

**ARCHIVO
NACIONAL
DE TEATRO
Y CINE
DEL ATENEO
PUERTORRIQUEÑO**

POBOX 9021180.
San Juan de Puerto Rico. 00902-1180.

Calle San Francisco, #361. 1er. Piso
Viejo San Juan, Puerto Rico

Tels: 787-977-2307
787-977-2327.
Fax: 787-977-2347.

Email: ateneopr@caribe.net
rrperea@ateneopr.com
www.ateneopr.com

**Boletín Académico,
Nacional e Internacional**
bianual para la difusión y
discusión del acontecer
teatral y cinematográfico
puertorriqueño.
Una publicación del
Ateneo Puertorriqueño,
su editorial LEA
y de su Archivo Nacional
de Teatro y Cine,
fundado en 1985 por
Roberto Ramos-Perea,
Edgar Quiles Ferrer y
José Luis Ramos Escobar.

**ATENEO
PUERTORRIQUEÑO**

**BOLETIN DEL
ARCHIVO NACIONAL
DE TEATRO Y CINE**

Número 6 CONTENIDO: Julio a Diciembre de 2006

| | |
|--|----|
| •EDITORIAL: <i>Por Roberto Ramos-Perea</i> | 1 |
| •INICIA MUESTRA DE DRAMATURGIA DEL CONSERVATORIO DE ARTE DRAMÁTICO DEL ATENEO. Dos nuevas obras desarrolladas en la Carrera de Dramaturgia del Conservatorio suben a escena del 31 de agosto al 23 de septiembre de 2007..... | 5 |
| • ACTAS DEL SIMPOSIO-FESTIVAL: EDUCACIÓN TEATRAL: MÉTODOS, POLÍTICAS, ESTÉTICAS. 25 al 27 de septiembre de 2003. <i>Editadas por Rosalina Perales</i> | 7 |
| •PREFACIO por Rosalina Perales | 7 |
| I CONFERENCIA PLENARIA: CREACIÓN Y EVOLUCIÓN: UNA PEQUEÑA TRAYECTORIA TEATRAL por George Woodyard..... | 9 |
| I MESA DE PONENCIAS: EXPERIENCIAS DIDÁCTICAS | |
| TEATRO DE LA ESCRITURA: PRINCIPIOS Y EJERCICIOS por Aravind Enrique Adyanthaya..... | 15 |
| EL CASO DEL ESTUDIANTE JOSÉ VÉLEZ por Carlos Canales..... | 19 |
| TEATRO EDUCATIVO EN PUERTO RICO: UNA REDEFINICIÓN SEIS AÑOS DESPUÉS por Liliana Cruz Rosario..... | 22 |
| II MESA DE PONENCIAS | |
| DEPARTAMENTO DE DRAMA: REFLEXIONES ESTUDIANTILES | |
| EDUCACIÓN Y ENTRETENIMIENTO: EL MAESTRO COMO ARTISTA Y EL ARTISTA COMO MAESTRO por Mayra Acevedo Molina..... | 26 |
| LA FALTA DE LA ENSEÑANZA DE ÉTICA TEATRAL Y SUS CONSECUENCIAS EN EL TEATRO PUERTORRIQUEÑO por Arlene Martínez..... | 29 |

**JUNTA DE DIRECTORES
DEL ARCHIVO NACIONAL
DE TEATRO Y CINE DEL
ATENEU PUERTORRIQUEÑO
(ANTCAPR)**

Lcdo. Eduardo Morales Coll
Presidente del Ateneo
Prof. Roberto Ramos-Perea
Director General del ANTCAPR
Director del Boletín ANTCAPR
Dr. Edgar Quiles Ferrer
Director de la Sección de Teatro
Subdirector General del ANTCAPR
Prof. José Orraca-Brandenberger
Director de la Sección de Cine
Subdirector General del ANTCAPR
Prof. José M. Lacomba
De la Fundación René Marqués.
Director Honorario del ANTCAPR
Prof. Katia Rodríguez
Archivera e Investigadora
Sr. Julián Ramos Trabal
Laboratorios de Edición Digital
Sra. Florence Trabal
Oficinista
Srta. Griselle Cortés
Asistente del Director
Srta. Verónica Rubio
Diseños Gráficos y WEB
Sra. Yajaira Reyes
Mecanógrafa

CONSEJO ASESOR del ANTCAPR

Prof. Edgardo Huertas
Presidente del Consejo Asesor
Ateneo Puertorriqueño
Dr. José Luis Ramos Escobar
Miembro Fundador del ANTCAPR
Universidad de Puerto Rico
Dra. Laurietz Seda
University of Connecticut, Storrs
Dra. Ana M. Rodríguez-Vivaldi
Washington State University
Dra. Bonnie H. Reynolds
Hannover College, Indiana
Dr. Victor Torres Ortiz
Universidad de Puerto Rico
Dra. Carmen Montañéz
Indiana State University
Dra. Grace Dávila López
Pomona University, California
Prof. Joaquín 'Kino' García
Ateneo Puertorriqueño
Prof. Alfonso Borell
Ateneo Puertorriqueño
Prof. Jorge Martínez Solá (†2006)
Ateneo Puertorriqueño

**EVALUACIÓN DEL CURRÍCULO DEL DEPARTAMENTO DE DRAMA:
DEFICIENCIAS Y VENTAJAS** por Jesús del Valle..... 32

III MESA DE PONENCIAS

EDUCACIÓN TEATRAL EN ESTADOS UNIDOS

**TEACHING PINOCHET'S CHILE: THEATRICAL DIDACTICISM AND
ARIEL DORFMAN'S DEATH AND THE MAIDEN**
by Jason Ramírez..... 35

**MODELO PARA UNA CLASE COMPARATIVA DE TEATRO;
UNA CALLAS Y DOS CHARLOTTEs** por Nora Glickman..... 39

**UNA LECTURA POÉTICO-PICTORICA DE LA OBRA DE NORA
GLICKMAN DOS CHARLOTTEs** por Marta I. Pérez..... 43

**PARECE BLANCA Y NERUDA, DÉJAME CANTAR POR TI:
EL TEATRO COMO UN MEDIO DE PROYECCIÓN A LA COMUNIDAD
LATINA Y COMO INSTRUMENTO PARA LA ENSEÑANZA DEL
ESPAÑOL** por Mario Rojas..... 46

