



TYP 051

ROSA LUISA MÁRQUEZ

*Memorias de una
Teatrera
del Caribe*

Conversaciones con
Miguel Rubio Zapata



ROSA LUISA MÁRQUEZ, MEMORIAS DE UNA TEATRERA DEL CARIBE

CONVERSACIONES CON MIGUEL RUBIO ZAPATA

Todos los derechos reservados.
Buenos Aires. 2024

CELCIT. Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral
Buenos Aires. Argentina. www.celcit.org.ar. e-mail: correo@celcit.org.ar

ÍNDICE

[Presentación](#)

[Introducción](#)

[Uno](#)

[Dos](#)

[Tres](#)

[Cuatro](#)

[Cinco](#)

TODO PASA, HASTA LA CIRUELA PASA...

PRESENTACIÓN

Ya han pasado más de treinta años desde que conozco a Rosa Luisa Márquez, mejor dicho, desde que creía conocerla.

Nos reunimos en Cuba para pensar un proyecto pedagógico, que reconociera y pusiera a dialogar las raíces, los colores y matices presentes en las teatralidades de nuestra América. Ese proyecto vio la luz en la Escuela Internacional de Teatro de la América Latina y el Caribe, EITALC, impulsada por la Casa de las Américas de Cuba, que convocó a teatristas de casi todo el continente para soñarla y hacerla realidad.

Allí nacieron la amistad y el acompañamiento profesional que desde entonces no se han detenido y que, además, se han hecho indispensables.

Hoy, en medio de la pandemia, entre el deseo de cuidarnos y el apremio por saber de nuestras vidas, de cómo estamos asumiendo este momento, surgieron estas conversaciones, sin otra pretensión que eso, conversar, tener espacio para mirar hacia lo andado, ver el oficio con preguntas de hoy, sin apuro, sin nostalgia y sin afán de buscar alternativas digitales a como dé lugar.

Ha sido sano repensar la vida y el teatro no desde la fatalidad sino desde el desafío de imaginar cómo cambiará el oficio, el nuestro, sustentado en la cercanía, en el cuerpo como centro y en la reunión presencial, atributos fundamentales a los que no queremos renunciar.

Conversar sin apasionamiento con Rosa Luisa no es posible, por eso decidimos muy a tono con los tiempos, hacer registro, grabar las conversaciones. De pronto nos dimos cuenta de que estábamos iniciando un proyecto de recuperación de memoria, de su memoria personal y profesional.

En este confinamiento que nos tiene en casa, a ella en San Juan y a mí en Lima, hemos hecho de nuestra charla un proyecto creativo, viviendo la pandemia en tiempo real, en presente, sintiendo que convivimos con la muerte a diario de una manera nunca imaginada.

Hemos hablado de sus caminos en el teatro con la sensación de que cada día podía ser el último, a causa de las noticias diarias y de los amigos que hemos ido perdiendo sin haberlos podido despedir.

¿Así, cómo no sentir la muerte a las espaldas?

Revisar sus andadas en el teatro ha sido una manera de resistir o más bien de persistir en medio de este desconcierto, en el que la única certeza es comprobar cómo se repite la historia en las grandes tragedias sociales, donde los pobres del campo y la ciudad suelen ser

quienes llevan la peor parte de la crisis. No es cierto que ésta es una pandemia democrática. Esa es una pálida verdad a medias.

Reconozco que hacer este trabajo sólo es posible desde una condición de privilegio, de tener el tiempo y la disposición en medio de esta crisis y de podernos hacer preguntas sobre el futuro de nuestro oficio en la actual situación.

Ese fue el inicio de un viaje desde la incerteza viva, que nos llevó a los confines de la memoria de Rosa Luisa Márquez.

Debo confesar, ahora que lo pienso, que esta serie de conversaciones tiene varios lados, diferentes y complementarios. El primero y más importante es el del afecto y la amistad, que derivan en el cuidado y el acompañamiento. Otro es ir descubriendo que lo vivido y compartido durante años, no era tan conocido como suponíamos. También veo que esa indagación de memoria en la trayectoria de Rosa Luisa, usada como un espejo, me aproxima a mi propia historia, motivado quizás, a causa de que el grupo al que pertenezco, Yuyachkani, cumplirá el próximo año cincuenta años de vida, treinta de los cuales han sido en diálogo fluido con Rosa Luisa Márquez, teatrera amiga, cómplice y literal compañera de viaje.

Si pensamos en memoria, cómo no sentir los vacíos de una historiografía del teatro latinoamericano y del Caribe capaz de hacernos escuchar las voces de mujeres protagonistas de las nuevas teatralidades que surgen con fuerza en nuestro continente desde mediados del siglo pasado, algo que no ha tenido pausa y que afortunadamente, sigue dándonos señales de vida activa y renovada.

La voz de Rosa Luisa está enmarcada en ese lugar. Ese es el contexto de su tiempo, los sueños setenteros post revolución cubana, post mayo del 68 y post guerra de Vietnam, desde donde volvían a la isla los soldados puertorriqueños caídos en esa guerra, dentro de ataúdes envueltos con la bandera de Estados Unidos.

Durante este tiempo he pensado muchas veces, lo poco que conocemos a ese país hermano que lucha desde siempre por su independencia. Qué lejos estamos de su historia de lucha encarnada en su bandera. “Qué bonita bandera...”

Nuestra conversación devino rápidamente en indagar lo que pasaba entonces en el teatro puertorriqueño a través de su trayectoria artística, de sus maestras, maestros y colegas. Renuncié voluntariamente a la posibilidad de hablar de nuestros teatros y propuse concentrarnos en el suyo. Asumí entonces el rol de preguntón y luego me convertí en una suerte de recopilador de textos, entrevistas y escritos varios de Rosa Luisa que daban cuenta de diferentes momentos de su vida, los que traíamos a nuestras conversaciones virtuales para remirarlos y encontrarles lugar en su cartografía teatral.

El tratamiento de edición de estos textos ha sido similar al de nuestras creaciones dramatúrgicas, compuestas de partes, fragmentos autónomos, que van reuniéndose, buscando un lugar en la obra y que a veces, como sucede en el teatro, no encuentran sitio, lo que

hace que algunas escenas desaparezcan. Aquí también ha sucedido eso.

En todo este tiempo me he preguntado muchas veces de qué está hecha Rosa Luisa Márquez, la creadora. ¿Cuáles son sus fuentes dentro y fuera de la isla? para así aproximarme al tejido complejo de su condición de actriz, maestra, directora y gestora cultural.

Rosa Luisa conoció desde niña a los intelectuales más reputados de San Juan, su padre fue nada menos que un mordaz crítico de teatro, lo que le ocasionó dificultades. Y pese a ser hija del temido crítico, esto no fue impedimento para abrazar el escenario. Persistió en su afán de ser actriz, luego maestra, directora y finalmente una teatrera curiosa e incansable.

Se percibe en ella a alguien que ha gestado su identidad profesional poniéndose en las antípodas, en reacción y en debate constante con y desde la academia instalada en parámetros rígidos del teatro occidental.

Su lugar de enunciación es desde una teatralidad que transcurre en medio de dos orillas, la proveniente de lo mejor de la tradición del teatro universal, Brecht, Lorca, Beckett, Boal, Dragún, Schumann, Vargas y del otro lado, el teatro nacido en cuanto espacio comunitario sea posible. Su cercanía con Boal, de quien fue discípula dilecta, le reafirmó esa orientación inclusiva y especialmente el trabajar con actores y no actores con ganas de serlo.

Desde allí tensiona su propuesta con un enfoque pedagógico alternativo, sin buscar una perspectiva unificadora sino más bien dialogante. Es allí donde aparecen identidades diversas que se conectan.

Tengo presente lo explorado por ella en *Hij@s de la Bernarda*, donde indaga un principio de equivalencia en el que pone a bailar a García Lorca y vemos aparecer un registro basado en esa otra escritura, la que se hace en el cuerpo en movimiento. Consigue así un resultado potente a partir de explorar un texto clásico, de culto, de un poeta dramaturgo que ella admira, que está siempre presente en su trabajo.

Esa indagación de pasar el texto por el cuerpo y encontrar otra escritura danzante ha sido un acierto memorable. Esta ha sido una ruta que se reitera en su trabajo, la tensión que surge entre la pauta y el azar, en lo que se piensa y lo que se encuentra.

El nivel de entrega y convicción con la que asume su tarea la conduce siempre a radicalizar la propuesta. En el caso de *Hij@s de la Bernarda* no se detuvo hasta llevar la obra nada menos que a Cádiz, la mata del flamenco o, como ella bien dijo, “bailar en casa del trompo.” Ya antes se atrevió a montar *La razón blindada* de Arístides Vargas, obra que cuando uno la ve dirigida, escrita y protagonizada por su autor, no imagina ya otra versión. Sin embargo, Rosa Luisa la hizo suya. La llevó a Ecuador y la presentó en el teatro del grupo Malayerba donde fue creada.

Rosa Luisa Márquez se inicia en el teatro de grupo. El espíritu colectivo está en su trabajo. Arma equipos sustentados en la confianza y el placer de estar reunidos para jugar. Propone que desde la seguridad y la confianza los actores se atrevan a todo.

No ha sido fácil. A medida que nos íbamos adentrando en los vericuetos de su

memoria, hemos tenido momentos tensos por nuestras diferentes maneras de nombrar procesos, confrontar lo que hacen los actores, ¿se entrenan o se adiestran?, o normalizar el rol de “facilitador” palabra nacida del teatro comunitario que cada vez que Rosa Luisa la mencionaba me provocaba volver a preguntar, ¿por qué alguien tiene que tener la tarea de facilitar?

Escucharla cada mañana no me deja duda que ella sabe de dónde viene. Sus maestras están muy presentes en su vida y su hacer, especialmente Gilda Navarra. Su cómplice fundamental durante más de treinta años es el multifacético artista puertorriqueño Antonio Martorell, con quien sigue abriendo caminos.

En medio de la condición efímera de nuestro oficio diría que la obra que creó Rosa Luisa y queda para siempre es el curso de actividades dramáticas, mejor conocido como *Brincos y saltos*. Ese nombre que se le puso con vana intención peyorativa, es con toda seguridad, el curso emblemático del departamento de drama de la Universidad de Puerto Rico. *Brincos y saltos* es una invitación a descubrir el teatro desde el juego y la confianza, la permanente búsqueda de la comunidad, a la que siempre se arriba al final del curso, a muchos tipos de comunidades, proponiendo un teatro que busca un espectador-interlocutor. He sido testigo de la importancia de este proyecto convertido en curso fundamental en la formación de actores y maestros puertorriqueños, impartido por Rosa Luisa en estrecho vínculo entre el teatro, la educación y la comunidad.

Un curso, además llevado a la práctica como calentamiento para la mente, para aprender a crear en grupo, tener confianza, concentración, explorar diversos registros e imaginar a través de estímulos, caminos y soluciones diversas, aún con la misma consigna, sabiendo que hay tantas posibilidades como creadores.

Cuando terminaba el curso cada estudiante tenía que ir con un compañero a una comunidad determinada, a una cárcel, un asilo de ancianos, un centro de rehabilitación de drogas para reproducir en esos espacios la estructura del curso y que de esta manera la comunidad, además de la experiencia, pueda acceder a las técnicas para poder seguir creando y practicándolas con otros.

Finalmente, esta conversa tiene que llegar a término, aunque la pandemia continúe. Agradezco muy especialmente a Miguel Villafañe que con sus dibujos ha acompañado primorosamente las palabras de su compañera. Y a la querida amiga y colega Vivian Martínez Tabares que ha acogido con entusiasmo y hecho suyo este proyecto.

Estas memorias son lanzadas al viento con la esperanza de que le crezcan alas y vuelen a muchas partes, para compartir los caminos de esta creadora, maestra y artista cuya identidad es la de ser una teatrera del Caribe.

Miguel Rubio Zapata

Lima, Perú, octubre de 2020

DE TEATRO, MEMORIAS Y AFECTOS COMPARTIDOS

INTRODUCCIÓN

Tengo el privilegio de abrir las puertas, o las páginas —que son una suerte de puertas y ventanas de papel— de este libro, para penetrar la singular narrativa que conforma una historia de vida plena: la de Rosa Luisa Márquez, actriz, directora, dramaturga de la escena y MAESTRA —en el sentido del término que supera el ejercicio profesoral—, gracias a que ella eligió paliar los efectos nocivos del aislamiento a que nos obliga la Covid 19 para rearmar recuerdos y vivencias que hablan de la vida y del teatro; de magisterios, hermandades y legados del oficio y la amistad; de amores diversos, tal y como es capaz de abarcarlos, y de tensiones y encuentros fugaces pero imborrables.

El libro está hecho a varias manos y voces, enhebrado entre muchos géneros, a partir de trazas de la memoria, de reflexiones distanciadas desde el punto de vista del presente, y ha salido de diálogos telefónicos tanto como de antiguos papeles. En primer lugar, estimulado y acompañado en su génesis por el maestro peruano Miguel Rubio a través de whatsapp, y más tarde intervenido por correos y llamadas desde diversas geografías nustramericanas, porque su protagonista, no quiso ni pudo hacerlo de otro modo.

Su vocación de teatrera contumaz, ligada a la cultura y a la ética del grupo, se gesta desde la primera experiencia como espectadora, a los 8 años, en la cual el teatro fue como una caja de Pandora repleta de estímulos para los sentidos; pasa por las aventuras exploratorias del grupo Anamú en los años 70, plenas de rebeldía política desde la acción escénica —“En 1966 la provocación principal fue la Guerra de Vietnam, la inmediatez de la muerte de los compañeros”—, y de descubrimientos profesionales y humanos —como la visita del maestro Enrique Buenaventura y la posibilidad de pasar un taller con él—; hasta su injerto en el grupo Malayerba con una rama caribeña que compuso para ella misma y para su hermano gemelo de acciones teatrales, el artista múltiple Antonio Martorell, con el propósito de ser parte de la creación de *Donde el viento hace buñuelos*, una obra que Arístides Vargas escribió a instancias de ella y de Charo Francés, hermanadas en recrear memorias femeninas y familiares amorosas y tensas, y en cristalizarlas juntas en la escena.

Así, la autora nos lleva por algunos de los procesos de creación escénicos estudiantiles, de entre los muchos que fueron concebidos y madurados bajo su guía en el Departamento de Drama de la Universidad de Puerto Rico, o junto a profesionales afines —varios de ellos formados por ella

misma—, y siempre Rosa Luisa parte de una enorme generosidad para compartir conocimientos, iniciativas, recursos, insuflar entusiasmo, y prestar elementos de atrezzo o lo que haga falta; como también de la capacidad no menor de generar un espacio creativo libre y activo, para ser llenado por el/los otro/s con sus ideas y acciones. En cada uno de esos procesos los traspasos de ida y vuelta fluyen desde la mejor energía compartida por el/los grupo/s que arma, cargada de risas, de hermosa música, de atractivo juvenil, de historias actualísimas y de antaño, junto con referentes preciosos del acervo teatral y cultural. Su magisterio práctico con los estudiantes-actores es, en cada acción pedagógica, la entrega de una herencia de saberes apprehendida —de sus grandes gurúes: Augusto Boal, Peter Schumann y sus compañeros del Bread and Puppet, de Gilda Navarra, Osvaldo Dragún y Myrna Casas, en orgánica fusión—, retroalimentada por contactos regulares con pilares del teatro latinoamericano —Santiago García, Miguel Rubio, Arístides Vargas y con la experiencia de los talleres y laboratorios de Yuyachkani y Malayerba—, y aliada con colegas boricuas de su generación o de las siguientes.

Esa pasión formativa siempre es prodigada por la vía del juego, entre *brincos y saltos*, juegos de palabras y exploraciones interculturales. Por eso, no me sorprende leer una presentación autobiográfica que tiene mucho de declaración de principios:

Soy latinoamericana. Tuve un aprendizaje tardío de mi historia. Soy caribeña y supe de la negritud, sobre todo, a través de las luchas de las comunidades negras en los Estados Unidos en el Siglo XX. Me contaron que la nuestra, fue una esclavitud “cariñosa” a pesar de la violencia que costó sangre, sudor y muerte. Me dijeron que en mi país no hubo movimientos rebeldes y los que hubo fracasaron. Nos hicieron una colonia territorial, política, económica y mental. Cuba nos incluyó en el grupo de naciones hermanas mientras el resto de las naciones latinoamericanas no nos reconocen como parte de la familia. [...] A fin de cuentas, soy una teatrera caribeña con los conocimientos de lo aprendido del gran teatro de la América Latina y del mundo.

Las negociaciones de saberes entre la maestra y sus discípulos más parecen aventuras que clases, aunque cumplen innumerables principios educativos, que pueden terminar aplicándose en una comunidad, en un centro antidrogas o en una cárcel. He tenido la suerte de asistir a varios talleres de Rosa Luisa, y de ubicarme desde distintos ángulos, y he podido seguir de cerca alguno de sus procesos de montaje, y nunca deja de maravillarme la aparente levedad del clima de trabajo que ella lidera, y cómo el intenso disfrute, juguetón, compartido por todos en singular democracia, conduce invariablemente a muy sólidos resultados artísticos en formas y sentidos.

De eso y más hay en este collage de crónicas, viñetas, cartas, reseñas valorativas y fragmentos —entre los que “cuela” algunos ajenos—. No siguen un orden cronológico, sino los impulsos de un intenso intercambio sostenido a distancia con un amigo y compinche

teatral, Miguel Rubio, inefable instigador y quien, aunque optó por ocultarse modestamente tras bambalinas, colaboró en *organizar las acciones en este espacio compartido* —cito la definición de dramaturgia de Rubio—, para componer con Rosa Luisa esta otra dramaturgia textual, nacida de las pulsaciones del repaso de lo vivido y de los placeres de muchos encuentros que han marcado sus trayectorias.

Así, este libro resulta, también, un diario a saltos, organizado por las corrientes de conciencia que sedimentan emociones y aprendizajes, y el libro de dirección de una existencia fecunda y generosa, abierta al mundo y a la creación artística sin prejuicios y sin parcializaciones estériles. Puede leerse asimismo como una evocación de hechos profesionales significativos en los que no falta la oportuna reflexión teatrológica —fiel al reclamo de Santiago García de que los hacedores del teatro latinoamericano escriban nuestra propia historia y construyan nuestra propia teoría—, como cuando la autora recupera el avatar del montaje de *Godot* y comparte una meditación personalísima y aguda sobre el teatro del absurdo, o cuando pondera, con ética ejemplar, las marcas que le dejaron artistas como Victoria Espinosa, Gerard Paul Marín, Pedro Santaliz, Pablo Cabrera, la puertorriqueña en Nueva York, Miriam Colón, o la española Mari Paz Ballesteros. Esos pasajes resultan tan humanos y entrañables como los dedicados, desde lo íntimo, a las herencias distintas de su madre y su padre, al recuerdo del tío del que no pudo despedirse, a la hermandad de arte —más fuerte que la de sangre— con Toño Martorell, y al homenaje cariñoso a su compañero y cómplice de tantas aventuras, el fotógrafo y soñador empedernido Miguel Villafañe.

Desde uno u otro punto de vista, la lectura fluye a través de una prosa coloquial que pone a jugar a las sonoridades; con descripciones que saben meternos en el contexto e impresiones, alegrías y penas tan bien matizadas que nos transmiten emoción genuina.

Conocí a Rosa Luisa Márquez en 1987, durante el Festival de Teatro de La Habana, cuando compartimos un viaje en auto por mi ciudad en tránsito entre una actividad y otra de las tantas que tuvo ese evento, coincidente con la celebración del XXII Congreso del Instituto Internacional del Teatro por primera vez en América Latina, lo que lo hizo una extraordinaria fiesta. Ambas éramos parte del Festival, yo del lado de los anfitriones y organizadores, y ella invitada al frente de los Teatreros Ambulantes de Cayey, el grupo juvenil que creara con Antonio Martorell, cuya presencia con dos montajes me reveló un rostro inquietante del teatro puertorriqueño.

A lo largo de los años, desde 1991 he visitado muchas veces la Isla del Encanto, hermana alada de la mía, y siempre he tenido en Rosa Luisa a la mejor guía para conocer a los más diversos artistas e intelectuales relacionados con la escena: de Lowell Fiet a Teresa Hernández, de Susan Homar a Javier Cardona, de Deborah Hunt a Pedro Adorno, Maritza Pérez, Viveca Vázquez, Antonio Pantojas, Carola García y Awilda Sterling. Hemos pasado largas horas intercambiando sobre el teatro de aquí y allá y compartiendo funciones. De su mano o con ella como chofer ilustrada y caritativa, he llegado hasta San Germán para deslumbrarme

con el teatro cargado de misterio en la Casa Cruz de la Luna de Aravind Adyanthaya; he subido las escaleras de la sede de Y No Había Luz en Santurce para dialogar en extenso con sus jóvenes e imaginativos miembros, entre retablos y un muestrario fabuloso de figuras de papel maché; y en la periferia de San Antón he conocido a dos hermanas arrestadas, que aprovecharon la popularidad barrial de su abuelo, para inventarse un teatro con el que pudieran hurgar críticamente en las causas de una saga familiar adversa: Lidela y Michele Rodríguez, Las Nietas de Nonó—ahora convertidas en Mulowayi Iyaye y Mapenzi Chibale Nonó.

Yo cargo con orgullo con una misión de tejedora de redes humanas y culturales desde hace 28 años, cuando me incorporé al equipo de la Casa de las Américas, y he sido parte de emprendimientos teatrales que me vinculan a muchas y muchos queridos colegas, con los que me ufano si consigo articular entre ellos nuevos puentes. Y debo reconocer que, entre los muy activos de esa inmensa tribu, Rosa Luisa es una activista nata para enlazar/los/nos a unos con otros y expandir amarras, pues con muchos de esos contactos que heredé de su vocación grupal y gruperá, he mantenido una larga y fecunda relación que el tiempo no ha hecho sino solidificar y expandir. En ese sentido es notable cómo la misma inclinación generosa de la que me he favorecido, ha funcionado para hacer parte consciente y activa del teatro latinoamericano a muchos artistas de su isla, a través de los enlaces que ella ha sistematizado con algunos de los más emblemáticos grupos de la región y de los cuales los jóvenes teatros boricuas han sido los principales beneficiarios. Todo guiado por los afectos y la alegría de la entrega a una buena causa. El aislamiento y la exclusión de muchas acciones y proyectos latinoamericanos que padece Puerto Rico, a causa de su estatus colonial, se ha roto infinitas veces en esas aventuras escénicas que Rosa Luisa genera.

Agradezco a Rosa Luisa Márquez y a Miguel Rubio la delicadeza al involucrarme en esta aventura palabrera y editorial que comenzó como un juego entre ellos dos y se volvió tan abierta y aleatoria como los sortilegios que crea la artista. Y doy ¡bravos! a su coraje para aprovechar este tiempo muerto, revertirlo y transformarlo en creación hermosa y vital, tan útil y tan suya.

Vivian Martínez Tabares

La Habana, 18 de octubre de 2020.

UNO

SOLEDAD

En algún lugar del teatro aparece una Niña meciéndose en un columpio. Poco después entra la Actriz y se acerca a la Niña.

Actriz: Yo trabajo en esta obra.

Niña: ¿Qué obra?

Actriz: La de esta noche.

Niña: ¿Esta noche? Todavía no.

Actriz: Sí, ya sé. Pero, ¿por dónde se entra?

Niña: ¿A dónde?

Actriz: Al teatro.

Niña: ¿Qué teatro?

Actriz: A este.

Niña: *(Asustada.)* Esto no es un teatro. *(Llora.)*

Actriz: ¡No llores, que te oye la gente!

Niña: *(Aterrada.)* ¿Qué gente?

Actriz: Esos que están ahí. *(Señala al público.)* Eso, ¿no es gente?

Niña: *(Gritando.)* ¡Nooo!

Actriz: Yo juraría...

Niña: *(Muy seria.)* Mi mamá dice que no se jura.

Actriz: Eso depende de por quién se jure *(Sigue escudriñando al público.)* Oye, ¿de veras que ahí no hay nadie?

Niña: Nadie.

Actriz: Y entonces, ¿esto qué es?

Niña: Un parque.

Actriz: *(Extrañadísima)* Y ¿esa gente? *(La Niña abre la boca para llorar de nuevo)* ¡Shh! Está bien, ahí no hay gente. Son árboles, bancos, pájaros... lo que tú quieras. Ay, yo me voy.

La Niña empieza a tararear una canción. La Actriz sube al escenario siempre mirando con duda al público. Se asoma entre las cortinas.

Fragmento de Absurdos en Soledad, Myrna Casas. 1963.

TEATRERA CARIBEÑA

Soy latinoamericana. Tuve un aprendizaje tardío de mi historia. Soy caribeña y supe de la negritud, sobre todo, a través de las luchas de las comunidades negras en los Estados Unidos en el Siglo XX. Me contaron que la nuestra, fue una esclavitud “cariñosa” a pesar de la violencia que costó sangre, sudor y muerte. Me dijeron que en mi país no hubo movimientos rebeldes y los que hubo fracasaron. Nos hicieron una colonia territorial, política, económica y mental. Cuba nos incluyó en el grupo de naciones hermanas mientras el resto de las naciones latinoamericanas no nos reconocen como parte de la familia.

