminar. Trabajaba por la mañana en una oficina, por la tarde con tres médicos. Ensayaba por las noches y los miércoles daba clases en el Teatro Universitario.

SCHAJOWICZ SE VA, LLEGA BARALT

Una noticia muy triste para todos nosotros fue la ida de Schajowicz para Puerto Rico. Le ofrecieron villas y castillos como director del Departamento de Bellas Artes de la Universidad de Río Piedras y se fue en 1946. Su salario en el Teatro Universitario, ya le comenté, era una miseria, y más de una vez me habló horrores del hambre que pasó en Cuba. Con la salida de Schajowicz, nos quedamos frustrados, pero para sustituirlo vino un hombre que era todo lo opuesto a él: Luis Alejandro Baralt, de quien yo siempre digo que fue mi segundo padre. Era el hombre más bueno del mundo. Hablo de él y me emociono. Algún día quisiera poderle organizar un buen homenaje. Con él yo pasé a ser la primera actriz del Teatro Universitario. Sólo recuerdo una obra, **Medea**, en la que no fui protagonista. De estos años data mi gran fracaso, **Mirandolina**, de Goldoni. No es que estuviera tan mal. Pero tenía cinco monólogos enormes y como ciento cincuenta bocadillos. Además, ¿usted cree que de una mujer flaca y fea como era yo se puedan enamorar todos los hombres de la obra? No, yo no tenía el tipo para haber hecho ese personaje y no podía quedarme bien.

A comienzos de los años cincuenta, el Teatro Universitario realizó dos giras por México y Guatemala. Llevamos **La marquesa Rosalinda**, de Valle-Inclán, en la que yo tenía un papel precioso, y **Medea**, de Eurípides, donde yo pasé a interpretar la Primera Corifea. Ese papel lo hacía Loly Rubinstein, pero no sé por qué no pudo ir a la gira. Tuvimos un éxito estruendoso. En Guatemala, el ministro de Educación nos fue a ver todas las noches. Hubo, sin embargo, algunos incidentes desagradables. Uno de los viajes lo hicimos con pilotos que no conocían el trayecto y por poco nos matamos. Gaspar de Santelices nunca estuvo muy bien de su cabeza, y en una reunión con periodistas me insultó sin que yo supiera por qué. Al día siguiente aparecieron las críticas, y los comentarios sobre él fueron tan malos que no quería hacer más la obra. En Guatemala pude conocer al nieto de María García Granados, la famosa "niña de Guatemala". Yo tengo dos grandes amores: José Martí y Federico García Lorca. Son mis dos guías, los autores que más me han llegado al corazón. De Lorca, por cierto, hay una obra, **La zapatera prodigiosa**, que he hecho con tres directores distintos: Antonio Vázquez Gallo, Ramonín y Baralt.

Al regreso de la gira por México y Guatemala, Ba-

ralt decidió reponer en la Universidad la Medea que había dirigido Vázquez Gallo. Para entonces Loly estaba casada y no quiso recuperar el papel de la Primera Corifea. Así que Baralt me pidió que lo interpretara. Yo no estaba muy convencida, pero acepté por él. La obra empezaba nada menos que con Coralía de Céspedes, que interpretaba a la Nodriza. La noche del estreno, cuando escuché su voz me dije: Pobre Nena Acevedo. Violeta Casal también estaba muy bien. Era tan terriblemente rara y complicada, que el personaje de Medea le venía muy bien. Me sentí tan empuñada entre ellas dos, que pensé que estaba echando a perder la obra. Actuaba casi pegada a los espectadores, y en eso escuché la voz de alguien que comentó: Lo mejor de Medea es Nena Acevedo. Mentira. Lo peor de Medea era Nena Acevedo. Era Andrés Castro, que se hallaba sentado en primera fila con Antonieta Rey. Parece que se dio cuenta de lo mal que me sentía y pensó: Tengo que hacer algo por Nena. Y para que vea usted lo que es el ego de los actores, después de escuchar aquel elogio volví a salir a escena y me crecí. Con Antonieta yo tenía buena amistad, pues estudiamos juntas en el Teatro Universitario. Con Andrés, desafortunadamente, nunca trabajé. Y yo que no tengo ese defecto tan horrible que suelen tener los actores, siempre le envidié eso a Antonieta.

En 1956 el Teatro Universitario cesó sus actividades por el cierre de la Universidad. Yo me fui a trabajar a la Sala Hubert de Blanck y allí hice varias obras: **Escápate**, **Isabel**, **Mujeres**, que fue uno de los mayores éxitos de estos años, y la que yo más quiero, **Las medallas de la señora Ana**, dirigida por Vicente Revuelta. Es el personaje que más dificultades me ha dado. ¿La razón? Tenía que sentarme en las piernas de Pedro Álvarez, que entonces era un actor muy de moda en Cuba. El día en que Vicente me comentó que lo tenía que hacer yo le dije que lo sentía, pero que no lo iba a hacer. Recibí una educación muy rígida y me costaba mucho poder hacerlo. Pese a ese carácter tan extraño que siempre tuvo, se mostró muy comprensivo conmigo. El problema se resolvió de la siguiente manera: Vicente me pidió que por lo menos lo hiciera en los ensayos, aunque luego no lo hiciese en las funciones. La primera vez que me senté en las piernas de Pedro estaba roja y me moría de vergüenza, y la gente se divirtió mucho. Pude vencer mi vergüenza mediante la actuación: en ese momento yo no era Nena Acevedo, sino la señora Ana. Sudaba tanto en esa escena que el pantalón de Pedro quedaba empapado. Era una obra que me dejaba muy agotada. Me maquillaron además toda de rojo, parecía un payaso. Y entre las cosas que hizo Vicente, una fue pintar todo el escenario de amarillo.

Hasta entonces yo sólo había trabajado como actriz. En 1951 fui, junto con Julio Matas, asistente de Baralt en el montaje de **Juana de Castilla**, de un autor alemán llamado Hans Rothe. Al año siguiente debuté como directora en el Grupo Experimental del Teatro Universitario, que había surgido en 1948. Fue un programa compuesto por dos obras cortas, **El juez de los divorcios**, de Cervantes, y **Fabillita del secreto bien guardado**, de Casona. En sus memorias, Francisco Morín dedica palabras muy generosas a aquel montaje. Comenta que fue una puesta en escena muy animosa, con un ritmo muy adecuado, y que las correctas interpretaciones revelaban una dirección muy cuidadosa. En el 54 dirigí

COOPERATIVA POPULAR DE ARTE

ROMEO Y JULIETA



ROMEO Y JULIETA

JORGE ELIX Y MARTA DEL RÍO
DIRECCIÓN DE VÁZQUEZ GALLO

MUNICIPIO DE LA HABANA

SEPT. 7-8-9-10-11 9:45 PM.
AUDITORIUM

PROGRAMA DE ROMEO Y JULIETA, LA ÚLTIMA OBRA QUE INTERPRETÉ EN CUBA.

Canción de cuna, de Gregorio Martínez Sierra, en la que actuaron Angelines Echave, José Hermida y la entonces debutante Teresa María Rojas. No dejé, sin embargo, de actuar, y entre otras obras, trabajé en La máquina de sumar, de Elmer Rice, que Baralt dirigió en 1953. Hice también La vida es sueño con Ángel Espasande y Raquel Revuelta. Nunca he visto una actuación como la de Raquel.

ADIÓS A TODO AQUELLO

Llegó el año 1959 y como tantos otros cubanos yo era fidelista hasta la pared de enfrente. No fui nunca batistiana y pensaba que aquel gobierno iba a ser distinto. Pronto, sin embargo, empecé a desilusionarme. Ese mismo año el Teatro Universitario comenzó a funcionar de nuevo. Recuerdo que montamos un recital de poesía para los barbudos. Al llegar un día, Baralt se enteró por un bedel que ya no era el director. Yo me hallaba ensayando Romeo y Julieta con Vázquez Gallo y Ramonín me llamó por teléfono para avisarme. Cuando llegué, Helena de Armas, Orlando Nodal y Sergio Prieto estaban reunidos. Fue la primera quien me dijo que la revolución necesitaba cambios y que a partir de ese momento el Teatro Universitario iba a tener una dirección colegiada. Protesté por que a Baralt lo echaran así, como a un perro, argumenté, peleé y finalmente conseguí que se le admitiera como vocal en esa dirección colegiada. Pero cuando salí me di cuenta de que no había nada que hacer: habían desbaratado el Teatro Universitario. Lo último que hice como actriz con el grupo fue La zorra y las uvas, un papel que tampoco

me iba bien. Trabajé junto con Sergio Corrieri, Roberto Blanco, Lilliam Llerena y Orlando Nodal e hicimos la obra con mucho amor. Recuerdo que el maquillaje que me pusieron en los ojos era muy fuerte y me hacía llorar durante toda la representación. Al punto de que le pedí a Ramonín que usara más ese maybelline. El ama de Romeo y Julieta fue el último papel que interpreté en Cuba. Fue una producción a todo lujo que costó miles de pesos y que se puso en el Auditorium. Los trajes los diseñó Andrés. Vázquez Gallo quiso hacerla después en televisión, pero tuvo que sustituir a casi todos los actores, pues para entonces la mayoría de los que trabajaron se habían ido del país.

Del Patronato del Teatro, del cual era vocal desde hacía varios años, me llamaron para que dirigiera alguna obra. El grupo estaba en el suelo y me dijeron que yo era la única que podía hacer algo para levantarlo. Yo acababa de leer Veneno para mi marido, de Alfonso Paso, y me pareció que era adecuada. Como condición para hacerla puse que como actriz llevaran a Ofelia Dacosta. Dirigí esa obra y dos más y todas tuvieron mucho éxito. Cuando me fui, dejé al Patronato económicamente recuperado. Al llegarme la salida estaba dirigiendo Mi pícaro ladrona, con Alberto Insua y Maggie Crespo, que había sido mi alumna. Me fui de Cuba y a la semana siguiente dejaron de presentarla. El Patronato, como otros grupos privados, estaba mal visto, lo llamaban "la cueva de los gusanos". Yo además había dejado de ser fidelista, era muy bocona y comentaba cosas que no debía. Una vez un señor me llamó para advertirme que iba a llegar una persona para espiarme. Nada más hice colgar el teléfono, vi entrar en la sala una señora de color que resultó ser la encargada de espiarme. Y en efecto, desde ese día se convirtió en mi sombra negra. El mismo año en que me fui ocurrió un hecho que se comentó en todo el mundo teatral habanero. Yo estaba poniendo en Talía De 6 a 8 asesinar a López y una noche me llamaron por teléfono para avisarme que en la sala había unos policías del G-2 vestidos de paisanos que iban a detener a Tino Acosta, uno de los actores. El estaba asustadísimo y yo le aconsejé que escapara, pero insistió en hacer la función. La hizo, pero al final, en lugar de salir a saludar al público, aprovechó para huir por la escalera de incendio. Y cuando los policías fueron a buscarlo al camerino no lo encontraron. Desde 1960 yo ya quería irme, veía el rumbo que iban tomando las cosas, aquellos fusilamientos, aquel juicio de Sosa Blanco. Pero no me daban una carta que me exigían en Inmigración, así que tuve que esperar hasta 1962. Antes de salir, reuní todas las fotos, programas y críticas de las obras que había hecho, los eché en una tina, los rocié con alcohol y les prendí fuego. Sólo se salvaron unas pocas fotos. Por ahí anda aún una de La dama boba, que Baralt montó pensando que no iba a gustar y que tuvo un éxito loco.

A Estados Unidos llegué no sólo con la idea de que nunca más iba a hacer teatro, sino además pensando qué hambre íbamos a pasar mi hermana y yo. En Miami estuvimos los primeros ocho o nueve meses viviendo del refugio. Los amigos también se portaron muy bien con nosotras y nos mandaban maletas llenas de cosas. Entonces Miami no era lo que es hoy; aquí, como se dice en Cuba, no había ni donde amarrar la chiva. Tenía un primo en Puerto Rico que me animó a irme para allá. Tuve una gran suerte, pues enseguida que llegué empe-

cé a trabajar. El primer empleo que tuve fue en un lugar donde vendían carnes y mariscos. Un trabajo horrible: me recogían a las seis de la mañana y regresaba a casa a las nueve de la noche. Luego pasé a ser secretaria de un señor cuyo hobby era traducir canciones del inglés al español. Su hermana era una señora muy majadera, pero con él yo me divertía mucho. Un buen amigo mío, el doctor López Lay, me buscó el empleo perfecto: secretaria y profesora de arte dramático del Colegio Puertorriqueño de Niñas, uno de los mejores, si no el mejor, de la isla. Como parte del curso, tenía que montar dos producciones al año. Hice todas las obras de mujeres que conocía y cuando no encontré más, comencé a escribirlas yo misma, porque poner niñas vestidas de hombre, eso sí que no. Me acuerdo de algunos de los títulos: **La carta que no ha llegado**, **La casa de los sueños...** En el colegio me estimaban mucho y las alumnas fueron muy cariñosas conmigo.

Durante mi estancia allá, me invitaron a irme a Los Angeles, donde estuve dos años con permiso del colegio. Resulta que una vez yo había estado en Güines, donde pude ver una representación de **La Pasión** que se hacía todos los años. Las escenografías las diseñaba Efrén del Castillo, una maravilla de escenógrafo, un artista natural, y eran tan buenas como las del Patronato. Me quedé tan fascinada con el espectáculo que me fui a ver al cura del pueblo y me ofrecí para darle clases al grupo, que pasó a llamarse Patronato del Teatro de Güines. Estuve yendo allá todos los domingos durante dos años. Para llegar, tenía que coger dos guaguas. Después que llegó Fidel al poder, algunos de aquellos actores salieron de Cuba y reorganizaron el Patronato en Los Angeles. Monté con ellos **La zapatera prodigiosa**, **940 South West 2nd Street**, de Leopoldo Hernández, donde también actuaba, y **Los árboles mueren de pie**, en la cual hice la abuela (los papeles de vieja los estoy haciendo desde los diecisiete años). Esta última obra fue un gran éxito de público y varias veces me escribieron proponiéndome reponerla. Pero no me fue bien en Los Angeles, adelgacé treinta libras, y decidí regresar a Puerto Rico. Además de dar clases en el colegio, allá actué en una obra de Arthur Miller, **Después de la caída**, junto a un actor español que toda mi vida había despreciado en Cuba. Y para que usted vea, gracias a eso aprendí a admirarlo y a quererlo. El montaje quedó muy bien, pero no fueron verlo más de cuarenta personas.