II CONFERENCIA PLENARIA

WHAT IS EDUCATIONAL THEATRE? AND WHO CARES?
by Lowell Swortzell..... 52

I MESA REDONDA

LA ENSEÑANZA DEL TEATRO EN EL CARIBE

LA ENSEÑANZA TEATRAL EN LA REPÚBLICA DOMINICANA
por María Castillo..... 58

LA FORMACIÓN EN ESCUELAS DE ARTE EN CUBA
por Vivian Acosta..... 60

**DE LOS BRINCOS Y LOS SALTOS: UNA EXPERIENCIA DE TEATRO
Y EDUCACIÓN EN LA UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO**
por Rosa Luisa Márquez..... 62

IV MESA DE PONENCIAS: EXPERIENCIAS INTERDISCIPLINARIAS

SACÁNDOLE EL CUERPO A SAN AGUSTÍN
por Viveca Vázquez..... 65

UN CURSO ELECTIVO DE ACTUACIÓN
por Carmen Zeta..... 66

ESTRATEGIAS PARA ESTIMULAR LA IMAGINACIÓN
por Provi Sein..... 69

V MESA DE PONENCIAS: PROCESOS CREATIVOS

**SOBRE LA ACTUACIÓN TRASCENDENTAL Y LA POSESIÓN/ TRANCE
COMO MÉTODO DE TRABAJO EN CUBA** por Beatriz J. Risk..... 72

**LA ACTUACIÓN COMERCIAL SIN EDUCACIÓN FORMAL
EN EL TEATRO** por Pedro Rodríguez..... 77

ATENEOPUERTORRIQUEÑO

(Fundado en 1876)

Lcdo. Eduardo Morales Coll
Presidente

Dr. José Milton Soltero
Vice-Presidente

Lcdo. Carlos Ramos González
Secretaria

Arq. José García
Sub-Secretario

Dr. Osiris Delgado
Tesorero

Dr. Carlos Severino Valdéz
Sub-Tesorero

Directores de Secciones:

Dr. Edgar Quiles Ferrer

Sección de Teatro

Prof. Carmelo Sobrino

Sección de Artes Plásticas

Dr. Francisco Moscoso

Sección de Historia

Prof. José Orraca

Sección de Cine

Dr. William Ortiz

Sección de Música

Dr. Arturo Echavarría

Sección de Literatura

Dr. Hamid Galib Frangie

Sección de Ciencias Morales y Políticas

Dr. Daniel R. Altschuler

Sección Ciencias Físicas,

Naturales y Matemáticas

Vocales:

Dra. Inés Quiles

Directora Ejecutiva

Srta. Naymed Calzada

Editorial LEA

Archivo Nacional de Teatro y Cine

Conservatorio de Arte Dramático

Ateneo: Sociedad General de Teatro

Prof. Roberto Ramos-Perea

III CONFERENCIA PLENARIA

MODAS, MODOS Y ACOMODOS EN EL ARTE DE FORMAR OFICIANTES DEL TEATRO Por Gustavo Meza..... 80

II MESA REDONDA: LA ENSEÑANZA DEL TEATRO EN PUERTO RICO

LA ENSEÑANZA DE LA ENSEÑANZA DE TEATRO EN PUERTO RICO por William Padín Zamot..... 86

NUESTRO ROL EN EL TEATRO EDUCATIVO EN PUERTO RICO: EL DEPARTAMENTO DE DRAMA DE LA UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO por Dean Zayas..... 89

EL TEATRO EN EL DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN por Grisel Soto..... 90

II MESA DE PONENCIAS

LA ENSEÑANZA DEL TEATRO EN PUERTO RICO II

REALIDAD Y FANTASÍA DE UN GRUPO TEATRAL UNIVERSITARIO por Antonio García del Toro..... 96

¿QUIÉN ESCRIBE LA HISTORIA TEATRAL? por Lowell Fiet..... 100

EL PROGRAMA DE TEATRO DE LA UNIVERSIDAD DEL SAGRADO CORAZÓN: EN BÚSQUEDA DE UN MODELO PEDAGÓGICO IDEAL por Edgar Quiles Ferrer..... 103

LA PEDAGOGÍA TEATRAL EN EL ATENEOPUERTORRIQUEÑO por Roberto Ramos-Perca..... 109

CONCLUSIONES por Rosalina Perales..... 111

PARTICIPANTES..... 112

• DIVERSIDAD Y PLURALIDAD EN EL TEATRO PUERTORRIQUEÑO (1965-1985). Tesis Doctoral de la Dra. Grace Dávila López.....115

INTRODUCCIÓN

Capítulo I: Contextualidad histórico ideológica y transformación en los discursos dramáticos de Puerto Rico.

A. De historia y teatro: pluralidad de perspectivas.

B. Trasfondo histórico general: el problema del status o el coloniaje norteamericano.

1. Origen de las vertientes ideológicas.

2. La estratificación social tras el cambio de soberanía.

3. Proceso político y actuales vertientes ideológicas.

4. Estrategias de desarrollo.

C. Transformaciones histórico ideológicas desde los años sesenta.

D. Pluralidad en la dramaturgia puertorriqueña

Capítulo II: Discurso crítico hegemónico sobre el teatro en Puerto Rico: teoría y práctica

A. Fundamentos teóricos

B. Discursos críticos y teatrales en Puerto Rico

C. El discurso crítico dramático en Puerto Rico.

D. Necesidad de una tipología de los discursos dramáticos.

E. Propuesta de tipos de discurso basada en el destinatario.

Fotos de contraportada:

Postal pintada de el Teatro Municipal Alejandro Tapia y Rivera c.1953

Cartel de la película *The Female Animal*, una de las primeras películas pornográficas filmada en Puerto Rico con actores puertorriqueños. c.1970.

Braulio Castillo, c.1965

Famosa foto de *La Vuelta al Hogar* de Salvador Brau (1877), en su montaje en el Tapia, 1961. Arrodillado Dean Zayas, de pie Francisco Prado. Teatro Universitario.

Cartel de la producción cinematográfica *La Masacre de Ponce* (1974).

Foto de *La Piel Desnuda*. Marta Romero y Jorge Mistral (1964)

Cartel de la producción cinematográfica *Los minutos cuentan* de TELEFILMO ORFA protagonizada por Premier Solís. (19627).