Aprendí que el teatro nació en Grecia y que somos herederos directos de las teorías de Aristóteles pasadas por el resto de Europa y los Estados Unidos, desconociendo teatra- lidades originarias como el *areyto*, violentado por la conquista. Escribimos y pensamos en español, un español caribeño, como *Caliban*, para maldecir.

Sin embargo, practicamos los rituales y saberes de la cultura caribeña a través del cuer- po y la voz, con máscaras, cantos, danzas y creencias. Pero, esas tradiciones no se aprenden de manera suficiente en la escuela. Se heredan desde la casa y la calle.

Por eso, nos rebelamos y celebramos la vida con rituales de origen ancestral para contar y cantar nuevas y viejas historias. Por algún lado siempre aparecen y nos sorprenden.

Y cuando escuchamos al Maestro colombiano Santiago García exigiendo que escri- bamos la historia de nuestro teatro y hagamos nuestra propia teoría, nos parece lógico. Por eso nos colamos en la foto familiar para estar presentes en esa plural imagen de nuestros teatros.

A fin de cuentas, soy una teatrera caribeña con los conocimientos de lo aprendido del gran teatro de la América Latina y del mundo.

TIEMPOS DE PANDEMIA

Tengo el derecho a la incertidumbre. En este momento de pausa, hay que proponer cosas fuera de serie, pero todavía no sé qué. No me convence sustituir al teatro por encuentros a través de la computadora. La esencia del teatro es la presencia, tanto de actores como de espectadores o “espect-actores” como diría mi maestro Augusto Boal, en el intercambio de energías para el abrazo. No sé cómo vamos a solucionar esto. Quiero tener fe, pero dudo. La pandemia ha afectado la raíz de nuestro oficio y eso nos hace sentir vulnerables y a la vez, nos obliga a reinventarnos.

Sé que hay una comunidad de jóvenes y colegas de todas las edades que está en esas, pero vivo entre el escepticismo y la esperanza. ¿Vivo? Sí, de vida o muerte se trata. ¿Qué podemos hacer?

Pero también recuerdo que el Teatro de la Universidad de Puerto Rico en donde laboré por tres décadas, estuvo cerrado por una reconstrucción y luego de diez años volvió a abrir. Los efectos secundarios de ese cierre afectaron el acceso y el disfrute de los estudiantes por la cultura. A pesar de que hubo alternativas en los pasillos, en la calle, en las plazas, el daño que se le hizo al estudiantado con el cierre del teatro, fue considerable. Y cuando se abrió nuevamente se hizo con un espectáculo mediático que ofendió a los estudiantes que impidieron la entrada de los espectadores a la gran fiesta. La administración apostó guardias en cada puerta para mantenerlo cerrado hasta que se calmaran los ánimos. Pasaron meses.

Gilda Navarra, la maestra de pantomima, nos ayudó a abrirlo. Luego de varias sesiones frente a la fachada en que compartimos con colegas y estudiantes la memoria del teatro que allí se presentaba, Gilda nos llevó a la tras escena en absoluto silencio. Y recuerdo... —se me paran los pelos—, ese momento en que trescientos estudiantes y maestros que habíamos estado impedidos de entrar, nos metimos ceremoniosamente al escenario, y nuevamente nos apropiamos de él. Parecía una escena de *El ángel exterminador* de Buñuel. Así es que, a pesar de mis temores, esa vivencia me indica que vamos a volver a encontrarnos en el teatro. Hemos vivido siempre en la incertidumbre, lo que pasa que ésta es ahora y pesa mucho más.

Fragmento, El Teatro Invita: Conversa con Pedro Reina.

Transmisión, 25 de mayo de 2020 por Facebook.

Publicada en el boletín digital de la Revista Conjunto, julio-agosto de 2020.

¿EL TEATRO O YO?

¿Me preguntas si el teatro me escogió a mí o yo al teatro? Creo que fue amor a primera vista. Ambos nos escogimos. Cuando era niña participé en veladas de Navidad, y recibí aplausos y flores. Eso me gustó. Nunca recibí una respuesta tan inmediata y tan grata por lo que hice en el salón de clases.

Después, llegué a la Universidad. Pensaba estudiar psicología, pero no me gustó la manera de cuantificar el conocimiento en los cursos que tomé. Un día pasé por el Teatro Universitario y vi un montaje de *Divinas palabras* de Valle Inclán y dije esto es lo que... “¡quiero entrar a ese espacio!”

Tengo un recuerdo a la vez fascinante y aterrador. Cuando tenía ocho o nueve años vi una obra de teatro y mientras la veía me preguntaba qué pasaría al final; si estas personas que estaban detrás del arco del proscenio se quedaban ahí a vivir o si salían afuera, si eran de verdad o de mentira. Y, en efecto, para mi sorpresa, salieron al público a saludar. Caminaron por los pasillos del teatro y eso me asustó, pero a la vez me maravilló. El teatro seduce y entonces entras poquito a poco, a ver si te puedes apropiarse de él.

La enseñanza en la Universidad en general era muy tradicional. El currículo estaba anclado en una visión eurocéntrica. Sin embargo, recibí una formación humanista muy sólida y amplia que me preparó para los estudios graduados fuera del país.

A la vez, los estudiantes hacíamos papeles secundarios en las obras que montaba el Departamento de Drama. Los egresados eran los protagonistas. Resentíamos eso, porque queríamos estar en escena para aprender en un taller permanente. Como no controlábamos lo que sucedía en nuestro lugar de aprendizaje, empezamos a tomar los pasillos y allí presentábamos “happenings,” obras de teatro, conciertos... “Los pasilleros,” nos decían y en ese lugar nos conocimos los integrantes de lo que sería más adelante el Grupo Anamú que marcó la escena puertorriqueña con un teatro popular y militante de los años setentas.

Antonio Pantojas estaba en el grupo. Fue uno de los primeros travestis que hacía cabaret político en el país. Criticaba a todos por igual. Defendía su identidad sexual y su teatralidad donde fuera necesario. Veinticinco años más tarde se quitó el personaje de mujer que lo había caracterizado y se vistió de ejecutivo para encarnar a Pozzo en nuestro montaje de *Esperando a Godot*.

¿DE QUÉ ESTOY HECHA, ME PREGUNTAS?

—Ja, ja, de acero y de papel...

Hay amigos, familiares, Maestros y eventos que me conforman. Durante la niñez y adolescencia recibí el estímulo de mis dos padres por separado. La casa de mi papá era centro de tertulias y conciertos. La visitaban cantantes de ópera, actores e intelectuales importantes. Allí conocí al tenor Justino Díaz, al actor José Ferrer y al chelista Pablo Casals, entre otros artistas distinguidos. Desde muy chica iba a la matinée del domingo a ver zarzuelas y obras en el Teatro Tapia de la capital. No se me olvida cómo cantábamos a coro siguiendo el rayo de luz que bailaba sobre un lienzo con la letra de las canciones. El público aplaudía y volvíamos a cantar.

Tengo un recuerdo claro a mis diez años en 1957, del vestido que me cosió mi madre para la apertura del Festival Casals, el evento de música clásica más importante del país. Participé en Pastorelas navideñas profesionales. Estudié piano durante siete años. Tomé cursos de teatro en la escuela intermedia y leí las obras completas de García Lorca en séptimo grado. Se me hacía más fácil y divertido leer teatro que cualquier otro género literario. A la vez, coproducía, dirigía y actuaba en las veladas temáticas estudiantiles.

Los años universitarios estuvieron llenos de estímulos culturales y políticos; la Guerra de Vietnam con el servicio militar obligatorio para los varones puertorriqueños nos movilizaba. El estatus colonial de la Isla, la persecución a la disidencia, la lucha de clases manifiesta en huelgas y protestas dieron paso a la creación de proyectos artísticos para responder a estas situaciones tan urgentes.

La Universidad de Puerto Rico ofrecía un robusto programa de actividades culturales. En el Teatro vi al Piraikon de Grecia, a la compañía de danza contemporánea de Venezuela, al grupo de movimiento y máscaras Mummenschantz, a Joan Manuel Serrat, a Charles Aznavour, a músicos y danzantes del Japón, entre muchos. Disfruté de conciertos y obras de teatro de los grupos más importantes de la escena contemporánea.

El teatro se llenaba a capacidad y a veces no podíamos entrar. Nosotros alegábamos que, como éramos estudiantes de drama, ese teatro nos pertenecía, por lo tanto, teníamos el derecho de ver todo lo que se presentaba. Recuerdo cómo nos colábamos por los pasillos del sótano, no para hacer trampa, sino para nutrirnos de esa experiencia cultural tan rica que nos ofrecía el Programa de Actividades Culturales y que nos pertenecía.

De noche el Recinto estaba vivo con ensayos de teatro y música hasta el amanecer. Algunos estudiantes auspiciaban tertulias, ciclos de conciertos de cámara y clubes de cine donde

veíamos a Bergman, a Fellini, a Antonioni y hasta al nuevo cine cubano. La oferta cultural era maravillosa y yo era una esponja que lo absorbía todo.

*Conversa con Miguel Rubio Zapata para matar el tiempo durante la pandemia.
Siete sesiones por Zoom que se arman y desarman en este libro,
de abril a octubre de 2020.*

MI PADRE, CRÍTICO DE TEATRO

Era la época en que René Marqués, el escritor nacional de las décadas del cincuenta al setenta se fue a estudiar a los Estados Unidos. Varios jóvenes de su generación recibieron becas de la Fundación Rockefeller para capacitarlos y que luego regresaran a ser empleados en áreas diversas de la cultura del nuevo proyecto del Estado Libre Asociado, como se llamó la nueva forma de gobierno que en estos momentos está en entredicho y decadencia.

Fue un movimiento extraordinario luego de la Segunda Guerra Mundial, para emplear mucha gente, porque el Estados Unidos de entonces entendía que la cultura era un bien esencial. Y Papi se fue a estudiar al New School for Social Research con el director alemán Erwin Piscator. Regresó a Puerto Rico para mi nacimiento.

Luego fue periodista del periódico El Mundo y del Puerto Rico Ilustrado. Llegó a entrevistar al pintor Diego Rivera en México. Fue publicista y a la vez, uno de los críticos de teatro más temidos del país. Su columna se llamaba *Entre mayas y cundeamores* citando al poema de Llorens Torres. Temblaba cada vez que salía alguna reseña de mi papá. Para bien y para mal, mi carrera se vio afectada por el poder de su escritura. Se llamaba Juan Luis Márquez.

Fragmento: El Teatro Invita: Conversa con Pedro Reina.

Transmisión, 25 de mayo de 2020 por Facebook.

Publicada en el boletín digital de la Revista Conjunto, julio-agosto de 2020.

ROSA PÉREZ, A SECAS

Así llamaban a mi madre. Era hija de una maestra de primaria y de un policía. Resentía haber nacido en un pueblito del sur de la Isla y por eso decía que era de Ponce, la segunda ciudad del país. Sus padres, militantes pro estadidad, apostaron siempre a la educación de sus hijos como manera de salir de la pobreza. Y lo lograron. Los tres hicieron estudios universitarios y obtuvieron grados profesionales.

Mami, comenzó a estudiar enfermería en San Juan para escapar de su casa. Pero pronto se casó con mi papá y la expulsaron de la carrera por haberse casado (las estudiantes becadas tenían que ser solteras). Después, estudió para maestra y luego relaciones públicas en Río de Janeiro. Ganó otra beca diciendo en la entrevista que iría a Brasil a aprender a bailar samba. Recuerdo el vestido blanco bordado con lunares de colores que me trajo cuando regresó.

No se perdía ni un bautizo de muñecas y era el alma de la fiesta. Tenía un gran sentido del humor. Claro, para todos, menos para mí. Decía que yo le daba yernos y no nietos.

Luego, estudió literatura y se graduó de leyes a los cincuenta y nueve años. Fueron tiempos dichosos para ella al poder compartir en gestas políticas y culturales a favor de la independencia del país con compañeros cuarenta años menores.

Una vez me dijo que había hecho algo ilegal y a la vez divertido. Que le prometiera que no lo haría. Había comido galletitas con marihuana junto a sus compañeros de clase. Se había reído mucho.

Era muy guapa, un cruce entre Ava Gardner y Loretta Young. Mientras yo me calzaba zapatos bajos, ella se elevaba en sus tacones altos. Se maquillaba muy bien y le encantaba bailar. Fumó durante veinticinco años, a veces con boquillas largas para verse más elegante y seductora. Veinticinco años después de dejar el cigarrillo, le diagnosticaron enfisema.

Había ido a escuchar a su pianista favorito en el vestíbulo del Hospital Auxilio Mutuo y mientras disfrutaba de su música, se le pegó una pulmonía terminal. Para su velorio pidió una gran fiesta con el mismo pianista. Y la hicimos para celebrar su alegría e irreverencia.

El 25 de octubre de 2006, día de mi cumpleaños número cincuenta y nueve, le vi los ojos rojos y la respiración entrecortada. Le pedí por favor que no se muriera ese día pues sería muy fuerte conmemorar los dos eventos. Me hizo caso. Murió el veintiocho.

MADRE SÓLO HAY UNA, GRACIAS A DIOS

UNA PREGUNTA

Mi hija me hizo una pregunta. Mi pequeña hija de diez años. Y me cogió desprevenida. A pesar de que me había preparado para cuando llegara el momento. Pero llegó antes de lo que yo esperaba. ¡Diez años! Si fue cosa de ayer que le cantaba para que se durmiera. Y hoy, todavía hoy, me pide algunas veces que me vaya a la cama con ella en lo que coge el sueño.

Con sus ojos grandotes, llenos de pícaro curiosidad me mira fijamente. Parece decirme: Aja, te pillé. Y ahora qué vas a contestarme?, y sonriendo torcidamente —para dibujar su único hoyuelo— me dice: Bueno, sí o no. No te toma mucho tiempo contestarme. Un solo segundo —donde se mezclaron la pena, por la inocencia que se iba; el miedo, por temor a no satisfacer su curiosidad o... a hablar demasiado, y el orgullo, por último, porque ante mí tenía una mujer, bueno, casi una mujer— duró mi indecisión.

Pensé tomarla en la falda, darle un beso y decirle: Anda ve a jugar con tus muñecas, eso es cosa de grandes. Pero, en cambio, la senté frente a mí, la miré fijamente, y contesté su pregunta. Pero aquélla era solo la primera de un montón más. Una por una las contesté todas. ¿A entera satisfacción? Presumo que sí. Su sonrisa pícaro desapareció de su rostro y con un bostezo de aburrimiento, se alejó a jugar con sus muñecas. La mujer volvió a ser niña.

Rosa M. Pérez, periódico El Mundo, 1956.

MARTA

Desde chiquita me saludaba cantando: “llegó mi hermanita Rosa Luisa,” aunque es ocho años menor que yo. De grande, es un placer verla cantar en escena y actuar. Es tan buena cantante como actriz, algo excepcional en la ópera donde los personajes se escogen por las voces y no por los cuerpos.

Mi medio hermana es mezzo soprano en una prestigiosa casa de ópera en Alemania, el país que junto a Argentina más teatro produce. La que lo hereda no lo hurta. Estaba en sus genes por el lado materno...

Cuando murió nuestro padre fuimos a Cabo Rojo para despedirlo en el pueblo donde nació. Subimos al acantilado del faro al lado de las salinas. La luz era sicodélica y alucinante. Ella cantó un aria sublime mientras yo echaba las cenizas peñasco abajo. Se mezclaron en espiral con el viento.

MARCELLO

¿Esa cara, esa cara me parece conocida? ¿De dónde? La había visto tantas veces... No, Marcello Mastroianni no podía ser mi vecino. ¿A cuenta de qué? Mami tampoco me creyó cuando se lo dije por teléfono. Me costó un buen rato ubicar esa cara familiar que me dio los buenos días en la antesala del antiguo edificio en donde viví un año en París para aprender sobre el Teatro del oprimido. Era octubre del 1982.

A preguntas de ¿por qué no me había presentado? de ¿por qué no lo había invitado a una rica taza de café boricua o a un buen trago de ron Barrilito? respondía que me hallaba de incógnito en la ciudad y no quería que él me reconociese. Ante este argumento, menos me creían. Yo seguía ligando el portón a la vuelta del teatro, pendiente de si llegaba solo o acompañado e imaginando escenas sobre lo que escuchaba a través de la fina pared que compartíamos.

¡Hasta que llegaron las testigos! Mi madre y mi hermana me hicieron una visita. Nos quedamos las tres en el apartamentito. De noche saltábamos por encima de las otras para ir al baño pues los tres colchones cubrían la superficie del piso. Esto no hubiera sido un problema si hubiéramos estado habituadas a compartir. Pero, mi madre y mi hermana no se conocían. Se habían visto en dos ocasiones y sabían de la otra a través de retratos hablados que les habíamos hecho durante treinta años, mi papá, su mamá, los amigos mutuos y yo.

No puedo negar que estaba asustada. Mi oficio de teatrera me había enseñado que los espacios son determinantes para las relaciones. París era una ciudad maravillosa, pero el apartamentito en la Rue des Grands Agustins, cerca del Sena y del taller en que Picasso pintó el Guernica, se había convertido en una bomba de tiempo.

¡Pero, allí también vivía Marcello! Y mi hermana se empeñó en cantarle a capela, una serenata con las arias de su repertorio en Alemania. Yo temblaba, pues la creía capaz y porque los franceses susurran y nosotros gritamos. Me la imaginaba cual Romea ante su Julieta cantando bajo su ventana.

Un día estábamos planificando estrategias, ellas que sí y yo que no, cuando a través del patio interior se asomó el galán. El “miiiira” fue tan agudo que casi rompe los cristales. Marcello entornó la vista, como diciendo: “otra más” y escapó escaleras abajo.

El cuchicheo de las huéspedes fue escandaloso y el ataque se planificó para esa noche. Marta dormiría vestida, con ojos y oídos abiertos. Mi madre prepararía el café. Pero Marcello no regresó esa noche. Sólo quedaba un día.

Durante el almuerzo comenzaron a hablar de la familia y cada una pintó un cuadro

tan distinto de mi padre que no podía reconocerlo. Era dos personas radicalmente diferentes. Marta decía que su papá era amoroso y generoso, Mami que ese no era el señor del que ella se divorció. Y yo, sentada en la verja con la bandera blanca.

Cuando los recuerdos podían cortarse con un cuchillo y las mujeres estaban a punto de halar las greñas, apareció la imagen de Marcello en la ventana y el deseo compartido de volver a cantarle y servirle un pocillo de café prieto puertorriqueño.

Exhaustas de tanto trajín, regresamos a casa. Atravesamos la puerta de madera, chequeamos la correspondencia y cuando estuve a punto de abrir el portón de hierro que daba al patio interior, la puerta se abrió nuevamente y Marcello apareció.

Mami susurró: "Es él." Y luego dijo en un suspiro: "¡Ay que me da, que me da!" mientras se sobaba el corazón. Mi hermana palideció. Yo no encontraba el hueco de la cerradura para meter la llave. Marcello saludó cortésmente y abrió.

Mientras, las dos mujeres, de dos generaciones diferentes, subieron las escaleras agarradas cual íntimas amigas, gritando como adolescentes en plena pavera. Esa noche dormimos en paz. Al día siguiente se abrazaron y se despidieron.

Y yo, me volví a quedar sola en el cuartito parisino guardando en silencio las inmensas gracias a Marcello por haber hecho que mi hermana y mi madre, se hicieran amigas, al menos por un rato.

*Márquez, El nuevo día, jueves 26 de diciembre de 1996,
una semana después de la muerte de Marcello Mastroianni.*

MEDIA NARANJA

Nos gusta ir al teatro y a los conciertos. También disfrutamos del cine y de las series de cable tv para luego conversar largamente sobre los temas y las estrategias de la filmación. Nos reímos mucho. Viajar, comer, beber vino y compartir el ritual de la cena con los amigos donde quiera que vivan, nos llena la panza y el espíritu.

Nos complementamos, aunque nos movemos a ritmos completamente diferentes. Continuamente nos inventamos proyectos para acompañarnos en la vida y en el arte. Es mi cómplice en cualquier embeleco que se me ocurre. Y yo lo sigo en los suyos.

Es un magnífico fotógrafo de danza y teatro. Tiene una mirada y un punto de vista muy particular evidente en sus fotos y documentales. Registra todo lo que hago y es muy sabio en sus observaciones y recomendaciones. Es un poeta del lente. Prefiere el blanco y negro más que el color. A pesar de haber estudiado arte en el programa de humanidades de su Universidad, se dedicó a la economía y a las finanzas.

Se llama Miguel Villafañe Ferrer, sobrino del actor José Ferrer, el que protagonizó Cyrano de Bergerac. El tío, como muchos de los tíos que nos sirven de modelo, fue un referente importantísimo en su vida y lo inspiró a superar a través de las artes y la bohemia la fuerte presión para que fuera un exitoso hombre de negocios. Fue publicista y no lo soportó. Se escapó de su casa para seguir buscando la felicidad. La encontró en las artes aunque le tomó muchos años definirse como artista. Ahora procura un balance. Trajo consigo una inmensa pintura del Valle de Yabucoa que comisionó su padre hace décadas para tener un pedazo de Puerto Rico en México donde se radicó la familia en los años cuarenta. Ahora el cuadro se exhibe en Puerto Rico, el país natal de Miguel a donde regresó hace treinta años para re encontrar sus raíces y los aires caribeños que lo inspiran. Aquí corre y nada a diario. También aquí encontró el amor y se quedó.

Tenemos varios hijos postizos que ya son grandes. Todos combinan las artes con otras disciplinas. En estos días, los abrazamos a la distancia. ¿Amigos? Miguel tiene muchos, más que yo y procura seguirles la pista aunque vivan lejos.

Es extraordinariamente generoso. Luego de cuarenta años de no dibujar, respondió entusiasta a la provocación del Maestro Rubio con unas imágenes hermosas para esta publicación. Se adiestró para ello en estos tiempos de pandemia. Ahora no quiere dejar de dibujar.

Hemos aprendido a valorar nuestras diferencias y a cocinar juntos. Él hace la ensalada y yo el plato principal. Aunque no es postrero, le gusta el chocolate. Pienso que es un duende mágico que me regaló la vida. Él dice que es un vikingo en el cuerpo de un nahual. Nos queremos mucho. Somos súper adultos y seremos super viejitos juntos, hasta que la muerte nos separe.

TÍO MANOLO

Mis primeras memorias de Ponce fueron en la casa de Los Meritos, frente a la Playa, cuando me quedaba a dormir la siesta en los años cincuenta. Hay otras memorias selladas por sus fotos en la casa de barrio Bélgica que sólo las recuerdo por ese testimonio visual y entonces recuerdo las persianas, las escaleras al fondo y la otomana, pero de forma borrosa, más borrosa que lo que fijó su lente que era de altísima definición en blanco y negro...

Al despertar en la hamaca de Los Meritos, ellos corrían a llevarme a casa de los abuelos en la calle Intendente Ramírez. No me quedaba en ninguna parte salvo en casa de los abuelos. Eso se debe a que se fue mi Papá. Se escapa de la foto familiar que hizo Manolo un 31 de diciembre de 1952. Aunque más tarde Manolo, el tío, el padrino, ocupa también ese puesto, el de Papá...

Hipotequita recuerda, que tu tía madrinita, te quiere mucho, Bruni... Eso escribió la Tía en mi libro de autógrafos. A los seis años me bautizaron y Titi Muni y Tío Manolo pasaron a ser Madrinita y Padrinito. Recuerdo que tuvieron dificultad memorizando los rezos y tararearon las letras en un canto gregoriano que ninguno entendía, pero que era reconfortante, (*burún, burún. Amén*). Era el indicio de una profunda espiritualidad que practicaron hasta el día en que no estuvieron. Y el cántico fue contagioso. Todavía rezo así. Quería ser como ellos. Un poco bohemia, un poco artista. Me pasaba horas en su estudio de la calle Reina #103 mirándolos rellenar con diminutos puntos negros aplicados con pinceles muy finos para hacer el retoque de hermosas fotografías. También les gustaba hacer pollo frito y pasteles en las Navidades. Era un ritual familiar. Allí nos reuníamos todos a comer y beber buen vino. Sin embargo, en esa época yo no comía mucho.

Come, come, come, mastica, mastica, traga. De tu padrino que te velaba, Manolo.

Eso escribió él en mi libro de autógrafos. Me velaba de veras. Una vez me sorprendió mordiéndome las uñas de los pies. Después del susto, no lo hice más.