DE MIAMI NO ME IRÉ NUNCA

Doce años después de haberme ido a Puerto Rico decidí venir con mi hermana para Miami. Es una ciudad que adoro y no me iría para ningún otro lugar. Aquí además he vuelto a actuar y a hacer teatro. Lo primero que hice fue **Arsénico para los viejos**, que comercialmente fue un fracaso. Trabajé también en **La tercera palabra**, una obra que había hecho en Cuba. Actuaba, como allá, con Jorge Félix y la noche del estreno, cuando nos abrazamos en la primera escena, nos echamos a llorar. Con Mario Martín he hecho varias obras. Una de ellas fue **Mamá cumple ochenta años**, la única en toda mi carrera en que el personaje me ha dominado. Me enfermé del estómago, de los nervios, estuve muy mal. Esa interpretación me la celebraron mucho. Le hablo de los espectadores, no de los críticos: aquí en Miami no hay

críticos. Con Manolo Villaverde hice **Una cana al aire**, de Neil Simon, donde interpretaba a una vieja chismosa y enredadora, un papel que disfruté mucho. También he trabajado con Mario Ernesto Sánchez. Nos peleamos a menudo, pues tiene un carácter muy difícil, pero yo lo quiero mucho, es un amor de persona. Con él lo último que hice fue **Lola**, de Rafael Blanco, en el 97, donde hacía de la madre muerta de Teresa María Rojas, un papel chiquito pero que era el mejor de toda la obra. Actué en uno de los grandes éxitos del teatro en Miami, **Damas retiradas**, junto con Rosa Felipe y Griselda Noguera. Ese sí es un papel que reconozco que me quedó muy bien. Era un clavo para mí, pues es una mujer muy fuerte que hasta cargaba leña. He hecho además comerciales para la televisión, algunos con directores muy buenos. Los hago porque necesito hacer algo.

La última de las locuras de Nena Acevedo fue organizar y coordinar, de 1995 a 1997, un ciclo de lecturas dramatizadas en el Teatro Avante. Se realizaban una vez al mes, los lunes, y hubo noches de tener hasta doscientas personas. Tengo que agradecerle a todos los actores que, con tanto amor y desinterés, colaboraron conmigo en esas actividades. Hago además comerciales para la televisión. Pero hablando de las locuras que he hecho en mi vida, la mayor fue darles clases de teatro a los locos de Mazorra. Ya se puede usted imaginar lo que era eso. Si yo quisiera, podría escribir un libro con todas las experiencias. Lo hice durante un año completo, cuando era jovencita. Iba todos los sábados y pasaba allá la tarde entera. A los tres meses me di cuenta de que con aquellos enfermos no podía lograr nada. Pero eran tan felices con las clases que seguí yendo.

Hacer teatro en Miami es muy difícil. Hay muy buenos actores, pero no trabajan. Las actrices mayores son muy requetebuenas, pero la mayoría no está haciendo nada. Talento, ya le digo, sobra. Lo que no hay es dinero. Pero yo sigo con mis grandes ilusiones de que se haga teatro en Miami con más regularidad, y pienso: algún día... ■



fla/bra:

UN PUENTE ENTRE CULTURAS

En la trayectoria de Tigertail Productions, la organización del FLA/ BRA (Florida/ Brasil) Festival es la evolución natural y lógica de los más de setenta proyectos internacionales con ese país latinoamericano promovidos y materializados por la productora desde 1986. El evento, que en 1998 celebró su cuarta edición, representa el esfuerzo más ambicioso que se realiza en la Florida (casi nos atrevemos a afirmar que en Estados Unidos) por promover un intercambio mutuamente enriquecedor entre las manifestaciones de danza, música, teatro, literatura, cine y artes visuales que ahora mismo se están produciendo en esas dos áreas, a la vez que reconoce "the new energy and explosion of creative work and thought, the high level of creativity, and the explosion of current projects in both locations". Estas últimas palabras pertenecen a Mary Luft, directora de Tigertail Productions y verdadera artífice de esta insólita propuesta que es el FLA/ BRA.

La prehistoria del festival se remonta a 1986. Ese año, Tigertail Productions fue invitado a ser el anfitrión del New Music America Festival, un macro encuentro que a lo largo de dos semanas de 1988 presentaría una muestra de las nuevas corrientes musicales. La productora miamense propuso ampliar el área geográfica de los participantes a Latinoamérica. En un plazo muy breve, el equipo de Tigertail tuvo que recopilar información acerca de lo que se estaba haciendo en esos países en materia musical. Algo que no resultó fácil, pues era poca la que entonces había. El resultado de esa labor cristalizó en la presencia de treinta artistas latinoamericanos en la edición de 1988 del NMAF, que tuvo a Miami como sede. Aquella experiencia dejó además un considerable número de amigos y contactos con los cuales Tigertail empezó a realizar pequeños proyectos de intercambio, fun-

damentalmente con Brasil. A comienzos de la década de los noventa, los cambios que tienen lugar tanto en el país como en el estado de la Florida influyen en la nueva dirección que toma el trabajo de Tigertail. Desde 1989 la ayuda del gobierno federal al arte y la cultura se redujo de manera notoria. Asimismo el mercado del arte contemporáneo experimentó una caída, que coincidió con una tendencia hacia la descentralización de los fondos para las artes. La Florida, no obstante, sintió menos el negativo impacto económico debido a su próspero crecimiento, al pujante desarrollo urbanístico e incluso a la rápida recuperación de los daños causados por el huracán Andrew. A los cambios antes enumerados, se ha venido a sumar otro significativo en el perfil demográfico de Miami. Como comentó Fernando González desde las páginas de The Miami Herald, esta ciudad norteamericana, que es capital del exilio cubano, barrio de Haití y suburbio de Centroamérica, se está convirtiendo también en una ciudad brasileña. De este fenómeno se hizo el popular semanario *Veja*, que en la portada de uno de los números de julio de 1996 llamaba a Miami "la metrópoli brasileña de más rápido crecimiento". A pesar de que aún se conoce poco sobre la actividad cultural y artística, en los noventa Miami ha empezado a concitar la atención internacional por algo más que por las bondades de su clima y la belleza de sus playas.

Fue en ese contexto que, tras una década de promover proyectos de intercambio entre Florida y Brasil, Tigertail decidió que necesitaba un vehículo de mayores proporciones. Surgió así la idea de crear un festival que diera a conocer las nuevas corrientes danzarias, musicales, cinematográficas y plásticas de las dos regiones, y que proporcionara además una plataforma para que los nuevos artistas pudieran mostrar sus proyectos y presentarlos en un marco capaz de posibilitar un



(FOTO/PEDRO PORTAL)

VALISES, DE ANA VITORIA: LA DANZA SALE A LA CALLE.

diálogo creativo. Desde su primera realización, en 1995, FLA/BRA ha experimentado un crecimiento que se pone de manifiesto en la edición del año pasado: a lo largo de más de dos meses veinticinco artistas ofrecieron proyecciones de filmes, lecturas, exposiciones, talleres, conciertos de música y representaciones danzarias y teatrales. Esta última manifestación se incluye por primera vez, con lo cual el festival ha pasado a cubrir un completo espectro de la actividad cultural y artística. En su corta vida, FLA/ BRA ha recibido ya el apoyo del público de una y otra orilla, así como de una decena de instituciones de Miami, Sao Paulo y Río de Janeiro, que reconocen en el proyecto una apuesta por el arte alternativo, la creatividad y el riesgo. ■



En cartel

MOLINA COMES THROUGH AS RICKY RICARDO MEETS GLORIA SWANSON



(FOTO/KATHRYN REALD)

MISS OF THE SPIDER WOMAN PATRICIA HART

In the texts of Manuel Puig's novel and play, *El beso de la mujer araña*, as in Héctor Babenco's movie that draws on both, the reader/spectator is privileged to witness a rare miracle of mutual transformation between a wildly mismatched couple. Fortyish homosexual Molina, who is losing his boyish charm -and along with it his dream of ever attracting a manly Prince Charming- is in prison for having sex with a minor. His cellmate of roughly the same age, the valiant Valentine, has been arrested and brutally tortured for left-wing political activities. Molina initially sees Valentine as dogmatic and heartless, while Valentine dismisses Molina as empty-headed and masochistically frivolous, fiddling around while the Southern Cone burns. The eventual "Molinization" of Valentine and "Valentinization" of Molina, like the mutual influence between Sancho Panza and don

Quijote, are landmarks in Hispanic letters.

One commends sponsor Lorena Jacoby and the Playhouse for wanting to include such and important work in the season, and set designer Steve Lambert made economical use of the attractive, intimate space the Encore Room provides. Eric S. Nelson's lighting was effective, and for the most part, Ellis Hillman costumed both char-

acters adequately, though Molina's black cap with receptacle tip gave him an unfortunate Mephistophelian air captured on the program photo, and he cooled off with cartoonish, outsized prop evidently designed for fandancig, producing unwanted giggles in the audience.

Unfortunately for a work that struggles for communication between ill-suited mates, the problems plaguing Italian Roberto Prestigiacomo's adaptation start with basic miscasting and miscommunication. Though both may be fine actors, neither Tomás Milián (Molina) nor Chaz Mena (Valentine) is right for his part, and the linguistic mismatch between them is grating from first to last. Cuban Milián, who premiered in Broadway in 1957 but has apparently worked mostly in Italy since then, looks a good thirty years too old to play Molina, and both his aged and height (towering over Mena and outweighing him by several stone) give him a visual dirty-old-manliness at odds with the textual Molina's innocence and fragility.

But the biggest problem of all is his English, which is

just not adequate to carry the part. Although his careful pronunciation suggests hard work with a dialogue coach, he has a tendency to insert odd pauses after every couple of words, totally destroying the rhythm of the dialogues, and when flustered, he forgets his grammar. "Why does your mother never brings you any food?" and "You are no keeping your diet straight out," were but two examples. Since Mena has native-speaker American English, this adds a bizarrely unfortunate subtext (Gays don't speak the language?) and Molina comes through as Ricky Ricardo meets Gloria Swanson. The first act, relying as it does on Molina to seduce us and Valentín by telling the story of a film, is practically unintelligible. Surely the linguistic troubles must be traced back to the director, who -judging from his program notes- knows little of the nuances of English himself and may therefore have been unaware of the problem in rehearsal. Added to his Alan Baker's clumsy translation, replete with flat phrases and American slang mixed with Briticisms ("Quite quite," says the Prison Warden to Molina at one point). One thinks of the *atteinte à la langue* inflicted upon *The House of the Spirits* by tone-deaf, Billie August. Poor Mena is left carrying the entire weight of the play, and without

direction from Prestigiacomo, he walks in endless circle, pick his toes at length, and presents us with an odd vision of revolutionary as sniveling crybaby.

The second act fared somewhat better as Milián cut down on the pseudo flamenco posturing and used his expressive face more, and both he and Mena did their darnedest to convince us of their growing mutual affection. No doubt each could be wonderful in a part for which he was better suited. Prestigiacomo, who blithers in the notes that the novel is "pure romanticism," like Tchaikovsky's *Romeo and Juliet*, clearly only perceived half of the miracle of Puig's brilliant texts -the Molinization of Valentine- missing completely that Valentine also changes Molina, waking him up to the political content of his diversions and relationships. Perhaps the director was trying to de-revolutionize Valentine to make him more acceptable for what he presumed would be a conservative Miami audience. If so, he would have been better advised to direct Lorca's first play, *Mariana Pineda* (in which the poet's gift make us forgive him for transforming a real-life militant into a masochistic ditz who did it all for love). Meanwhile, for the whopping \$27 admission, the public could stay home, buy the book, AND rent the movie. ■

PARECE INGENUA JUAN CARLOS MARTÍNEZ

La procesión nupcial de Leonardo Gamboa e Isabel Ilincheta que abre y cierra la puesta en escena de *Parece blanca*, escrita por Abelardo Estorino (Cuba, 1925), describe un círculo de vida y muerte en sucesión perpetua. Pero entre una y otra, y más allá del universo literario del cual es su reflejo, emerge sobre la escena una realidad -emocional e ideológicamente en recesión- estremecida por la duda. *Parece blanca* es menos ingenua y mucho más cáustica de lo que parece ser.

Estorino trajo a Nueva York su obra y la dirigió como parte del proyecto CUBATEATRO de Repertorio Español. La crítica especializada acá la acogió con más timidez que entusiasmo, pero un público ávido de propuestas teatrales arriesgadas, o al menos diferentes, atestó la sala de la calle 27 durante catorce funciones.

Aun los no iniciados en el mito romántico de la literatura cubana del siglo diecinueve dieron cuenta, en diferentes grados de elaboración intelectual, de una razonable aprehensión del argumento tomado de la *Cecilia Valdés* o *La Loma del Ángel* de Cirilo Villaverde, a pesar de la condensación anecdótica y la reducción del marco referencial histórico por razones de dramaturgia. Los más enterados, por su parte, estuvieron en mejores condiciones para desentrañar -con beneplácito o escandalizados- los intrincados acerti-

jos analógicos y las trampas estilísticas con que Estorino desafía la naturaleza romántica del original.

La idea de mantener en escena un facsímil de la monumental novela de Villaverde, y hacerla figurar como fuente generadora de todo el conflicto es un recurso efectivo -pero a la larga engañoso- para crear la ilusión de fidelidad al texto original. La revisión de la novela y su traslado a la escena pasa, sobre todo, por un incesante cuestionamiento de las motivaciones últimas de cada personaje y del propio Villaverde en la construcción de esta historia de abuso de autoridad, relaciones incestuosas y decadencia moral. Estorino se arriesga con una singular otra visión sobre la misma partitura -como las variaciones en un ballet- en la que se adivinan segundas lecturas de cierto anticipado arrepentimiento por una vida aún por venir. Milagros de la creación dramática.

Los personajes de *Parece blanca* están confinados no sólo al ámbito de la representación sino también a la unidimensionalidad de esas vidas ya vividas y por tanto historizadas. Cada uno se revela como puede contra ese destino literario que tienen que revivir cada vez que alguien abre la novela y posa sus ojos sobre ellos. Pero nadie encuentra otra solución más adecuada que la resignación y el sometimiento al papel que les ha tocado actuar porque están encerrados literalmente (nunca más precisa la significación

del como) en esa suerte de laberinto sin salida. El movimiento va del conflicto a la rebelión, de la rebelión a la muerte y vuelta al libro. Una y otra vez. Así, desde el siglo pasado... Puedo imaginar, sin mucho riesgo, que el impacto psicológico de la representación en un contexto social represivo debe ser francamente abrumador.