Escena de la puesta de Edgar Quiles de *Las Chicas del Beauty* de Roberto Ramos-Perea. Compañía de Teatro del Ateneo, octubre 2007. Ateneo. Protagonizada por Doña Raquel Montero, Melissa Reyes, Nelson Alvarado, Verónica Rubio, Waleska Nieves y Olga Vega.

Fotos de portada:

Pasacalles del Grupo Agua Sol y Sereno durante el Simposio-Festival: *Educación Teatral: Métodos, políticas y estéticas*. 2003 Teatro UPR

Escena cumbre de *Doce Paredes Negras* de Juan González-Bonilla. En la foto de pie, Doña Esther Sandoval y sentada Doña Myrna Vázquez, Teatro Tapia, 1977.

Escena cumbre de *Amordio* de José "Papo" Márquez. En la foto, Doña Esther Mari y de pie Don Efraín López Neris. Producida por Teatro Coabey en el Teatro Tapia, 1986.

Capítulo III: Luis Rafael Sánchez: un tipo de discurso dramático hegemónico

- A. Trayectoria dramática.
- B. *La pasión según Antígona Pérez*
- C. *Quintuples*

Capítulo IV: René Marqués: Perspectiva de un discurso desplazado

Capítulo V: El teatro marginal en Puerto Rico: práctica de una clasificación teórica

- A. Los discursos teatrales marginales y la década de los sesentas.
- B. Teatro de la calle: Lydia Milagros González
- C. Teatro de guerrilla
- D. Anamú y Morivivi
- E. El Nuevo Teatro Pobre de América de Pedro Santaliz
- F. Zora Moreno o un teatro artístico con función social
- G. Conclusiones

Capítulo VI: Roberto Ramos-Perea: Desarrollo de un discurso hegemónico ascendente

- A. Trayectoria dramática
- B. *Revolución en el infierno*
- C. *Camándula*

Conclusión

BIBLIOGRAFÍA

EN HOMENAJE A LA NUEVA DRAMATURGIA PUERTORRIQUEÑA

- HISTORIA DE LA NUEVA DRAMATURGIA PUERTORRIQUEÑA de Roberto Ramos-Perea, Edgar Quiles Ferrer y José Luis Ramos Escobar. (1988).....193

NOTA DE LOS AUTORES-INTRODUCCIÓN

-CAPÍTULO PRIMERO: *Compendio Histórico* (1966-1988) por José Luis Ramos-Escobar

-CAPÍTULO SEGUNDO: *Anamú, Morivivi, El teatro de guerrilla de la FUPI*

y *el Colectivo Nacional de Teatro* por Edgar Quiles

-CAPÍTULO TERCERO: *Dos ciclos de trabajo unitario: Primer ciclo (1966-1975) y Segundo ciclo (1975-1988)*

por Roberto Ramos-Perea

-CAPÍTULO CUARTO: *Breve acercamiento crítico* por Roberto Ramos-Perea

-CAPÍTULO QUINTO: *Los últimos tres años* por Roberto Ramos-Perea

APÉNDICES:

¡Bastal por El Grupo Morivivi

Babla Sucia, Babla Negra por Colectivo Nacional de Teatro

Los 200 no por Roberto Ramos-Perea

EN EL PRÓXIMO NÚMERO del
BOLETÍN del ANTCAPR Número
7-Enero a Julio de 2007:
(Con salida en enero 2008)

DEDICADO A

ALEJANDRO TAPIA Y RIVERA
y a

FRANCISCO ARRIVÍ

Con ensayos críticos sobre su obras
y textos inéditos de estos autores.

Suplemento Homenaje a

AXEL ANDERSON

y a

MARCOS BETANCOURT

**Textos Dramáticos
Puertorriqueños que se incluirán:**

- Escuela de las Américas de José Rivera
- La Viuda de Juan González-Bonilla
- Gacela de Alberto Rodríguez
- La Foto de Dani Torres
- Nivea del Encanto de Kisha Tikina Burgos
- La Dueña de los Vientos de Angel F. Elias
- Vidas Imperfectas de Omar Torres Molina
- La criada respondona de Guillermo V. Cintrón
- El Pastelero. Anónimo de 1912
- Juegos en el espejo de Antonio Garcia del Toro
- Los coyotes de Jorge González
- 102 grados de Luis Torres Mercado
- A Merced del Destino de Stephanie Izquierdo
- El Josco de Roberto Ramos-Perea inspirado en el cuento de Abelardo Díaz Alfaro.
- Lolita Lebrón: Una revolucionaria mística de Maritxell Carrero

Suplemento sobre
ACTORES PUERTORRIQUEÑOS
en el CINE MEXICANO.
Filmografías.

• REPRODUCCIÓN FACSIMIL del PRIMER NÚMERO DE LA REVISTA INTERMEDIO DE PUERTO RICO. (1985)..... 239

•ACTAS DEL IV SEMINARIO DE DRAMATURGIA PUERTORRIQUEÑA producido por la SOCIEDAD NACIONAL DE AUTORES DRAMÁTICOS. 1, 2 y 3 de Mayo de 1987- Según serían publicadas en la REVISTA INTERMEDIO DE PUERTO RICO del Año 2: Vol. 2 , Número 5, verano de 1988..... 273