Era un festín visitar sus casas y ver los arreglos que hacían: un baño al aire libre decorado con piedras pulidas del río, unas celosías que también se abrían horizontales para revelar el paisaje, un jardín en cualquier lugar. Los viajes a Ponce estaban llenos de aventuras, con las primas... Íbamos al Club Náutico a bañarnos en la piscina de agua salada, a la playa de Las Cucharas a darnos un chapuzón en las aguas tibias, llanas, llenas de arenas de caracoles pulverizados. Y también a la pequeña isla de Cardona y por la bahía de Ponce en el velero chiquito. Disfrutaban del mar inmensamente.

Y ese gusto por el agua, también lo tenían por la tierra, por la patria y por la inmediata bajo sus pies. Manolo fue pionero de los “joggers” que poco a poco se han apoderado de la escena saludable del país y de los pequeños carros europeos que economizan combustible. Esa salud que practicaban en la vida cotidiana también se colaba en la comunidad. Y cuando Sister Isolina Ferré comenzó sus proyectos en la Playa de Ponce, Manolo concibió, con varios compañeros, un taller de fotografía ecológico para los niños con un cuarto de revelado metido en un laberinto de claroscuros que no necesitó aire acondicionado. Una docena de calendarios evidencian esa dinámica colaboración.

La mirada de Manolo era amplia y a la vez detallada. Amplia para los paisajes panorámicos tanto arquitectónicos como industriales y detallada para los rostros poblados de surcos que marcan el paso del tiempo. Nos dejó un legado de fotos para conmemorar eventos. Esas fueron sus cartas y testimonios de amor.

Su reloj biológico no correspondía al nuestro. Pensaba y repensaba sus ideas y sus acciones antes de llevarlas a cabo. Se movía al mismo tiempo que mi Miguel. Pienso que es un asunto de metabolismo. La casa de Monte Verde era un proyecto en eterna construcción basado en la sabiduría de la arquitectura autóctona de los indígenas de nuestras tierras. Ese Caney ponceño respiraba al son de Manolo y Bruni. Crecía y maduraba con ellos que perpetuaban esa herencia.

Allí la siguió queriendo y la cuidó mientras ella se perdía en los arbustos y recuerdos. En el Hogar del Veterano inventó maquinarias para estimular la mente de Bruni y para tonificar su cuerpo. Colocó sus fotos en todas partes para anclar y ejercitar la memoria de su amada. Cada acto era una ceremonia de amor que comenzó en la adolescencia de ambos y se reinventó día a día, mes a mes, año a año, por décadas. ¡Qué maravilla!

Su pensar político evolucionaba también a ese ritmo pausado. Pasó de ser un fiel militante por la estadidad para Puerto Rico, a ser independentista por convicción y junto a Bruni participó en actividades para avanzar su ideal libertario.

Era un fotógrafo filósofo y un filósofo del lente. Pensaba mucho sobre la vida y la muerte. Era también un fotógrafo narrador porque no cesaba de relatar sus descubrimientos con imagen y palabra. Tenía un agudo sentido del humor combinado con una rabia porque no podía controlar plenamente al mundo que lo rodeaba.

En el Hogar del Veterano pensó sobre la vejez y sus implicaciones. Observó, fotografió y exhibió en los pasillos la soledad de muchos. Defendió sus derechos y sus libertades fundamentales. Una de sus últimas batallas fue para tener en su habitación los instrumentos de trabajo, aunque fueran peligrosos: navajas, tijeras para cortar los marcos de cartón, pues quería continuar siendo útil y productivo mientras viviera. Logró su objetivo. Estuvo preparando otra exhibición fotográfica hasta que comenzó a perder fuerzas.

La semana pasada, cuando nos vimos por última vez me dijo que seguía luchando

por su identidad e independencia. La pregunta, luego de muchos besos fue “¿cuándo vuelves?” Le dije: “la semana que viene.”

Y aquí estoy cumpliendo mi promesa, aunque él no cumplió la suya. Lo llamó Brunilda desde la otra orilla y me atrevo a decir que, hasta Mami, su cuñada. Las dos lo han estado aguardando por tanto tiempo para amasar los plátanos y comer pasteles en el cielo. Fui su sobrina preferida, porque fui la única. (*Bururún, bururún. Amén.*)

Velorio de Manuel A. Ramírez, Ponce, 19 de septiembre de 2013.

SERÍA ACTRIZ

Todas comenzamos queriendo ser actrices o “performeras,” como se dice ahora. Fuimos teatreras, con todo lo que conlleva el título con que nos bautizó el Maestro Osvaldo Dragún: ejecutantes, dramaturgas, diseñadoras, productoras, todo lo que fuera necesario para hacer teatro.

En mi caso García Lorca tuvo mucho que ver. En séptimo grado, leí sus líricas historias de amor y muerte. Me hizo imaginar amores propios. Contemplé el Teatro como opción de vida. Y la respuesta a mis incursiones fue inmediata: flores y aplausos, aplausos y flores. Ah, también era del varsity de boliból, por el placer del juego y de compartir en grupo, aunque sin flores.

Viví un año obligada a retirarme de actividades físicas para recuperar peso, a instancias de mi mamá. Estuve interna en un colegio de monjas donde tenía que beber ponches con vitaminas para engordar. Lógicamente, a los doce años y flaquísima, ya lo sabía. Sería actriz.

Entré a la Universidad. Conocí una forma de aprender haciendo. Recuerdo el gozo del proceso y las amanecidas. Los estudiantes de teatro hacíamos que el Recinto no durmiera nunca. En 1966 la provocación principal fue la Guerra de Vietnam, la inmediatez de la muerte de los compañeros. Ni modo, había que actuar intensamente y luego, salir para regresar y seguir haciendo.

Afuera, la otra realidad y las otras universidades ofrecieron nuevos estímulos y direcciones. Todavía la actuación era el Norte, pero, el Sur, Este y Oeste, fueron el teatro educativo y el teatro político. Entonces, Osvaldo Dragún, cuentero y teatrero y Augusto Boal, teatrólogo brasileño al servicio del cambio social se convirtieron en mentores fundamentales.

En 1978 regreso a Puerto Rico en el rol de profesora. La Misi, me llamaban los primeros estudiantes que tuve; en broma y en serio. Entré a la Universidad en el mismo año en que los policías asesinaron a mansalva a dos jóvenes independentistas en el Cerro Maravilla. Salí en el 2010. Me jubilé durante la huelga universitaria. Treinta y dos años en la UPR sin contar los cuatro de estudiante. Durante esos años mi interés por la actuación en las tablas se desplazó a la actuación en el salón de clases. Me concentré en el magisterio y la dirección escénica.

¿VIOLETAS, SEÑOR?

La loca de Chaillot es una obra extraordinaria de Jean Giraudoux sobre un grupo de ancianas que tomó la ciudad de París para quitarle el petróleo a los mercaderes. La dirigió Myrna Casas en 1967. Yo hacía La vendedora de flores. Mi único parlamento era “¿Violetas, señor?” Quería un personaje más grande, pero había tantos estudiantes, que me tocó hacer ese ejercicio de disciplina noche tras noche. Pero, también recuerdo haber actuado por primera vez junto a Gilda Navarra, quien se convirtió en una de mis mentoras y una de las personas a las cuales debo mucho de mi práctica y reflexión teatral. Entonces, valieron la pena las violetas.

Gilda, quien era bailarina de ballet y flamenco, fue a Nueva York y a París, a formarse como maestra de movimiento. Estudió con Jacques Lecoq, el maestro francés de pantomima e importó su metodología de enseñanza a la Universidad de Puerto Rico. El teatro para ella era un laboratorio permanente de creación. Ahora que lo pienso más, tal vez también mi gusto por los viajes culturales se lo debo a ella.

HUELLAS...

Tuve grandes Maestras que fueron mis modelos: provocadoras, sensibles e inteligentes. Una me llevó a ver al Living Theatre en el Brooklyn Academy of Music en 1968. La función de *Paradise Now* rompió todos mis esquemas. En escena había cuerpos literalmente desnudos apoyados sobre y entre otros cuerpos desnudos. Me sorprendió la ruptura del montaje frente a lo que había conocido del teatro hasta entonces, ante los límites rígidos impuestos al rol del actor y del espectador. Fui testigo y partícipe de un evento de intercambio vital de energías, de un teatro transgresor y de vanguardia.

Regresé a la Universidad con deseos de hacer ese tipo de teatro de integración con el espectador, de cuestionamiento político en el amplio sentido de la palabra, de entrega total al oficio. Incorporé parte de la estructura dramática a un montaje de *El líder* de Eugene Ionesco en los pasillos de la Facultad de Humanidades. Hacíamos un paralelo con el Rector de entonces, un líder sin cabeza que nos llevaba al abismo. Usábamos máscaras para que no nos identificaran y expulsaran de la institución. Nuestro futuro proyecto teatral con amigos, ideas y objetivos compartidos se iba cuajando con urgencia. Mientras, las por causalidades nos hermanaban a un movimiento más amplio.

En los comienzos de los años setenta se realizaron en Puerto Rico dos festivales de teatro muy importantes, uno latinoamericano y otro internacional. Yo ya pertenecía a Anamú, un grupo de teatro popular universitario que hacía presentaciones en plazas, calles y teatros. Esa rica actividad cultural de la cual formamos parte y las obras que vimos durante ese tiempo dejaron huellas profundas. Nos vincularon directamente al teatro latinoamericano.

En 1973 construimos nuestra propia sala, un teatrillo en la comunidad de Barrio Obreiro con capacidad para sesenta personas sentadas en gradas. Allí nos visitó Enrique Buena-ventura. Tomamos talleres con él sobre su Método de Creación Colectiva.

Conversa por Zoom con Miguel Rubio, julio de 2020.

PEDRITO

El Nuevo Teatro Pobre de América, bajo la dirección de Pedrito Santaliz, fue uno de los proyectos teatrales más importantes de nuestra generación. Surgió en Nueva York en los años sesenta. Tomó prestado el postulado de Jerzy Grotowski que define en su libro *Hacia un nuevo teatro pobre*. El de Pedrito era pobre, pero no en sentido figurado. La pobreza era una situación real, concreta porque no había recursos económicos que lo auspiciaran. Y sin embargo lo hacía, porque era urgente y necesario, con actores estupendos, para públicos amplios, con temas cotidianos y tratamientos extraordinarios.

Somos pasajeros de ida y vuelta de la guagua aérea (*autobús volador*). Pedrito regresó a Puerto Rico y pudimos ver sus obras. Él, con inteligencia y humor, hizo que Brecht fuera nuestro. Y utilizó estrategias divertidas para mantener embelesado al espectador. Las manejaba con conocimiento de causa, para hacer el más ágil y comprometido teatro callejero. Era dramaturgo, director y productor. Y como buen productor sabía que una función nunca se cancela.

Una vez faltó un actor a una de ellas y el protagonista anunció que él también estaría realizando el personaje del actor ausente. Dijo: “Yo soy Rafael, pero en momentos voy a hacer el personaje de Tomás porque Tomás no pudo venir hoy. Así es cada vez que haga el personaje de Tomás, se los voy a indicar, para que puedan seguir la línea narrativa.”

Y fue extraordinario. Parecía una estrategia del dramaturgo. Todos entendimos la trama y nos sentimos agradecidos de que siguiera la función.

Nos mantuvo tan interesados en el juego escénico que no nos perdimos ni un suspiro, ni un detalle de la historia. Puso a prueba nuestra inteligencia.

Pedrito, como le conocimos siempre, terminó sus días como profesor de teatro en el Recinto Universitario de la Montaña. Sus discípulos aprendieron lo que es un teatro mágico, donde todo podía suceder. La enseñanza y práctica del teatro tenía una inigualable riqueza. Estaba respondiendo a los tiempos.

PUERTO RICO EN LA MALETA

Creo que Juano Hernández fue el primer actor puertorriqueño que llegó a Estados Unidos a hacer radio, teatro, televisión y cine. Pero no fue el único, hubo otros que dejaron huella. Le siguió José Ferrer quien ganó un Globo de Oro, un Tony y un Oscar por *Cyrano de Bergerac* en teatro y en cine. Hablaba tan buen inglés que realizó papeles protagónicos en obras de Harold Pinter en Gran Bretaña. Chita Rivera y Rita Moreno obtuvieron reconocimientos como actrices, bailarinas y cantantes. Benicio del Toro y Miguel Ferrer son grandes actores de carácter. Raúl Juliá se destacó en los montajes de Shakespeare en el Parque por hablar un inglés perfecto con acento boricua.

Una vez dijo que Shakespeare era tan grande y universal que no podía encasillarse y que él siendo puertorriqueño, podía encarnar los personajes del bardo inglés con su cultura auestas. Raúl estrenó con el Puerto Rican Traveling Theatre en Nueva York, *La carreta* de René Marqués, el viaje de una familia puertorriqueña del campo a la ciudad y luego a la urbe niuyorkina para regresar a la Isla a cultivar la tierra, después de la muerte del protagonista, del personaje que realizó. También hizo teatro en las calles con Miriam Colón antes de protagonizar musicales de la categoría de la *Ópera de tres centavos*, *Nine* y *Dracula* en Broadway.

El legado del arte puertorriqueño está presente en nuestras comunidades en el Norte. Se siente en las artes vivas. Con el éxito rotundo de *Hamilton*, Lin Manuel Miranda, hijo de puertorriqueños, revolucionó el musical de Broadway con lo mejor de la música urbana mientras contó y cantó la historia de los fundadores de los Estados Unidos con un reparto multiracial. Las nuevas generaciones plantan bandera en la Gran Manzana y regresan a compartir sus logros y a solidarizarse con los hermanos isleños. En estos momentos, por razones económicas y climatológicas, la mitad de los boricuas se fueron pa'l Norte. Casi el doble de los que quedamos en la Isla.

MIRIAM COLÓN

Ella fue una pionera. En la década del sesenta se embarcó pa los Niuyores a hacer teatro y convenció al alcalde John Lindsay, de que si había fondos para un Teatro Rodante que hacía montajes de Shakespeare en la ciudad, tenía que haber fondos para un Teatro Rodante que se presentara en los barrios puertorriqueños. Miriam conocía bien el modelo. Había actuado en el Teatro Rodante en Puerto Rico antes de emigrar.

Cuando la entrevisté para mi tesis doctoral me dijo que decidió ser cabeza de ratón y dirigir un proyecto teatral para la comunidad latina en vez de cola de león y hacer papeles secundarios y estereotipados en Broadway.

Emprendió una carrera como productora y actriz. Por años su Teatro Rodante puertorriqueño presentó obras de importancia en español y en inglés, sobre un carromato al aire libre en los barrios de Nueva York. Produjo a García Lorca, Díaz Gomes y Dragún, entre otros. Lo que es ahora el Puerto Rican Traveling Theatre con su sede en un remodelado edificio de bomberos al costado de Broadway fue el resultado de años de cabildeo artístico y político.

Miriam, una visionaria quien dialogó en la pantalla con Marlon Brando y Al Pacino, sin que se le subieran los humos a la cabeza, legó su más importante proyecto cultural a Pregones, un destacado grupo nuestro en la diáspora en contacto estrecho con la comunidad del Bronx. Ahora manejan dos teatros donde presentan espectáculos dramáticos, musicales, conciertos y ofrecen talleres para jóvenes y ancianos.

SOMOS HIJAS DE ALGUIEN

En mi caso soy hija putativa de Myrna Casas, Victoria Espinosa y Gilda Navarra. (*Putativa, según el diccionario es lo que es considerado como propio o legítimo sin serlo.*)

Myrna Casas: Cuando entré en la Universidad re-conocí a Myrna Casas y quise ser como ella cuando fuera grande. Era la modelo, la puerta al conocimiento de la historia, la teoría y la literatura dramática: Ibsen, Strindberg y Chéjov y del Teatro del absurdo: Ionesco, Genet, Beckett. También me dirigió en el personaje de Masha de *La gaviota*. La dirección marcó un trayecto similar al de un velero. Los actores teníamos definido el puerto de salida y el de destino, pero no la ruta. Esa, la trazábamos nosotros. Dejamos de depender estrictamente de las instrucciones impuestas por el texto y el director. *¿El texto como pre-texto?* La directora era la capitana del barco que nos lanzaba a la mar serena y en ocasiones borrascosa de un proyecto colectivo, libre y también asociado como nuestro país.

Por asociación libre, les cuento un recuerdo. Imaginen: 1981. Huelga universitaria. Los pasillos flanqueados por la policía. Los profesores intentando reunirse para oponerse a la militarización del Recinto. El gobierno reactiva una ley española del siglo IXX que prohíbe las reuniones de más de tres personas (España cedió Puerto Rico a los Estados Unidos en 1898 como parte del botín de la Guerra Hispano-cubana-estadounidense. Somos un territorio, en realidad una colonia clásica).

El inmenso Sargento Falú, cámara en mano, graba el intento de los colegas de reunirse con la intención de sancionarlos. Se encuentra con Myrna camino a la reunión.

Pasó más o menos así:

Sargento: Profesora, ¿a dónde va?

Myrna: A una reunión.

Sargento: Están prohibidas.

Myrna: Lo sé, pero, es para recaudar fondos para la campaña del corazón. Una colega tuvo una trombosis.

Sargento: Ah, pues pase, Profesora.

Myrna: Muchas gracias.

(Cada uno sabía que el otro mentía. Eran cómplices de la ficción.)

Victoria Espinosa: Vicky, abrió todos los espacios al hecho teatral: el carromato del

Teatro Rodante, los pasillos, la calle, las plazas. Nos zambulló en García Lorca y en René Marqués y en lo que aprendió de ambos. Su arrojo en la dirección amplió las fronteras de mi atrevimiento. Los ensayos hasta el agotamiento nos hacían entender en carne propia el método de Grotowski aplicado al Caribe, de la creación que surge superando el cansancio. Para Vicky, el teatro era un templo. Palabras con luz, palabras mayores y religiosas que yo cuestionaba admirando su trayectoria desde mi perenne agnosticismo. Me dirigió en el happening de *El archivo*, porque Vicky hacía happenings en los setentas, y en el trabajo político de *Historias para ser contadas* de gira por toda la Isla. Compartimos la escena poética del *Puerto Rican Obituary* en el Teatro Coop-arte que incendió la derecha radical en 1973. Su universo era surreal e inmensamente diverso. Como saben, su cuerpo se hizo teatro y habita alrededor de nosotras. El Teatro Victoria Espinosa nos acoge con el espectacular nombre de Vicky en la marquesina.

Gilda Navarra: Se me pegaron varias cosas de ella: las obsesiones, la disciplina, el gusto por la danza y el movimiento. Pero no la austeridad, que en mi caso es barroquismo extremo alimentado por los excesos de Antonio Martorell, otro de mis grandes Maestros. Observar los ensayos de Gilda fue un taller de formación extraordinario. Cada actor/mimo tenía minutos para improvisar una frase de movimiento con un soporte musical sobre el tema que ella indicaba. Uno tras otro proponía. ¿Doce ejecutantes? El esquema se repetía y repetía. Un minuto para cada uno, para armar un mimodrama de cuarenta minutos. Entonces, la Maestra seleccionaba secuencias para bordar el muñequito, con el insumo de todas y con la experiencia de ella, sus preferencias e intuiciones. Cada montaje de los doce que creó el Taller de Histrones tomaba al menos nueve meses en gestarse: doce montajes, doce partos, doce años.

Gilda está muy presente en todo lo que dirijo. Aunque me aparte de ella, la sigo imaginando, citando y homenajeando. Una vez, le mandé la siguiente tarjeta de cumpleaños:

“Y el alfarero joven no guarda esa vasija perfecta para contemplarla y admirarla sino que la estrella contra el suelo, la rompe en mil pedacitos, recoge los pedacitos y los incorpora a su arcilla.”

Las palabras andantes, Eduardo Galeano.

Querida Gilda:

Cito a Galeano para agradecer toda la arcilla que me has regalado. Seguirá siendo procesada en todo lo que construya. Lo que he hecho y seguiré haciendo tendrá siempre la huella tuya. Gracias Maestra y feliz cumpleaños. Te quiere, Rosa Luisa, 23 de mayo de 2001.

En fin, tres Maestras monumentales de las que fui aprendiz. Aún sigo aprendiendo de

otras Maestras que fueron mis discípulas y colegas.

*Performance que no se presentó en el Encuentro de Maestras,
día en que se cerró Puerto Rico por la pandemia, 12 de marzo de 2020.*

VICTORIA ESPINOSA

Victoria Espinosa es nombre de marquesina, de esas marquesinas de los grandes teatros que anuncian la cartelera. Nace en 1922 como su compañera teatral Gilda Navarra. Se dedica a la palabra y no al silencio como la otra. En 1949 termina su especialización en Drama bajo la dirección de Leopoldo Santiago Lavandero y Ludwig Schajowicz.

Participa en los montajes del recién construido Teatro Rodante, como asistente con pantalones, como actriz, y más tarde como directora.

La cito:

Fue en el Teatro Rodante donde llegué a interpretar el papel de la Buscona en Sancho Panza en la *Ínsula Barataria* y el de Natalia en *Declaración amorosa*. Pude experimentar un día en carne propia la sensación única de tener al público tan cerca como a unas pulgadas de distancia. Un espectador entrado en palos, quiero decir borracho, estaba tan cerca que casi podía tocarnos si hubiera querido. Lo interesante fue que se convirtió en un apuntador en contrapunto que repetía palabra a palabra todo nuestro diálogo durante toda la obra con la aprobación repetida del público.

Y de pueblo en pueblo con el vértigo de la carrera, a todo pulmón, entonando nuestro himno nos acercábamos al poblado en que se llevaría a cabo la próxima representación.

Compañeros marchemos adelante, que hasta el campo tenemos que llegar. Dando vivas al Teatro Rodante y al emblema de la Universidad.

¿Cuántas historias tiene Victoria? ¿Cuántas victorias tiene su historia? 1964-1969 su paso trashumante la lleva a México a completar un doctorado en teatro sobre René Marqués y *Los soles truncos* que escenifica en innumerables ocasiones.

Durante el Primer Festival de Teatro Internacional que se lleva a cabo en el Teatro Coop-arte en 1971 actúa con Anamú en *Preciosa y otras tonadas que no llegaron al hit parade* en el poema teatralizado *Puerto Rican Obituary* de Pedro Pietri, haciendo el papel de La médium, bajo la dirección de Pablo Cabrera.

Victoria Espinosa, mujer, puertorriqueña y negra se desarrolla como directora local e internacional. Dirigió *Areyto pesaroso*, escrito por ella. El canto del himno nacional al final fue censurado por la administración universitaria en los años sesenta.

Para México y Puerto Rico escribe y dirige *El negro en América* sobre la espinosa

relación del país con el negro. Para Puerto Rico dirige y estudia la obra de René Marqués con montajes antológicos de *Los soles truncos* y *Sacrificio en el Monte Moriah*. Dirige también con imaginación *La parábola del andarín* de su discípulo querido Luis Rafael Sánchez.

Desde Puerto Rico para Europa realiza el estreno mundial de *El público* de García Lorca en 1978 fecha en que se jubila de la Universidad, jubilación jubilosa cuando se convierte en colaboración permanente como investigadora, profesora y directora.

Victoria es como una hormiga, labora y guarda evidencia de su trabajo y del de los otros. A ella le debemos gran parte del archivo teatral del Seminario José Emilio González de la Facultad de Humanidades. Y publica un libro de la historia de su teatro puertorriqueño y de su vínculo con Lorca.

A Lorca, su dramaturgo preferido, le hace homenajes continuos con montajes de *Así que pasen cinco años*, *El retablillo de Don Cristóbal*, *El amor de Don Perlimplín con Beliza en su jardín* y *Los títeres de cachiporra* que estrena inicialmente para la Comedieta Universitaria en los años sesenta y vuelve a montar para el Teatro Rodante Universitario en 2007.

Dirige, con una entrega y una fuerza que nos deja a todos perplejos. Y cuando digo a todos, pienso en nosotros, sus estudiantes, que ensayábamos hasta las cuatro de la mañana en los años setenta bajo su dirección y en los estudiantes actuales que repiten sus directrices bajo la misma mirada rigurosa, aunque hubieran tenido función el fin de semana anterior y se supieran todos sus parlamentos.

Directora del Programa de Teatro del Instituto de Cultura Puertorriqueña, Maestra, directora escénica, forjadora del teatro nacional, profesora emérita de la Universidad de Puerto Rico, Victoria Espinosa forma parte de una estirpe de teatreras múltiples que siguen siendo modelos para la escena nacional.

Hoy, convertida en Teatro, Victoria será tanto espinosa como furiosa e impondrá los más rigurosos criterios de preparación, selección y calidad para este su templo mayor. Ojalá que los que seguimos sus pasos podamos disfrutar de una vida tan fructífera tan victoriosa y tan edificante.

¡Hasta la victoria siempre Maestra Victoria! ¡Felicidades por tener tu propio teatro!
¡Que esté lleno siempre de tu energía contagiosa, espinosa y victoriosa!

Presentación y semblanza para Victoria en el Teatro Victoria Espinosa,
octubre de 2007. Falleció en 2019.