La puesta en escena que vimos en Nueva York es sustancialmente una elaboración enriquecedora del texto dramático, algo bastante inusual cuando dramaturgo y director son la misma persona. Es de suponer que Estorino dejó a propósito espacios abiertos en el texto que sólo él sabría cómo llenar con la representación escénica. No de otra manera se puede explicar la transparencia de un montaje en el que la introspección se usa como recurso discursivo y es fuente de sucesivos núcleos dramáticos que fragmentan continuamente el hilo argumental.

Visualmente **Parece blanca** es una delicia. El diseño de luces de Saskia Cruz -en el que se alternan conos luminosos con zonas intermedias de claroscuro- magnifica el concepto ritualista que predomina en la aproximación de Estorino al siglo diecinueve cubano (sus **La dolorosa historia del amor secreto de Don José Jacinto Milanes** y **Vagos rumores**, así como la puesta de **La verdadera culpa de Juan Clemente Zenea**, de Abilio Estévez) mientras que Carlos Repilado opta por un vestuario en el que predominan los colores claros, gastados, y elegantemente se combinan la sensualidad de la batas y las camisas de noche semibiertas con un riguroso decantamiento del estrato social de cada personaje. La escenografía -también de Repilado- tuvo que ser adaptada a las más reducidas dimensiones del escenario de Repertorio pero su funcionalidad quedó intacta.

El trabajo actoral fue quizás la más sólida garantía del éxito de público de **Parece blanca** en Nueva York. A la reconocida excelencia histriónica de los actores venidos de La Habana, se sumó el talento de los de casa, en este caso el de Denia Brache en una impresionante caracterización de Charo, esa mujer perdida en una pesadilla que prefiere volverse loca que aceptar el desamor, y la Nemesia de Fulvia Vergel, bellísima mulata y mejor actriz que bien merecería parecer más blanca y ser la otra, no su sombra casi imperceptible caminando por el callejón de San Juan de Dios.

Miriam Learra e Hilda Oates -de lo mejor del teatro cubano de los últimos cuarenta años- sumaron su veteranía a la de los más jóvenes Rene Losada, Carlos Acosta y Walfrido Serrano. Y en la función que vi desplegaron tal autenticidad y pasión que más parecían reencarnaciones que interpretes. Hilda, sobre todo, dejó a más de uno boquiabierto con una Chepilla de voz estentórea y tragicidad en vilo a quien ni el propio Dios podría negar un minuto más de vida.

Cecilia es muchas Cecílias en una. Tiene que parecer blanca sin serlo, hermosa sin llegar al insulto, y sensual con cierto refinamiento. Y sobre todo, ser una actriz de primera. Adria Santana no es ninguna de las tres primeras cecílias pero sí una actriz de amplio rango, que lo arrastra a uno a su orilla --como a Leonardo a su cama- y suple con pasión lo que falta en garbo. Quizás éste no es su mejor trabajo (uno la sigue comparando con **Las penas saben nadar**, que tan-



(FOTO/BERRY GOODSTEIN)

EL TRABAJO ACTORAL. UNA DE LAS SÓLIDAS GARANTÍAS DEL MONTAJE.

tos reconocimientos le han merecido) pero no desmerece el reto de interpretar a alguien treinta años más joven que ella y quizás la prepare para dar el salto en la otra dirección y empiece a sumir roles más acordes con su elevada capacidad interpretativa y la imposterizable transición hacia una imagen de madurez física. **Parece blanca** es un texto plagado de ambivalencias -como lo es la búsqueda de la verdad- que mira a la historia con cierta sorna y no exento de temores y celos. El verbo de doble significado que encabeza su título es una jugada maestra de Estorino para advertir desde el principio un estado generalizado de confusión de valores. Como Cecilia, hay muchas cosas que van por el mundo pretendiendo todavía ser lo que nunca en realidad fueron, y pasan por maravilla. ■



(FOTO/PEDRO PORTAL)

EL SALUDABLE VIENTO DE ALLÁ AFUERA C.E.D.

LA DISECCIÓN DE UNA PAREJA LATINA
QUE HA CAÍDO EN LA Rutina.

Cuatro años después de su bautizo como director con **Jacobo o la sumisión**, de Ionesco, en Prometeo, Larry Villanueva ha decidido hacer un alto en su trabajo como actor y se ha puesto de nuevo del otro lado con **Allá afuera hay fresco**. Se trata de su estreno como autor de lo que él llama una "descarga en un acto". El montaje cumplió una primera temporada a finales de 1997 en el Creation Art Center, y fue repuesto en octubre del año pasado en el Spirals Café, esta vez con Pablo Durán en el papel que antes interpretó Gustavo Laborié.

En **Allá afuera hay fresco**, Larry Villanueva realiza la disección de una pareja latina que ha caído en la rutina. "Lo nuestro, comenta uno de ellos, no llega ni a la esquina, y si llegara lo más probable es que una quagua lo arrollaría". Ella (Vicky) intenta que algunas cosas entre los dos cambien, pretende ser la mujer del nuevo milenio. No quiere ser más la muñequita de la casa, un poco como lo era la Nora de **Casa de muñecas**. (El) Rey, por su parte, vive preso de un machismo atávico, del cual, en buena medida, no es consciente. El sexo además constituye para él una obsesión y Vicky, su objeto sexual ("¿de quién es ese culito?", es uno de sus piropos recurrentes). El matrimonio entre ambos se ha convertido en una relación destructiva. Una y otro están convencidos de que separarse es lo mejor, mas ninguno de los dos quiere ser el primero que se va y deja al otro. De manera que prefieren continuar prolongando ese infierno doméstico. El tema, como se puede inferir, ha sido abordado con frecuen-

cia en los escenarios -también en la pantalla grande. Ahí están, para echar mano a ejemplos recientes, las obras feministas de los italianos Dario Fo y Franca Rame. Sobre un asunto que a estas alturas del siglo posee escasa originalidad, Villanueva ha creado un espectáculo impuro no en el sentido peyorativo, sino en el de su voluntad de mezclar libremente géneros, estilos y recursos escénicos. Resultados artísticos aparte, es muy de elogiar que un creador joven asuma la difícil aventura de ampliar los horizontes del teatro, abriéndolo a caminos más plurales y anticonvencionales.

La clasificación de descarga dada a su texto exime a Larry Villanueva de ceñirse a los patrones tradicionalmente aceptados al escribir una obra teatral. **Allá afuera hay fresco** no es, en efecto, una obra, o al menos no como lo son **El malentendido** y **Réquiem por Yarlín**, para citar dos títulos que se vieron en Miami últimamente. Su dramaturgia no se plantea conseguir eso que se conoce como solidez estructural. Prefiere optar, por el contrario, por la libertad y la apertura. Posee, sí, un esquema textual básico, al que se van adicionando los diálogos improvisados por los actores a partir de las incidencias de cada representación. En la que yo asistí, por ejemplo, sonó inevitablemente algún beeper (de nada vale que antes de que comenzara el montaje pidiesen que los desconectaran: la falta de respeto por el trabajo de los artistas de algunos espectadores es incorregible) y dos o tres personas no se cohibieron de hacer comentarios en voz alta duran-

te la función. Ambas muestras de pésima educación teatral fueron fustigadas por Luz Marabel, quien se refirió a "esos aparaticos que me dan dolor de cabeza" y pidió a los asistentes que "no piensen en voz alta porque me atormentan". Es en ese plano donde, a mi juicio, Allí afuera hay fresco alcanza sus mejores momentos. La escena en la cual una afligida y estrofa-laria Vicky (peluca roja, capa de agua, gafas oscuras, rodilleras de ciclista, botines blancos) recibe a los espectadores es realmente deliciosa, y bastaría por sí sola para reconocer que, como director, Larry Villanueva demuestra tener muchas cualidades. Las precarias condiciones técnicas del Spirals Café, que conspiraban seriamente contra el espectáculo, han sido bien aprovechadas por él y en más de un aspecto, las puso a su favor. Así, las reducidísimas dimensiones del sitio (hablar de espacio escénico sería una tonta presunción) propiciaron la complicidad con los espectadores, que de inmediato pasaban a ser los dolientes que venían a darle el pésame a Vicky por la muerte de Rey. Otro acierto a anotar corresponde a la escenografía, que se limitaba a un bastidor con ruedas donde descansaba el cadáver del finado, y que a nivel expresivo simboliza el lugar donde se define la buena marcha de tantas parejas.

Con criterio atinado, Villanueva, quien se reservó un pequeño papel de comodín en el montaje, puso el énfasis de su labor en la dirección de actores. Luz Marabel fue sin discusión quien mejor supo entender y materializar el espíritu lúdico y de pastiche que propone Allí afuera hay fresco. Sus transiciones de un registro a otro fueron convincentes, orgánicas, y de-

mostró una gran capacidad de improvisación. Rondaba, en ocasiones, lo excesivo, y eso la llevaba a abusar de las muecas y las payaserías que tanto complacen al público menos exigente. Mas aun así, el suyo fue un excelente trabajo y es de lamentar que no se la vea más a menudo en los escenarios. Pablo Durán, en cambio, se mostró menos dúctil para asumir los constantes cambios planteados por el director. Aplicó criterios realistas y psicológicos a un personaje construido sobre otros presupuestos y no logró extraerle toda la comicidad farsesca que posee. Como suele suceder con las primeras obras de los creadores jóvenes, el montaje de Larry Villanueva peca de cierta incontinencia, de un afán de querer demostrar todo lo que le ha nutrido -no siempre debidamente asimilado- y de incorporar soluciones y recursos vengan o no a cuento. Un ejemplo ilustrativo de esto último es el detalle del teatro dentro del teatro (Luz Marabel tiene al final un monólogo que no sale bien porque, según comenta ella, no se ensayó lo suficiente), que produce tanto desconcierto en el espectador, por lo imprevisto. Y hay, en fin, influencias demasiado obvias de las que Villanueva se irá desasiendo seguramente en montajes posteriores. Todo ello resulta lógico en un director que recién da sus primeros pasos. Lo que realmente importa es que posee talento imaginativo y voluntad de riesgo. En Allí afuera hay fresco hay además una sana voluntad comunicativa que no está reñida con las búsquedas formales. Y es lo que esta reseña ha pretendido destacar y saludar. ■

ULLATE'S BALLET: AN AMAZING SPANISH STAR MACHINE

ORLANDO TAQUECHEL

What a wonderful weekend at the Jackie Gleason theater! After the sparkling performance of Ballet de la Comunidad de Madrid, the public left the theater in a different mood. They had been transformed by the performance. Some keeping in step ad lib, others discussing out loud. Everybody was revealing the fulfillment of a desire, the pleasure of a performance. Víctor Ullate's company is a success. His dancers are always ready to dance, without excuses. Work in progress? No. Insufficient rehearsals? Never. Everything is noted crafted in detail and executed with amazing precision. All the dancers of this young company left their mark in Miami. They were not able to be identified in the Playbill program but all are praiseworthy. On their next visit to Miami, the public will go back to the theater to see what has happened to the boy with the sideburns, the girl in yellow in *Ven*

que te tiente, the one who danced a bit of in the middle of *Jaleos* or the guy who yelled: "Guapa, tú también" (You too, gorgeous!) in the entertaining *In and Out*. Ullate's female dancer has long extremities and a weightless appearance, something that classical ballet must be grateful to Balanchine for. Passionate but fragile. The male dancer is athletic, showy - almost flamboyant - and arrogant. Men with bare chests, Bejart's style. All of them share certain childish air. They are incapable of culminating a scene in a truly erotic connection with the opposite sex. Their bodies collide, but it turns out to be only a pure adolescent game. Ullate's men are more suggestive when they are dancing with other men. You can feel them distant with the women. However, they can go to extremes and punch the ballerinas with no regrets. This Brechtian effect is a symptom of something



(FOTOGRAFIA: V. ULLATE)

ALL THE DANCERS OF THIS YOUNG COMPANY LEFT THEIR MARK IN MIAMI.

deeper: they do not know what to do with a female body, and that makes them act like fidgety children. This coupling of a Bejartian male dancer with a quasi anorexic ballerina in ersatz German dance-theater circumstances, is something problematic. At the turn-of-the-century modern dance was in part a rebellion against male domination in dance and society. Through the dance and the affirmation of the female body, the ballerina chose not to be an object anymore. Modern dance permitted women to control and sublimate their sexuality, which had been dominated by men. Ullate only consents to a similar experience for his ballerinas when there are no men around.

Detrás del Espejo (Homenaje a Carmen Amaya) is a good example of what Ullate consents. In the first movement, Rut Miró is a modern dancer trapped in the task of dragging an enormous train. She is an hallucinatory presence. Her conflict, the necessity to escape from a glamorous and suffocating image. In the second movement, free at last, her body is exposed in all its magnificence while the performer momentarily reaches her best. Her footwork - powerful pointes - makes her part of the night and the sky, while her torso is agony, rupture and sexual anxiety. In the third movement, dressed like a man, she does not have Carmen Amaya's strength. Miró is too young and too beautiful. For Amaya, to dress like a man was an affirmation of her superiority, projecting the power and prerogative of male identity. Rut Miró is only danseuse en travesti, zarzuela style. One of Ullate's specialties is moving male groups. His addition of four male dancers to *Detrás del Espejo* is so severely impressive that the only thing for Miró is to be violently feminine. She is as good as they are, but she is defeated by them. When they left with her inert body over their shoulders, we had the illusion of seeing Amaya's image reflected in the mirror. At this moment, the late flamenco dancer affirms her irre-

placeable presence. The end is clear but without real impact. The finishing design is also a problem in almost all the works presented. The atmospheric *pas de deux De Triana a Sevilla* ends more than once. *In and Out* will become blurred and is devoured by Nina Hagen's voice. **Ven que te tiente** is unnecessarily extended beyond the interest in the compilation of songs made by García Lorca and the cruising adventures of the poet himself in a

village where everything is based on appearances. There is also some language difficulties. Academic technique and flamenco gestures coexist with arbitrariness in the choreographer's vocabulary and frequently disagree with each other. When this happens, intentions are unclear and interpretation is confused.