- APERTURA Y DEDICACION DE LOS ACTOS:** Roberto Ramos-Perea
 - Hacia un Nuevo Teatro Puertorriqueño por el Dr. José Emilio González (*crítico*)
 - Los problemas de la cultura por el Sr. Francisco Vázquez (*editor*)
 - Viabilidad económica de producir continuamente estrenos de obras de autores puertorriqueños por el Sr. Premier Maldonado (*Dramaturgo y publicista*)
 - Propuesta hacia un Teatro Profesional Puertorriqueño: Lecturas dramatizadas de obras nuevas por la Sra. Elia Enid Cadilla (*Actriz*)
 - Doce libros vertebradores y muchos más amplificadores por el Sr. Francisco Arriví (*Dramaturgo*)
 - El insilio del escritor por el Prof. Jaime Carrero (*Dramaturgo*)
 - Ars dramática o la teoría del diablo bueno por el Sr. Roberto Ramos-Perea (*Dramaturgo*)
 - En busca de una nueva estructuración dramática por el Dr. José Luis Ramos Escobar (*Dramaturgo*)
 - Las Mujeres dentro de la Nueva Dramaturgia por la Sra. Teresa Marichal (*Dramaturga*)
 - Teatro: Historia y Vida por la Dra. Socorro Girón (*Crítico e historiadora*)
 - Período áureo del teatro puertorriqueño durante las décadas de 1950 y 1960 por la Dra. Angelina Morfi (*Crítico*)
 - Técnica y temática de la violencia en la nueva dramaturgia por la Dra. Bonnie Hildebrand Reynolds (*Crítico. Universidad de Louisville*)
 - Dramaturgia vs. Teatralización por la Sra. Aleyda Morales (*Dramaturga*)
 - Puerto Rico y el teatro hispanoamericano: Convergencias y divergencias por el Dr. Frank Dauster (*Crítico. Universidad de Rutgers*)
 - Una lectura africana de Vejigantas, ¿coincidencia entre Soyinka y Arriví? por la Dra. Piri Fernández de Lewis (*Crítico y dramaturga*)
 - Teatro dominicano: sangre y opresión por el Prof. Haffe Serrulle (*Dramaturgo dominicano*)
 - Ante el IV Seminario de dramaturgia por el Sr. Manuel Méndez Ballester (*Dramaturgo*)
 - DISCUSIONES y CONCLUSIONES: Moderadores: Mario Paoli, Edgar Quiles Ferrer, Carlos Canales y José M. Lacomba**
- Notas sobre los deponentes del IV Seminario de Dramaturgia
Fotografías.

REVISTA INTERMEDIO DE PUERTO RICO

Índice del Volumen I Núms. 1 y 2, 3-4

•DE ACTUALIDAD

Comentario: VICTORIA ESPINOSA Y EL MUSIC HALL

por Roberto Ramos-Perea.....335

•Obras Teatrales y Películas Puertorriqueñas Desaparecidas.....336

V MESA DE PONENCIAS
PROCESOS CREATIVOS



**SOBRE LA ACTUACIÓN
TRASCENDENTAL
Y LA POSESIÓN/ TRANCE
COMO MÉTODO DE TRABAJO
EN CUBA³ 1**

por Beatriz J. Risk

Con los nombres de teatro ritual caribeño, teatro folklórico, o teatro sagrado, prolifera en Cuba una tendencia a recoger formas sagradas y profanas, en manifestaciones sincréticas y transculturales que dan cuenta de una rica veta ritualística performativa que ha llegado hasta nuestros días. Entre ellas la posesión / el trance ha sido de singular importancia para el desarrollo de una metodología de trabajo. Del estado de trance en que el practicante es poseído por un oricha o espíritu y conducido por él como si fuera un “caballo”, de forma análoga a como un personaje se “apodera” de un actor en el método de Stanislavski, surge el llamado “método de actuación trascendente”. Me concentraré en el trabajo teórico de Tomás González Pérez, pionero en esta vertiente, así como otros directores/actores/investigadores que han desarrollado tanto en teoría como en la práctica un sistema de actuación y de aproximación al hecho teatral imprescindible para entender este ya vasto caudal de producción artística.

Para Yana Elsa Brugal el tratar de interpretar a un personaje, o sea el encarnar a otro, y caer en trance se acopla en el sentido que el director ruso le daba a su “sí mágico”, el “sí yo fue-

³ Algunos de los conceptos que se encuentran expuestos aquí han sido trabajados en versiones anteriores en mis libros: *Posmodernismo y teatro en América Latina* (2001) y en el más reciente, editado con Yana Elsa Brugal, *Rito y representación: Los sistemas mágico-religiosos en la cultura cubana contemporánea* (2003).



Dra. Beatriz J. Risk, crítico dramático.

ra el otro... en tales circunstancias: ¿que haría?...” de la actuación, que lo llevó a concentrarse en los aspectos psicofísicos del actor y sus reacciones, sobre todo las emocionales, en las que basó, en un principio, su metodología de trabajo. La investigadora señala cómo esta búsqueda de la identificación con el otro, con el personaje, con el oricha o el espíritu ancestral, que se logra en cualquier caso por medio de la concentración y de la “entrega intuitiva del subconsciente” lleva a el/la participante / actor / poseo a entrar en la “franja movediza” de la creatividad, de la energía, para poder hacer entrega de su arte:

Una vez lograda la “identificación” con la imagen-oricha por medio de una técnica psicofísica, se representa el diseño escénico trazado por el director, para lo que el poseo continúa comentando: “en determinado momento tenemos que decirle al espíritu ‘tú te quedas ahí,’ porque a mí me toca hablar, tengo que comunicarme, interrelacionarme con el público, aunque el espíritu resista. Comienzo a entregar al público mis emociones con la misma energía que busqué en el piso, pero ya de una forma más consciente.” (1996:18)

Tomás González, uno de los directores que más aportó en un principio al desarrollo del teatro ritual, nos habla de un proceso de “conciencia acrecentada”. Por medio de la expresión corporal, el actor ritual llega a obtener un grado de “fluidez y disponibilidad” que le permite regresar a la esencia del ser durante el performance / ritual y recuperar comportamientos básicos atávicos perdidos en los avatares de la vida moderna. Uno de los ejercicios empleados por Gon-

zález para llegar a la posesión es el llamado “danza oráculo”, una “expresión de una comunicación con los vivos y los muertos”, por medio del cual el ser va despojándose de toda técnica aprendida para concentrarse en sí mismo, en su propio movimiento irreplicable y desinhibidor, que se puede descifrar después siguiendo los sistemas interpretativos puestos a disposición por la santería. Inés María Martiatu Terry nos hace un recuento de lo que propone el actor “en escena” durante la “danza oráculo”:

En el oráculo de Ifá mediante dos métodos convencionales: el ekuele y el tablero de Ifa, el babalao conoce la *letra oddun* que debe descifrar. Estos *oddun* pertenecen a un sistema poético oracular, el de los patakines que son leyendas, fábulas, parábolas que el babalao debe descifrar. En la *Danza Oráculo*, la manipulación de la adivinación es sustituida por la danza, por la percepción que de ella recibe el participante y el *patakin* es sustituido por sus impresiones personales fijadas mediante el método de *escritura automática*. Escribir lo que sugiere, lo que libremente llega a la mente de cada uno de los participantes. Luego se lee e interpreta según cada cual. (1994:16). (El énfasis es de Martiatu Terry).