MARI PAZ

Durante los Festivales de Teatro fuimos guías de los artistas que nos visitaron. Recuerdo a Mari Paz Ballesteros, una actriz que me impactó mucho. La llevamos a ella y a su esposo Vicente Sáenz a visitar lugares emblemáticos de la Isla. Estuvieron en casa. Los teatreros que atendíamos se convertían en amigos entrañables.

Cuando Mari Paz regresa a España participa activamente de los movimientos para derrocar a Franco y la vinculan con uno de los últimos actos de violencia antes de la caída del régimen. Por eso estuvo en prisión.

Diez años más tarde la visité en Madrid. Me invitó al Parque del Retiro a un recital de poemas de Federico García Lorca que ella protagonizaba. No me atreví a tocarle el tema de la cárcel. Sin embargo, cada vez que nos veíamos, me llevaba a un lugar diferente y me revelaba más información sobre su pasado. Pedacito a pedacito, como en una película de suspenso, me daba pistas de su vida durante esos años. Y luego me lo contó todo. Ahora estaba libre y hacía un teatro necesario, sin temor. No hay nada mejor que un día después de otro. Durante muchos años Mari Paz, la artista comprometida, fue presidenta del Instituto Internacional de Teatro-ITI.

Me llamó la atención cómo ella y tantos teatreros como Alfonso Sastre y Eva Forest estuvieron vinculados al derrocamiento de Franco. Y me conmovió saber que Federico García Lorca, asesinado por sus ideas y sus amores, vedado oficialmente por la dictadura, fuera recuperado por el país y encarnado por esta actriz para convertirse nuevamente en emblema de libertad.

VISITAS

Entre los teatreros que nos visitaron durante los Festivales de los años setenta estuvieron el dramaturgo Jorge Díaz quien regresaba a Chile a formar parte de la rica vida cultural que generó el gobierno de Salvador Allende y el teatrólogo Orlando Rodríguez quien en 1973 quedó atrapado en Puerto Rico por el golpe militar de Augusto Pinochet y luego se asiló en Venezuela. En ese país Orlando ayudó a fundar, junto a varios intelectuales y artistas, el Centro de Estudios Latinoamericanos de Investigación Teatral-CELCIT que ahora dirige Carlos Ianni en la sede de Buenos Aires. También pudimos ver el espectáculo emblemático de ese periodo, *Tu país está feliz*, dirigido por Carlos Giménez de Rajatabla. Nuestro montaje para el Festival tenía muchos elementos en común con el de ellos tanto en la estructura dramática fragmentada como en la dinámica puesta en escena. Fuimos felices por eso.

Los artistas y grupos que nos visitaron validaban lo que estábamos haciendo. Sin saberlo entonces, éramos parte de importantes acontecimientos sociales que conectaban nuestros teatros: el San Francisco Mime Troupe, el Teatro Campesino, el Bread and Puppet Theatre, la creación colectiva en Colombia, el Grupo Ictus en Chile, la nueva canción en Cuba, los afiches político/culturales, el cine documental, mayo del 68, en fin, una efervescencia cultural compartida con el tema de “la imaginación al poder” para luchar por hacer posible lo imposible. Luego supimos que el Teatro del oprimido y Yuyachkani nacían simultáneamente durante esos mismos años.

NEW YORK, NEW YORK

Estudié la Maestría en New York University durante el tiempo de la Guerra de Vietnam. La Universidad cerró porque los estudiantes secuestraron la computadora principal y amenazaban con quemarla. Entonces los cursos continuaron generando actividades extramuros por la paz. Algunos profesores de Teatro y Educación propusieron hacer teatro en la calle. Así que mucho de lo que había hecho de teatro popular en Puerto Rico, me sirvió para hacer teatro de guerrilla en las aceras y avenidas de Manhattan.

Montamos una obra en la cual vinculábamos a los estudiantes, a los negros y a los soldados como víctimas principales del conflicto bélico. Tres personajes amarrados con sogas se movían en formación de triángulo por la calle. Decíamos: “la guerra nos parece lejana, por eso la hemos traído a las calles de Nueva York, para que la vivan en carne propia. Así que escojan a quién quieren matar y tendrán la satisfacción de traer la acción a casa.” Al espectador se le daba un rifle de madera. Cuando el espectador “mataba” a uno, caían los tres. Los tres eran uno. Entonces, cantábamos el himno de los Estados Unidos y repetíamos mecánicamente la estrofa: “And the rockets’ red glare, the bombs bursting in air” (y ante el destello de los cohetes rojos, las bombas explotaban en aire). Recuerdo hacer la obra durante demostraciones anti-guerra por la 5ta. Avenida. La policía montada nos rodeaba en Washington Square.

Uno de nuestros maestros nos llevó a ver el *Macbeth* de Richard Schechner. La acción sucedía alrededor de toda la instalación escénica. Los espectadores estábamos sentados en andamios desde donde veíamos sólo parte de la obra.

Además de la relación incómoda y compleja con el espacio, me llamó la atención el uso de la mano estirada como puñal para realizar todos los asesinatos y de una corona de plomo como única pieza de utilería que pasaba de personaje en personaje para establecer quién tenía el poder.

Esas imágenes me enseñaron la polivalencia del objeto escénico y cómo a través de su uso se comprendía el sentido de la obra entera... Vi las teorías de Grotowski convertidas en práctica concreta y las que aprendimos de la Maestra Gilda Navarra en las que insistía que *menos es más*. Años después Antonio Martorell me enseñó que *más es mejor*. Me sitúo entre las dos tendencias.

PERIPECIAS DE UNA ACTRIZ CON ACENTO

Gran parte de mi vida la he dedicado a buscar respuestas a preguntas sobre la actuación. Tomé cursos de actuación en Nueva York y en Michigan mientras cursaba estudios graduados. Tampoco allí encontré caminos actorales que me satisficieran. Eran muy sicologistas para mi gusto. En Michigan hice Bernarda, la princesa Catalina en Enrique VIII y una lagarta en *Seascape (Marina)* de Edward Albee. Eran personajes donde se podía justificar mi acento. En Oregón interpreté a Kattrin, la hija muda de *Madre Coraje*. Trataba de construir una manera de estar presente en estos escenarios angloparlantes y a la vez creer en lo que estaba diciendo. Deseaba que la energía vital que me llevaba al escenario pudiera atravesar barreras lingüísticas. La ausencia y la nostalgia y la visión de los directores de mí como actriz “latina” definieron siempre la selección de las obras en las cuales actué.

En Michigan hicieron el musical *Guys and Dolls* que tiene una escena en un club nocturno de La Habana en tiempos de Fulgencio Batista. La vestuarista era, además, la esposa del director del Departamento de Drama. Vistió a las coristas con faldas hawaianas de paja y corpiños y a los hombres con taparrabos y el torso desnudo. Una vez más, frente a mí, el exotismo y estereotipo discriminador de siempre. Fue demasiado. Fui a casa y escribí una carta manifestando mi rechazo a tanta ignorancia de la historia y a tal arrogancia en una institución dedicada a los estudios serios. Recorro a la escritura cuando la oralidad me traiciona.

La política jugó un papel muy importante en mi experiencia como estudiante graduada en los Estados Unidos. Hasta se me negó la posibilidad de hacer una tesis sobre un dramaturgo puertorriqueño si no tenía algún vínculo con el teatro estadounidense. Cumplí con el requisito. El tema elegido y aceptado fue el Puerto Rican Traveling Theatre de Nueva York. No me arrepiento de esa selección pero me costó. Más tarde, pude hacer un proyecto más abarcador con el dramaturgo rechazado.

Terminó la estancia de seis años en la metrópolis. Regresé a la Isla para hablar en español y comunicarme en puertorriqueño. Y desde entonces es mi lugar, de partida y de retorno.

El magisterio definió más claramente mi rol de directora. Los estudiantes necesitaban taller. Los cursos ofrecían la plataforma perfecta para diseñar proyectos de dirección que cubrieran aspectos fundamentales de la actuación, la apreciación e historia del teatro, la teoría y práctica de los clásicos. Por eso dirigí a autores nacionales como Gerard Paul Marín, Myrna Casas, Ana Lydia Vega, Mayra Santos... latinoamericanos como Osvaldo Dragún, Enrique Buenaventura, Kalman Barsy y Ernesto Cardenal, europeos como Bertolt Brecht, William

Shakespeare, Samuel Beckett, africanos como Wole Soyinka y asiáticos como Badal Sirkar. Mientras tanto, continuaba actuando en los montajes gráfico-teatrales que escribía y dirigía junto a Antonio Martorell.

NARIZ DE PAYASO

Para el primer día en que enseñé la clase de Apreciación del Teatro traje un bosquejo escrito con todo listo para una sesión de hora y media. Terminé en cuarenta y cinco minutos, por la ansiedad, por la prisa, por el miedo. ¿Cómo vencer el miedo escénico en el salón de clases?

Un colega de California me dijo que para superar el susto y la vergüenza se paseaba el primer día de clases por su Universidad con una nariz de payaso. Eso, rompía el hielo y a la vez enmascaraba su temor al ridículo. Desde entonces, le tomé la palabra y me puse una nariz real o imaginaria para atreverme y ayudar a otras a hacer lo mismo. A veces uso un bombín, como Chaplin.

DOS

DESDE LA PRÁCTICA Y NO AL REVÉS

Tenía que poner en práctica lo aprendido: los juegos como estrategia pedagógica y a la vez, como vehículo para el cambio social. Entonces, le propuse a mis estudiantes hacer un acercamiento práctico a los estudios teatrales y desde ahí descubrir la teoría, estudiar desde la práctica y no al revés (*me quito la nariz*.)

Le propuse a los estudiantes contar eventos dramáticos de sus vidas para luego hablar de los cuentos originarios, de la función del Chamán, del ditirambo griego. Entonces, debían escoger el cuento más teatral de los que habían narrado, el que tenía mayores posibilidades escénicas para descubrir la teatralidad cotidiana de sus propias *historias para ser contadas*, para ser actuadas. Luego, deberían analizar las publicadas por otros y hacer un análisis comparativo de los montajes.

Me costó tiempo sentirme segura y proponer calentamientos físicos y juegos teatrales tanto para los cursos prácticos como para los teóricos. Fui aprendiendo sobre la marcha, a través del proceso, del juego, de la confianza en los demás, desde las inquietudes compartidas con mis estudiantes.

En varias ocasiones me fui con el circo: al Bread and Puppet, a Yuyachkani, a Malayerba, al Teatro del oprimido en París y Brasil, a la Escuela Internacional de Teatro de América Latina y el Caribe, en Cuba, México, Dinamarca, Colombia, Nicaragua... Descubrí que un grupo puede aportar a la puesta en escena más que el individuo solo, cuando se siente libre, vulnerable y a la vez protegido por la experiencia misma de la creación.

Luego de varias décadas, completé la propuesta del curso de *Brincos y Saltos: el juego como disciplina teatral* o como dice el prontuario: Actividades Dramáticas, que pasó a formar parte del currículo de drama, de educación y de recreación. Preparé un libro manual y un documental como registro, como referencia, como legado. Se ha multiplicado en escuelas y organizaciones comunitarias y culturales. Es un recurso para teatreros y no teatreros, para actores y no actores, en fin, para maestros.

Eso les dejo. Eso también me llevo. Y muchísimas memorias más, de aprendiz permanente de un teatro de los afectos, en tiempos del Huracán María, de temblores y del coronavirus.

*Fin de la conferencia dramatizada sobre las Maestras,
el día que se cerró el País, 13 de marzo de 2020.*

BRINCOS Y SALTOS

Hay un vínculo estrecho entre el teatro y la educación, entre el teatro y la comunidad. El curso de Actividades Dramáticas, en un fracasado intento peyorativo, recibió el maravilloso nombre de brincos y saltos con el que se sigue conociendo el proyecto que ya cumple más de cuarenta años. No dejan de sorprenderme los diversos caminos que ha tomado en los campos de la educación, la recreación, la salud y el teatro mismo. A partir de allí muchos se han apropiado del curso para convertirlo en un campo de teatralidades diversas.

El estudiante convertido en gestor, visita una comunidad organizada, una cárcel, un salón de clase, un asilo de ancianos, un centro de rehabilitación de drogas, para reproducir con variantes y multiplicar las experiencias del curso. La nueva comunidad se queda con el placer del juego y con las herramientas suficientes para seguir creando. Para finalizar el taller, se presenta el resultado a los otros miembros de la comunidad. Este curso posteriormente produjo enlaces en la Isla y en ultramar. Vinculó al teatro universitario con diversas propuestas escénicas de la América Latina y el Caribe.

Ser humano es ser artista.

Augusto Boal.

ME FUI CON EL CIRCO

Me encanta el salón de clases. Es un lugar parecido al teatro, pero de largo aliento porque las sesiones duran algunos meses. Los roles se intercambian. Tengo permanente vocación de estudiante. Fui creciendo a partir de las experiencias que tuve con mis maestros. La mayoría de mis modelos estaban en América Latina como Augusto Boal, el teatrólogo brasileño, que desarrolló la metodología del Teatro del oprimido, que ahora es conocido en muchas universidades y que compartí con mis estudiantes en la Universidad de Puerto Rico desde 1979. Me interesó su manera de hacer. Quedé convencida de la efectividad de su trabajo. Después que terminé el doctorado, fui aprendiz en su centro de investigación en París.

Pero también fui aprendiendo con grupos como el Teatro de Buenos Ayres, que montaban obras de Osvaldo Dragún. Él visitó Puerto Rico en 1979 y después en 1988, y dirigió la Escuela Internacional de Teatro de América Latina y el Caribe, que formó y enlazó a cientos de teatreros. He sido aprendiz permanente del Grupo Cultural Yuyachkani, del Perú, del Grupo Malayerba, de Ecuador y en los Estados Unidos del Bread and Puppet Theatre. También realicé enlaces para que estudiantes y profesionales del teatro tomaran talleres con esos grupos. Más de mil personas han participado de estas experiencias de crecimiento profesional. Algunos se quedaron por temporadas largas, como es el caso de los directores de Agua Sol y Sereno. Ellos son parte fundamental del teatro popular puertorriqueño como lo conocemos ahora. Los integrantes de Y no había luz, también fueron discípulos míos y de Agua, Sol... y por ende del Bread and Puppet. Son los creadores de una estética espectacular de los objetos para contar sus historias, en las calles y los campos de la Isla.

El Teatro Invita: Conversa con Pedro Reina Pérez.

Transmitida el 25 de mayo de 2020 por Facebook. Publicada en el boletín digital de la Revista Conjunto, julio-agosto de 2020.

EN CUALQUIER LUGAR

Cuánta razón tiene Boal cuando dice que el teatro se puede hacer en todas partes, inclusive en los teatros. Lo he experimentado por años en mi trabajo. Si lo pienso bien, el teatro no necesariamente tiene que suceder en un edificio. Puede acontecer en cualquier lugar en donde se cree una comunidad: patios, calles, campos, donde se da una reunión. He realizado la mayoría de mis trabajos en lugares alternativos. En la larga lista incluyo, pasillos, cafeterías, interiores de casas, salones de clase, glorietas, plataformas rodantes, iglesias, patios interiores, plazas, jardines y hasta en teatros. En el Viejo San Juan, tengo un lugar en donde desarrollo proyectos y hago presentaciones a los vecinos. Se llama el Cascarón de la Luna y tiene gradas para treinta personas.

En definitiva, lo que se necesita es un espacio habitado por actores y espectadores para conjurar la magia de ese momento efímero.

TEATREROS AMBULANTES

Fue mi más osado proyecto entre la Universidad y un grupo estable de estudiantes. Para hacerlo realidad viajaba tres veces en semana de Río Piedras a Cayey, de la costa al centro de la Isla. No fue fácil. ¿Pero cuándo lo es? Ha sido lo más cercano a un teatro de grupo después de Anamú en los años setenta. Fue posible con la complicidad del Artista Residente Antonio Martorell.

Los Teatreros Ambulantes de Cayey, una confluencia de jóvenes creadores dispuestos y demandantes, me hicieron sentir muchas veces abrumada por su energía desbordante y su disposición a asumir todos los retos que aparecieron. En siete años de vida escenificamos doce obras con temas que el grupo hacía suyos referidos al racismo, SIDA, género, consumismo, tradición, progreso y felicidad. Nos presentamos por toda la Isla y también viajamos a La Habana, Fort de France, Santo Domingo, Nueva York y Río de Janeiro. Trabajaron con nosotros maestros de ultramar como Osvaldo Dragún, Augusto Boal, Peter Schumann y Miguel Rubio y maestros del patio como Viveca Vázquez, Maritza Pérez, Awilda Sterling, Emilio Rodríguez y Alberto González. Las artes como fuente de conocimiento era la consigna. La administración universitaria fue cómplice. Un lujo pedagógico y artístico.

Rompimos esquemas. Nos enfrentamos a la pandemia del SIDA con respeto irreverente.

En 1988 hicimos la primera pieza de teatro sobre el tema en Puerto Rico. El Cardenal de la Iglesia Católica había dicho que era mejor tener SIDA que usar preservativo. Y la palabra condón no se publicaba en los diarios. Compramos varias cajas para usarlos en escena. Convertidos en globos volaban en el salón de clases y los estudiantes los tocaban. Un juego en la ficción y el miedo enfrentado en tiempo real. Mientras, los actores se hacían con temor la prueba. Los condones sirvieron literalmente para tocar el tema.

Lo mismo pasó con el racismo. *Ligia Elena está contenta* se trabajó con los presupuestos del Teatro del oprimido en el cual el espectador se puede convertir en actor, en espect-actor. No se acostumbra hablar del tema del prejuicio racial y del racismo en público. Es una conversación privada en un país con una amplia población afro descendiente. La obra proveyó la plataforma para conversar desde acciones concretas, desde el foro que ofrece el teatro.

Cuando fuimos invitados a participar en el Festival de Teatro de La Habana de 1987 hicimos diecisiete funciones en una semana. En esa época no hacíamos un calentamiento determinado, sólo taller de preparación con juegos. Me interesaba que fueran ellos, como jóvenes, los que presentaran el proyecto a los espectadores, tratando de eliminar la diferencia

entre actor y personaje. El trabajo se fundamentaba en la veracidad que surge de la urgencia para comunicar lo que les era importante. Eran un coro, contadores de historias, un grupo no muy ajeno a un equipo ganador de baloncesto. Han pasado treinta años desde entonces.

Ahora son artistas, activistas culturales comunitarios, profesores universitarios, administradores de cooperativas y hasta directores de fundaciones sin fines de lucro. Seguimos encontrándonos en el teatro. Son mis queridos colegas con gratas memorias de una temporada de campeones.

EL RECINTO TOMADO

Las intervenciones de la policía en el Recinto han dejado un peligroso precedente que espero no se repita nunca más. Las viví en tres ocasiones. La más reciente fue entre el 2010 y el 2011. Ver a estos hombres armados hasta los dientes, con cascos y escudos, montados a caballo y en motoras persiguiendo a los estudiantes era un grotesco y repudiable espectáculo. Me preguntaba: “¿en qué país estoy?” A la policía no le parecía suficiente su violenta represión, acosaba a las jóvenes diciéndole obscenidades... Recuerdo cómo eso perjudicaba a las estudiantes. Verlas entrar llorando al salón de clases, es una de las memorias más dolorosas que guardo de los tiempos en que me jubilo de la Universidad.

Marzo de 2020.

PABLO CABRERA O ¿CÓMO DIRIGIR DESDE LA ESCENA?

El director que más me estimuló se fue del país. Era Pablo Cabrera, un creador con propuestas arriesgadas quien me motivó a habitar con honestidad los múltiples mundos que proponía. Fui una atenta espectadora de su trabajo como director. Y luego como actriz su alucinante imaginación me impactó y quedé sorprendida por sus decisiones escénicas.

Aprendí con Pablo a dirigir desde el espacio escénico, junto a los actores. En la Universidad nos enseñaron a dirigir desde el escritorio, con el libreto en la mano. Teníamos que entregar el texto anotando los movimientos que harían los actores con antelación a los ensayos. Todo estaba pre-determinado en la cabeza y puesto en el papel antes de comenzar a ensayar. Para poder cumplir con el curso de dirección escénica había que dirigir la obra desde el libreto. Pero Pablo no dirigía así. Uno de los textos de *Preciosa y otras tonadas que no llegaron al Hit Parade* era sobre un enorme embotellamiento de tránsito. Pablo daba indicaciones desde el borde del escenario, improvisando y coordinando los movimientos individuales y las coreografías grupales desde allí. La escenografía estaba compuesta por unas gradas en donde se ubicaban los actores. Pablo iba integrando a los personajes y usaba el texto como guía para la acción. Los actores éramos conductores de automóviles y también los automóviles mismos. Nos metíamos en el tránsito, un tránsito que Pablo concebía y organizaba como un mago, mientras dirigía.

Me fascinó esa manera de armar un espectáculo, porque daba al traste con la bidimensionalidad del esquema aprendido. En ese momento me di cuenta, a través de la práctica y no a través de la teoría, que la escena sería para mí el laboratorio de dirección y acción. Entonces, dejé de dirigir desde la mesa, desde la forma en que me enseñaron en la Universidad.

Busqué maneras de proponer improvisaciones a partir de lo que me revelan la razón del montaje, el espacio y los actores. ¿Qué pueden proponer sobre los materiales de trabajo? ¿Qué selecciono y cómo lo enlazo? La experiencia con Pablo fue una epifanía. Ahora, no dirijo desde el borde del escenario, sino desde adentro, junto con los actores. En ocasiones como en *Foto-estáticas* o como en *Hij@s de la Bernarda* he encontrado la forma de quedarme en escena como presencia liminal.

Conversa N°3 con Miguel Rubio vía Zoom, julio de 2020.

CREAR EN GRUPO

Suelo convocar artistas con los que no necesariamente he trabajado antes, ni ellos han colaborado entre sí. Por lo tanto, el camino que transitamos es único e irrepetible. Por eso, dedico la primera parte del proceso de dirección a crear un espíritu común en el que se sientan respetados en su diferencia, logren confianza, puedan reconocer su vulnerabilidad y al mismo tiempo se sientan acogidos por el equipo para poder asumir riesgos. Es necesario aprender a colaborar para que en un tiempo y un espacio definido puedan producir y compartir algo importante, significativo para todos aún sabiendo que será efímero. Hago lo posible para que la experiencia sea grata durante el tiempo que dure.

SIEMPRE JUGAR

Desde que comencé a trabajar como maestra combiné la dirección con la educación. Debía proponer distintos acercamientos, estímulos y modos de crear. Mi interés era que desarrollaran la concentración, la confianza, la memoria y la conciencia de los sentidos para comenzar a trabajar juntos y crear lo que más tarde Arístides Vargas llamó “sociedades imposibles.”

Para eso, propuse y organicé una serie de ejercicios y juegos que integraran lo que había puesto en práctica en el teatro como instrumento de aprendizaje y como vehículo para la transformación social. Combiné el teatro educativo con la parte lúdica del Teatro del oprimido. Es necesario que en el trabajo haya confianza, por eso recorro al juego para bajar las defensas, asumir nuestra condición precaria y aprender a reírnos de nosotros mismos. Perder el miedo al ridículo es un buen punto de partida.

También propuse que se treparan en zancos para que trabajen sobre la dificultad y enfrenten sus miedos y además descubriesen otras maneras de estar presentes. Pienso que tanto los actores como los educadores deben atreverse a trascender sus límites. Siempre es un reto hacer que los actores vayan más allá de nuestras zonas conocidas. Más adelante podrán descubrir cómo los zancos van a amplificar su presencia en el espacio abierto.

DE LOS OBJETOS, LOS USADOS

Mi casa está llena de objetos cargados de memoria: un corderito que sirve de florero cumple setenta y tres años igual que yo, unas bolas decoradas con canutillos y mostacillas que me regalaron unas Navidades, una escultura de barro que compramos en una tienda de artesanías en Río de Janeiro, una trompeta de bronce que no suena, la maletita que llené de “panties” cuando quise escaparme de casa a los tres años. La lista es larga y todos ellos han entrado a escena para contar otras historias.

Genet decía que los objetos nos traicionan. A mí no me parece. Los míos me sostienen. Viajan de casa a la escena y de la escena a casa con mucha facilidad. A veces se convierten en extensiones de los cuerpos de los actores. Se adhieren a la piel del personaje, junto al vestuario o a la máscara. Cuando regresan a casa vuelven cargados de nuevas historias para tomar las paredes, el piso y los estantes, como una vez invadieron el chinero de la abuela. Se ubican en pequeños altares que esconden mis secretos. Todo lo que me rodea es teatralizable. Todo lo que aparece en el teatro que hago regresa a mi casa cargado de sentido y me recuerda lo vivido.

Viven a nuestro lado, los ignoramos, nos ignoran.

Alguna vez conversan con nosotros.

Octavio Paz.