Where there is no confusion is in what Ullate wants to do with, the pleasing piece that closed each presentation. The company - and Ullate himself - proves its biggest accomplishment in this choreography: technical showiness of gifted performers, all of them. Clearly, Ullate only indicated in *Jaleos* the general activity. He designed solos, duos or groups, and allowed the dancers to fling. They enjoy their own virtuosity through frantic rhythm, steps and movements irreverently extracted from other sources: a ballet class, well-known repertoire pieces. When interviewed, Ullate said, "*Jaleos* is getting drunk. Actually, it is addictive. Once you watch the first five minutes, you can't take your eyes off it. This is an unusual ensemble work full of sparkling moments. The development of *Jaleos* as a relentless succession of brilliant outbursts is a dance liberalism manifesto. Ullate knows how to finish a program and make the spectators stand up and clap their hands. You can't deny Ullate's authority, but his fabulous dancers show in expressive autonomy. He - as choreographer - must assure it in the future. **Ballet de la Comunidad de Madrid** is more than a good dance company. It is an amazing star machine.



EL POETA EN EL DIVÁN

MANUEL SANTAYANA

El pasado 18 de noviembre, auspiciado por la Feria Internacional del Libro de Miami, y en el recinto académico Wolfson del Miami Dade Community College, el grupo Prometeo tributó un homenaje lírico y musical a Federico García Lorca, que se sumó a los diversos actos conmemorativos del centenario lorquiano celebrados en todo el ámbito de la lengua española. A cargo de Teresa María Rojas, ejemplo de fervor, constancia y oficio en la poesía y en el teatro, capitana invicta de Prometeo, estuvieron la concepción y dirección de **Lorca en el diván**, que contó con la eficaz asistencia de Bona Jesurum y del maestro Roberto Lozano, en el plano musical.

El material escogido para el homenaje a García Lorca consistió en una selección de trece poemas de la colección *Diván del Tamarit*, de 1934, y cinco de los *Sonetos del amor oscuro*, de 1935. De estos últimos se conocían unos pocos, incluidos en ediciones póstumas. El estudioso de la obra lorquiana Miguel García-Posada describió ese conjunto como un "libro reconstruido aunque inacabado", en su edición crítica de la poesía completa de Akal (Madrid, 1989). El motivo central de ambas colecciones es el amor: pasión absorbente y acosada por la conciencia de la muerte; más que un tema, una presencia constante y ominosa en la escritura del poeta granadino.

En las dos obras -ambas frutos de madurez- erotismo y muerte se entrelazan en una pléthora de imágenes que deben tanto a la lírica arábiga-andaluza medieval como a la tradición barroca española que, en el siglo XVII, tuvo su ápice en las grandes composiciones de Luis de Góngora y en los sonetos amorosos de Quevedo. De la primera tomó Lorca el nombre para reunir los poemas del primer grupo: "Diván" era como llamaban los poetas árabes a cierto tipo de colectáneas poéticas. El Tamarit alude a una huerta perteneciente a la familia de Lorca, donde éste escribió muchas de las páginas del libro. La fuerte carga erótica, tanto hetero como homosexual, de los poemas árabes y la gran plasticidad de sus metáforas eran elementos capaces de suscitar el interés y la emulación de un poeta tan fiel a su búsqueda estética como cuidadoso en la expresión de su disidencia sexual. Por otra parte, el rescate de Góngora como ejemplo tras dos siglos de rechazo, coincidía con el moderno culto de la imagen brillante en poesía y, tras la rebelión formal de la Vanguardia, satisfacía un anhelo de orden y belleza.

La síntesis alcanzada por Lorca es, a la vez, creación y tributo, salutación y máscara lírica; homenaje a la Forma y dramática confesión. Nos encontramos, pues, ante una escritura de gran plasticidad y

vehemente dramatismo, que recoge con sabiduría rítmica, con fino oído musical, las lecciones de la lírica popular y el legado de la poesía culta. A todo lo cual hay que añadir una personalísima lectura del Simbolismo y el Surrealismo, que distingue a esta poesía con audacias metafóricas de cuño rigurosamente contemporáneo.

Los jóvenes actores enfrentaron el desafío de los textos lorquianos con actitud de vigilante entrega: sin andalucismos forzados, con soltura y con sensitiva atención a la palabra poética, atentos a lo que podría llamarse la temperatura de esos breves dramas líricos. Fue una experiencia emocionante escuchar la andalucísima poesía de Lorca matizada, sin merma de intensidad ni arte, con cadencias caribeñas, centro y sudamericanas, en las voces juveniles de Nora Ricci, Ivis Guerra, Patricia Azán, Alain Mora, Vladimir Bittencourt, Franco Interián (hijo de la actriz Glenda Díaz Rigau), Milagros Matín, Carlos Hernández, Javier Siut y Luis Alberto García. Los ballaeros -Milagros Matín y Wilfredo Marrero, Jr.- se desempeñaron con análoga efectividad, añadiendo dinamismo y colorido a la presentación.

La musicalización del maestro Lozano enriqueció Lorca en el diván con su sensible interpretación de los textos y del mundo que éstos evocan. A su cultura musical, a su gracia, a su cuidada ejecución debió el espectáculo, en buena medida, el logro -con exiguos medios- de una atmósfera de misterio y seansualidad, peraltada por alusiones armónicas a Debussy, Ravel, Falla, compositores todos amados por Lorca. El notable pianista que, según testimonios, fue Federico recibió también su homenaje en esta noche dedicada a su poesía.

Hay que agradecer una vez más a Prometeo sus esfuerzos por celebrar digna y fervorosamente la vida con su arte. Y más aún debemos agradecerse en un medio en el que el consumismo irracional, la tecnomanía desenfrenada y la codicia como programa vital le roban tanto espacio -y tiempo!- a todo lo demás.



FOTO/GERRY GOODSTEIN

TODO LORCA EN NUEVA YORK

JUAN CARLOS MARTÍNEZ

EN YERMA, RENÉ BUCH HA HECHO UN ENCOMIABLE TRABAJO DE CONCENTRACIÓN DRAMÁTICA.

En unos de sus típicos arrebatos de egocentrismo, Federico García Lorca escribió una carta a su amigo Philip Cummings excusándose por no poder abandonar Nueva York y viajar a Vermont, a donde le habían invitado a veranear, al tiempo que le rogaba no dejara en el olvido "al poeta perdido en esta babilónica, cruel y violenta ciudad, llena, por otro lado, de una grandiosa belleza moderna".

El poeta no fue olvidado entonces, 1929, ni casi setenta años después cuando el mundo celebraría el centenario del nacimiento de una de las más extraordinarias figuras del pensamiento moderno en cualquier lengua. Lorca fue celebrado en Nueva York a lo grande: con cinco excelentes puestas en escena, debidas a dos prestigiosos grupos de teatro y a tres diferentes (conceptos, generaciones) directores artísticos.

En la primera parte de 1998 Repertorio Español -que siempre ha tenido a Lorca entre sus autores de lujo- abrió con una nueva producción de *Yerma*, estrenada dos años antes, y la premiere de *El Púbblico*, ambas dirigidas por René Buch y un mismo grupo de colaboradores, entre los que sobresalen Robert Weber Federico, en la escenografía y vestuario, y Adolfo Vázquez en el concepto coreográfico.

Buch ha hecho con *Yerma* un encomiable y arriesgado trabajo de concentración dramática, reduciendo a un solo acto el texto original de tres, y a setenta y cinco minutos la representación. La Palabra, esencia trágica del ser lorquiano, es aquí sostenida sin artificios por la estructura misma de su poética y sobre el escenario se yergue, verso a verso, la horrosa calamidad de la tragedia.

Lo que cautiva más de esta *Yerma* es su incisiva

observación de la fragilidad y entereza del espíritu humano, magníficamente traducido a una concepción intimista y profundamente humana de un drama que reúne temas tan sórdidos como la frustración erótica, la esterilidad y la soledad. Un sólido conjunto de actuaciones respalda esta puesta grande de Repertorio, pero hay una que, por excepcional, asombra. La *Yerma* de Anilú Pardo, de aterradora impaciencia interior y voz de ángel, es una suerte de híbrido: mitad verdad, mitad imaginada. Sin afeites ni gestos grandilocuentes -a puro pulso- esta joven mujer, hermosa como pocas y abismada como ninguna por el peso de un destino que no merece, se reinventa a sí misma como heroína trágica.

Buch, no obstante el éxito de crítica y público que logró con la primera, quemó las naves y se lanzó a la aventura de *El Púbblico*, la más revolucionaria y controvertida obra del Poeta. Se supone que en este Nueva York, desde siempre tan pacato como irreverente, y en medio de una crisis de identidad que le persiguió hasta el final de sus días, Lorca concibió la obra que para siempre representaría su ajuste de cuentas con una sociedad que le obligó a enmascarar su verdadero yo.

El público -yo, nosotros- a saltos fuimos de la apatía a la euforia en medio de una función que cuestionaba nuestras, y sospechosamente la de los actores también, más arraigadas convenciones sobre orden social, sexualidad y teatro (la jerarquía es puramente alfabética). Pero todo el morbo que rodea a *El Púbblico* por sus implicaciones homoeróticas pasa rápido a segundo orden en la puesta de Buch, gracias a su concepción magnificada de la Idea como abstracto

elaborado de la condición humana. Las máscaras, los velos, los sueños, son sólo ropajes de la consciencia en su estado latente. Una vez revelado, no queda sobre la escena nada más que un cuerpo, bellísimo cuerpo: desnudo, indefenso y sacrificado por el bien de los que no sabían lo que hacían.

Con el montaje de Repertorio Español hizo volver la mirada del arrogante Broadway hacia una alternativa intelectualmente mucho más excitante y agradecida que sus costosas producciones, no siempre artísticamente justificadas. Con apenas diez actores, multiplicados en treinta y un personajes, Buch levantó un montaje espectacular, de un ritmo endemoniado y por momentos tan atrevido para hoy como su original lo fue para los años treinta. Las actuaciones de Marcelo Rodríguez, Ricardo Barber, Bertina Mercado, Roy Ruiz y Edward Nurquez-Bon disputarían un premio en cualquier parte y aunque no se los otorguen habrá siempre ocasión para la reverencia obligada.

UN FESTIVAL LORQUIANO

Intar Hispanic American Arts Center, una de las instituciones sagradas del teatro alternativo no-anglo de Nueva York, convirtió la celebración del centenario en un festival que durante los meses de octubre y noviembre ofreció en centros universitarios de la ciudad lecturas sobre el contexto literario e histórico de la obra de Lorca, a cargo del escritor y dramaturgo español Fernando Arrabal, y tres-puestas en escena en su sala principal de la avenida 42.

Max Ferrá, director artístico de la compañía, tuvo a su cargo la organización general del festival y en particular las puestas en escena de **La casa de Bernarda Alba** y **La zapatera prodigiosa**. Con la primera quizá la mejor y más representada de todas las llamadas tragedias rurales de Lorca- Ferrá supeditó cualquier intento de innovación escénica a la monumentalidad teatral de **Bernarda**, la última y más realista de todas las piezas dramáticas de Lorca. Apoyado sobre todo por la autoridad escénica de Virginia Rambal en el papel central, y una muy peculiar interpretación de la Poncia por Alba Oms, el director se concentró en desplegar en su grotesca magnificación toda la crudeza y sordidez de la sociedad rural española -arcaica y despótica- que nunca aceptó de buen grado el genio avizor de Federico. Ya se sabe, el crimen fue en su Granada.

Pero realmente el prodigio ocurrió con **La zapatera... En este**, uno de los trabajos mejor reconocidos y más representados en vida del poeta, Ferrá sorprendió a propios y extraños con una puesta en escena vitalísima, perfecta en balance (interpretación, escenografía, luces) y simetría (concepto dramático y texto), en que la se explaya como en un fresco la depurada asimilación lorquiana de la tradición popular andaluza.

La tercera producción de INTAR, **Así que pasen cinco años**, fue encomendada a Michael John Garcés. Nada hacía suponer que un joven director como Garcés, en esta su primera aproximación a Lorca, fuera a optar por un montaje tan arriesgado y complejo. Al parecer hay una conexión generacional entre el Lorca que apuesta en **Así que pasen...** por un teatro distinto e innovador, transvasando influencias del surrealismo, y este hombre joven que se abre a las artes escénicas

en medio del brote del posmodernismo. El resultado no pudo ser mejor. Dramaturgo y director se confunden en esta leyenda del tiempo y comedia imposible que quiere salvar a toda costa el abismo lorquiano entre ser y apariencia, realidad y deseo. Toda la imaginación surrealista que insufla al texto su más grave complejidad, es recreada por Garcés con potentes figuraciones, distanciando la escena desde sí misma, como un sueño en el que deambulan -perdidas- las criaturas dolorosas del Poeta.

Vale apuntar que estos tres montajes, exhibidos en días alternos cada semana, fueron ejecutados por un mismo equipo de diseño, lo que le dio cierta unidad conceptual, al menos visualmente, a obras tan disímiles en estilo. Ingeniosa y económicamente productiva, el mismo set escenográfico concebido por Van Santvoord soporta -con ligeras variantes de una puesta a otra- las tres producciones. El vestuario, a cargo de Katherine B. Roth, es quizás el rasgo más visualmente distintivo de las tres, así como las luces de Robert Williams que diseñan largas sombras para **La casa...**, luz total, sol de Andalucía para **La zapatera...** y la gaza poética de los claroscuros para **Así que pasen...**

Los intérpretes también trabajaron como equipo. Con excepción de Virginia Rambal y Alba Oms, el resto de los actores aparecieron al menos en dos de las producciones. Una encomiable labor, creo que sin precedente, ejecutada por una pléyade de talentosísimos actores transitando, apenas imperceptiblemente, de la tragedia a la farsa y de ésta a la comedia moderna. Todos merecen el elogio: Miriam Cruz, admirable en la María Josefa, deliciosamente picaresca en La Mujer de Rojo; Denise Casano, zalamera, huracán hecho ternura en la Zapatera; Óscar de la Fe Colón, hierático sirviente John, estridente Don Mirlo, exuberante Mujer en Amarillo; Yetta Guzmán, Murallón Torres, Carlos Rafart, Bill Torres, Mercedes Herrero, Sol Miranda, Carlos Orizondo y Doris DiFarnecio -ah, su Niño. Todos.

Algo más. INTAR, como es su costumbre, ofreció los tres montajes en inglés, en encomiables traducciones de Michael Dewell y Carmen Zapata (**La casa de Bernarda Alba** y **La zapatera prodigiosa**) y Caridad Svich (**Así que pasen cinco años**). De esta manera Lorca, que en esta ciudad vivió uno de los períodos más decisivos de su vida emocional y creativa, fue celebrado en la lengua que nunca pudo ni quiso dominar. La babilónica, cruel y violenta ciudad -en la que alguna vez el Poeta se sintió perdido- no lo olvidó. ■



FOTO/EMIDIO LUISI

BRASIL, IDA Y VUELTA ORLANDO TAQUECHEL

MA, UNA OBRA DURA Y ESTÉRIL SOBRE LA MATERNIDAD.