Estamos ante el ejercicio de “libre asociación”, de manera similar a como lo practicaban los vanguardistas, solo que ahora, muy apropiadamente, se hace con el cuerpo. Es con su acompasado y rítmico respirar, con los golpes de sus pies descalzos contra el suelo buscando la energía, o deslizándose como en acecho, con los brazos hacia arriba y hacia los lados guardando el equilibrio de sus movimientos ondulantes, o siguiendo el “cordón” humano, que el individuo se proyecta comunalmente preparándose para ser “montado” haciendo que la corriente espiritual circule y que el rito se propague y continúe. En este sentido, y en todos los casos, el rito representado es la forma que enmarca lo imprevisible, el tiempo subjetivo, el “si yo fuera...” stanslavskiano del oricha que desciende y se une a el/ la practicante / participante / actor, vinculando el arquetipo del oricha al texto que se está trabajando.

El contacto con el piso es fundamental para que ascienda la energía “por el canal medular hasta alcanzar la cúspide del cerebro, de ahí la importancia de danzar / representar con los pies descalzos. Por otra parte, el golpe que se produce en la cima de la cabeza, el poseso, lo induce a

perder “su visión cotidiana”, a alcanzar lo que González denomina un “tercer ojo”: “Sus ojos mueren para que puedan ver la 'otra realidad' y así operar desde ella” (2003: 203-204). La danza para el hombre/ mujer de origen africano es de vital importancia. Fuera de ser el anticipo necesario para que descienda el oricha/ espíritu, es una reminiscencia física del rol que ha cumplido siempre desde épocas inmemoriales. Es una manera de narrar el tiempo. En ella se incluyen gestos, movimientos y cadencias que se vuelven teatrales al repetirse invariablemente como se hace en casi todas las liturgias sin excluir la cristiana. Según Tomás González desde sus inicios, la danza ha tenido como función el trascender la cotidiano y establecer contacto con el más allá.

La danza es, en lo más primigenio de la historia humana, un rito por el cual, no sólo se transmite el trasunto pedagógico del cómo atrapar un animal, sino que, primero que cualquier otra cosa, se busca, por medio de los pasos, de la reproducción mimética, de la investidura con la piel, de la reproducción de la cabeza del animal por medio de una máscara o por medio de algún maquillaje litúrgico, el modo de hacer contacto con lo *divino* que permita atrapar el animal. (2003: 202)

Para el poseso que cae en trance durante la danza “no hay representación, sino encarnación, una transcendencia donde el hombre da paso a algo que lo posee y, a la vez, está contenido en él. Tanto lo encarnado, como el que lo encarna, son partes de un mismo universo”. En el rito, a través del rito, como en el teatro “se es esa persona trascendida”. “Se encarna algo que ha sido real y que ahora no lo es porque está en el ámbito de lo divino” (González 2003: 202). Por su parte, para Brugal, “la posesión y el trance, basados en la mitología, se fundan en la relación del actor con el otro, el oricha, a través de técnicas conscientes y la entrega intuitiva al subconsciente hasta alcanzar la plena identificación buscada” (2003: 212). La investigadora asimismo señala la diferencia entre “posesión” y “trance”, siendo la primera el “acto de tomar, integrar a sí un ente material y espiritual para dominarlo por el intérprete”, o sea “una transformación en otro”. El trance, por su parte, “es el tránsito, el verdadero proceso para llegar al estado superior de la posesión, ensamblarse con una entidad creada, formándose de esta manera la suma del yo y el personaje” (212).

Antes de seguir adelante estimo necesario contextualizar la práctica de la posesión / trance en cuanto a su procedencia histórica / social. El panorama de las religiones de origen africano en Cuba es complejo por no decir múltiple como previsible consecuencia de la traída de hombres y mujeres esclavos de muy diferentes naciones y su separación al llegar y afincamiento en diversos lugares para evitar cualquier intento subversivo. Hay varios sistemas de creencias, ritos, ceremonias y costumbres que comparten y hasta compiten por el mismo espacio.

De entrada descuella un sistema, en popularidad al menos, por encima de los otros cultos: la santería, también conocida como la regla de Ocha, de origen yoruba o lucumí, cuyo lugar de procedencia se señala a Nigeria principalmente, aunque también se reconoce al antiguo Dahomey como sitio original. Dentro de la santería se sitúa el mencionado antes culto a Ifá, cuyos ministros, los llamados "babalaos" se dedican al estudio del oráculo y la adivinación, ocupando un lugar de privilegio dentro de la jerarquía de los sistemas religiosos. En segunda línea, viene el palo monte cuyo origen bantú apunta al Congo, así como la sociedad secreta de abakuá, que comparte su origen con el sudoeste de Nigeria; en seguida tenemos a la regla arará y al rito más conocido como vodú, de creciente influencia sobre todo en la parte oriental del país pues fue introducido por los esclavos haitianos cuya procedencia se señala también al antiguo Dahomey. En tercer lugar, y como si no fuera bastante, entran en juego el espiritismo traído a Cuba durante la segunda mitad del siglo XIX (Bermúdez 1967), originado por el francés Allan Kardec, así como el espiritismo cruzado, sistema religioso derivado en parte del anterior, creado en Cuba. La estructura sincrética del mismo incorpora a su culto elementos de la regla conga (o palo monte), de la santería, del catolicismo y hasta del budismo. De todos los sistemas de creencias, éste es uno de los más populares en cuanto a que atrae nuevos adeptos casi a diario. En último lugar, y por supuesto no jerárquicamente, está el catolicismo pues, sigue conservando un sitio primordial que acarrea prestigio e influencia dentro de la sociedad cubana. Fuera de estos sistemas religiosos, también ya han germinado en la isla otros derivados del cristianismo como son el protestantismo, el evangelismo y los testigos de Jehová, en los que, por obvias razones, no entraremos aquí. Una observación se hace

indispensable y es que la participación en las religiones de origen africano no es privilegio exclusivo de la raza negra o mestiza, los blancos también participan activamente así como muchos individuos negros o mestizos optan por no hacerlo. Por otra parte, en términos prácticos, y desde el punto de vista del espacio, una misma persona puede estar asociada a varias religiones a la vez (por ejemplo en lo que concierne al uso frecuente de las consultas adivinatorias) y ser católica creyente.