QUERIDA GILDA

Gilda Navarra, mi maestra de pantomima y comedia del arte tenía una visión clara del espectáculo y los diversos lenguajes que lo componen. Incursioné en varios de sus proyectos pero, nunca llegaron a presentarse (falso, me dirigió en *Acto sin palabras* de Beckett). Y colaboró conmigo, luego de su jubilación, en varias de las obras que dirigí. Durante años, fui aprendiz en su laboratorio. Disfrutaba ser testigo de las improvisaciones que proponía y de los ensayos. Me sorprendía ver cómo moldeaba con sus manos el cuerpo del actor para colocarlo en la posición que quería. Desde esa postura comenzaban las improvisaciones. Era un trabajo minucioso, mecánico que luego se internalizaba y se pulía para producir una coreografía alimentada por las propuestas de cada uno de los “actores-mimos,” como Gilda les llamaba. Mientras la estudiaba, la actriz en mí se inhibía y la directora se potenciaba.

Recibimos al público en el Teatro de la Universidad con una mesa puesta con las comidas que Gilda nos ofrecía cuando nos invitaba a su casa: aperitivos, platos principales, postres y vino. El público entraba, veía la instalación, comía y bebía de la mesa. Jaime Suárez, amigo, arquitecto y ceramista mandó a hacer ocho sillas cuyos espaldares sostenían fotos de momentos importantes de la vida de Gilda. Los edecanes eran mimos, amigos y exdiscípulos que mantenían el tránsito fluido y hacían cuadros plásticos que evocaban montajes de la Maestra. Las tres llamadas tradicionales para comenzar una obra combinaban música por los altoparlantes del teatro con narraciones sobre aspectos de su vida que tenían que ver con el Teatro Universitario. Luego, comenzó la ceremonia con escenas, episodios, memorias, de la vida de la Maestra presentadas por ciento cuarenta amigos voluntarios, incluyendo el coro de la Universidad y el organista quienes se unieron a los bailarines de Andanza para una espectacular versión de la obertura del *Carmina Burana*. Valió la pena el esfuerzo. Todo el espacio activado para celebrar tu vida y ahora tu memoria.

TRES

TOÑO MARTORELL, CÓMPLICE

Había visto el trabajo de Antonio Martorell en su taller de gráfica y compartido con él en ferias artesanales. Toño es un artista importante que entre tantos proyectos construyó en la comunidad de Tras Talleres un estudio de gráfica abierto donde igualaba los oficios del artesano y del artista. Aprende haciendo lo que no sabe y enseña a otros a hacer lo mismo. En su práctica establece que cuando algo no funciona al derecho hay que colocarlo al revés. Si no sirve parado hay que ponerlo patas arriba. Es una de las premisas que considero siempre cuando imagino mis puestas en escena. Otro concepto importante que esgrime es el Accidente Feliz. Cuando sucede algún error, hay que aprovechar las posibilidades que brinda. Los accidentes proveen opciones, otras rutas de posibles y nuevas oportunidades. El error no existe.

Cuando Toño regresa a Puerto Rico luego de seis años de residencia en México y yo de un año como aprendiz de Augusto Boal en París decidimos unirnos para realizar proyectos gráfico-teatrales. Desde 1984 nuestra complicidad ha generado al menos cuatro proyectos anuales hechos a dúo y junto a cientos de colaboradores y amigos para hablar festivamente de política, de salud, de vida y de muerte. Toño es un sabio a quien recurro por sus profundas enseñanzas sobre el arte y la vida y por su práctica incansable anclada en la alegría y el placer.

Es un estupendo comunicador. Vive siempre en situación de representación. Puede estar calmado, apacible, pero si tiene un interlocutor al frente, o una cámara, se anima inmediatamente para alcanzar un registro extra cotidiano. Es un dínamo contagioso. Él dice que yo lo convertí en actor. Pero, no es cierto, él ya lo era. Más que una persona, Toño es un personaje.

En tiempos de pandemia sigue produciendo a la velocidad de un torbellino. Tiene ochenta y un años y trabaja como si tuviera quince. Todos los días se levanta a inventar y construir cosas nuevas. Ahora está haciendo retratos pandémicos y conferencias virtuales.

Lo conozco de hace mucho tiempo. Profesionalmente nos unen treinta y seis años de colaboración. Nos enseña a aprovechar los momentos de mayor dificultad y de crisis para crear. Para él la crisis siempre es un Accidente Feliz.

Por eso siempre Toño.

SOBRE CONFERENCIAS DRAMATIZADAS

¿Cómo compartir conceptos usando elementos de la escena? ¿Cómo hacer que una conversación sobre teatro sea orgánica a nuestro oficio? ¿Hay otras maneras de hacerlo que no sean casi siempre distantes, densas, rígidas, aburridas? ¿Si somos comunicadores, no es esto un contrasentido?

Pensé en esto durante el primer congreso en que participé como académica en 1981. Fue un encuentro sobre teatro latinoamericano en los Estados Unidos donde hablé sobre Augusto Boal quien era prácticamente un desconocido. Decidí participar con un material dinámico para mantener al público interesado. Desde entonces hago conferencias dramatizadas o teatralizadas.

Cuando comencé las colaboraciones con Toño hicimos la primera conferencia para un encuentro de teatro en Cuba, con zancos, textos leídos y memorizados y elementos plásticos. Desde entonces, así las hemos hecho. *Veve-Viejo* es una conferencia dramatizada que se aproxima a una pieza teatral sobre la vejez y la muerte; con humor, claro. En Guayaquil presenté una con videos, máscaras y la intervención directa de Charo Francés y Arístides Vargas desde el público. Cualquier excusa es buena para teatralizar la vida.

En la Universidad, insistí en un aprendizaje desde la práctica, aún en los cursos teóricos. Convencí a la decana de que los cursos de arte: pintura, actuación, tocar un instrumento, deberían tener el mismo valor académico que los de teoría del arte: historia, apreciación, literatura... El arte es una forma del conocimiento.

Como ves, me dejaste pensando... 24 de junio de 2020, 9:49, hace seis horas.

LOS CUERPOS AUSENTES

...Sigue la conferencia con videos sobre los cuerpos en la calle y con participación del público. Termina con una foto de la instalación de miles de zapatos frente al Capitolio para recordar los muertos del Huracán María, 2017. Los cuerpos están ausentes.

Fragmento, conferencia dramatizada. Guayaquil, junio de 2018.

CO-LABORACIONES

Elementos del lenguaje teatral que hemos explorado Martorell y yo desde 1984 en nuestras colaboraciones gráfico-teatrales.

Espacio: Totalizante; interiores y exteriores, pequeños y grandes, determinante por lo que ofrece para el montaje. Salón de clases, calle, bosque, pradera, laberinto, plaza, patio interior con rejas, columnas y pozo; casi nunca el teatro. Cuando usamos un teatro convencional lo convertimos en una sugerencia del espacio externo que involucra tanto a la escena como a la platea: en *El león y la joya* recreamos un mercado.

Tiempo para crear: Varía, desde unas horas hasta seis meses; de representar: el más corto posible debido al espacio, que no es de teatro y a la circunstancia de gente en tránsito o en situación de incomodidad física-ausencia de butacas. Real o imaginario; en el *Sí-Dá* es real, el mismo de los espectadores, en *El león y la joya*, artificial, evidenciando la teatralidad y escalándola. Piezas únicas e irrepetibles como *Candelaria en Sementerio* y proyectos del repertorio como el de los Teatreros Ambulantes.

Intérpretes: Según las necesidades y las circunstancias; estudiantes universitarios: Teatreros Ambulantes y “ventetú.” Invitación a interesados a participar en proyectos masivos; profesionales y aficionados. Creación de textos a la medida de los intérpretes, tomando en cuenta sus habilidades y dificultades: acrobacia, baile, música, artes plásticas como acción dramática; con la dificultad que implica el reponer las piezas con nuevos repartos que tengan otras destrezas.

Público: Nuevo para el teatro, pero no para la teatralidad; transeúnte, cercano físicamente al espectáculo, participante activo. Todas las edades y condiciones socio-económicas. Entrada gratis.

Proceso: Énfasis en el taller por sobre la representación. Creación de textos teatrales: dramáticos, plásticos, musicales, de movimiento y juego, dándole múltiples valores a cada elemento, a materiales de desecho y ofreciendo lecturas abiertas para el espectador. Énfasis en el placer del juego creador.

Limitaciones presentes: La emergencia determina la urgencia, cualquier tema o asunto no urgente se pospone indefinidamente. Lo circunstancial pesa más que lo proyectado. El juicio ético y el estético entran en conflicto, aunque en el proceso se nutren el uno del otro. El límite como apertura.

¿Qué sigue?

Nos debatimos entre lo efímero y lo casi permanente; entre concebir y presentar es-

pectáculos para una ocasión y circunstancia en lugares que no controlamos o encontrar por fin un espacio para repetir una pieza hasta que el público o nosotros nos cansemos de ella; entre comprometernos con un proyecto de grupo que permita pulir un lenguaje o continuar experiencias ad hoc con amigos que conocen nuestro vocabulario. El teatro mismo es responsable de esta ambigüedad: una experiencia única e irrepetible que agoniza mientras crece, una actividad extra cotidiana intensa que es a la vez vida y reflexión sobre ella. Un juego inocente, arriesgado y maravilloso por lo que des-cubre. No tenemos respuesta. Seguiremos buscando...

BIENAL DE LA HABANA

TOÑO: Rosa Luisa Márquez es teatrera. Durante la década del setenta fundó el Grupo de Teatro Anamú: la yerba que el chivo no mastica, teatro callejero y de cuneta abocado a una práctica teatral de definiciones étnicas, nacionales y de clase. Profesora universitaria, colaboradora asidua de Augusto Boal y Peter Schumann y mi cómplice en eventos gráfico-teatrales desde 1984, nos proponemos dialogar en torno a nuestra experiencia interdisciplinaria del teatro y la plástica como instrumentos de comunicación en el Caribe.

ROSA: Antonio Martorell es también producto de los años sesenta y setenta. Su principal formación gráfica la obtiene con Lorenzo Homar en los talleres del Instituto de Cultura Puertorriqueña, desempeñándose luego en el Taller Alacrán y otros talleres similares en América Latina integrando la caricatura, la sátira política y la mala leche a fondo contra todo tipo de autoridad. Regresa a Puerto Rico justo a tiempo para diseñar *La marcha de la plena verdad* en contra de la invasión norteamericana a Nicaragua. Nuestra conversación comienza el 8 de octubre de 1984 a las cinco en punto de la tarde en un cafetín de Río Piedras, cerveza helada en mano.

Necesitamos hacer un proyecto juntos para evidenciar nuestro rechazo a la invasión de Estados Unidos a Nicaragua. Los independentistas realengos están cansados de los métodos tradicionales de protesta. Yo me niego a ir a otro piquete más, pancarta en mano, a vocear las mismas consignas que sólo nosotros oímos, memorizamos y repetimos como el papagayo. Hay que proponer otro lenguaje.

TOÑO: ¿Por qué no unir lo que hasta ahora ha estado dividido? Si somos artistas plásticos y teatrales que creemos en la nobleza y la vitalidad de las formas generadas por nuestros pueblos, ¿por qué no utilizarlas, procesarlas y convertirlas en instrumentos conscientes de lucha además de jerarquizarlas como lenguaje del arte?

ROSA: Tenemos varios artistas de profesión y ciento veinte aficionados militantes deseosos de participar en algo diferente, las calles del pueblo de Río Piedras y sus transeúntes y un problema: no hay dinero.

TOÑO: Entonces se impone un arte pobre en recursos económicos y rico en imaginación, pero que dependa fundamentalmente del entusiasmo de los participantes y de cuán lejos podamos hacer llegar los límites de su imaginación. El talento, sabemos por experiencias anteriores en talleres de la calle y del arrabal, es quizás lo más democrático que tenemos.

ROSA: Te propongo como modelo las marchas realizadas desde hace veinte años por el Bread and Puppet Theater en los Estados Unidos y Europa. Pero necesariamente tra-

ducidas al puertorriqueño.

TOÑO: Si eso es así, nuestro acercamiento al público para provocar su participación y adhesión, tiene que ser más que amistoso, seductor, ¿y qué más característico nuestro que esa cualidad?

ROSA: ¡Música, maestro!

TOÑO: Gracias, Willie Colón por darnos tan oportunamente *La era nuclear* y porque vistiéndola de color, brillo y escarcha podemos hacerla llegar no sólo por los oídos sino por los ojos, por las manos y por los pies.

ROSA: Eso implicaría darle una nueva función, incorporar los elementos teatrales y gráficos a los musicales y como la calle es el escenario cotidiano nuestro, hay que cubrirla creciendo en escala y cantidad a la que el espectador también pueda unirse. Los coros deben ser numerosos, las máscaras gigantescas, el baile y el atuendo carnavalesco, un carnaval macabro de la muerte de todos nosotros.

TOÑO: Sería llevar a la práctica de lucha ideológica una estética que hemos apuntado anteriormente como cotidiana y operante en el Caribe y que es una cantera que consciente o inconscientemente algunos de nuestros mejores artistas plásticos han sabido utilizar como parte de sus recursos. Hablo de Amelia Peláez, de Wifredo Lam, de la escuela de pintura haitiana, de los primitivos de Solentiname, del arte de Armando Reverón de Venezuela, del de Pepón Osorio en Nueva York, del muralismo y la gráfica popular mexicana, de los neográficos de ese país con Felipe Ehremberg a la cabeza y tantos otros.

El color brillante, la disonancia como armonía, la textura y el brillo como valor, el diseño orgánico barroco con la obliteración del espacio vacío como objetivo, la reiteración como cantidad hechizada evidente en nuestras casas, nuestros vestidos, personas y ornamentos, nuestros automóviles y autobuses, bazares, mercados, fiestas y rituales.

ROSA: La música a toda boca. “¡Ni un minuto de silencio, por favor! El caderamen masa con masa, exprime ritmos, suda que sangra y la molienda culmina en danza.”

La redundancia: muchos: mientras más, mejor. “Éramos muchos y parió la abuela.” Pregones, radio transistores, sirenas, risas, sollozos, ataques histéricos, mal de pelea: “agárrenme que le doy,” bayuses, bembeses y ventetús. Cualquier excusa es válida para la fiesta, aún el velorio y el funeral. El silencio: “¿quién se murió?” El relajito criollo, la guachafita, la danza.

TOÑO: Bueno, ¿y por qué somos unos al bailar, al comer, al amar y nos requerimos a nosotros mismos impostar la voz, el pensar y el sentir, al expresarnos como artistas y recurrir a los medios tradicionales donde gran parte de nuestra personalidad de pueblo se neutraliza bajo el peso de las herencias eurocéntricas y la negación de nuestro mestizaje? ¿No es tiempo de que asumamos en la práctica del arte con plena conciencia, alevosía y premeditación, una mulatez que nos honra y enriquece y que sobre todo facilita la comunicación que es

nuestra meta?

ROSA: Rescatemos pues, lo que ha resistido el tiempo de la metodología de los años sesenta y que se encuentra dormida en nuestra memoria, en la memoria del gremio de artistas teatrales y plásticos y lancémonos nuevamente a la calle, al diálogo, al rescate de las formas que más nos acercan y a los contenidos que evitan el paternalismo que tanto ha impedido un verdadero intercambio con nuestro pueblo.

Marchemos o más bien *salseemos* al ritmo de *La era nuclear*. La marcha tradicional con su carga soldadesca en un país sometido al servicio militar obligatorio por el ejército de los Estados Unidos, es transformada con el ritmo y la pachanga, el son y la plena en un baile colectivo por las calles de San Juan.

TOÑO: Para re-pensar a Nicaragua, para recordar a Vietnam, para defender lo nuestro, con unos instrumentos tan vitales como el motivo de nuestros esfuerzos.

ROSA: El proceso, que es lo que distingue a los artistas de mayor vocación, los que disfrutan el ensayo, los bocetos preparatorios, el empezar, borrar y recomenzar, el improvisar para luego fijar, el error que se convierte en hallazgo feliz de nuestras posibilidades. El juego.

*Sobre La marcha de la plena verdad,
Segunda Bienal Internacional de La Habana de 1986.*

¡MÚSICA, MAESTRA!

El Caribe tiene la música por dentro. El que más o el que menos canta y baila. Se nota en el hablar melódico y en el caminar cadencioso. La noche tropical es una noche de alborotos y armonías entre coquíes, chicharras, lechuzas y el viento. Y en el paisaje sonoro urbano, las voces y la impaciencia producen desconciertos de bocinas y sirenas. El sonido al igual que la imagen y el movimiento envuelven al caminante. No existe el silencio.

Vivimos en un estado de performance sonoro activado por el color de los huracanes y el grito del sol. Los pendientes escénicos que tenemos incluirán recuperar plenamente la sonoridad con que vivimos porque el paisaje entona. La consecuencia lógica es que la música esté presente en la escena como está presente en la realidad por dentro y por fuera. Sigo buscando cómo potenciar ese registro que es una cantera inmensa.

Desde esa intención los instrumentos musicales, los objetos sonoros, los actores músicos y los músicos actores han sido siempre indispensables para nuestro trabajo. La música organizadora, propone un lenguaje que dialoga con los otros componentes dramáticos.

Para mí dirigir es orquestar y por eso busco estar en un lugar concreto del escenario. En ocasiones, juego el rol de directora musical marcando las entradas, el tempo, el volumen y encarno una presencia concebida para realizar esa función. Si los directores de orquesta son parte presencial del concierto, ¿por qué la directora de escena, ¿no?

*Es la brisa que viene del mar, se oye el rumor de una canción,
canción de amor y de piedad.*

Vereda Tropical.

EL MANOPLAZO

TOÑO: 30 de agosto de 1985. Otra vez con los amigos, esta vez motivados por la indignación ante el allanamiento por el FBI a los hogares puertorriqueños y al mío propio, buscando supuestos “terroristas macheteros,”¹ desarrollaron el *Mano-plazo*.

ROSA: Los objetos esta vez fueron tus barajas gigantes de las elecciones de 1968, ahora manchadas por el FBI en su afán de buscar huellas digitales. Con ellas creamos nuestros propios castillos de naipes, casas, puertas y ventanas, efectos de sonido y personajes.

TOÑO: Este no fue un trabajo por encargo, sino una descarga, un contra ataque producto de la impotencia colonial ante la magnitud de la ofensa de los opresores y respondiendo con las únicas armas a nuestro haber: la gente y su talento, el tiempo y el esfuerzo para dejar sentir nuestra protesta en el arte.

LOS CONTENIDOS Y LOS MATERIALES DE TRABAJO

ROSA: Partimos de los hechos para reaccionar y responder con los talentos y las carencias que tenemos, utilizando los despojos, dándoles una función, esta vez teatral a los objetos abusados, devolviéndole un carácter político a unas barajas gigantes fechadas en la contienda electoral de 1968 y que por obra y gracia del FBI resucitaron un viernes de ceniza.

El polvo prieto utilizado para sacar huellas dactilares, se convirtió en carboncillo para dibujar los objetos manchados. Las barajas se transformaron en personajes, animales domésticos, mesas y camas, puertas y ventanas; gimen, se agitan, juegan, son golpeadas, caen, son secuestradas y llevadas tras las rejas frente al Campo del Morro, bastión militar en proceso de convertirse en opción cultural.

TOÑO: Para que esta transformación se evidencie es necesario generar imágenes, improvisar movimientos y formas que a su vez descubran otras formas. Un colectivo tenía que emprender esta tarea.

LOS TEATREROS

ROSA: La convocatoria se hizo abierta: llegaron los amigos y familiares, los compañeros de trabajo y los estudiantes. La respuesta era de emergencia, el tiempo máximo, dos meses, el espacio heroico.

1. Macheteros: grupo de lucha armada por la independencia de Puerto Rico.

LA CONSTRUCCIÓN DEL LIBRETO

TOÑO: Comenzaron los talleres de ocho horas semanales negociadas por el grupo. El placer del juego creador: los equipos actuaban, observaban y evaluaban las áreas y situaciones asignadas que cubrían desde la realidad cotidiana anterior a los acontecimientos, los acontecimientos mismos y la reacción que generaron. Todos, si jugaron, aportaron a la puesta en escena: cada uno en la medida de su sentir frente a los hechos y frente a los materiales de trabajo. No había cabida para la idealización ni las soluciones mágicas y mucho menos para el dogma panfletario. La realidad del país no lo permite.

LOS PERSONAJES Y LA ACCIÓN

ROSA: Una vez seleccionados los cuadros móviles, se estructuraron y agilizaron las transiciones, se le encontró el ritmo propio a cada uno con relación al anterior y al siguiente. Surgieron dos coros antagónicos: el de la Familia-baraja y el del Ejército-zanquero. Dos dioses del Olimpo consumista: Rambo-G.I. Joe y Barbie-Miss Universo, dirigirían desde sus pedestales, que enmarcan los portones de hierro, un ritual que combinaría la fanfarria de un 4 de julio y la bienvenida a una reina de belleza, con la siniestra violación de hogares y el encarcelamiento de sus habitantes; muchos de los cuales permanecieron por años tras las rejas, en prisiones federales, sin habérseles probado delito alguno.

LOS ACCESORIOS

TOÑO: El *Mano-plazo* teatral tenía que animarse con sonidos, matizarse con colores y luces, pulirse y hacer que funcionase en tiempos dramáticos, con pies forzados de voces, luces y movimiento.

LOS ENSAYOS

ROSA: Aquí el juego se hizo más disciplinado. Se establecieron las reglas y los roles: el oficio teatral se impuso en un aprendizaje inclemente y repetido. Se tomaron decisiones incómodas sobre la marcha y se implementaron con el rigor generado por el trabajo mismo. Fue la parte más difícil del proceso. Quisiéramos quedarnos en el juego inicial: en el placer puro de la expresión libre, sin preocuparnos tanto por la comunicación, la claridad de conceptos, la limpieza de ejecución; todos ellos requisitos indispensables para un producto final de calidad.

Dejamos de trabajar para nosotros y orientamos nuestros esfuerzos hacia el público, ausente de los ensayos, pero fundamental como destino y cómplice final del trabajo.

LA REPRESENTACIÓN

TOÑO: La presión de la inminencia del estreno y clausura, debut y despedida, hizo que la energía se concentrara y multiplicara. Para algunos, su primer trabajo teatral; para otros, elementos extra-teatrales interviniendo en la escena; el peligro real de una caída de los zancos; la presencia del público...

LOS INVITADOS

ROSA: “¡Los acontecimientos van a comenzar!” La Familia abrió las puertas a sus invitados. El público le impuso su sello particular a la representación. Pasaron en masa por la primera sala de exposición fotográfica-documento legal de una de las casas allanadas; se detuvieron en la segunda: inventario expresionista-respuesta del artista gráfico ante los hechos; se arremolinaron frente a la tercera-patio y sede del evento teatral. Los invitados llegaron a tiempo. Ya a las 8:00 p.m. habían ocupado todos los asientos disponibles, las galerías, los balcones, las paredes, el piso.

TOÑO: Había que recuperar algo del plan original, invitarlos a escena, a la tercera y última sala de exposiciones donde estaban colocadas las barajas como tablero de ajedrez y los telones pintados con los objetos violados: el sol, la luna y las estrellas sobre las columnas laterales, y los rostros y manos de cartón encarcelados tras las rejas del fondo.

Los invitados tomaron la escena, tocaron, miraron, jugaron, compartieron con los otros y a la hora de la representación regresaron a sus puestos para acogerla con cariño. Al final del encuentro ocuparon nuevamente los tres espacios, mezclándose con los teatreros en un abrazo solidario. Habían dejado su huella dactilar a la entrada en el registro y también sobre el espectáculo, cerrando el ciclo del *Mano-plazo*.

En Rojo, enero de 1986; Brincos y Saltos: el juego como disciplina teatral, 1992.

UNO, DOS, TRES, PROBANDO

¿Cómo se compone un son? ¿Cómo se baila una plena? ¿Cómo se hace teatro? ¿Cómo se escribe un poema? Uno dos tres, probando, con Rosa Luisa Márquez y Antonio Martorell.

Aún ahora, en tiempos de Pandemia lo grabamos por Zoom. Hablamos de acciones políticas a través del arte y activismo cultural para paliar el hambre.

Es un programa radial semanal de una hora de duración con amenas conversaciones con los invitados. Lo comenzamos en 1985 en la estación pública de la Universidad de Puerto Rico y todavía continúa. La dinámica se sostiene en la escucha y en la posibilidad de mantener una improvisación estructurada sobre cómo es el proceso de creación.

Han pasado por él cientos de artistas y no artistas para conversar sobre procesos y productos culturales, Nilita Vientós Gastón, Antonio Skármeta, Danny Rivera, Calle 13, Arcadio Díaz Quiñones, Augusto Boal, Las Nietas de Nonó, Santiago García, Norma Aleandro, en fin, más de mil quinientos programas. Hoy aún conversamos con los amigos de entonces y con nuevos. Me vincula a la Universidad luego de la jubilación...

Septiembre de 2020.

¿EL TEATRO DEL ABSURDO?