FLA/BRA - el encuentro Florida/Brasil - es la reunión anual de más de 25 eventos y 50 artistas que "representa la nueva energía y la explosión de trabajo creativo e ideas que tienen lugar en el sur de la Florida y Brasil", según las notas al programa de mano. Este sui-generis festival, que en su cuarta edición se extendió en 1998 del 10 de septiembre al 15 de noviembre, celebra el intercambio de nuevos trabajos en música, danza, teatro, poesía, cine, videos y artes visuales.

El viernes 13 y sábado 14 de noviembre, FLA/BRA tuvo dos noches de danza contemporánea en el Colony Theatre de Miami Beach. Lia Rodrigues, natural de Sao Paulo, trajo a FLA/BRA en 1997 un trabajo antes presentado en prestigiosos festivales internacionales y elogiado por el New York Times. Este año presentó **MA**. Considerada una de las personalidades artísticas más fuertes del Brasil, esta bailarina de formación académica y afamada coreógrafa estuvo varios años en Europa antes de regresar a su país en 1990 y fundar la compañía de danza que lleva su nombre. **MA** es una obra dura y estéril sobre la maternidad, lo que es a todas luces una contradicción. La coreografía comienza con un canto a capella y el escenario a oscuras. Poco después es posible apreciar que en el centro hay una mujer "pariendo" cubos de lata. Seis cubos y comienza la música. Por debajo de ella salen otras dos bailarinas y se da inicio a ese ejercicio de la danza expresiva centroeuropea que ya se ha hecho demasiado familiar y ha perdido gran parte de su fuerza dramática: los bailarines se acercan a proscenio y regresan a su lugar, una y otra vez. Golpes con los cubos en el piso, trapos blancos que son diseñados por el escenario sólo para ser recogidos nue-

vamente. Una oración que ya conocemos, gestos que ya vimos, gritos que vuelven a escucharse. Durante media hora todo descubrimiento plástico se convierte en lugar común por obra y gracia de la repetición. Una cosa es exponer el dramatismo de una rutina y otra es repetir acciones físicas hasta el aburrimiento. Un diseño escenográfico funcional y unas luces perfectamente ajustadas a los requerimientos de la puesta en escena están entre los mayores aciertos de **MA**. Denise Thereza Stutz, Marcela Levi, Micheline Torres y la propia Lia son actrices muy expresivas, de rápidas transiciones dramáticas y extremadamente hábiles en el manejo de acciones físicas que exigen enorme concentración y una ejecución delineada siempre de la misma manera. El hermoso final de **MA** - el nacimiento de una nueva vida, verdadero sentido de la maternidad - es débil en contraste con todo lo que se ha visto anteriormente. Se apagan las luces y sigue un breve instante de incertidumbre. El público no aplaude hasta que las bailarinas salen a saludar. Sólo entonces se sabe que la última imagen es realmente el final y no el inicio de una nueva serie de repeticiones. Sólo entonces el público se da cuenta que el atormentador **MA** es, sobre todo, un atmosférico viaje de ida y vuelta al Brasil.

De regreso a la Florida, la segunda parte del programa ofreció trabajos en estilos muy diferentes. Humor negro en **Tarantula**, evocación romántica en **A Counter Eclat Towards Two** y fragmentos de un trabajo en proceso: **Raw Footage**. Después de los excesos de **MA** y antes de que las sobrecogedoras imágenes de **Raw Footage** llamaran la atención gracias a un excelente trabajo de iluminación, **Tarantula** - coreografía de Susana Yamauchi - y el solo de Tamara Welch

con música de Roberta Flack resultaron dos agradables trabajos menores. En **Tarantula**, donde una atractiva mujer seduce y asesina a sus amantes con un beso, la personalidad de Lucía Aratanha trasciende la simpleza de un trabajo divertido, predecible y apenas correctamente ejecutado pero que establece inmediata conexión con el público. El problema con **A Counter Eclat Towards Two** es el mismo que tienen casi todas las obras que intentan recrear el estilo único y personal de Isadora Duncan. Hoy en día su "manera de hacer" sólo puede ser apreciada a través de algunas breves escenas filmadas mientras ella bailaba en una fiesta celebrada en el jardín de una mansión en París hace más de setenta años. Isadora pasó a la historia de la danza como una solista de extraordinaria originalidad incapaz de concretar una sólida propuesta académica. Tuvo y tiene seguidores, imitadores, reproductores de su estilo y promotores de sus ideas, pero lo que no ha tenido nunca son verdaderos discípulos que transmitan sus principios de generación en generación basados en su método. Simplemente, porque éste no existe. Para capturar el estilo de Isadora

hay que ir más allá de la apariencia física, el vestuario y la música. En este sentido, la gran venganza de la Duncan -afirmando su carácter único como presencia escénica- es que las actrices han sido siempre mucho más eficaces que las bailarinas cuando han tratado de reproducir su esencia. Tamara Welch no es la excepción. Demetrius Klein, Gary Lund y Giovanni Luquini fueron los tres amantes asesinados por Lucía Aratanha en **Tarantula** y los obreros de Raw Footage, obra creada a partir de fotos de la WPA (Works Progress Administration) sobre hombres trabajando durante la época de la Depresión. En la primera, asumieron los papeles con admirable economía expresiva. En la segunda, fueron apenas figuras moviéndose con la intención de lograr una pose plásticamente atractiva. Su condición de obra no terminada es evidente.

Estas noches de danza durante el cuarto FLA/BRA Festival permitieron entrar en contacto con artistas contemporáneos enfrascados en depurar influencias, desarrollar nuevas ideas y conseguir una obra comprometida. Otra muestra de que en el sur de la Florida coexisten muchos tipos de danza. ■



FOTO/JOAO CALDAS

DEL PEDESTAL A LA PICOTA C.E.D.

ELÍAS ANDREATO, PROTAGONISTA
ABSOLUTO DEL ESPECTÁCULO.

Trátese de una simple coincidencia o de un síntoma de algo cuyas motivaciones uno no alcanza a desentrañar -hay quienes lo atribuyen a que representa un símbolo del creador homosexual frente a la represión y los prejuicios sociales-, resulta cuando menos curioso el interés que se ha despertado en este final de siglo por la figura de Óscar Wilde. Películas, obras teatrales en las que aparece como protagonista, vuelta a los escenarios con notable éxito de algunas de

sus piezas más conocidas, todo un *revival*, en fin, que ha puesto de nuevo de actualidad a una de las más celebradas y controversiales figura de la literatura inglesa. Un artista -pocos como él supieron hacer arte de su vida y vivir para su arte- cuya carrera fue calidoscópica y catastrófica: fue del pedestal a la picota, de la fama al repudio.

En su cuarta edición, el FLA/ BRA (Florida/ Brasil) Festival nos ha permitido conocer una expresión

más de esta moda o, si prefiere, fiebre wildeana: el unipersonal de Elías Andreato **Oscar Wilde**. Su creador, un reputado actor y director brasileño que aquí sólo se desempeña como lo primero (de la puesta en escena se responsabilizó Vivien Buckup), escribió, ha dicho él mismo, un guión hecho de retazos y armado con fragmentos extraídos de varios de los libros de Wilde, en particular, de ese impresionante y sobrecolector documento que es *De Profundis*, donde su autor hace una confesión sincera y emocionada, a la vez que reflexiona con agudeza sobre la condición humana. La elección de ese texto como columna vertebral del espectáculo es desde el punto de vista dramático acertada y coherente, pues corresponde cronológicamente con el momento de la vida de Wilde que se recrea: su etapa en la cárcel donde cumplió una condena vejatoria y humillante que hubo de agotar íntegramente. Cometiéndole el pecado de echarse un novio adolescente, un joven egoísta, vanidoso y violento que no valía gran cosa y que se convirtió en su perdición y su martirio. Era una forma más de oponerse a una sociedad codificada, de atacar los baluartes de la norma establecida, de negar la moral común en favor de otra cuya única base es el individualismo; y la terriblemente puritana y violentamente homofóbica Inglaterra victoriana no podía tolerar semejantes transgresiones de sus principios más sagrados y aplicó un severo correctivo a este feliz merodeador de las fronteras.

Al iniciarse el espectáculo, hallamos a Wilde en la soledad de la celda de la galería en la cual ha sido ubicado. Es una habitación reducida y desnuda en la que sólo hay una silla, un espejo, una copa. El escritor está pintándose las uñas con un creyón de labios y paulatinamente irá incorporando parte del que fue su traje característico: una chaqueta de terciopelo rojo, un calzón corto, unas zapatillas de charol con hebillas sugerentemente femeninas. Una media de mujer le cubre la cabeza. No estamos ya ante el dandy genial, irresponsable y hedonista, el sibarita amable, alegre y mirado que brilló con luz propia en los salones londinenses. El que está frente a nosotros es un hombre melancólico, místico y ligeramente amargado. Sus obras fueron retiradas de los escenarios, sus libros dejaron de imprimirse, y quienes antes se disputaban su amistad ahora lo rechazan. Va, nos dice, a explicar su conducta, no a defenderla. Se pone luego el anillo de compromiso y recuerda su matrimonio con Constance, un matrimonio que se supone era de conveniencia, pues entonces pasaba serios apuros económicos. Empieza así un autoexamen de su vida, un lento paseo por la conciencia: su sexualidad, el proceso creador, sus fricciones con la ostentosa y muy recatada última etapa de la era victoriana, sus ideas sociales. Se refiere también, naturalmente, al juicio durante el cual debió soportar insultos como pervertido e in-moral. Es un estropajo humano, un hombre deshonrado y arruinado, que ha ido a parar a un abismo trágico. Le quedan aún, no obstante, destellos del conversador maravilloso e ingeniosísimo que era, mas está vencido y le falta su público, ese público que, como él expresa, es maravillosamente tolerante: perdona todo, menos la genialidad. Desgrana algunas de sus avanzadas ideas con las que cuestiona la política ("la mejor forma de gobierno: ningún gobierno"), el arte ("el arte moderno nunca debe aspirar a la popularidad; su ver-

dadera meta es la eternidad"), la opinión pública ("es necesario que un hombre tenga distinción y talento para que las malas lenguas empiecen a atacarlo"), aunque ya sin mucha convicción. Al final, nos queda la imagen de un Óscar Wilde que ha querido arrancar un poco del rencor que hay en su corazón y que ha desembocado en una paz resignada, pese a todo, pero que no se arrepiente de haber vivido intensamente.

Elías Andreato cree aún en el teatro como arma pedagógica, y su Oscar Wilde tiene mucho de espectáculo didáctico, entendido ese término en su acepción más noble. Sus planteamientos acerca de la figura del escritor están proyectados de forma clara y accesible. De igual modo, la dirección renuncia a la brillantez y los efectismos y opta por una puesta en escena discreta, que se pone en función del intérprete. Andreato es así el protagonista absoluto de un montaje en el cual desarrolla una labor meticulosa y de un irreprochable profesionalismo. En su caracterización de Wilde recrea la gesticulación, la elegancia y la frivolidad de un hombre antaño distinguido. Transmite además convincentemente la ruina y la degradación en que ahora se halla, pero deja que de vez en cuando asomen su rebeldía, su capacidad de escandalizar. Oscar Wilde es, en suma, un buen trabajo. No revela, es cierto, nada que no conociéramos sobre el autor de **El abanico de Lady Windermere**. Tampoco llega a alcanzar las cotas de calidad e imaginación a las que el teatro brasileño nos tiene acostumbrados. Mas quienes asistimos a las representaciones en el Área Stage, de Miami Beach, no salimos defraudados. Y eso, en los tiempos que corren, ya es de agradecer.





(FOTO/NWSA)

FROM CLASSICS TO POSTMODERNITY

MARÍA JOSÉ BIELVA

GARDINER GIVES SO MUCH IMPORTANCE TO THE PLASTIC DESIGN AND CORPORAL EXPRESSIVITY.

From mid-November to mid-December, the Drama Department at Miami's New World School of the Arts presented a sampling of student works, open to the public. It should have been a magnificent opportunity to meet men and women who are preparing themselves for theatrical careers in their formative stages. However, it seems that few in the city were interested in the lofty dream that is the future of theater: the attendance at the performances was slight, and was practically limited to families and friends of the students. This is a shame for those who missed out, since there were pieces capable of satisfying a moderately demanding spectator, which is saying a lot if you consider that we are speaking of spectacles conceived in an academic environment. Nevertheless, it is only fair that NWSA share the blame; they do not adequately publicize the activities - many of which are free. There was not one ad in local press, not even in community publications like the well-ready weekly *New Times*. One can hardly expect the public to show up at performance they never hear about. Of the varied Fall '98 program, I was able to see three works, Season Opener **The Cherry Orchard**, by Anton Chekhov, Gogol's **The Government Inspector**, and contemporary British playwright Karyl Churchill's **A Mouthful of Birds**. Let me start by saying that Director Jorge Guerra-Castro and David Gardiner did justice to Chekhov and Churchill respectively, while James Samuel Randolph's **Government Inspector** was an example of how a classic could be assaulted and impoverished by frivolous direction. By contrast, the *mise en scène* for Chekhov's famous text serves to

illustrate how a classic can be respected without incurring in an archeological reading.

Of the three works, **The Cherry Orchard** is perhaps the most difficult to bring to the stage - even when students were joined by a professor and a recent graduate of NWSA. Chekhov wrote the play shortly before his death, and in it he speaks of the acceptance of the loss of what one loves, of knowing how to lose and say good-bye with dignity. The play's conflict is diffuse, subtle; its protagonists have as principal tragedy tedium, dissatisfaction, unhappiness, and the absence of and serious life goals. The difficulty lies in the fact that much relies on atmosphere, that the plot is tenuous, and that effects are made by silences, dialogues, tones, and monologues. Director Guerra-Castro conserved the essential twilight aesthetic of Chekhov, but he did not insist too much in that sadness with which the Russian's playwright is normally interpreted. On the contrary, he accentuated the humorous ingredients of the work (and after all, Chekhov himself classified it as a comedy), and imprinted it with an unequivocally North American rhythm that made the spectacle more agile without spoiling it. That "American Way of Acting" can be seen clearly in the work of the actors, who were subject to a felicitous unity of style. The result was a finely realized ensemble piece. Alexander Okun, Russian like Chekhov, brought to **The Cherry Orchard** a scenic apparatus that did not crush the actors, but rather efficiently resolved a series of spatial problems put forth by the text.