Es importante anotar aquí que en oposición a las religiones judeo-cristianas, incluyendo el Islam, los sistemas religiosos de los afro-descendientes no se derivan de la revelación. Son manifestaciones que han surgido de las vicisitudes de los hombres / mujeres para satisfacer sus necesidades físicas y espirituales en la tierra y no como medio para preparar y elevar el espíritu para su unión final con Dios (Gyekye 1996:16). Esto es importante en cuanto a que un sistema de creencias no necesariamente excluye otro, puesto que no está concebido como universal, único o verdadero. De hecho, los valores morales no provienen de la religión, sino de la sabiduría popular y se transmiten de padres a hijos a través de proverbios, máximas y refranes que se enseñan a los niños. Según los estudiosos de las religiones originales en Africa: "Each religious system is limited to the people from whom that particular system emerged and who practice that system from generation to generation" (Gyekye 1996: 5). Sin embargo, al juntarse en América, a través de la esclavitud y como resultado de la misma, las religiones afro-caribeñas comparten entre sí historias y leyendas (los patakines) y hasta ceremonias y ritos.

Aunque el palo monte es anterior a la santería, vamos a concentrarnos, para nuestro propósito en esta última. Como su nombre lo indica, la "santería" se desarrolla en la isla, de manera sincrética, o por lo menos en contacto con el mundo de los "santos" del cristianismo. Casi todos los investigadores no fallan en señalar que "los esclavos negros identificaron a los orichas africanos a partir de ciertos santos y vírgenes católicos" (Dianteill 2000: 21). Según el citado etnólogo francés Dianteill, el sincretismo fue "una ficción adoptada consecuentemente por los esclavos con el fin de cambiar al color blanco [de los santos] y mantener la práctica de las creencias africanas" (21). Lo que en realidad, desde

nuestra perspectiva del presente, se acerca más al camuflaje que al sincretismo. Sin embargo, éste quedó fijo en los múltiples objetos que se utilizan para las ceremonias rituales, incluyendo la música y el lenguaje.

En todos los sistemas religiosos de origen africano se les rinde culto a dos entidades diferenciadas. En primera línea están las divinidades (deidades) conocidas popularmente con el nombre de "orichas" u "orishas." "El país yoruba estaba organizado en ciudades-estados poseyendo cada uno una divinidad titular, llamada *orisha*, considerada como el/la fundador/a de la ciudad y de la dinastía reinante" (Dianteill 2000: 19). Según Tomás González, de seiscientos orichas existentes en Nigeria a América llegaron unos cincuenta. A algunos de los orichas, como Changó, se le identifica históricamente como uno de los primeros reyes de la ciudad de Oyó; o sea que son individuos, en general considerados superiores-de ahí su carácter ejemplar-, que vivieron en una época lejana por no decir original. Otras versiones los identifican como dioses que residieron en la tierra⁴.

En un segundo plano están los espíritus, o sea los muertos, los ancestros de cada cual o cualquier otro muerto con el que potencialmente se puede establecer una comunicación. Tanto en la santería, como en el culto de Ifá, priman en importancia los orichas; mientras que para los paleiros, aunque han adoptado a estas divinidades, su culto así como el de los espiritistas se concentra en los muertos. La actitud espiritual del pueblo descendiente de africanos se materializa en esta aptitud a trascender en la vida terrenal "la perpetuación de su estirpe" al mantener una comunicación activa con los muertos. El cambio más notable entre los cultos de África y Cuba reside, según Dianteill, en que "la referencia a los ancestros biológicos" se ha debilitado en la isla caribeña mientras que el lugar de los orichas ha devenido central para la definición de una posible identidad (2000: 105). Ahora, por encima de cualquier contradicción se equipara la sobrevivencia del espíritu después de romper con su forma material y la de los orichas incitando en el ser humano la necesidad vital de promover diferentes formas de relacionamiento comunicacional. (Esto es importante porque en la posesión o en el

trance son los orichas o los espíritus los que descienden y cabalgan sobre los iniciados). Por lo tanto, es importante hacer hincapié aquí en el carácter sobrenatural de las comunidades tanto africanas, como afro-caribeñas, en cuanto a que tanto los vivos como los muertos juegan un papel trascendental pues conviven en un mismo espacio. Para los Yoruba, nos dice el historiador Opo-ku: "The dead continue to 'live' in much the same way as they lived in the world, maintaining their essential selves. [...] Dead is only a transition from the material world to the spirit world, the inhabitants of which maintain their links with those in the material world" (1978: 46).

La parte anímica, por otra parte, es fundamental para los sistemas de creencias de origen africano. Según la tradición, Olodumare es el creador del ser humano pero es Obatalá quien le insufla el soplo divino, asociado con el llamado "aché", centro de energía espiritual de cada cual, referido en varios de los ensayos incluidos aquí. El antropólogo William Bascom (1991), distingue tres almas en los sistemas religiosos africanos. La más importante es la ancestral que protege, luego viene el "soplo" (o energía vital) y después la sombra que no tiene una función específica durante la existencia humana. Después de la muerte, el espíritu toma otro cuerpo y se reúne con los antepasados.

En cuanto a la relación del creyente con un oricha determinado, al que se asocia como hijo o miembro iniciado de su culto, es una primordialmente de "identificación", al resaltar de entrada los rasgos característicos afines que se puedan tener con el oricha en cuestión. En un segundo lugar, en el que se involucra el ritual, entra a jugar la posibilidad de devenir un "otro" a través de la posesión del oricha, lo que al decir de Dianteill, incluye la "interiorización de roles sociales y la exteriorización de tendencias escondidas" (2000: 76). Por otra parte, la iniciación en algunos de los cultos, como en la santería, es un "renacer", al recibirse de manera indiscriminada la "sustancia" del oricha. Ahora, siempre y en todo momento, se establece una relación recíproca, de dos vías, que fuera de ser espiritual es física, entre el individuo y el oricha. (De la misma manera, por ejemplo, que se recibe al "santo" al incorporarse éste en la persona-sin que se confunda la misma con el sujeto divino pues siempre hay un desplazamiento de la conciencia humana cuando el santo "baja"-, hay que alimentar al

⁴ Según algunos historiadores africanos, todos los orishas yorubas tienen su origen en seres humanos, elevados al estado divino por sus contemporáneos debido a sus hazañas, o a su conducta ejemplar, durante su vida mortal. (Nadipe 1970: 262)

“santo”; de ahí, los sacrificios de animales necesarios para ello).