Ayer escuché a una colega diciendo que no había que entender el Teatro del absurdo para apreciarlo. No estoy de acuerdo. El Teatro del absurdo es muy coherente en sí mismo. Sigue las reglas que propone. Es teatro y no intenta copiar la vida. Establece el espacio vacío de la escena como lugar de presentación en donde tanto actores como espectadores comparten un mismo tiempo. En otras palabras, sucede en un presente permanente. Sus personajes son seres que ejecutan la acción aquí y ahora. No cargan con el peso de una historia anterior. De hecho, es el payaso el personaje emblemático de este teatro. Nos reímos de la situación que a él le causa llanto.

Las tramas del Absurdo en general son circulares. Empiezan como terminan. Terminan como comienzan. Las ideas que aborda son el estar, el existir, la espera, la duda, la conciencia del tiempo y de la muerte. Su lenguaje se construye con sonoridades, repeticiones, balbuceos sin sentido, preguntas sin respuestas. Hace reír por sus estrategias repetitivas, hiperbólicas, fársicas. Y hace pensar. Nos remite a la falta de comunicación a través del intento mismo de comunicar, a la angustia existencial. Los lenguajes escénicos son auto referenciales. No se ocultan. No sucede en palacios, casas y ante paisajes. Sucede bajo la bombilla, sobre la madera y la tela, dentro de la instalación; en fin, en el teatro.

El Teatro del absurdo tiene sentido. Se entiende aunque no exclusivamente por la razón. Se percibe a través de los distintos estímulos con que bombardea al espectador: los visuales, los cinéticos, los auditivos, incluyendo los sonidos del silencio, los onomatopéyicos, los de las acciones y los de la inmovilidad. Se entiende, si se comprende el universo del teatro.

Surge luego de la Segunda Guerra Mundial, como reacción a la posibilidad del fin de la humanidad, ante el exterminio de siete millones de judíos y de veinte millones de soviéticos. Se nutre del existencialismo y sus contenidos, del teatro épico y sus formas. Es el teatro sobre la vida ante la muerte. Y aunque nace en Europa, crece y se multiplica en las Américas.

Myrna Casas conoce el universo del Teatro del absurdo desde temprano. Lo experimenta como actriz, como diseñadora, como productora, como directora y como dramaturga. Como actriz, lo encarna en el personaje de Hortensia de *Los soles truncos*, personaje que René Marqués concibe para ella.

Casas entra al mundo del teatro en pleno florecimiento del Teatro del absurdo. Dos de las obras emblemáticas del movimiento estrenan en la década del 50, *La cantante calva* de Eugene Ionesco en 1950 y *Esperando a Godot* de Samuel Beckett en 1953. *Los soles truncos* se presenta en 1958 durante el Primer Festival del Teatro del Instituto de Cultura Puertorriqueña

con Hortensia-Myrna como protagonista y móvil de la acción. El personaje se manifiesta desde la muerte. La obra sucede mientras sus dos hermanas se preparan para enterrarla. Hortensia regresa a la memoria de Inés y Emilia para atormentarlas. En el ataúd Hortensia es otra vieja más. Sin embargo, vuelve joven para hacerles recordar el suplicio de estar, de envejecer, de hacerse daño, de habitar juntas todos los tiempos. Como en *A puerta cerrada* de Jean Paul Sartre en esta obra: el infierno son los demás. Esa es la tesis del teatro existencialista de Sartre, de Camus, precursores del Teatro del absurdo.

En 1963 Casas estrena en el Ateneo Puertorriqueño *Absurdos en Soledad*. Editorial Cordillera la publica en 1964. La obra pronto se convierte en un clásico del teatro puertorriqueño y se agota la edición.

Durante el proceso del montaje original, el director Pablo Cabrera le solicitó a la dramaturga que creara enlaces entre los seis *Absurdos* que contenía el libreto inicial. De forma orgánica surgieron las *Soledades* escritas por Myrna para La niña y La actriz, que muy bien podrían ser dos tiempos del mismo personaje. Ambas juegan a negar y sostener la ficción del teatro como teatro y a la vez como parque, como realidad y como lugar donde sucede lo imaginado. El diálogo fructífero entre el director y la dramaturga logra que la obra se complete durante el proceso de ensayos.

Tomen un círculo, acarícienlo y se volverá un círculo vicioso.

La cantante calva, *Eugene Ionesco*

¿Qué? Calma, todos los caminos llegan a ninguna parte.

Absurdos en Soledad, Myrna Casas

Márquez, Absurdos en Compañía, el Teatro en el Teatro de Myrna Casas, 2010.

MIS ABSURDOS EN SOLEDAD

El *Primer Absurdo* que dirigí en 1969 se hizo como se estilaba entonces, con leotardos y medias negras y una escalera de tijera. Dirigíamos y actuábamos a la vez. Hablábamos de nuestras propias soledades, desencuentros amorosos y de la pasión por hacer teatro. Luego la volví a dirigir en 1994 para hacerle un homenaje a Myrna y así darle las gracias por todo lo que me había enseñado.

Absurdo: Trabajar y estudiar en un teatrillo destartado, polvoriento, con puertas sin cerraduras, ventanas sin manivelas, cubierto de plataformas viejas, sillas rotas, escaleras precarias de larga historia.

Lógico: Llenarlo de gente apasionada, inquisitiva, de colores brillantes, de luz y brisa juguetona y tropical, de preguntas continuas sin respuestas aparentes; pintar las paredes, decorar sombrillas viejas, re-vivir un texto estimulante y juguetón. Las causas son muchas: un gran cariño por Myrna Casas, un deseo de recordar sus *Absurdos*.

Notas al Programa, Absurdos en soledad, Universidad de Puerto Rico, 1994.

ESPERANDO...

Cuando el Programa de Actividades Culturales me invitó a hacer un montaje para la comunidad universitaria a realizarse en el gran Teatro con capacidad nada menos que para dos mil espectadores, primero, quedé gratamente sorprendida y segundo, asustada por lo ambicioso de la propuesta. Pero, decidí lanzarme y apareció en el horizonte Samuel Beckett con su inmortal *Esperando a Godot*.

¿Y por qué no? ¿Por qué la angustia existencial en registro de clown tendría que ser privativa de los europeos? ¿Acaso la espera y la desesperanza no son parte de nuestra condición colonial permanente? ¿No esperamos continuamente que lleguen los fondos federales del Norte para sacarnos de la miseria, como antes esperábamos el Real Situado Español? ¿No son Macondo o nuestra casa de las leyes espacios violentamente absurdos y similares, llenos de payasos dictatoriales y vagabundos sumisos que esperan por la redención que nunca llega?

La primera asociación que tuve fue la imagen de los desamparados que tanto nos representan con carritos de compras cargados de cachivaches. ¿No es esa nuestra condición tragicómica que nos emparenta con los principios del personaje clownesco, sin pasado, sin futuro que como un “siempreparao” regresa por más luego de recibir golpes?

Ahora que lo pienso, juntar diferentes generaciones en el reparto con estilos y memorias distintas fue también una manera de aludir a un pasado que no pasa. Seleccioné actores de distintas épocas, colegas, estudiantes y ex estudiantes con la idea de que cada uno legara a los otros los secretos de su oficio. Cuatro generaciones de artistas, Toño, el mayor, hizo talleres de pintura sobre planchas de calamina para retratar a los personajes y todos lo ayudamos a armar un árbol gigantesco con materiales industriales de desecho que sería el elemento escenográfico principal.

Antonio Pantojas quien se había destacado por ser un comediante de cabaret en registro de mujer, nos dio talleres de esta forma de hacer teatro, improvisada, irreverente, con una conciencia clara de los ritmos y volúmenes y con contenidos dirigidos a la yugular de los espectadores. Teresa Hernández y Javier Cardona ofrecieron clases de danza teatro y de cómo armar secuencias a partir de la fusión de estas formas. Carola García trabajó los registros vocales y la proyección para ese espacio que por sus dimensiones presentaba un enorme reto. Y Yamil Collazo, era el estudiante talentoso que representaba a todos los de su generación.

La rama seca plantada en un espacio yermo que pide la obra como única pieza escenográfica, se convirtió en un árbol gigantesco hecho con tubos de aire acondicionado, contenedores de metal, cajas de cartón, detritus, planchas de calamina oxidadas que se lleva el viento, todos productos de una intervención apocalíptica.

La sugerencia de Toño de poner tanto a espectadores como actores en escena, funcionó a favor de la experiencia porque todos pisamos el mismo suelo, todos compartimos esa condición. Tanto los personajes como los actores y espectadores, esperamos a Godot.

Los espectadores verían detrás del árbol, una plancha de zinc congelada en el aire, volando, como suele pasar durante la época de huracanes y detrás, la visión panorámica de dos mil butacas vacías que sugerían el fin del teatro como el de todos nosotros.

El montaje de Godot se realizó justo antes del cierre del Teatro por una reconstrucción que tomó diez años. ¿Qué tenía esto que ver con Godot y las austeras instrucciones de Beckett de que el espacio era un no lugar, de que el árbol sería una rama y de que los personajes serían payasos y deberían ser actuados por varones pues no habría mujeres para repoblar el mundo?

Luego, les cuento mi justificación para violar todos esos requisitos del autor.

Ah, en 1989 la llevamos al Teatro Segura de Lima.

QUERIDOS GODOTOS Y GODOTAS

A estas alturas de seguro habrán notado que los he seguido paso a paso y se habrán preguntado qué me traía entre manos. No he intentado más que responder a la propuesta de ustedes con una crítica seria, sensorial, angustiosa como la espera y capaz de revelar a los lectores de Conjunto en Cuba y América Latina lo que ha sido este proceso de inagotable creatividad, provocación y orgullo para la escena puertorriqueña, tan dispersa y con frecuencia malograda, como he dicho públicamente, aunque duela y me gane antipatías, porque, utópica consciente como soy, creo en la utilidad del teatro y de la crítica.

Esta no es mi valoración última —si es que en el teatro alguna puede serlo—, sino una carta para ustedes, gestores y actores de Godot, motivada por las excelentes funciones finales y por la lectura de las notas al programa, confesionales e invitadoras a la palabra, para complacer a Pantojas.

Ante todo, gracias por permitirme compartir los momentos de amor, la gestación y el parto que dieron lugar al montaje. Sin eso no hubiera conocido bien a Teresa, esa tremenda actriz con las neuronas en movimiento por todo el cuerpo, y a su Didi loquito, hiperquinético, jodedor y ansioso, que se aterroriza cuando está solo y revela con sus ojos una angustia antes oculta por el caparazón de superioridad frente al encanto vulnerable del Gogo de Pantojas —quien tanto me ha hecho reír con esa alegría “de turno permanente”—, con su personaje naïf y receloso, lastimero como el niño que es capaz de mantener fresco, detrás de una vida que adivino nada fácil y de una profesión marcada por las expectativas hacia el estereotipo por parte del público.

Tampoco hubiera descubierto a Carola, una actriz reflexiva y dúctil, intelectual y camaleónica, tierna y feroz, que sabe subrayar subtextos y es capaz de parodiarse a sí misma con versatilidad. Ni reencontrarme con Javier desde los Teatreros Ambulantes y después del impacto de *You don't look like*, para volverme a maravillar ante un Lucky que habla en inconfundible puertorriqueño “¿Y si lod dejarámos plantadoj?, clarostá” y despliega un caudal de energía reprimida que consterna.

Y descubrí en Omar, Beliza y Yamil tres jóvenes que han sabido encontrar su paradigma, yo que dije hace poco que eso era casi imposible, en medio de la banalidad del teatro comercial. Los que ocupan la escena son como una suerte de personajes brechtianos que pinchan la acción con su leit motiv musical de Songo, Borondongo y Buchilanga —otros personajes beckettianos-caribeños— o la canción de cuna, mientras privilegiados observan a la vez

a actores y público, y la multifacética Beliza de los zancos y los patines, ahora tras bastidores, atenta a los cambios de luces y a cada detalle, valida la labor técnica y retroalimenta con su frescura a Fonso y a Jorge, tan comprometidos como Checo, Ariel o Martorell, autores de ese espléndido y sobrecogedor espacio de la antesala del nuevo siglo.

Pero todo eso he podido disfrutarlo, sobre todo, gracias a la Godota mayor: Rosa Luisa Márquez, una genuina maestra, generosa y abierta, que no vacila en compartir su talento para reinventar una nueva realidad escénica, ni su compromiso con el público y la historia, en exponer las costuras del trabajo y estar siempre atenta a cada reacción para alimentarse de la recepción y convertir a cada espectador en co creador.

A pesar de que gocé los ensayos les confieso que no imaginé que la gente se divertiría tanto, al compartir el juego de los actores y descubrir algo más que los hacía pensar. Viendo a Godot, recorrí mentalmente la cultura puertorriqueña conocida en estos meses de convivencia. Cuando Didi Javier dice que no puede pensar, yo recuerdo a Pedreira, las reflexiones de José Luis González y una conversación reciente en que un profesor me habló con pesar del disfrute de la ignorancia; repaso la nación orillada de Peri Coss como movida de ideas necesarias para superar la espera. ¡Qué sentido insospechado tiene el parlamento “...no cabe duda, estamos sobre una plataforma, estamos servidos en bandejas...” mientras la vida social y política se matiza por las vistas en el Congreso para decidir el *issue* del estatus!

Pero los abrumo demasiado y corro el riesgo de que no se animen a leer el próximo capítulo de estas motivaciones. La crítica no siempre suele ser tan chispeante como el discurso escénico, la palabra sin cuerpo y gesto puede quedársenos corta y uno piensa que habría que inventar nuevos lenguajes. Cuando lo consiga, les aviso. Espero volver a encontrarlos en La Habana, aquí o en otra parte. Mucha suerte. Con afecto.

*Vivian Martínez Tabares, Carta para Godotos y Godotas,
San Juan, 24 de marzo de 1997.*

TODOS PUEDEN HACER TEATRO, INCLUSIVE LOS ACTORES

AUGUSTO BOAL

Del huracán Hugo para acá están soplando nuevos aires y si fuera cuestión de causas y azares diríamos que los vientos huracanados que tumbaron las casas de Vieques, Culebra y la Isla Grande, que comienzan a auparse con dificultad; que rompieron los ventanales del Condado ya reparados y que pelaron los árboles del patio de atrás de casa que han reverdecido asombrosamente, derrumbaron también el Muro de Berlín y las rejas de una cárcel en Checoslovaquia para que un dramaturgo del teatro del absurdo pudiera instalarse en la escena gubernamental a iniciar un proyecto de creación colectiva. Me refería entonces a Václav Havel.

Pero Hugo también trajo su virazón cargando y contaminando la atmósfera con una nueva legislación federal sobre el contenido de las obras de arte y el control de las actividades que subvenciona, dizque para proteger lo que él mismo establece como el bien común. Por eso un liberal norteamericano como el productor y director de teatro Joseph Papp se niega a aceptar fondos del National Endowment for the Arts para no someterse a la censura. Y truenan rayos y centellas en la premiación de los videos musicales a favor de la libertad de expresión de los músicos, y contra el racismo; noche en la cual se combatió militantemente la censura premiando en tres ocasiones a la cantante irlandesa Sinead O'Connor quien explicó por qué se negó a cantar recientemente en un estadio lleno a capacidad si la precedía el himno de los Estados Unidos o cualquier otro himno, acción que le costó contratos y conciertos.

Y aquí, mientras mantenemos viva la memoria del huracán Hugo, en septiembre de 1989, con vientos de 140 mph, se inicia una pugna sobre la colegiación compulsoria de los actores de teatro que provoca esta reflexión ante las implicaciones de una ley que determina quién se puede parar en la escena para decir o actuar lo que quiera y quién no.

En el fondo hablamos de la libertad de expresión en el arte. El Colegio de Actores de Teatro, aunque pretende ofrecerle un lugar de prestigio al actor, protegerle y brindarle beneficios, lo que hace en realidad es reducir aun más las limitadas posibilidades de expresión teatral en el país. Si no, cómo se explican los numerosos actos de intimidación a actores y productores bajo la amenaza de cerrar el espectáculo si los participantes no se colegian. Y los menos conocidos efectos de auto-censura que llevan a algunos a colegiarse por miedo a perder fuentes de trabajo en una profesión con un altísimo grado de desempleo. Han logrado, lo que ningún organismo

previo de censura había logrado en Puerto Rico: cobijados por el peso de la ley intentan impedir que los actores nos expresemos libremente en los pocos espacios de representación que tenemos.

“¿Qué es pues un actor?” nos preguntamos. El maestro Bertolt Brecht nos habla sobre el actor callejero en su poema *Sobre el teatro de lo cotidiano*:

“Pero, no digan ustedes que ese hombre no es un artista.
Al establecer esa barrera entre ustedes y el mundo,
simplemente ustedes se excluyen del mundo.
Si considerasen que no es un artista
él podría no considerarlos humanos a ustedes
y ese sería un peor reproche.”

Y si, basándonos en la lógica brechtiana, colegiásemos a ese hombre, tendríamos que colegiar al país entero. ¿Porque si no, qué sería de nuestras bodas y velorios sin el actor que hace el brindis para unos y despide a los otros? ¿Qué aburridas serían nuestras clases de francés intensivo sin los actores que diseñan el curso y hacen posible que aprendamos un segundo idioma en un año sin el recurso del teatro? ¿A qué tendría que recurrir el elocuente político Rubén Berríos para relatar sus anécdotas sobre sus abuelos de Aibonito sino dramatizara su narración cambiando magistralmente de matices y ritmo hasta lograr conmover a su auditorio con la idea de la independencia? ¿Cómo lograría el reverendo Jorge Rashke ahogar en el miedo divino a sus feligreses sin recurrir a sus dotes histriónicas como orador? ¿Qué vehículo de expresión tendría que utilizar el grupo de concientización sobre el SIDA, Act Up, para presentar sus actos de protesta?

Y sigo preguntando. ¿Cuál es el propósito de una colegiación compulsoria? ¿Qué beneficio trae a sus miembros? ¿Los defiende a la hora de buscar empleo? ¿Establece salarios fijos para salas comerciales? ¿Qué la distingue de un gremio, de un sindicato, de una cooperativa, organizaciones en las cuales participan todos los que trabajan en determinada profesión? ¿Por qué sólo a los actores de teatro, los únicos que pueden expresarse abiertamente en su medio, se los obliga a colegiarse? ¿En qué se diferencia la actuación de Los Rayos Gamma en Bellas Artes o en las fiestas patronales de la que hacen en un estudio de televisión lleno de gente? ¿No son actores todos?

Entonces, ¿por qué el Colegio persigue a unos y a otros no? ¿Por qué ataca a los más vulnerables en los teatros del estado y no a los del teatro comercial? ¿Por qué no se mete con los otros actores que define la Ley y abusa de los teatreros independientes? ¿Por qué los bailarines que cuentan historias con sus personajes o que hacen poesía abstracta no está obligados a colegiarse?”

¿En el Teatro-foro de Augusto Boal, en el cual el espectador entra a escena a resolver el conflicto planteado, en qué preciso instante tiene éste que colegiarse para intervenir dramáticamente? ¿En cuanto cruza el arco del proscenio? ¿Y si no hay arco de proscenio?

El otro maestro teatrero Peter Brook inicia su libro *El espacio vacío* con estas palabras: “Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro lo observa y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral.”

Reclamo para mí, el derecho a ser lo que siempre he sido, con todas sus implicaciones, aunque signifique, luego de la nueva terminología, una transgresión; reclamo el derecho a decir y hacer en escena lo que piense y sienta, sin que un tribunal, ni un colegio compulsorio, ni el estado definan mi rol de actriz, teatrera o artista y reclamo también la misma libertad que tiene el público de reunirse para apreciar y compartir el arte sin que se controle o condicione su participación.

Pienso que si algún día alguien, por decreto de ley, determina que no somos puertorriqueños, a menos que así se nos certificara por un organismo estatal, yo no dejaría de serlo; por eso es importante este asunto para mí. Estoy dispuesta a ayudar a concebir y respaldar una organización a la cual pague mis cuotas, si por mi trabajo en el arte recibo remuneración económica; y dispuesta a apoyar a una organización que luche por mis derechos, que me defienda en la búsqueda de salarios y reivindicaciones justas por ensayos y representaciones y que no se constituya en una censora de mis posibilidades de expresión contra la cual me tenga que defender.

Por siglos los teatreros han sido perseguidos por las instituciones más conservadoras de la sociedad. A muchos dramaturgos y actores, incluyendo a Molière, se les negó cristiana sepultura; aún hoy sufren persecución y hasta tortura: los actores del Grupo la Candelaria en Colombia estuvieron en listas negras de organizaciones paramilitares y en ocasiones actuaban con chalecos anti-balas para expresar su sentir y pensar.

Nuestra historia tiene también innumerables ejemplos: hacer teatro afectó a estudiantes-actores de la Universidad de Puerto Rico que fueron expulsados por realizar presentaciones durante las manifestaciones en contra de la guerra de Vietnam. Aunque las virtudes del teatro también sirvieron para disfrazar la entrada de estudiantes al recinto en medio de las prohibiciones durante las huelgas del 47 y del 81.

El teatro puertorriqueño ha tenido que luchar para encontrar su espacio en la escena nacional y es triste que ahora sea una agrupación de actores, algunos de los cuales “militan” activamente en esas luchas, se opongan a la libre manifestación artística en Puerto Rico.

Si esta ley, que alega proteger a los artistas, se extendiese a las demás ramas del arte, no se podría publicar ni un poema, ni un cuento, ni una novela sin estar colegiado; no se podría exhibir ni una fotografía, ni un cuadro sin la colegiación compulsoria de su creador.

¿Y quién determina quién es poeta o no, quién es pintor o no, quién es artista o no?
¿Una junta de acreditación? ¿No tenemos todos la necesidad de expresarnos en el arte?

Y sigo, porque el debate no acaba: en el primer aniversario del huracán Hugo o los tres y medio millones de “puertorros” de aquí nos colegiamos porque todos somos actores, o nos inventamos una nueva terminología para definir lo que hacemos y no lo llamamos teatro, o nos organizamos para facilitar la acción teatral y así protegemos a los creadores de aquellas leyes y organismos que aunque “bien intencionados” intentan imponer vendaje y mordaza a nuestros cuerpos que hablan, escriben, cantan y danzan en el espacio.

Vendas y vendavales, *Claridad*, septiembre de 1990
y *El Nuevo Día*, octubre de 1990.

CUATRO

PRIMERA LLAMADA

La noche del estreno:

“Silencio: en ocho años que dure el luto, no ha de entrar en esta casa el viento de la calle.” Y esta es su última llamada. *Hij@s de la Bernarda* va a comenzar. ¡Música maestros!”

Sala Experimental, Centro de Bellas Artes, febrero de 2016.

HIJ@S DE LA BERNARDA: ORÍGENES

Todo comenzó cuando vi bailar a Jeanne d'Arc para Gilda Navarra en el Hogar de ancianos. Conociendo su pasión por el flamenco le había dicho: "Te voy a traer a una bailaora excepcional." "¿Y si no me gusta?" me dijo. Le respondí: "Si no te gusta, le agradeces y me lo dices después ¿ok?" Jeanne bailó y al minuto ya Gilda estaba dando palmas.

Los montajes para mí suelen tener razones afectivas. Al ver a Gilda y a Jeanne d'Arc juntas recordé el mimodrama *Ocho mujeres* que había hecho la Maestra en 1974 sobre *La casa de Bernarda Alba* de García Lorca y pensé que Jeanne podría interpretar todos los personajes a través de la poética del flamenco. Fue una epifanía, una idea que surgió de cantazo y que empecé a contemplar. Esa idea siguió creciendo. Jeanne invitó a otras bailarinas amigas para que interpretaran a las hijas de Bernarda. Y así surgió la familia extendida.

Para los ensayos de la primera parte, le pedí a Jeanne que propusiera distintas maneras de utilizar la gramática del flamenco: las castañuelas, el mantón, los zapatos de tacón, la cola, las manos... Seleccionamos las que podían definir mejor a los distintos personajes. Jeanne improvisó y fuimos editando.

Estábamos ensayando en mi estudio en San Juan, en El Cascarón de la Luna. Con los objetos que estaban ya ahí comenzó a fluir la escritura en el espacio. Poco a poco se hicieron orgánicos. Por ejemplo, la silla de pajilla ayudó al personaje de Angustias a mantenerse sentada tocando las castañuelas. Al levantarse, la dejaba caer. Mientras, Adela hacía del mantón de Manila azul su elemento de libertad. Lo hacía flotar como una bandera y luego lo dejaba en el suelo y allí lo doblaron sus hermanas como se hace cuando un soldado cae. Las hijas lo colocaron sobre el regazo de Bernarda como única memoria del suicidio de Adela. En fin, fueron apareciendo valores múltiples en los objetos adheridos a los cuerpos, en las mecenillas de las bailaoras, en los acordes musicales, en los patrones de luz reflejados en el piso...

Durante este proceso me he preguntado muchas veces dónde termina la bailaora y dónde comienza la actriz. Al ver los resultados constato la frontera imposible que nos ha llevado a separar la mente del cuerpo.