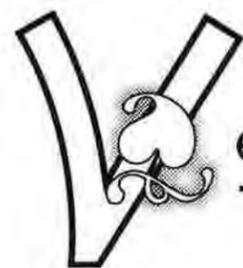
Another, very different lot fell to Gogol's play.

Whenever one speaks of the narrator and playwright, one mentions the sharpness of his social satire, the intelligence of his humour. A person who has never read or seen **The Government Inspector** and only knows it through this version of James Samuel Randolph would be hard-pressed to recognize these qualities. In the program notes, the director points out that from childhood he has been fascinated by Russian culture, which the majority of North Americans identify as dark, antiquated, and impregnated with mysticism. After having seen his version of **The Government Inspector**, the impression that I have is that he wanted to bring the work closer to his compatriots by means of the most obvious comic stereotypes and clichés coined by the cinema and television in this country. Randolph conceives theatricality as an exaggerated bustle on stage that is only tamed toward the end of the play. Gobbled up by frenetic action, the play is reduced to a frivolous vaudeville with constant entrances and exits as pretexts for the plot's complications. The director seems to mistrust the comic reach of the text, and brings in outside gags. The worst part is that he uses till he uses them up. How many times, to give just one example, do the characters enter, trip, or nearly fall down? Many more, in any case, than a moderately imaginative production can admit. It is the actors, however, who fare the worst. Instead of starting from them, as would have been logical, Randolph imposes upon the students an aesthetic that one sees is uncomfortable, surely because it strikes the actors as alien and lacking organicity. One could argue that the problem is due to an excess of submission by the actors to the indications of the director. But, since they are students, can they do anything else but follows faithfully what they are told, like motorist following traffic signals. Thus for the most part the acting is an exterior imposture; the actors are rigid, devoid of corporeal flexibility and expressive capacity. They explain their characters through the director's mouth, and for this reason, they end up being false. It is a shame. Some of them - Damien Nemine, Jamie Potash, and Danielle DeMarco, for example - give evidence of interpretive qualities superior to what the production itself demonstrates.

Much riskier was the work selected by David Gardiner. **A Mouthful of Birds** is a play that run-of-the-mill companies (which, unfortunately, make up the majority) do not dare to put on. Considered as a clearly postmodern voice, Karyl Churchill is known for her unconventional conception of dramatist architecture, and for putting her money on theater of ideas. She is a feminist: and women characters serve as her vehicle for economic, political, social, and sexual statements. **A Mouthful of Birds** (1986) is fragmented, does not have character in the traditional sense of the word, and moreover hardly has what could be called a unifying thread of plot. Fittingly, the production conceived of by Gardiner is unconventional as well. After a warm-up session of the numerous cast (fifteen in all; mainly women), and a danced prologue, come scenes or tableaux that articulate the dramaturgical fabric. All the actors are barefoot and carry out prop and costume changes themselves. Besides, all have equal possibilities to shine: it is a choral spectacle, since that is what the works demands. The cast conduct

themselves well on stage, which in this case not only means assuming the demands of acting, but also of dancing imposed by the choreography of Octavio Campos, and of the plastic design and corporeal expressivity to which Gardiner gives so much importance. Though I repeat that all were good, I must single out Yara Martínez and Daniel Rincónes, whose future professional trajectories should be watched attentively. The same should be done with the daring and talented David Gardiner. ■





entana al exterior

ARGENTINA UNA TEMPORADA DOMINADA POR MANUEL PUIG

NÉSTOR PONCE y JULIA ROMERO

Las características de la última temporada teatral de la Argentina habrían despertado la adhesión de Manuel Puig. En efecto, el teatro argentino de 1998- con más de cien estrenos y reestrenos- se singularizó por la diversidad de propuestas y por la reivindicación de una estética de la mezcla: teatro político, teatro underground, humor y sátira, comedias musicales, presencia del género narrativo. El teatro político propuso una nueva relectura de la historia reciente a través de **Cuestiones con Ernesto Che Guevara**, de José Pablo Feinmann, (dirigida por Rubens Correa y Javier Margulis), **Santucho por Santucho**, con la destacada actuación de Daniel Ritto y la sugerente **Borges y Perón** (con la dirección de Roberto Villanueva, interpretada por el veterano Duilio Marzio) del uruguayo Enrique Estrázulas, el memorable autor de Pepe Corvina. La relectura de las traumáticas consecuencias de la dictadura militar (1976 - 1983) en la población argentina fueron evocadas en **Paula doc**, de Norma Rodríguez, **Señora, esposa, niña y joven desde lejos**, de Marcelo Bertuccio, **Una mujer, una celda, una bandera**, historia de una prisionera con la interpretación remarcada de Mónica Driollet.

En la coherencia de las propuestas de los últimos años se inscribe el recurso al humor, a la música, basadas, por un lado, en textos cuidadosamente elaborados, o, por el contrario, en la ausencia de la palabra y en la reivindicación del lenguaje corporal. Destacan en la primera línea **La mujer sentada**, de Copi, interpretado por Marilú Marini, quien para componer al personaje protagónico rescató elementos del teatro popular, en particular la figura de Nini Marshal. En la misma línea se inscribe la adaptación de la tira cómica **Inodoro Pereyra**, personaje creado por el rosarino Roberto Fontanarrosa, gracias a la labor de Hugo Varela. En la segunda línea destacaron **Clun**, dirigida por Marcelo Katz, **Perlas**



quemadas, de Fernando Noy, y la creación colectiva del Grupo Los Macocos, **La fabulosa historia de los involuables Marrapodi** (muy elogiado fue el trabajo de vestuario de Mini Zuccheri). Gran repercusión tuvo, asimismo, el estreno del grupo De la Guarda, en el Velódromo Municipal, de la **performance Período Doma**.

Por fin, fueron adaptados varios textos narrativos. Gabriela Izcovich lo hizo con **Nocturno hindú** de Antonio Tabucchi; Ricardo Bartís estrenó **El pecado que no se puede nombrar**, inspirado en dos textos célebres de Roberto Arlt **Los siete locos** y **Los Lanzallamas**; Carlos Polimeni presentó **La última cerveza de Bukowski**, reunión de textos diversos del escritor norteamericano; **Cadáveres** con una puesta del grupo La Pista 4, sobre escritos de Néstor Perlongher. Gran actividad realizaron los teatros independientes, entre los que caben destacar Babilonia, Liberarte, El Callejón de los Deseos, De la Ranchería, Andamio 90 (donde se estrenó **Perestroika** de Tony Kushner).

Los teatros oficiales como el Cervantes, dirigido por Osvaldo Dragún, y el San Martín, por Kive Staiff, presentaron programas variados que alternaron los clásicos con creaciones originales. En este último complejo, por ejemplo, se pudo ver a Alfredo Alcón en **Los caminos de Federico**, sentido homenaje a García Lorca; la puesta de Claudio Hochman de **La Tempestad**, de



(FOTO/CARLOS FLYNN)

SEIS PERSONAJES EN BUSCA DE AUTOR, EL REGRESO DE JORGE LAVELLI A BUENOS AIRES.

Shakespeare, y a Jorge Lavelli con **Seis personajes en busca de un autor**, de Pirandello; en cuanto a los autores nacionales encontramos a Carlos Gorostiza con **El puente** (dirección Daniel Marcove), a Roberto Cossa con **El viejo criado** y **Ya nadie recuerda a Federico Chopin**. Se estrenó también **Poroto** de Eduardo Pavlovsky, dirigida por Norman Brinski.

RELECTURA DE PUIG

Dentro de este variado panorama teatral, se destaca en la última década una constante: la presencia de narradores que escriben para el teatro o de quienes los propios teatreros adaptan novelas y cuentos. En ese contexto, el caso de Manuel Puig (1932-1990), es uno de los mejores ejemplos. Se pudieron ver en Buenos Aires el musical de **El beso de la mujer araña** producido por Harold Prince en 1996, y **Boquitas pintadas** en 1997, un espectáculo de Renata Schussheim y Oscar Araíz. Justamente en estos últimos años se asiste a una revisión y a una relectura de la obra del renombrado autor de **Pubis angelical**. La puesta en escena de estas dos piezas se inscribe en la coherencia de un proyecto estético formulado por el propio Puig, en el cual el teatro ocupaba un lugar de primer orden. En el exilio mexicano (desde fines de 1973, cuando abandonó Argentina amenazado por el grupo parapolicial "Alianza Anticomunista Argentina"), Puig empezó a escribir piezas teatrales. Lo hizo con dos obras musicales: **Amor**

del bueno y **Muy señor mío**, que nunca llegaron a estrenarse. Los temas "serios" de sus novelas, aparecen tratados desde estos géneros espectaculares, pero con gran dosis de humor. El music-hall, como afirma Barthes, es una de las mitologías, y se desarrolla en un tiempo escénico inmediato e interrumpido, "literal", el tiempo de la cosa misma, a diferencia de la previsión de la tragedia o el de la revisión de la epopeya. La ventaja de ese tiempo radica, continúa Barthes, en que es el mejor imaginable para servir al gesto. Tratándose de Puig, la gestualidad de sus personajes, ya en las novelas, (recuérdese la teatralidad de Toto en **La traición de Rita Hayworth**, cuando, señalando con el dedo "como una actriz de cine", echa a su primo Héctor de la casa), se vuelve de una relevancia capital, pues el gesto constituye el lujo visual del espectáculo, su "magia muscular" que Puig parece descubrir en México: es el cine de este país, que en gran medida aparecía caracterizado por una retórica del kitsch, y que tiene en el film **Aventurera** (México, 1949; dirección Alberto Gout, protagonista Ninón Sevilla) su máximo exponente. Puig, declaraba por ese entonces al diario **Excelsior**: "Ninón Sevilla no hace un solo gesto veraz, todo es imitativo, nada está enraizado en una emoción propia, vivida. Ninón mima los gestos que ha visto en las grandes trágicas del cine. Es ridícula en primera instancia porque todo lo vuelve excesivo y falso, pero hay tal intensidad en su intento, cree de tal manera en los gestos admirados en alguna pantalla de su infancia, que de ridícula pasa a patética y de patética a sublime. La intensa sinceridad de su falsa concepción la redime. El equivalente de Ninón Sevilla en directores es Orol." La estética de la copia que Puig descubre en el cine mexicano es la propia, pero se manifestará mediante nuevos repertorios fundamentalmente a partir del musical y de **El beso de la mujer araña**, su cuarta novela. El juego sobre la gestualidad anticipa en cierto modo el debate estético de los años 90 en Argentina alrededor de la relación entre el teatro y la danza. Por otro lado, el trabajo sobre la retórica social se inscribe en una línea de continuidad con lo realizado por Luis Buñuel durante su período mexicano.

UN AUTOR PROLÍFICO

Nadie relaciona a Puig con la dramaturgia (recordemos que comenzó escribiendo guiones cinematográficos), y, sin embargo, desde los setenta produjo una gran cantidad de textos dramáticos, en su gran mayoría inéditos. Este corpus se integra con las comedias musicales **Amor del bueno** (1974), **Muy señor mío** (1975), **Pilón** (1978), **Musical con guerrilla** (1987), **Gardel una lembrança**, **Renata** (1988), **Dorelli-Belén** (1989),¹ y con las obras **Triste golondrina macho** (1985) y **El misterio del ramo de rosas** (1987).

Al concluir su cuarta novela **El beso de la mujer araña**- Puig comenzó a trabajar, entre México y Nueva York, en el guión basado en el cuento "El impostor", de Silvina Ocampo: **La cara del villano** (1978) es el producto de esa reescritura. En esa época fue cuando tuvo lugar la configuración de un nuevo modo narrativo que Puig empezó a ensayar especialmente en estos textos marginales. Si algo había caracterizado la trama de su producción, desde los inicios, era un estilo de cruce genérico en el que el melodrama siempre fue una cons-

tante y un modo de escribir y de leer la realidad. El cruce del melodrama con lo fantástico constituye un hallazgo estético que Puig relata como una fascinación: "La mujer araña empezó con una estructura inicial que cambió. Al principio no iba la película de la mujer pantera y había una introducción más corta, con una discusión sobre Drácula, una cuestión así. Y en esos días que yo empezaba a escribir, dieron por la televisión americana, en Nueva York- estaba en Nueva York haciendo una investigación en la biblioteca sobre propaganda nazi (en la biblioteca de la calle 42 tienen todo eso pasado por el filtro de Franco, está todo traducido para los franquistas, para aplicar ellos los recursos)-, estaba viendo eso, para prepararme para la película alemana en la novela y apareció en la televisión de Nueva York *Cat People*, la película de la mujer pantera. Y me resultó absolutamente irresistible. Aquí está todo. Todo en esta película me ayuda para introducir a los personajes, es ideal". El género fantástico que Puig descubre fundamentalmente con el cine de Jacques Tourneur propicia un nuevo conjuro para seducir a sus lectores. Si la mirada de los otros en relación con la propia identidad definía el tema de **Bajo un manto de estrellas**, interés que lo había acercado a la narrativa de Silvina Ocampo, en **El misterio del ramo de rosas** esa mirada se construye a partir de dos personajes femeninos -Paciente y Enfermera- en la habitación de un sanatorio donde ambas relatan sus deseos, sus expectativas, sus insatisfacciones, sus vidas. "Paisaje a oscuras" y "Victor y Andrés" son otros títulos, finalmente descartados, que aparecen en los manuscritos y que cifran de algún modo estos textos. Una técnica que comenzaba a ensayar, aunque con las formas que diferencian el género, en *Pubis angelical*, y más específicamente en "Serena" (un resumen cinematográfico de la misma época), que se inserta en la tradición teatral del psicodrama². Un contrapunto entre la realidad de los personajes y la alucinación complejiza la trama y produce una vacilación: "Cuentan una a otra versiones modificadas y en alucinaciones sale la verdad", escribe en sus primeras anotaciones, y la verdad se vinculará nuevamente con las verdades del corazón, con el mundo de los afectos y el imaginario femenino que conforma el misterio del deseo. "No creo - declaraba Puig en el diálogo con su traductor Angelo Morino - como ciertos seguidores de Freud que toda la energía sea sexual. Creo que la vida de los afectos tiene una dinámica propia y me interesaba encontrar una historia que ilustrase el caso". Ese "caso" abre la posibilidad de acceder a las historias de la anciana y su enfermera, cuando estas se transforman en aquellas otras mujeres - la madre, la hermana, la hija - que habían renunciado a ser. Lo que marca tanto la literatura como la dramaturgia de Puig, y hasta los guiones cinematográficos, es la posibilidad de la utopía final, en especial desde el diseño de su nuevo proyecto estético, concretizado en *El beso de la mujer araña* (redactado a partir de 1974). Este nuevo proyecto se caracteriza por la posibilidad de potenciar el horror implícito ya en *La traición* de Rita Hayworth (1968), y que desarrolla ahora como un enfrentamiento posible y productivo, siniestro por posible y porque se instala como una amenaza que se va a concretar en forma inminente.