Ahora, una cosa es muy cierta y es que fuera de la comunicación inmediata y directa que se pueda tener con un espíritu-o sea un muerto-toda comunicación con los orichas, centro y módulo de las religiones afro-cubanas es poética y sobre todo metafórica, a través del oráculo, de los caracoles, de las personas que caen en trance o de los patakines y aquí, por supuesto, entramos irremisiblemente por un lado en el campo de la performance y por el otro en el de la literatura, en el de la creación artística.

Por otra parte, los dos soportes de la memoria colectiva que han permitido la supervivencia y divulgación de los sistemas mágico-religiosos africanos son el cuerpo y el espacio, como lo han señalado varios estudiosos (Bastide 1970; Dianteill 2000). Los mitos desaparecen, cambian, se modifican y sobre todo se re-enactan en los ritos, en las ceremonias, que han permanecido incólumes en el tiempo. R. Bastide, particularmente, habla del cuerpo humano en tanto que receptáculo de una oralidad que a través de la adivinación, de la lectura “oral”, ha pasado de una generación a otra, aunque, sin duda, debilitada al romperse la cadena generacional con la traída a América de los esclavos.³ Pero los ritos también están inscritos en el cuerpo en tanto que memoria gestual y kinésica. Asimismo, el cuerpo no solo funciona como receptáculo de una memoria “corporal” sino como texto de significados de acuerdo a la apropiación que los diversos orichas han desarrollado de las diferentes partes que lo componen. En este sentido, el cuerpo como productor de acciones al mismo tiempo que receptor de textos deviene, al decir de Ileana Diéguez, un “cuerpo resemantizado” (2003:33-45). Otro elemento importante, en el que por razones obvias de tiempo no profundizaremos aquí, es el efecto de la percusión: la llamada “mentalidad de tambor”. El poseso / iniciado generalmente danza al ritmo de los tambores y se ha especulado que tanto en África como en la diáspora “uno oye y

³ Es de notar que las religiones de origen africano no conocen la escritura en Cuba que relativamente tarde. Su introducción a partir de principios del siglo XIX ha contribuido a unificar las religiones clasificando los odús (ejercicios adivinatorios) y permitiendo su divulgación por medio de manuales y cartillas hoy de amplia difusión. Según Dianteill, el primero de estos manuales, *Folleto para uso del santero (Obba)*. Copia fiel del original, de Navarro y Varela, fue escrito, o mejor dicho recopilado, hacia 1836. (2000: 222)

siente algo extra musical-lingüístico de su sonoridad.” Al decir del investigador Kinni-Olusanyin, esto conlleva a un estado alterado de la conciencia anterior al trance o a la posesión (2000: 91).

En cuanto al proceso de trabajo del poseso/ actor en su búsqueda hasta la creación de la imagen-carácter, Brugal ha señalado tres etapas; a saber: la conformación de la idea que es el momento inicial. El individuo “acude a las fuerzas supremas a fin de solicitar ayuda en la transformación de su conducta cotidiana para transmitir los signos referentes al oricha.” En esta etapa el actor tiene que tener la capacidad “de movilizar las acciones del cuerpo, conjugándolas con los pensamientos y las emociones”. Luego viene una segunda etapa cuando el actor / poseso ya está convertido en caballo en el cordón espiritual, de la que surge una tercera etapa en la que ya hay una incorporación de la imagen por parte del actor (2003).

El uso de este proceso como calentamiento corporal, con todas las variedades de rigor, lo podemos encontrar en el trabajo de actores reconocidos, como es el caso de Vivian Acosta. En *La virgen triste*, de Elizabeth Mena, dirigida por José González., ella asume / incorpora a todos los personajes de la obra, siendo las figuras centrales la poeta modernista Juana Borrero (1878-1896) y su nodriza negra.

Discípula aventajada de Tomás González, Acosta utiliza la energía que recibe de su preparación a la escena para encarnar a la que fuera en vida “una dulce y rara niña que murió sin conocer el divino y terrible secreto del amor” y a su vieja nana, guardiana de sus secretos. Con destreza absoluta que le ha valido varios premios de interpretación, la actriz va al encuentro de sus personajes sin reservas, preparado el cuerpo a través de los ejercicios de la danza oráculo, para recibirlos, dejándose llevar por la carga de energía que su evocación origina y disponiendo sus facultades para canalizarla. Solamente quien la ha visto en escena puede dar manifiesto de la extraordinaria facilidad, bordeando en lo mágico, con que cambia de un personaje a otro que se llevan entre sí más de 40 años. Su cuerpo se yergue y se aligera, casi se diría que va a emprender vuelo; su tono de voz se cristaliza y su faz se ilumina cuando aparece a través de ella Juana en escena. De pronto, se vuelve a encoger con el peso de los años y parece que se arrastrara con dificultad; su cara se demarca y su voz se enronquece cuando es la vieja

quien se instala en ella. Una vez terminado el espectáculo, quedamos con la sensación de haber presenciado algo que va mucho más allá de una magistral actuación, algo que se inserta en lo ceremonial, en lo ritual, que le ha valido los aplausos de la crítica y del público en donde se ha presentado.