LA ACCIÓN SIEMPRE

Durante la improvisación no pueden salirse de la acción para preguntar. Les daré indicaciones pero, no rompan la acción. Se juega como si fuera verdad. Como juegan los niños, en serio pero jugando. Entremos a preparar a Jeanne/Adela para una despedida de soltera. Será su encuentro con la persona amada, su primer amor, su primera relación íntima. Recuerden su primera vez. Miedo, ansiedad, contentura. Conversación cotidiana. Felices sin actuarlo. Sinceras. Sean eficientes para que completen las acciones en el menor tiempo posible pero, sin prisa. Disfruten al ver los resultados. Comenten sobre lo que están haciendo. Hagan bien las acciones, el vestir, secar, peinar, maquillar, perfumar. Con cariño. Movimiento circular del grupo. Conversen sobre lo que pasó hoy, los novios, las novias, las parejas. ¿Qué van a hacer luego de que se acabe la obra? ¿Qué piensan hacer cuando Kianí llegue? ¿Cuál es el calendario? Siempre recuerden que la preparan para el primer encuentro amoroso. Ficción y realidad simultáneas. Recuerden sus propias experiencias. Cuando esté lista, cotejen a ver si está bien puesta. Se ponen de acuerdo y la alzan para llevarla al lugar desde donde sale a encontrarse con Pepe el Romano. Salen de escena. Extrema derecha del actor... Voy a dar consignas. No se salgan de personaje cuando las oigan. Pasará algo inesperado, ustedes lo escuchan, los personajes no. Las hij@s siguen preparando a Jeanne/Adela...

El día que hicimos esta improvisación había un ambiente de tensión. Las bailarinas no tenían clara la premisa extra teatral del montaje de que las amigas de Jeanne se reunían para potenciar sus destrezas como virtuosa del flamenco. A la vez, la obra era muy intensa, necesitaba un momento de descanso para sus integrantes y también para los espectadores. Esta fue la estrategia que dio resultados positivos. En medio de una pieza tan codificada, esta improvisación estructurada se fue modificando en cada ensayo, en cada función, porque lo extra teatral continuamente incide en lo teatral.

Para una improvisación, Centro de Bellas Artes, 26 de junio de 2016.

EL OJO DE AFUERA

Vamos al comienzo, a cómo se recibe al espectador para encontrar un texto que tiene varias historias, varias texturas, varias escrituras que se entremezclarán en el espacio. Lo primero que pienso es que no debo anticipar la tragedia, entonces, comenzaremos en sentido contrario. Recibiremos a los invitados con una fiesta.

En mi memoria se encuentran las diferentes imágenes y caminos recorridos para encarnar la provocación de García Lorca. Y se me aparece lo que aportaron las bailarinas, la música, los objetos encontrados, la puerta con una caligrafía que indica Silencio, las escrituras en el piso con los pensamientos de las bailarinas y sus personajes. En fin, “Tojunto” fue el concepto que se convirtió en el nombre del grupo. La puerta al caer golpeaba. Caía y rompía el silencio en una casa donde la consigna fundamental era callar. Entonces Bernarda irrumpe en escena y empieza a taconear sobre la puerta. Ahí danza su dolor, su desesperación, su luto y también su soberbia.

De mi cuaderno de notas:

Puerta cae de cantazo. Sonido seco. Entra Bernarda. Luto absoluto. Pelo recogido en moño apretado. Taconea. Mirada lenta, horizontal, de derecha a izquierda. Incluye espectadores. Taconeo intenso. Música de Fernando Sor. Se desplaza. Establece territorio. Vuelve a taconear intensamente. Desespero. Melena se suelta. Ella se sienta, silla centro. Levanta pulgares. Hij@s arrodilladas. Colocan castañuelas. Se deslizan. Escritura radial en piso. Caligrafías íntimas, personales y de Lorca. Bernarda/Angustias inmóvil. Es castañuelas. Suave. Torso gira. Muere lento el sonido. Canto de amor. Bernarda/Angustias es ahora Adela. Corre y la arropan con mantón azul. Triángulo de bandera. Baile del mantón. Canto de Pepe el Romano. Descalza. Le baila a Pepe. Grito: “Madre.” “Bernarda.” Tiro. Golpe seco. Congelado. Adela/Bernarda se congela. Cambio. Se recoge el pelo. Bernarda es Bernarda de nuevo. Va a la puerta. Repite trayecto inicial. Taconea descalza. Tango *Silencio* de Gardel. Taconea. Taconea. Taconea. Poncia pone la silla sobre puerta. Bernarda colapsa en silla. Hij@s doblan mantón/ bandera. Lo colocan en regazo de Bernarda. Foto de familia. *Cubriendo de sangre los campos de...* Luz y miradas sobre tacones vacíos de Adela. Apagón.

Mis decisiones como directora se modifican de acuerdo a las circunstancias dadas. Me dejo sorprender. Pienso el proceso y el producto como un cubo de Rubik, compuesto por cuadritos de colores. Según se ordenan, se va revelando cada panel de un solo color.

BAILAR EN LA CASA DEL TROMPO

Hij@s de la Bernarda fue invitada al Festival de Cádiz, nada menos. Habíamos experimentado los estragos del Huracán María, en septiembre de 2017, con vientos de 155 mph, que dejó a la Isla en total oscuridad por un mes, cerró el aeropuerto y fue responsable por la muerte de más de cuatro mil personas. Eran las peores condiciones para emprender un viaje. Persistimos y pudimos llegar a España con el corazón en la mano.

Los constructores de las murallas de Cádiz también diseñaron las de la ciudad de San Juan en los Siglos XVII y XVIII. Ver la vieja ciudad y su hermoso mar, mientras la nuestra estaba tan golpeada, nos mantuvo en un estado de conmoción emocional permanente. Gilda, el flamenco, Lorca, Cádiz, San Juan y María fueron la receta perfecta para justificar la audacia. Llevar *Hij@s de la Bernarda* a Cádiz fue un atrevimiento mayor. Una obra del más importante dramaturgo andaluz y hacerla en registro de flamenco en la ciudad que fue su cuna, sólo tiene sentido como un acto de fe, de entrega al oficio en que se nos va la vida.

BUSCANDO EQUIVALENCIAS

Habíamos girado durante dos años con la obra: San Juan, Cádiz, Nueva York, La Habana. Teníamos una invitación para presentar *Hij@s* y celebrar los sesenta años del Festival Casals, un alto honor para nosotras. Tres bailarinas del reparto hicieron otro compromiso para la misma fecha. La obra estuvo a punto de cancelarse. La compañía Andanza vino a nuestro auxilio.

¿Qué hacer, con una obra que surgió orgánicamente y se construyó desde partituras autobiográficas? ¿Cómo buscar equivalencias con las nuevas bailarinas? El reto era que ellas generan su propio material. Les di la misma consigna que a las otras de preparar secuencias de acciones que aludieran a experiencias de violencia de género en situaciones vividas o conocidas por ellas y desde allí hacerlas dialogar con la ficción que les propone la obra. Volvimos a leer el texto.

Entonces, armamos las nuevas secuencias. Una de las bailarinas, dio pie para que la obra comenzara con Bernarda peinándola, estirándole el pelo rizo. Y que terminara con una danza en que ella se rebela con su melena suelta. Esta condición modificó la propuesta inicial de dirección y le añadió a la obra una escritura necesaria que valorizaba nuestra afro descendencia. Fue un *Accidente Feliz*.

Seguimos. Buen día, Maestro. Haz revuelto un avispero, julio de 2020.

EN BUENA COMPAÑÍA

“El arte del actor está fundado sobre la organización de sus materiales. Y el actor debe conocer correctamente los medios expresivos de su cuerpo.”

Vsévolod Meyerhold

“Mi sistema no puede explicarse en una hora, ni en un día. Hay que estudiarlo y practicarlo sistemáticamente durante años. Hace bien sólo cuando se convierte en una segunda naturaleza para el actor, cuando deja de pensar en él conscientemente, cuando aparece naturalmente desde adentro.”

Konstantin Stanislaski

“No vives de la danza, sino que la vida te hace danzar. Se olvida que el baile no es un ejercicio, el baile es un estado anímico que sale a través de un movimiento.”

Antonio Gades

“Una pre-condición principal y base del arte dramático se supone sea la semejanza a la realidad. ¿Pero y si se pudiese probar que la esencia verdadera del arte dramático no incluye este tipo de semejanza? ¿En qué se asemeja a la realidad a un auditorio dividido en dos, la mitad del cual está compuesto por espectadores?”

Alejandro Pushkin

“El asunto esencial es encontrar la relación espectador-actor adecuada para cada tipo de presentación e integrar la decisión en relaciones espaciales físicas concretas.

...

¿Puede haber teatro sin público? Se necesita al menos un espectador para convertirlo en presentación. Así es que nos queda el actor y el espectador. Podemos definir el teatro entonces como ‘lo que sucede entre el espectador y el actor’.”

Jerzy Grotowski-Hacia un teatro pobre

“...Pero la parte más inspirada es el descenso del telón, lo que se ve antes de caer del todo:

aquí, una mano que se alarga aprisa para coger una flor,
allá, otra mano recoge del suelo una espada.

Sólo entonces, una última, invisible mano
cumple su cometido y me aprieta la garganta.”

Fragmento Impresiones sobre el teatro, Wislawa Symborska.

Traducción del inglés de Edgardo Sanabria Santaliz.

CINCO

ABRACADABRA

Estuve rumiando la idea durante meses y recordé *Los de la mesa 10*, una obra del dramaturgo argentino Osvaldo Dragún escrita en la década del 50. La narran los mozos de un café de Buenos Aires para recordar el primer amor y los años agridulces de la juventud.

El ambiente verdadero existe. La obra sucedió en Abracadabra, un café en la zona de Santurce en donde nací hace muchos años. Los actores son los mozos reales y el verdadero dueño del café. El multifacético músico está disponible. Nos embarcamos en la aventura de adaptar la historia a la disposición de mesas, sillas, escenario y mostrador de Abracadabra y a las circunstancias particulares del Santurce de los años 90, narrados desde el 2012, capuchino en boca. Expandimos las posibilidades del montaje para dar lugar a un encuentro con los espectadores que vengan a comer, beber cerveza o vino, vivir la historia que sucede a su alrededor y cantar con los actores algunas de las canciones del ayer, desde bachatas y merengues, hasta danzas y boleros corta venas. La idea es que la experiencia se repita todos los miércoles para que la gente se acostumbre a disfrutarla y regrese.

El montaje duró seis años de enero a marzo para celebrar el día de los enamorados. El Café estuvo lleno siempre.

¿Cortadito o Capuchino? se representó tres meses al año en el Café Abracadabra, 2012-2018.

OSVALDO DRAGÚN

Cuando llegó a la Isla en 1979 fue para participar en los eventos culturales de los Juegos Panamericanos. Había actuado en sus obras y ahora lo tenía ante mí en las oficinas del Departamento de Drama de la Universidad y le dije con timidez: “Usted es muy importante para nosotros.” “Mejor me tuteas,” me dijo. Y nos abrazamos. Ese fue el inicio de unos afectos que perduran hasta hoy, aunque él no esté físicamente con nosotros. Fuimos amigos queridos. Nos leía sus obras antes de estrenarlas mientras fumaba, sorbía mate y escuchaba tangos en una casetera vieja para imaginarse que estaba en Buenos Aires.

Su pensamiento, su vida y su obra me acompañan. Admiré mucho su capacidad de expresión, su manera de encontrar la metáfora perfecta para atrapar conceptos abstractos y su extraordinario poder de convencimiento ante las empresas quijotescas en las cuales nos embarcaba.

Regresó un día a montar sus *Historias para ser contadas* con los Teatreros Ambulantes de Cayey. Fui una de sus actrices al lado de mis estudiantes.

En uno de los talleres lo escuché decir que encontrar una imagen podría ser el perfecto punto de partida para empezar a escribir una obra. Para él la imagen podía contener todos los sentidos, tanto la palabra como la acción, como el color, la luz o el sonido.

Como los elefantes, regresó a morir a Buenos Aires. Era también un eterno enamorado. Pero, esas son otras historias.

UNA ESCUELA DE TEATRO PARA LA AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE

¿Si ya Cuba tenía una Escuela de Cine, la de San Antonio de los Baños, con el respaldo de Fidel y de Gabriel García Márquez, por qué no hacer allí también una Escuela de Teatro equivalente?

Hubo varias reuniones, consultas y propuestas. Se contempló la creación de una compañía de teatro latinoamericana, con grandes actores y bajo la batuta de un destacado director. Pero, no prosperó. Había pasado el tiempo y se había agotado el dinero para proyectos de tal envergadura. El teatro es en esencia un producto artesanal. No es una empresa económicamente rentable. Además es de carácter efímero. Se escribe en el aire y en las nubes que pronto se lleva el viento.

La idea de la Escuela surgió del III Encuentro de Teatristas Latinoamericanos realizado en La Habana en 1987 y fue aceptada con entusiasmo por todos los allí presentes. Se propuso el concepto inédito de una Escuela/Taller itinerante cuyo objetivo principal fuese investigar y difundir las experiencias teatrales más significativas del continente. Aunque el proyecto no sería de ningún gobierno, éstos podrían colaborar con la Escuela. Casa de las Américas en Cuba sería el centro principal de coordinación y Osvaldo Dragún, el mágico teatrero argentino, dirigiría.

Recuerdo una reunión en medio de la humareda permanente de fumadores empedernidos en el Hotel Capri de la Habana para planificar el Primer Taller. Acordamos un calendario de trabajo intenso de conferencias, clases, talleres y presentaciones. Hasta propusimos imágenes para el logotipo. Regresamos varios meses después a comenzar la aventura.

CUATRO SEMANAS EN MACHURRUCUTU

PRIMERA SEMANA

En octubre de 1989, entusiasmados con la encomienda, nos mudamos a Machurrucutu, un pueblito de ochocientos habitantes a treinta minutos de La Habana. Hacía mucho calor. El paisaje era bucólico. En los campos pastaban vacas contentas. Por eso, las moscas fueron nuestras compañeras a la hora de comer. Toño las bautizó *Las moscas sagradas de Machurrucutu*.

El hotel se había construido para albergar a los estudiantes de una escuela de medicina cercana que estaba cerrada. No tenía suficientes habitaciones para cada uno de nosotros. Compartí una de las grandes con Toño y funcionó porque pudimos conversar constantemente sobre lo que haríamos. Además, sirvió para cuidarnos en tiempos difíciles. Terminé planchándole el pecho para curarle varios episodios de tos.

Me acerco en *close-up* a nuestro taller para luego describir la visión panorámica de los otros talleres. Éramos veinte en el taller de “Jurutungo” (que en boricua significa el fin del mundo). Llegaron de Argentina, Francia, Bolivia, Brasil, Cuba, Chile, España, Nicaragua, Panamá, Uruguay y como por condición histórica “los pedagogos” éramos bilingües, recibimos también talleristas de Suecia, Estonia, Estados Unidos y Surinam; profesionales todos: actores, directores y teóricos.

El día comenzaba a las 7:00 de la mañana y terminaba aproximadamente a las 11:30 de la noche. *Memoria del fuego: 1. Los nacimientos* de Eduardo Galeano, un agrisulce recuento de breves historias, mitos y leyendas de nuestra América era el texto provocador. Lo tomamos como pre-texto para realizar ejercicios que nos hicieran funcionar como la memoria: selectiva, obsesiva, repetitiva y que diera saltos en el tiempo y el espacio. La primera semana dirigimos juegos de confianza, memoria de los sentidos, trabajo en equipo y comunicación. Toño, quien había traído miles de hojas de papel de seda de colores, comenzó a empapelar el pueblo y el hotel con su arco iris.

SEGUNDA SEMANA

Los propios talleristas diseñaron sus dinámicas. Cada uno compartía ejercicios de calentamiento basados en sus experiencias particulares. Seleccionamos, además, fragmentos de la sección “Los nacimientos” de la Memoria y en grupos pequeños, los presentamos, en lugares

diferentes de la comunidad y el hotel. El espacio determinaba el montaje. Usamos el jardín de juegos del pueblo, un enorme pastizal entre los edificios y la carretera y la piscina del Hotel; nueve improvisaciones estructuradas con diferentes giros, personajes y maneras de narrar. Recuerdo una en particular en la cual los actores entraban a la piscina vestidos con sus mejores galas. Sentados y empapados contaban sus historias.

Entrevistamos a los residentes de Machurrucutu para rescatar la memoria, a pesar de que decían no tener ninguna, pues el pueblo sólo tenía veinte años de fundado. Descubrimos que nuestro viaje a la comunidad era fácil pero que, sin embargo, el de los machurrucutenses al Hotel era prácticamente imposible para los que no eran empleados de allí; circunstancia que debía reflejarse en la presentación final. Simultáneamente, confeccionamos elementos de vestuario y utilería con materiales de desecho de una fábrica de textiles, papel de periódico, cartón y tela. Con ellos, formamos figuras y esculturas. Acumulamos material para confeccionar nuestro texto.

TERCERA SEMANA

Construimos el libreto: tomamos en cuenta las experiencias del taller y seleccionamos las que nos servían para hilar el relato en el espacio; regresamos a los lugares de las improvisaciones para reconstruir el trayecto. Cada “estación” de la ruta se identificó con un cartel alusivo al tránsito por los lugares imaginarios y reales de representación.

Nuestra metáfora sería el viaje. Un viaje por un museo de la revolución de los que se encuentran en cada pueblito de Cuba y que Machurrucutu no tenía. Un viaje con un hilo conductor tejido con los materiales de desecho, por la memoria del pueblo, por la memoria del propio taller y a través de un museo gigantesco —el pueblo mismo— comenzando en los balcones de las casas, pasando por el jardín de infantes, por el techo del mercadito en el cual instalamos la sirena de emergencia, por el pastizal junto a la parada de guaguas (autobuses), por la calle hasta la entrada del Hotel, frente a sus balcones y a través del vestíbulo para culminar rodeando la piscina.

Dimos los toques finales a la utilería y al vestuario, ensayamos y presentamos nuestras “Mañanitas” con la ayuda de los integrantes del taller de Jurutungo.

Las mañanitas tenían el propósito de ser lugares de encuentro para que los directores de los talleres presentaran cómo hacían teatro en sus respectivos países. Se hacían casi al amanecer, sin tomar café. Decidimos subvertir las consignas. Ataviados con gorros de cocineros y delantales hechos de papel periódico, Toño y yo servimos las mesas. A Toño se le ocurrió preparar calabazas rellenas. Conseguir calabazas en Cuba fue toda una odisea. Fuimos a arrancarlas en un huerto lejano pero ya no quedaban. Finalmente, en un almacén

muy cerca del Hotel nos las regalaron. En las “diplotiendas,” los mercados para los diplomáticos donde se pagaba con dólares, compramos sardinas, pues el bacalao se había acabado. Mostramos el video de fragmentos de nuestro trabajo en Puerto Rico. Valentín de Nicaragua complació a los comensales tocando sus canciones favoritas en la guitarra. Los despedimos al son de *Ojalá que llueva café* que se convirtió en el himno del Primer Taller de la Escuela.

CUARTA SEMANA: LAS PRESENTACIONES

La noche del sábado de la última semana, dos de los cuatro grupos hicieron su demostración final. El de Miguel Rubio y Teresa Ralli presentó en la plaza del pueblo un trabajo en progreso sobre brujas, volcanes y circos; una creación colectiva, producto de sesiones de intenso adiestramiento físico.

A pesar de que el trabajo no podía producir los logros exquisitos que tienen sus montajes debido al corto tiempo que tuvieron para realizar la muestra, obtuvieron resultados notables. Era evidente el control y el dominio del cuerpo y la voz y la capacidad para cautivar a los espectadores con sus narraciones tanto verbales como corporales. El dominio de los lenguajes de la escena por Yuyachkani, se traduce en caracterizaciones virtuosas y en montajes excepcionales sobre el universo peruano.

El grupo dirigido por Andrés Pérez de Chile, narró varios de los relatos de Galeano, con escenografía y vestuario, pero sobre todo con maquillaje. Su trabajo giró en torno a la máscara facial y corporal. Cada actor desarrolló un andar y hablar particular, buscando la verdad interna del personaje.

Con Andrés sostuvimos un diálogo interesante sobre personajes estereotipados y la utilización del maquillaje negro sobre cuerpos blancos y mulatos. Su trabajo final, a pesar de haber sido concebido durante sólo dos semanas de taller, fue el más espectacular y ambicioso de todos.

Al mediodía del domingo presentó su proyecto final el grupo de Santiago García, que había fundamentado su taller en largas conversaciones y en improvisaciones sobre los temas expuestos. La pieza se construyó a partir de la creación colectiva de un mito que enlazó textos de Galeano con las vivencias del pueblo. Utilizaron la calle, los apartamentos, parte de los patios y un árbol gigante, para presentar una historia sobre muerte y resurrección.

La imagen central partió de un retablo mexicano del día de los muertos que estaba en exhibición en la Bienal de Artes Plásticas de La Habana. Integraron a su montaje, músicos de un pueblo cercano y miembros de la comunidad. Era el primer trabajo al aire libre que había realizado García y lo sentía como un verdadero reto. Su pieza preparó el terreno para la nuestra, que tenía elementos similares.

Amanecía, El sol: Claudio de Brasil, trepado en la azotea del tercer piso de un residencial estropeado por el tiempo, anunciaba un día maravilloso. Valentín de Nicaragua, vestido de maestro de ceremonias, abría con una soga las puertas de los cuatro balcones de donde salían los talleristas vestidos con atuendos de papel, los vecinos de la comunidad y los niños que se integraron a nuestro montaje.

Desde el final de la calle, Rubén de Argentina, entraba cabalgando y arrastrando una carreta adornada con flores de papel para anunciar las bodas múltiples de los residentes del pueblo. Las bodas se celebraron una vez en la comunidad, según nos contaron en las entrevistas. A instancias de sus trece hijos, el matrimonio protagonista, aceptaba casarse porque le prometieron una fiesta con pastel y tragos. Bajaron a celebrar en el jardín de infantes.

El lugar era una zona despintada y deteriorada, con columpios mohosos y sube y bajas rotos. Allí los niños representaron una adaptación del *Arcoiris* de Galeano y decoraron con papeles amarillos el área de juego.

Luego de que la novia envejeciera y muriera deslizándose por la chorrera, una niña la arropó y de sus manos nacieron las estrellas. La niña, cargada en hombros, transportó al público a la base del área de comercio. Desde el techo, Raquel de Uruguay, Valentín y Raúl de Bolivia cantaron la historia de un niño travieso que se cortó un dedo con la sirena que usa el pueblo para anunciar situaciones de emergencia. El Sol invitó a los espectadores a ver El camino del viento, por donde una guagua alada decorada con un enorme estandarte se acercaba pisando rosas rojas de papel de seda, tocando bocina e invitando a los espectadores, que ya alcanzaban los trescientos, a caminar hasta el Hotel.

Raquel y Eva de Suecia se turnaron cantando una canción sobre la amistad para el público parado frente al portón, mientras otros elevaban el estandarte por los balcones de los cinco pisos del hotel. Andrés, el estonio, abrió los portones y dio instrucciones precisas de cómo entrar por el vestíbulo. Allí el paso era lento. El espacio estaba cubierto por barreras de papel periódico que tenían escritas, en todos los idiomas de nuestro taller, las dos frases contradictorias que el Hotel le dirigía a sus visitantes, a los turistas: “¡Bienvenidos!” y a los cubanos: “¡No entre!”

Los espectadores tenían que romper las barreras para llegar al área de la piscina, en la cual los observaban bañistas con gafas, sentados en butacas de madera que al golpe de palmadas cambiaban de posición, como autómatas, para luego desaparecer bajo una enorme sábana blanca. Se elevó la sábana y se dejó desinflar como un inmenso globo que cubrió a los integrantes de nuestro taller. Cuando todo estuvo quieto, se escuchó, por los altoparlantes, *Ojalá que llueva café*, mientras desde el sexto piso del hotel, caía una lluvia del papel picado de colores. En ese instante los espectadores completaron la pieza, bailando al son del merengue, abrazándose, besándose y creando una larga línea de conga que le dio la vuelta a la piscina donde flotaban, como en sopas Campbell, las letras de Machurrucutu cortadas en papel de

seda.

Muchos se lanzaron al agua a chapaletear junto a los niños del pueblo. La pieza cerró en catarsis colectiva las presentaciones de los dos días y un mes de trabajo arduo y concentrado, alegrías y tristezas.

Héctor, un joven residente del pueblo, fue víctima de la negativa del Hotel a que los residentes participaran en los talleres. Tuvimos que mediar junto al director de la Escuela, para que le permitieran participar en la función final. Él había tomado todos los talleres.

Era indispensable su presencia en la Escuela, como lo fue para los machurrucuten-ses. Había que armonizar la vida y el arte. No es suficiente que el arte sea liberador si no incide en la realidad. De eso se trata nuestro trabajo.