Como en el teatro del absurdo, los personajes aparecen sin nombre propio, nominados por su rol en la

historia dramática. En *El misterio del ramo de rosas*, la Paciente y la Enfermera juegan a lo largo de la pieza una permanente mitología de desesperanzas hasta que al final se encuentran. Al modo de prototipos, los personajes asumen su función, que será llenada con la mirada del otro personaje y de sus sucesivos desdoblamientos. Si en "Serena" el trabajo con el estereotipo y el absurdo se torna una clave ineludible, en la producción teatral que la sigue el escritor extraerá de ella su mayor rentabilidad productiva.

La obra, estrenada en Donmar Warehouse, el 24 de julio de 1987, con Brenda Bruce ("Paciente") y Gemma Jones ("Enfermera") se publicó por primera vez en Milán (Antonio Mondadori, 1987). Existe una nueva versión (Sellerio, 1997) en la que su traductor, Angelo Morino, incluye los últimos cambios previstos por Puig. Esos cambios fueron traducidos al castellano por José Amícola, e incluidos en la edición argentina de Beatriz Viterbo, 1997.

DESEO, REPRESIÓN Y VAMPIRISMO

Con *Triste golondrina macho* nos adentramos en el universo del deseo, de las expectativas, de las frustraciones, del vampirismo, de la represión, pero ahora con la recurrencia a una tradición gótica. La acción transcurre a comienzos del siglo XIX, en "una modesta pero acogedora cabaña" donde dos mujeres, encarnación de estereotipos femeninos, esperan, y un hombre, el seductor abatido por su suerte amorosa, irrumpe en la casa. Pero entre la "Hermana Mayor" y la "Hermana Menor", convive el fantasma de una hermana suicida, Flavia. Esta es la única que posee un nombre propio y una identidad definida, perversa. A partir de esos móviles, la espera de las mujeres se transmuta y la búsqueda del significado perdido, nos dice Puig, se encuentra tal vez en la realización de lo que proyecta la propia mente, en la voz interior.

La estética del melodrama había sido la matriz genérica que atravesaba toda su obra. En este texto teatral, recurre Puig a una estética surrealista asociada a la del cuento de hadas. Ambas, emparentadas por la "mirada fantástica" que confina y destierra los personajes a la fatalidad del destino, se trastocan y se invierten, son el blanco de una crítica que de forma alegórica se desliza con toques de humor, ya anunciados en el título. La alegoría recurre a una de las parejas memorables que recuerdan el idealismo y el pragmatismo de Don Quijote y Sancho, en versiones femeninas, mientras tanto el personaje masculino, en medio de una crisis de identidad encuentra su camino en el desplazamiento. Esta es la iniciación que se abre desde el final, un camino a recorrer no desde la posesión sino desde el desarraigo y el despegue. La Hermana Menor, desde el padecimiento del amor, en diálogo con la "hermana muerta" también aprende que la verdadera posesión se devela paradójicamente desde la lejanía.

El texto de Puig homenajea los cuentos de hadas, que planteaban el problema de la existencia, seduciendo al lector a partir de su identificación con los personajes que revelan conflictos edípicos, rivalidades fraternas, renuncia a las dependencias infantiles. Pero esto no es más que un pacto engañoso, porque la identificación se diluye en el cuestionamiento de los estereotipos y propone una nueva pedagogía. Esta obra es una

muestra de la madurez del escritor como dramaturgo. Las abundantes acotaciones, trabajadas con lujo de detalles, alientan una lectura literaria por el recurso a la imagen que siempre caracterizó la escritura de Puig.

La obra fue publicada por primera vez en Italia, bajo el título *Triste rondine maschio* y con el cuidado de Angelo Morino, (Turín, Einaudi, 1988). En 1998 fue descubierta la versión definitiva de la pieza y publicada por Beatriz Viterbo Editora. En ella, el cambio más significativo se encuentra en el final. En la edición italiana se refuerza la idea implícita en la afirmación del personaje de Valentín en *El beso de la mujer araña* -"nada es para siempre"- al confirmar que el amor y la belleza sólo son posibles de mantener desde la lejanía. En el recuerdo permanente del ser amado, la belleza y la inalterabilidad pueden ser eternos; en la versión definitiva, en cambio, se subraya el optimismo del final feliz de la línea melodramática: la utopía implícita en la formulación del deseo final, el posible encuentro futuro que augura la fusión amorosa.

En *El misterio un objeto del deseo* circula por el imaginario de las dos mujeres simbolizado en el ramo de rosas, a través de un tratamiento melodramático. Con Gardel una lección, postula una versión del mito del cantor de tangos, que se apoya también en el melodrama, pero incorporándolo al género comedia musical.

GARDEL UNA LEMBRANÇA: LAS CARAS DEL DESEO

Si algo caracteriza la escritura de Puig en su última etapa (1980-1990), mientras residen en el Brasil es la escritura "de traducción". Ya experimentada cuando Puig ensayaba sus comienzos, esta escritura no tenía sin embargo la intención fundacional, característica de la cultura argentina, sino que era el intento de colonización de un espacio extraño, extranjero. Lo que Puig postulaba en los guiones inéditos de fines de los años '50, antes de la publicación de su primera novela, no era un lector nacional, o por lo menos no un lector de traducciones. Recién con la primera novela - *La traición* de Rita Hayworth - "se traducen" las referencias del cine de Hollywood y se contraponen a la realidad cotidiana del pueblo. La escritura de traducción se reiteró luego, con otras características, en la sexta y séptima novelas: la versión original de los manuscritos de *Maldición eterna a quien lea estas páginas* (1980) está escrita en inglés, y en *Sangre de amor correspondido* (1982), escritura y traducción estuvieron vinculadas ininterrumpidamente en el proceso generativo, pues el material previo a la redacción de la novela constaba de casi trescientas páginas con la transcripción de las conversaciones con un albañil brasileño, que luego el escritor traspuso y tradujo en el personaje de Josemar. "Escribir en el castellano de Argentina", como se expresa en entrevistas, implicó para la escritura de estos textos, y desde z, también un proceso de traducción implícito en el trabajo de estilización del lenguaje, trabajo que se mantuvo presente en toda su producción.

A partir de esta última etapa el universo de la cursilería ha quedado atrás para siempre, y sin embargo la recurrencia al género melodramático permanece. Lejos ya de las incursiones paródicas, el melodrama se torna homenaje a uno de los mitos - Carlos Gardel - de una nación que para el escritor estuvo siempre presente. Ambientada en el Buenos Aires de 1915, la obra presen-

ta el motivo de las prostitutas polacas que Puig había abordado en un guión cinematográfico aún inédito (escrito hacia 1985): **Tango Musik** (el título está enunciado en alemán). La trama encierra una historia de amor de encuentros y desencuentros donde Gardel conoce y ayuda a una mujer engañada y explotada por el negocio de la prostitución. El reencuentro de los personajes en París, donde Gardel se consagra, es sólo un empalme que articula el ensueño con la fatalidad del melodrama, ese género de la imposibilidad. Un empalme también con una versión de la vida del artista, con la posibilidad de generar uno de los sentidos del mito. En el prólogo del autor que publicamos en la edición de Beatriz Viterbo, declara que el de Gardel "es un misterio que dio origen a diferentes interpretaciones, una de las cuales me parece particularmente interesante." Sin embargo, manteniendo el misterio, recrea un mundo que lee el melodrama desde el tango canción: "su universo está poblado, sobre todo, por criaturas derrotadas, por traiciones perdonadas y por el regreso al primer amor."

En los manuscritos hay un gran acopio de letras de tangos que, por indicación del autor, fueron cambiadas y adecuadas a cada situación de la trama. El procedimiento, ya ensayado con los boleros de la etapa mexicana, es muestra -otra vez- del interés de Puig por llegar y golpear en la fibra de esos públicos cuya diversidad determinó un espectro de versiones preparadas para cada uno de ellos en particular.

Conservar el título de la obra en portugués en lugar del título propuesto por los traductores al español - **Gardel un recuerdo** - fue una decisión que recuerda y es homenaje, a su vez, de esa última etapa en que el escritor incursionó en la escritura en otros idiomas, en la traducción como génesis de la escritura.

A casi diez años del fallecimiento de Puig, sorprenden la vigencia y el vanguardismo de su obra. La publicación de sus textos inéditos aporta elementos de juicio novedosos que enriquecen no sólo el análisis que se pueda hacer de su obra, sino también de la literatura y el teatro argentino recientes, a la luz de una propuesta estética atrevida e inagotable. 1998 fue, a su manera, un año Puig. ■

NOTAS

1 Los títulos de las piezas de 1987, 1989 y **Renata** fueron colocados provisoriamente, ya que se trata de proyectos inconclusos. La autora de este artículo, junto con Graciela Goldchliuk, curadoras de la obra edita e inédita de Puig, han publicado hasta la fecha seis de las obras dramáticas que se encontraban inéditas en español - con excepción de **Bajo un manto de estrellas**. Las obras fueron editadas por Beatriz Viterbo, en 1997 y 1998.

2 El mismo año que la cuarta novela de Puig, *El beso de la mujer araña*, en 1976, se lleva a escena una obra dramática de Eduardo Pavlovski, **Telarañas**, en donde aparece esta técnica en función de la transgresión a ritos familiares, pero con una finalidad emparentada con la de la obra total de Puig, aunque salvando las diferencias: explorar la violencia de las relaciones familiares, que aparecen como un mundo despótico.

ESPAÑA

EL TEATRO CUBANO DESEMBARCA EN CÁDIZ

JUAN VILLEGAS

El teatro cubano ha constituido generalmente uno de los principales protagonistas de los festivales de teatro celebrados en Cádiz desde 1986. En algunas ocasiones, junto a los grupos teatrales han sido invitados grupos de danzas. La mayor parte de las veces, investigadores de teatro cubano participaron en algunas de las actividades complementarias. En los últimos años, sin embargo, se han producido altibajos notables. En 1995, la presencia de Cuba fue enorme, tanto por la cantidad de espectáculos como por la participación de intelectuales en las diversas actividades. Uno de los montajes más interesantes del festival del 95 fue **Vagos rumores**, por la Compañía Teatral Hubert de Blanck, y dirigido por el autor, Abelardo Estorino. El mismo grupo escenificó el monólogo de Estorino **Las penas saben nadar**, escrito y dirigido también por Estorino e interpretado por la actriz Adria Santana. Otro grupo cubano presente ese año fue el Teatro Buendía, que presentó tres trabajos: **Un elefante ocupa mucho espacio**, **Las ruinas circulares** y **Safo**. De todos el de mayor complejidad y posibilidades de trascendencia fue **Las ruinas circulares**. Tanto ese espectáculo como **Vagos rumores** se centraban en temas, códigos culturales y teatrales que aparecen como definidores de una tendencia en el teatro de la isla: la fuerte inclusión de personajes, símbolos y elementos afrocubanos. Reforzó esta imagen la participación de Cutumba, Ballet Folklórico Afrocubano de Santiago de Cuba, con el cual culminó la edición de aquel año. El recital de Cutumba incluía una serie de viñetas de bailes o danzas típicas



LA PARTICIPACIÓN DE LA MÁ TEODORA FUE UN IMPLÍCITO RECONOCIMIENTO A LA CULTURA DEL EXILIO.

(FOTO/PEDRO PORTAL)

afrocubanas en distintos momentos de la historia, unidas por canciones que evolucionaron desde un lenguaje africano hasta el español. Se presentaron danzas o bailes de raigambre popular y otros de ambiente de salón. El final fue un espectáculo pocas veces visto: el enorme escenario del Gran Teatro Falla lleno de bailarines y un gran número de espectadores que fueron invitados o estimulados a subir a bailar. La apoteosis de la última noche fue, a la vez, una gran reverencia del festival a las artes escénicas cubanas. En 1996, en cambio, Cuba estuvo prácticamente ausente, con la excepción del Teatro de la Danza del Caribe que presentó **Ceremonial de la danza**, que no entusiasmó a los asistentes. En 1997, año dedicado a México, el teatro y las artes artísticas cubanas desaparecieron de Cádiz.

El Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz de 1998, sin embargo, constituyó no sólo el retorno del teatro cubano a Cádiz, sino la irrupción de la presencia cubana en el evento y en la ciudad. Por una parte, hubo varios espectáculos; por otra, una exhibición de fotografías mostró aspectos de la historia del país. Por último, grupos musicales y cantantes cubanos invadieron las noches de Cádiz. La presencia de lo cubano este año incluyó, además, al Grupo Cultural La Má Teodora, de Miami, implícito reconocimiento de la cultura cubana fuera de la isla. Asimismo, intelectuales cubanos participaron en varias de las actividades complementarias del Festival.

Los espectáculos cubanos que se presentaron fueron **Otra tempestad**, por el Teatro Buendía, **Alto riesgo**, del Teatro Caribeño, y **Dellrío habanero**, de La Má Teo-

6

4



OTRA TEMPESTAD, UNA REFLEXIÓN SOBRE LA HERENCIA CULTURAL.

(FOTO/KIKI)

dora, tres textos representados anteriormente en Cuba. Para el espectador del Festival de Cádiz, el rasgo común fue la fuerte crítica o la decepción frente a las condiciones actuales de Cuba. Cada uno de ellos construye espacios en los cuales se manifiesta la potencial construcción de un espacio de la armonía social o la realización integral del ser humano. La realidad que evidencia el espacio imaginario del espectáculo es el anverso de la utopía. El espectador se encuentra con espacios en los cuales los personajes manifiestan tendencias despóticas (**Otra tempestad**), la burocracia o la corrupción de la misma destruyen a los seres humanos y a los ideales (**Alto riesgo**) o proyectan a un nivel humano, personal, las consecuencias de un sistema que cierra oportunidades de realización artística y personal (**Dellrío habanero**).