Bibliografía:

- Bascom, William. (1991). *Ifa Divination: Communication between God and Men in West Africa*. Bloomington: Indiana Univ. Press.
- Bastide, Roger. (1972). "Disciplina y espontaneidad en los trances afroamericanos," *El sueño, el trance y la locura*. Buenos Aires: Amorrortu Editores. 104-111.
- Bermúdez, Armando Andrés. (1967). "Notas para la historia del espiritismo en Cuba," *Revista Etnología y Folklore* 4: 5-22.
- Brugal, Yana Elsa. (1996). "Stanislavski y la posesión en el ritual afro-cubano," *Tablas* 4: 16-18.
- Brugal, Yana Elsa y Beatriz J. Rizk (eds.). (2003). *Rito y representación: los sistemas mágico-religiosos en la cultura cubana contemporánea*. Madrid: Iberoamericana.
- Dianteill, Erwan. (2000). *Des dieux et de signes: Initiation, écriture et divination dans les religions afro-cubaines*. Paris: Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales.
- Diéguez Caballero, Ileana. (2003). "La textualidad metafórico-corporal en la santería cubana: una lectura biosemiótica," en *Rito y representación: los sistemas mágico-religiosos en la cultura cubana contemporánea*. Yana Elsa Brugal y Beatriz J. Rizk (eds.). Madrid: Iberoamericana.
- González Pérez, Tomás. (2003). "La posesión privilegio de la teatralidad," en *Rito y representación: los sistemas mágico-religiosos en la cultura cubana contemporánea*. Yana Elsa Brugal y Beatriz J. Rizk (eds.). Madrid: Iberoamericana.
- Gyekye, Kwame. (1996). *African Cultural Values: An Introduction*. Accra: Sankofa Publishing Company.
- Kinni-Olusanyin, Esi. (2000). "Africana Choreo-Musical Productions: Methodology and Critical Approaches," en *Rethinking African Arts and Culture*. Dele Layiwola (ed.). Capetown: Center for Advanced Studies of African Society.
- Martiatu Terry, Inés María. (1994). "Taller de Actuación Trascendente: ¿El nacimiento de un método?," *Tablas* 1-2: 14-21.

-Nadipe, N.A. *The Sociology of the Yoruba*. Ibadan: Ibadan Univ. Press.

-Opoku, Kofi Asare. (1978). *West African Traditional Religion*. Accra: FEP Internacional Private Limited.

-Rizk, Beatriz J. (2001). *Posmodernismo y teatro en América Latina: teorías y prácticas en el umbral del siglo XXI*. Madrid: Iberoamericana.



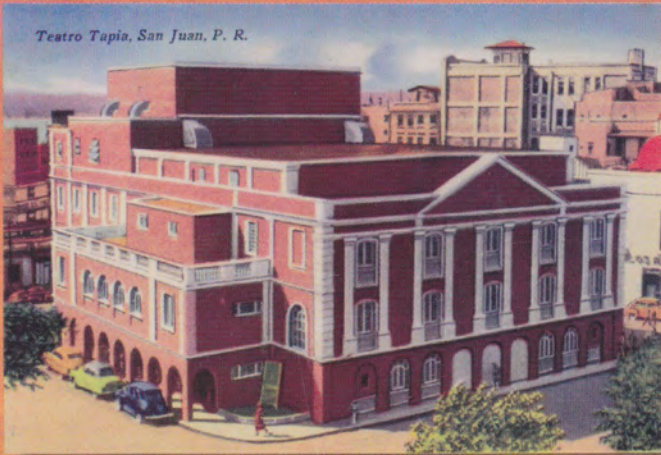
LA ACTUACIÓN COMERCIAL SIN EDUCACIÓN FORMAL EN EL TEATRO

por Pedro Rodríguez

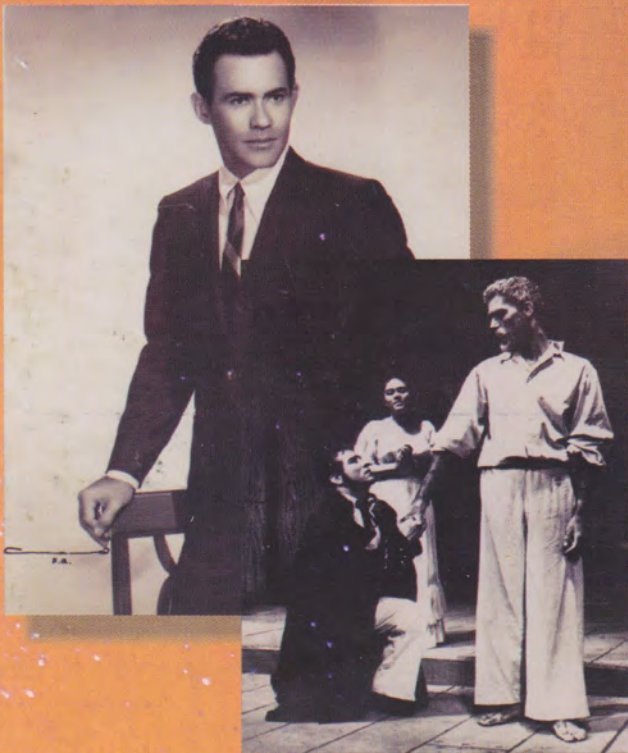
Todo aquel que tenga algún tipo de contacto con el teatro queda marcado para siempre. La actividad teatral es como una medusa, que todo aquel que mire de frente a su cabellera seductora, queda petrificado. A veces pienso que el actor es como una especie de Rey Midas, que todo lo que toca, lo convierte en oro.

Hace algunos años, cuando era un estudiante rebelde del Departamento de Drama, tuve la oportunidad de participar de una experiencia estremecedora. En el Teatro Universitario, cuando aún tenía sillas, se presentó *La Gaviota*, de Antón Chejov. Invitaron a un director alemán y en elenco participaron extraordinarios actores tales como Idalia Pérez Garay, José Félix Gómez, Axel Anderson y Cordelia González, entre otros. Permitieron que los estudiantes asistieran al ensayo general. El concepto de la puesta en escena fue con el público sentado en el escenario, muy cerca de los actores y la platea estaba de fondo insinuándose como escenografía. El lugar donde me senté era incómodo ya que estaba repleto de estudiantes. Tan pronto comenzó la obra me olvidé de la molestia y me sumergí en la trama. Aún me estremezco al recordar a Cordelia González en el personaje principal. Ella vibraba, emanaba una energía, un brillo, un aura, no sé como nombrarlo, que me atrapó. No pude dejar de mirarla.

Teatro Tapia, San Juan, P. R.



From the Company that brought
You "INGA" And "FANNY HILL"



Desarrollado por JORGE MISTRAL y LIBERTAD LEBLANC en "LA PIEL DESNUDA" (A Colores)
con MARITA ROMERO, MIGUEL ANGEL ALVAREZ y MONA BARTI • Distribuido por Columbia Pictures • 4523