Esta fuerte crítica al régimen cubano, que se ha manifestado en numerosas otras obras de teatro y de cine, resulta sorprendente para el espectador internacional, que tiende a no esperar -en el caso de los dos primeros grupos- que representantes patrocinados por el gobierno cubano planteen tan abierta o simbólicamente la insatisfacción de los intelectuales frente a la condición social del momento en Cuba. Por otro lado, los contenidos de las obras teatrales contrarrestan la imagen de realizaciones sociales y artísticas que intentaban manifestar las otras actividades. Frente al pesimismo de **Alto riesgo** o **Dellrío habanero**, la exhibición fotográfica mostraba realizaciones en el plano social y artístico de la Cuba de la revolución.

Buendía, que dirige Flora Lauten, presentó un ejemplo del barroco teatral cubano actual en la versión de **La Tempestad** de Shakespeare, con dramaturgia de Raquel Carrió y Flora Lauten. Esta no es **La Tempe-**

stad de Shakespeare, pero sí una "tempestad" teatral, política, actoral y cultural. Culturalmente, el espectáculo se sustenta en varios textos, personajes y frases de tragedias del dramaturgo inglés. Este sustento cultural se integra, se funde o confunde, con las tradiciones de las religiones y ritos afrocubanos, dando origen a un producto culturalmente sólo posible en una colectividad profundamente enraizada en las culturas dominantes de Occidente y, a la vez, familiarizada o impregnada por las tradiciones de origen africano. Otra perspectiva es entenderla como producto de una colectividad enraizada en las culturas afrocubanas que ha recibido la fuerte presencia de la cultura canonizada de Occidente en la cual proyecta sus orígenes afrocubanos. El montaje es un esfuerzo consciente de no representar una imagen del mundo vivida, sino de construir un imaginario revelador, portador de significado. **Otra tempestad** esencialmente afirma la existencia de una cultura híbrida -europea y afrocubana- en Cuba o en el Caribe. En las notas que se reprodujeron en el programa del Festival de Cádiz se enfatiza: "en el cruce de referentes, sonoridades e imágenes europeos y africanos no hay 'vencedores' ni 'vencidos' sino el intercambio de rito y acciones que caracterizan el sincretismo cultural propio de América Latina y El Caribe. El 'Laboratorio de Próspero' es el reino de la Utopía americana...". Y se agrega que **Otra tempestad** es "una reflexión sobre la herencia y la apropiación cultural". Para el espectador, la Isla es explícitamente Cuba. Por lo tanto, las referencias a libertad u opresión, quedarse o salir, ricos y poderosos, enriquecidos y pobres, los prejuicios raciales, las caracterizaciones étnicas, no pueden dejar de interpretarse como alusiones a la realidad cubana actual. La potencial identificación entre Próspero -como

6

5



(FOTO/KIKI)

ALTO RIESGO MUESTRA EL FRACASO SOCIAL Y HUMANO DE LA REVOLUCIÓN.

el señor de la Isla- y Fidel Castro asigna a los discursos de Próspero una significación cuestionadora del régimen y del individuo gobernante. Desde esta perspectiva, el aire de enajenación o descontrol de Próspero resulta inquietante.

En cuanto a la representación, el montaje es impresionante en la actuación, la integración de los códigos culturales -danza, música, imágenes visuales-, la sincronía y precisión de los movimientos, el empleo del espacio. Los actores tienen un extraordinario manejo del cuerpo y la dirección es admirable en la imaginación en el uso del cuerpo, el gesto y el espacio para construir un espectáculo de enorme dinamismo. Dinamismo a ratos abrumador, que pareciera deslumbrar al espectador con el ritmo, el movimiento, los gestos, como un modo de silenciar el sentido de las palabras.

Alto riesgo, de Eugenio Hernández Espinosa y dirigida por él, constituyó la crítica más directa a la institucionalidad cubana de hoy. El autor es muy conocido por su larga trayectoria en la historia del teatro cubano, los premios que ha recibido (Premio Casa de las Américas en 1977 y de la Crítica en varias ocasiones), su reiterado empleo de los mitos y ritos afrocubanos y, especialmente, por ser el autor de **María Antonia** (1967).

La acción de **Alto riesgo**, cuyo texto apareció en el número 1 de 1997 de la revista *Tablas*, comienza cuando es un exprofesor universitario y dirigente, ahora funcionario de la administración pública, encerrado en su departamento, muestra enorme preocupación, casi terror. Se han denunciado algunos de sus "errores" y teme las consecuencias. El tema del funcionario se asocia de inmediato con el de la película *Fresa y chocolate* que sorprendió hace algunos años. A su departamento llega una mujer que manifiesta conocerlo bien, y a quien él, primero, confunde con una posible prostituta. Todo el texto constituye un diálogo, críptico, tier-

no o agresivo, en el que El y Ella reconstruyen el pasado de ambos y, en el fondo, una revisión de la revolución cubana, sus esperanzas y fracasos. La crisis personal es indicio de la crisis del estado revolucionario. El discurso de ambos manifiesta el fracaso humano y social de la revolución y las destrucciones de vidas que ha implicado su desarrollo. A la vez, muestra cómo el poder es manipulado para satisfacer ambiciones o ajustes de cuentas personales. Ella aparece como víctima de la venganza de El, pero El, a la vez, se encuentra en la instancia crucial en que el régimen no le necesita y lo puede juzgar. La actuación realista, un poco declamatoria -especialmente en el caso de El, interpretado por Mario Balmaseda- se lleva a cabo en un espacio simple, sin cambios. En la versión de Cádiz, el montaje requería pulimento y distancia. Al parecer, la necesidad de clarificar el mensaje justifica un par de escenas finales que sobran y quitan tensión al desenlace.

Por primera vez en la historia del Festival de Cádiz se tuvo la oportunidad de ver un grupo teatral de cubanos de Estados Unidos, el Grupo Cultural La Má Teodora, fundado en Miami en 1995 y que ya tiene en su haber las puestas en escena de **Santa Cecilia**, **La Noche**, **La Chunga**, **Manteca** y **Réquiem por Yarini**, y que además de Cádiz se presentó en otras ciudades españolas. En el FIT 98, presentó **Delirio habanero**, de Alberto Pedro Torriente y dirigida por Alberto Sarraín. La obra se desarrolla en un bar, real o imaginado -el bar Varilla-, en el cual se encuentran tres personajes: Varilla -el dueño-, el Bárbaro y La Reina. Estos dos últimos se identifican o actúan como si fuesen Beny Moré -famoso cantante cubano- y Celia Cruz. La historia contrapone el éxito de la cantante que salió de Cuba y el semi desconocimiento del que se quedó en la isla. Esta antítesis, a su vez, muestra la insatisfacción personal de la que salió y su necesidad humana de estar en contacto con su tierra y su cultura. El personaje Beny Moré, por su parte, está satisfecho, aunque no tuvo los éxitos ni el reconocimiento internacional de aquella. La diferencia entre uno y otro pone en evidencia a la vez la injusticia de que el régimen social establecido limitó las posibilidades del artista. Varilla, en el plano imaginario o del recuerdo, construye el éxito imaginario del bar. El texto integra numerosas canciones y bailes que

dinamizan la acción y satisfacen a los espectadores. Junto a este tema, se integran otros, tales como el prejuicio racial en Cuba con respecto a los negros, la presencia de inversionistas extranjeros y la burla de algunas de las condiciones actuales de Cuba. El primer acto resultó lento, un poco demorado en la entrega, especialmente para el no familiarizado con la historia cubana que perdía el significado de algunas de las alusiones. El segundo, en cambio, fue dinámico y al centrarse en la condición personal intensificó el interés de los espectadores. Los intérpretes lograron comunicar la intensa emotividad de sus personajes. Los dos que hacen de Beny Moré (Raúl Durán) y Celia Cruz (Magaly Agüero) demostraron suficiente talento como cantantes para que los números en vivo fuesen disfrutados por el público.

MÚSICA Y ACTIVIDADES COMPLEMENTARIAS

Hubo una velada que estuvo dedicada a la música popular bailable, que animó el grupo 3 de La Habana, que ejecutó boleros, guarachas canciones, rumbas, espirituales. La fiesta musical también fue animada por el Buendía Habana, que trajo las contagiosas imágenes sonoras del son, el chachachá, el bolero, la guaracha, así como algo de nuestra música de origen africano y de la trova de todos los tiempos.

Intelectuales cubanos participaron en las varias actividades complementarias. En el III Congreso Iberoamericano de Teatro, "Las miradas del 98", Vivian Martínez Tabares analizó "La identidad nacional en el teatro del Caribe hispano e insular", Nara Mansur presentó el trabajo "Casas de longanizas", y Raquel Carrió se refirió a "Teatro y ritualidad en la escena cubana actual". En la mesa redonda "¿Habrán teatro dentro de 100 años?", en la que participaron intelectuales y dramaturgos españoles e hispanoamericanos, tomaron parte Flora Lauten y Eugenio Hernández Espinosa. En el II Encuentro de Mujeres de Iberoamérica en las Artes Escénicas intervino Lecsy Tejada del Prado, profesora del Instituto Superior de Arte y Directora del Centro de Desarrollo y Comunicación de la Cultura Cubana. Y en los foros sobre los espectáculos, Raquel Carrió y Antonia Fernández, una de las actrices de **Otra tempestad**, explicaron el proceso de creación, la puesta en escena y la preparación actoral de la obra.

De regreso en los escenarios de Cádiz, el cubano aparece como un teatro enfatizador de las raíces afrocubanas, reutilizador de las tradiciones culturales de Occidente y poseedor de una pluralidad de lenguajes escénicos para comunicar, directa o simbólicamente, una utopía frustrada. ■



Colaboradores

MARÍA JOSÉ BIELVA (España) Investigadora y actriz. Estudió Actuación en el Institut del Teatre de Barcelona. Actualmente reside y trabaja en Estados Unidos.

CARLOS CELDRÁN (Cuba) Director y dramaturgo. Estudió Dramaturgia en el Instituto Superior de Arte de La Habana. Desde 1986 integra el teatro Buendía. Por sus puestas en escena ha recibido varios premios nacionales. Es coautor, junto con Antonia Fernández, de **Safo**.

ELSA GAY (Cuba) Actriz y profesora. Formó parte del elenco de colectivos como Teatro Estudio, Taller Dramático, Ocuje y Teatro Irrompe. Ha intervenido además en varias películas. Por su labor como actriz ha recibido varios galardones nacionales. Desde 1986 reside en España, donde trabaja como profesora de Actuación.

PATRICIA GONZÁLEZ (Colombia) Profesora e investigadora. Tiene un Doctorado en Literatura. Es profesora en el Smith College, donde imparte clases de Literatura Latinoamericana. Colabora regularmente en revistas especializadas de América Latina y Estados Unidos. Es editora del libro de ensayos **La sartén por el mango**.

PATRICIA HART (Estados Unidos) Profesora, investigadora y traductora. Imparte clases en la Universidad de Purdue, Indiana. Es autora de los ensayos **Narrative and Magic in the Fiction of Isabel Allende** y **The Spanish Sleuth**, así como de la novela **Little Sins**.

GUILLERMO HERAS (España). Director de escena. Cursó estudios en la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid, así como de Periodismo e Imagen. De 1984 a 1994 dirigió el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, y en la actualidad dirige la Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos. En 1994 recibió el Premio Nacional de Teatro, conjuntamente con el grupo Els Joglars.

LUIS LINARES-OCANTO (Cuba) Profesor e investigador. Tiene un doctorado en Filosofía y Letras. Imparte clases de Lengua, Literatura y Cultura Latinoamericanas en la Universidad de Charleston. Reside en Estados Unidos desde 1980.

JUAN CARLOS MARTÍNEZ (Cuba). Crítico teatral, periodista y dramaturgo. Fue editor de la revista **Tablas**. Desde 1990 reside en Estados Unidos, donde trabaja como profesor. En La Habana estrenó las obras para niños **Gulfiol año XX**, **Los títeres dijeron no** y **La estrella que cayó del cielo**, y en Nueva York, **La otra memoria**.

JAUME MELENDRES (España) Director, crítico y dramaturgo de expresión catalana. Es autor, entre otras obras, de **Defensa India del rey**, **Meridianos y paralelos** y **Terror y miseria del primer franquismo** (en colaboración con José Sanchis Sinisterra), así como de versiones de textos de Fassbinder, Wilde, Kundera, Tennessee Williams y Marquerite Duras. Es profesor del Institut del Teatre de Barcelona.

NÉSTOR PONCE (Argentina) Investigador, profesor, periodista y novelista. Es catedrático de la Universidad de Angers, Francia. Colabora regularmente en publicaciones especializadas de Latinoamérica y Europa. Con su primera novela, **El intérprete**, obtuvo el premio del Fondo Nacional de las Artes de Argentina.

PEDRO PORTAL (Cuba) Fotógrafo. Trabajos suyos han aparecido en periódicos y revistas de Estados Unidos. Desde 1994 labora en **El Nuevo Herald**, diario para el que ha cubierto numerosos eventos locales e internacionales. En 1997 la Asociación Nacional de Publicaciones Hispánicas le otorgó una mención de honor.

JULIA ROMERO (Argentina) Profesora e investigadora. Integra el equipo que trabaja sobre los manuscritos inéditos de Manuel Puig. Ha dictado conferencias en varios países y colabora regularmente en publicaciones especializadas de Europa y Latinoamérica. Enseña en la Universidad Nacional de La Plata.

GIORGIO STREHLER (Italia) Director de escena y actor. En 1947 fundó, con Paolo Grassi, el Piccolo Teatro de Milano, al que estuvo vinculado hasta su muerte. Fue además el primer director del Teatro de Europa, con sede en París. Está considerado uno de los hombres de teatro más importantes de este siglo.

ORLANDO TAQUECHEL (Cuba) Especialista y crítico de danza. Licenciado en Teatrología en el Instituto Superior de Arte de La Habana. Ha impartido clases en centros universitarios de Cuba y México, país en donde residió y trabajó durante varios años. Colaboraciones suyas han aparecido en revistas nacionales y extranjeras. Es autor del libro **Metodología para la crítica de danza**, con el que obtuvo el Premio Universidad de Panamá en 1979. Reside desde 1994 en Estados Unidos.

JUAN VILLEGAS (Chile-Estados Unidos) Profesor, investigador y novelista. Dirige el Irvine Theater Research Group, de la Universidad de California, y la revista **El último libro que ha publicado es Para un modelo de historia del teatro**.