En la fiesta de despedida los niños nos preguntaban: ¿cuándo regresan? No sabíamos qué contestar. Parte del seguimiento sería responsabilidad de los teatreros cubanos. La Escuela, se comprometió a regresar al pueblo y lo hizo al año siguiente.

La EITALC siguió creciendo, modificando su estructura, adaptándose a los países sede de cada taller y a las circunstancias: Brasil, Honduras, Argentina, México, Dinamarca, Estados Unidos, Perú, Ecuador... Desde Puerto Rico fueron cientos los talleristas que se beneficiaron de ese proyecto utópico. La red de información compartida se multiplicó. Se crearon amistades entrañables que perduran hasta hoy.

Nuestro taller tomó en cuenta los talentos y aportaciones de los participantes, integró activamente a la comunidad, utilizó estéticamente materiales de desecho y aportó una dimensión contestataria cuestionando a través de la acción, las relaciones sociales del trayecto pueblo-hotel.

Regresamos a Puerto Rico y al leer los periódicos viejos nos enteramos que se había derrumbado el muro de Berlín y nosotros no nos habíamos enterado.

La Escuela se hizo realidad. Treinta y cuatro talleres durante dieciséis años. Quedó atrás el día aquel que nos reunimos en medio del humo a diseñar el modelo de lo que sería la EITALC, una utopía, una Escuela de Teatro para la América y el Caribe donde Puerto Rico estuvo presente. El espíritu de la EITALC sigue vivo hasta hoy.

UN TEATRO DE PAN Y MUÑECOS

Por fin los conocí. Pensé que vería esos muñecos gigantes en alguna demostración por las calles de Nueva York, tal como los había visto en periódicos y noticieros, denunciando la guerra. Pero no fue así. Mi primer encuentro con el Bread and Puppet Theatre fue en 1979 durante un junte de teatreros de las Américas en el O'Neill Center de Conneticut. Fue amor a primera vista y desde entonces nunca más me separé de ellos. Fui su intérprete en esa ocasión y en futuros viajes a Nicaragua en los años 80 y 90 en donde posibilité diálogos sobre teatro, poesía, política y espiritualidad entre Peter Schumann y Ernesto Cardenal y con los teatreros y activistas culturales nicaragüenses Nidia Bustos y Alan Bolt.

Me quise robar todo del Bread and Puppet Theatre, sus maneras de ensayar, las máscaras, los instrumentos musicales, los libros, los afiches y banderines estampados. Y hasta el pan de centeno que Schumann marca todavía con un sol, lo horneé por horas para convertirlo en un bloque pesado y duro que sirvió durante años para mantener la puerta abierta y recordar sus enseñanzas.

El Bread and Puppet Theatre aparecía siempre en el último capítulo de los libros de Historia del Teatro, en el renglón de las vanguardias. Sabía de ellos también por El Tajo del Alacrán, otro grupo de teatro popular boricua de los años 60 y 70 que hacía montajes espectaculares y desfiles por las calles. Bread & Puppet era una de sus mayores influencias.

Curiosamente, Bread & Puppet había salido a la calle en Nueva York con zancos y máscaras gigantes para desafiar los rascacielos en su lucha por la paz, los derechos civiles y ante los desahucios de los puertorriqueños que perdían sus apartamentos del “Loisaida” en el sur de Manhattan. Todavía se presentan durante la época navideña en esa zona dentro de un hangar inmenso. Su director, Peter Schumann quien dirigía las paradas anti-guerra encaramado en zancos de 12 pies (4 metros) de alto está, a los ochenta y seis años, tan activo, lúcido y creativo como entonces. En medio de la pandemia sigue horneando pan y haciendo teatro en una vieja cantera convertida en escenario de herradura al norte de Vermont.

Schumann es un trabajador incansable que no jerarquiza sus obras para exhibir la que considera mejor. Las expone todas. Cuelgan en las paredes, en el techo, en las escaleras, en el baño, en todas partes del mundo que le rodea y que él interviene con sus fascinantes esculturas, pinturas y grabados.

La escala monumental de muchos de nuestros trabajos se la debemos al B&P. Su presencia en Puerto Rico es evidente en los montajes de los grupos de teatro de objetos

como Y no había luz y Agua, sol y sereno.

Desde la primera visita de uno de sus integrantes en los años ochenta a Puerto Rico, muchos teatreros puertorriqueños bailan en zancos. Son indispensables para las anuales Fiestas de San Sebastián que se celebran en las calles adoquinadas de San Juan en enero. Bread and Puppet ha dejado una marca indeleble en el teatro puertorriqueño. Me alegra haber podido realizar ese enlace.

Sus imágenes me producen asombro y me conmueven hasta el llanto. Una vez más quedo arrobada con la escala, con el uso del campo como escenografía, del atardecer como iluminación, del fuego como destructor del mal, de la poesía rústica de sus esculturas de cartón piedra como antídoto contra los horrores de la tierra.

Aprendí mientras tomaba sus talleres que no hay producto final, que la obra está en permanente cambio, y a perder el miedo al resultado, pues en realidad el teatro es el proceso mismo y no termina nunca. Schumann me enseñó también que el teatro es tan necesario como el pan. Sigo alimentándome de sus enseñanzas.

MANIFIESTO SOBRE EL ARTE BARATO

¿Por qué el arte barato?

La gente lleva mucho tiempo pensando
que el arte es un privilegio para los museos y los ricos.
¡El arte no es negocio!
No pertenece a los bancos ni a inversionistas de lujo.
El arte es alimento. No se puede comer pero alimenta.
El arte tiene que ser barato y accesible para todos.
Tiene que estar en todas partes pues es el interior del mundo.
¡El arte alivia el dolor! ¡El arte despierta a los durmientes!
¡El arte lucha contra la guerra y la estupidez!
¡El arte canta Aleluya!
¡El arte es para las cocinas! ¡El arte es como el buen pan!
¡El arte es como árboles verdes!
¡El arte es como nubes blancas sobre un cielo azul!
¡El arte es barato! ¡VIVA!

Peter Schumann, Glover, Vermont, 1984.

CENIZAS QUEDAN

La casa taller de Toño Martorell en la Universidad de Cayey sufrió un inexplicable atentado. Unos adolescentes la quemaron. Se perdió la mitad de su obra y de otros artistas. Al poco tiempo se organizó en el sitio un evento colectivo de desagravio. Peter Schumann viajó de forma solidaria para participar. En tres horas y con largos escobillones pintó un enorme mural alusivo al incendio alrededor de una de las ventanas con las palabras Fénix Martorellismo. Luego dirigió una de sus cantastorias con muchos de sus colaboradores puertorriqueños. Más tarde Martorell convirtió los escombros en materia prima para hacer una inmensa y conmovedora instalación.

Schumann y Martorell, son los ancianos sabios de la tribu. Dialogan de la vida, la muerte y el arte. Mientras, los escucho embelesada.

LA YERBA DE LOS CAMINOS

Era el 5 de abril de 1993. Mientras Fujimori daba un golpe de estado en el Perú, yo era la sonidista de ocasión para la obra peruana *No me toquen ese Valse* de Yuyachkani. Malayerba presentaba *Francisco de Cariamanga*, una versión ecuatoriana del *Woyzeck* de Büchner. Charo Francés, sentada en un banquito, contaba la historia de un pueblo en miniatura con su falda como telón de fondo. Cual titiritera mayor, manipulaba las figuritas para incluir a los espectadores en el mundo fragmentado de la obra. Charo era una mujer montaña, una mujer que contenía la historia del pueblo en su regazo. La imagen quedó marcada en mi memoria. Ahí nos conocimos.

Dos años después vi *Jardín de pulpos* de Arístides Vargas durante el Festival de Manizales de Colombia. Salí llorando, cogida de manos con Teresa Ralli, actriz del Grupo Yuyachkani. Llorábamos de alegría, por haber visto un montaje tan conmovedor. Habíamos atravesado un universo entero de emociones.

Jardín de pulpos es la obra más esperanzadora del teatro latinoamericano contemporáneo. Por medio de una sucesión de sueños, narra la historia de nuestro continente. Un hombre desmemoriado y una mujer que ha perdido la razón recuerdan las penas y alegrías de jóvenes y viejos marcados por regímenes totalitarios y enormes ansias de vivir. El título evoca a *Octopus' Garden* de los Beatles, una canción sobre un jardín surreal que crece bajo el agua y donde danzan alegremente los sobrevivientes de las catástrofes.

Al día siguiente le pedí el texto a Arístides para adaptarlo a Puerto Rico, a nuestros muertos, especialmente a los jóvenes asesinados en Cerro Maravilla y a la memoria rota del país y las luchas por la libertad. Los Beatles ya habían sido caribeñizados en versión salsera. La pieza se hizo en registro musical. La austeridad del montaje ecuatoriano y su paleta marrón se tornó en fiesta de colores para contar y cantar la tragedia y los sueños boricuas.

En 1996, presentamos nuestra versión en la Universidad de Puerto Rico. Invitamos a los protagonistas originales al estreno: José y Antonia, Arístides Vargas y Charo Francés. Fue el comienzo de una entrañable amistad. Desde entonces se han producido múltiples encuentros afectivos y colaboraciones: viajes de cientos de estudiantes y profesionales del teatro puertorriqueño a Quito a conocer la manera de hacer en El laboratorio Malayerba, lo que ha marcado significativamente nuestra dramaturgia; múltiples visitas del Malayerba a Puerto Rico para presentar sus obras y ofrecer talleres de actuación y dramaturgia; además de la de *Jardín...*, adaptaciones de varias de sus obras al entorno puertorriqueño como *Nuestra Señora de las nubes*, *La razón blindada*, *El deseo más canalla* y *La edad de la ciruela*; la escritura

y puesta en escena de *Donde el viento hace buñuelos*, una obra sobre la amistad, escrita por Arístides y que Charo y yo protagonizamos.

Recuerdo con admiración *La edad de la ciruela* y *El deseo más canalla*, dos obras de Arístides dirigidas por Javier Antonio de forma clandestina en el Teatro Universitario clausurado, como uno de los hitos más importantes de mis años como profesora.

Para continuar el relato de los encuentros y colaboraciones añado la del cineasta “bori-mex” Miguel Villafañe con *Retorno*, un documental sobre el regreso de Arístides a Buenos Aires luego de décadas en el exilio a montar una obra suya, *La república análoga*, con un elenco de actores de cada rincón de Argentina.

Ese primer encuentro de hace más de veinte años con *Jardín de pulpos* sigue pariendo corazones.

Nueva York, julio de 2019.

BUÑUELOS DE VIENTO

Charo y yo le propusimos a Arístides que escribiera una obra para nosotras y nos dirigiera. Miguel Villafañe documentaría los ensayos. Como vivíamos en Ecuador y Puerto Rico estuvimos dos años improvisando experiencias dondequiera que nos encontrábamos. Pudimos vernos y proponer memorias de nuestra infancia y juventud en visitas a Quito, Madrid y San Juan hasta que finalmente Arístides escribió la pieza. Reescribió, reordenó y creó un hilo narrativo de las improvisaciones para que nosotras pudiéramos compartir nuestras experiencias personales en el lugar de la ficción. La Casa de América en Madrid publicó la obra antes de que nosotras retomáramos el proceso de ensayos.

Nos reunimos en San Juan para leerla, asimilarla, integrar música y elementos escenográficos y tenerla lista para estrenar en el Festival de Teatro Latinoamericano de Los Ángeles en 2002. Entonces, sentí que había entrado, por fin, a trabajar la actuación desde un lugar vulnerable y a la vez protegido. El proceso fue intenso y muy breve comparado con el tiempo que nos había tomado desarrollar la pieza. Recuerdo una escena que no pude memorizar porque recreaba momentos dolorosos en que mi madre me obligaba a doblar las sábanas únicamente de cierto modo. A pesar del hermoso registro poético en que estuvo escrita la escena, ficción y realidad se juntaron para hacer imposible su realización. Arístides, solidario con mi pena, la eliminó, al menos para nuestro montaje.

Arístides decía que éramos demasiado controladoras y que cuestionábamos su dirección porque, en el fondo, queríamos dirigir la obra “de nuestra autoría.” Mientras, yo pensaba que ya podía morirme porque había logrado actuar.

Aunque intentaba descifrar todos los secretos del Malayerba desde adentro, no lo logré del todo. Charo, tiene los sentimientos a flor de piel y la capacidad de evocarlos cuando los necesita para construir sus personajes. Yo no. A mí se me hace difícil encontrar las emociones crudas y comunicarlas con veracidad. Charo me ayudó a sentirme cómoda, a conversar con ella en escena y a jugar. Me acerqué al objetivo gracias a esa complicidad amorosa.

Sin embargo, sólo en la escena de los tomates, cuando recreo momentos de mucha vulnerabilidad que se traducen a la acción concreta de lanzar tomates sobre la silueta de mi cuerpo, mientras me balanceo precariamente parada sobre una mecedora, logro asumir y comunicar la angustia. El misterio del oficio sigue ahí y sigo investigando, explorando y descubriendo para profundizar tanto desde el lugar de la actriz como desde el de la directora.

Durante sus dos primeros años de vida *Buñuelos* se presentó en España, Puerto Rico, Ecuador, Colombia, Estados Unidos y Perú. Diez años después de creada la hicimos

por ¿última vez? en Buenos Aires. Entonces, las actrices parecíamos tener la edad y fragilidad de los personajes escritos por Arístides.

“Catalina y Miranda se encontrarán en diferentes lugares y en tiempos diferentes sin saber cuál es el tiempo real que les toca vivir. Esta obra está basada en las improvisaciones que Rosa Luisa Márquez y Charo Francés realizaron en lugares distantes como Madrid, Quito y San Juan y de alguna manera expresa la amistad surgida del desarraigo, la solidaridad de las que están fuera de sí mismas. Agradezco a estas dos magníficas actrices, directoras y maestras, el haber compartido sus mundos, el mostrarme en sus memorias, sus países: España y Puerto Rico, sus exilios diarios y sus recuerdos.”

Arístides Vargas, prólogo de Donde el viento hace buñuelos, 2001.

LOS TOMATES

Traje una sábana blanca. Le pedí a Charo que se acostara en el piso. Con un marcador dibujé la silueta de su cuerpo. Se levantó. La huella vacía sería mi cuerpo. Aplasté tomates maduros en los lugares donde tengo cicatrices: la herida de la frente cuando chocamos con el carro, la de la barbilla cuando me fui de boca, el tajo profundo del dedo del pie que se llenó de arena en la playa y las cuatro del vientre por cada una de las pérdidas. Arístides dirigió la escena de forma vertical, desde la altura. Montada en la mecedora, Catalina/yo tiraba los tomates podridos contra el suelo. Miranda/Charo sostenía el espaldar de la mecedora para que no cayera.

Catalina: “Un tomatazo aquí. Otro tomatazo allá. Rojo, rojo, como aquella tarde del Caribe, como la noche finlandesa, como la sangre que mana de mi nariz desde mi infancia, desde que el mapa era un mapita. ¡Toma un tomatazo para que te controles y no llores!”

Donde el viento hace buñuelos, Arístides Vargas, 2001.

TEATRO Y FORO

Descubrí la esencia inconclusa del Teatro-foro; no sólo porque abre un arco iris de posibilidades para que el público intervenga, sino también porque provee un espacio para la improvisación en personaje para los actores involucrados. Prepara tanto al público como a los actores en contenido y en forma, en maneras de hablar y maneras de actuar. El Teatro-foro es incompleto; está abierto a múltiples posibilidades.

El Teatro-foro que nos legó Augusto Boal requiere que el espectador entre a escena a tratar de solucionar el conflicto planteado por la pieza. Es esencial que los actores aprendan a improvisar para que se enfrenten con veracidad a las propuestas que lanzan los espectadores. Continuamente ensayábamos entre nosotros, posibilidades de intervenciones anticipándonos a las que podría proponer el público. Claro, la realidad, siempre nos sorprende.

Correo electrónico a Miguel Rubio, julio de 2020.

AUGUSTO BOAL

Conocí a Augusto Boal en 1979 durante un encuentro de teatristas latinoamericanos en Connecticut, auspiciado por Theatre of Latin America. Ya había leído y apreciado el *Teatro del oprimido* (1974). Le pedí ser su aprendiz en París, donde entonces tenía su centro de investigación y donde vivió con su familia (Cecilia, Julián y Fabián) luego de exilios en Argentina y Portugal. Me dijo que sí. Me mudé a París en 1983 y el 84 actué en su compañía en una carpa de circo. Desde entonces no nos perdimos la pista. Fui testigo de muchos de sus proyectos, de sus alegrías y tristezas y de su ceremonia fúnebre.

En el 86 los acompañé a su regreso a Brasil. Participé con ellos en el Proyecto Piloto de la Fábrica de Teatro Popular en Río de Janeiro. En 1981 y 1989 nos visitó en Puerto Rico. En 1993 viajé con los Teatreros Ambulantes de Cayey a Río para presentar el Teatro-foro *Ligia Elena está contenta* para un Festival que produjo como legislador del Partido de los Trabajadores. En el 2001 ayudé a organizar el XXVI Taller de la Escuela Internacional de Teatro de América Latina y el Caribe con el Teatro del oprimido en Brasil. Me llamaba su hermanita menor. En realidad, él fue mi maestro mayor.

Boal usaba camisas coloridas de tallas grandes. Llamaban mucho la atención. Su pelo era largo y rizo. Sonreía a menudo. Aunque era firme en sus convicciones tenía un gran sentido del humor. Siempre me llamó la atención su práctica lúdica para obtener resultados efectivos en la escena. Me pongo una de sus camisas para contagiarme de su espíritu juguetón.

Boal dibujaba brujas y peces. Las brujas eran una versión graciosa y grotesca suya. Eran grandotas con melena rizada. Portaban un bombín decorado con una flor. Las dibujaba en sus dedicatorias y hasta dejó una pintada en la pared del baño de mi casa. Su signo zodiacal era piscis. Tal vez por eso fue su capacidad para navegar en diversas aguas y direcciones.

Seis meses antes de su muerte veinte mil teatreros de Calcuta hicieron un evento masivo para reconocer sus aportes y el impacto del Teatro del oprimido en la India. Boal marchó en la procesión y se dirigió a ellos conmovido.

Las primeras ediciones de *Teatro del oprimido*, *Técnicas latinoamericanas de teatro popular* y *Juegos para actores y no actores*, se publicaron a mediados de los años 70. Nacieron con Julián Boal en Argentina, quien ahora continúa multiplicando la obra de su padre.

Durante muchos años insistimos en que se re-editara el libro en español. Como se había agotado, circulaba en fotocopias. Tratamos de hacer una edición en Puerto Rico. Él nos sugirió un libro de ensayos sobre el efecto de su metodología en la Isla. Nunca lo hicimos. En

2009, dos meses antes de morir, salió la edición de Alba de *Teatro del oprimido*. Su dedicatoria fue un regalo sorpresa. En la nueva introducción cambió un fragmento de la primera edición. En vez de hablar de la América Latina, habla de tantos países de nuestro vasto mundo, cuando se refiere a la destrucción de las barreras creadas por las clases dominantes, como lo que sucede actualmente. En cuarenta años el universo del Teatro del oprimido se ensanchó enormemente.

UN LIBRO PARA EL CAMINO

Teatro del oprimido (1974) era un libro fascinante a tono con el teatro que hacíamos en Puerto Rico durante la Guerra de Vietnam, cuando el poder de la imaginación era el grafiti que marcaba las paredes, durante el movimiento de los derechos civiles en los Estados Unidos, luego del impacto que la Revolución Cubana tuvo en la cultura latinoamericana. El libro cuestionaba la práctica teatral convencional, retaba la noción aristotélica de empatía y se aliaba al concepto del distanciamiento brechtiano, mientras ampliaba los límites de los espectadores preparándolos para convertirse en espect-actores.

Bertolt Brecht ya había sido traducido a la realidad latinoamericana. Su teatro épico y piezas didácticas se presentaban en asambleas políticas y en los teatros universitarios. En ese contexto, el lenguaje de Boal era tan visual que no necesitaba traducción. Hablaba latinoamericano, para, sobre y desde América Latina. Había desarrollado su metodología en Brasil, a través de talleres en Perú y Argentina. Pagó un precio altísimo por su práctica. Se fue al exilio a Portugal y luego se estableció en Francia. Boal se convirtió en el primer practicante global del teatro latinoamericano. Es ahora un ciudadano teatral del mundo.

La década del setenta fue una de cambios dramáticos, de cuestionar formas autoritarias de hacer teatro, desde el texto escrito hasta los métodos rígidos de dirección. Fue época de marchas de protesta y happenings al aire libre; tiempo de involucrar a las comunidades y a las instituciones educativas en la creación de un teatro que tratase de sus propias vidas y sueños. “El libro” proveía instrumentos excelentes para realizar ese tipo de acción teatral. Sin embargo, la palabra escrita no era suficiente. Nos intrigaba cómo esas palabras e instrucciones podrían convertirse en imágenes concretas.

Las técnicas descritas por Boal de cómo “conocer el cuerpo y hacer el cuerpo expresivo” eran similares a las que yo utilizaba en el salón de clases. Había una conexión lógica entre ambas estrategias teatrales. Su objetivo era fortalecer la autoestima, ayudar a desarrollar una conciencia saludable del ser y tener una práctica en donde la realidad pueda ser transformada.

Aunque tenían diferentes objetivos: el aprendizaje y la acción socio-política, permitían que las artes tuvieran eco en una comunidad más amplia, definiendo a cada ciudadano como artista.

BOAL EN PUERTO RICO

El espíritu de Boal ha sido puertorriqueñizado, adaptado, adoptado y multiplicado a través de los años. Para el cambio de siglo, la Comisión San Juan 2000 obtuvo 5 millones de dólares para gastar en festejos. Los fondos se utilizarían para conciertos y fuegos artificiales. Martorell, quien era miembro de la Comisión, los convenció de que invirtieran 1.5 millones en Educ-Arte, un proyecto artístico de un año de duración que dejaría un legado más permanente. El proyecto contrató a treinta maestros que trabajarían a tiempo completo para que impactasen a cincuenta y dos comunidades con talleres de teatro, música, artes visuales y video. El Teatro-imagen y el Teatro-foro como la pintura de murales y la grabación de música original fueron algunas de las estrategias artísticas utilizadas en los talleres.

La experiencia se documentó para referencias futuras. Uno de sus resultados importantes fue la aceptación del concepto de activismo cultural como una opción profesional.

El trabajo de Boal es contagioso y se riega como un virus saludable.

*Fragmento Conferencia magistral sobre el Teatro del oprimido,
Minneapolis, Minnesota, enero de 2010.*

PARA LA EDICIÓN DE CUBA

Boal era el joker, el comodín, rol que creó para sí y de esa manera situarse estratégicamente entre actores y espectadores, en el límite entre el teatro y la vida. Había establecido anteriormente este principio.

“El Teatro del oprimido es un teatro-límite: límite entre la ficción y la realidad, la persona, la personalidad y el personaje, entre el teatro y la sicología, el teatro y la pedagogía, el teatro y la acción social. Nuestro plan prevé el estudio de esos límites, sus fronteras, sus superposiciones.”

Esos eran los principios fundamentales del Teatro del oprimido cuando los conocí en Francia. Su libro se ha traducido a más de noventa idiomas.

En la Francia de los ochenta, los talleristas locales alegaban que no sentían las opresiones que describíamos los latinoamericanos. Entonces, surgieron principios equivalentes para que sean reconocibles en su experiencia individual como el “Policía en la cabeza” y el “Arcoiris del deseo” con ejercicios que indagaban en las opresiones individuales.

Boal es el primer gran teórico del teatro latinoamericano que impacta con su metodología al teatro europeo desde donde recibimos nuestros principales referentes teóricos y prácticos, literatura e historia, descuidando una visión que incorpore las teatralidades pre-existentes entre nosotros aún antes de la llegada de los colonizadores.

Finalmente, se dio el regreso temido y soñado. En agosto de 1986 treinta animadores culturales invaden el discurso teatral brasileño bajo la tutela del Maestro. Su función: desarrollar programas que integrasen las artes al currículo de un recién creado proyecto pedagógico, los CIEPs: Centros Integrados de Educación Pública.

Los animadores exploran problemas cotidianos como la violencia familiar, la tardanza en los pagos del salario y el maltrato en las cárceles, con el propósito de adiestrarse en las técnicas de Teatro-imagen y Teatro-foro para luego ponerlas en práctica en sus respectivos lugares de trabajo. El programa de los CIEPs era revolucionario. Y el Teatro del oprimido se inserta sin dificultad en una nueva propuesta integradora de enseñanza-aprendizaje.

Esta vez, se muestran cinco piezas para que el público escoja una para “fororizar.” Se ensayan utilizando diferentes estilos como circo, novela de televisión, Western, tragedia griega y ritual religioso.

El estreno fue ante trescientos espectadores adultos y niños. El público selecciona hacer el Foro sobre el incesto. Una niña le reclama a su madre que por las noches el candado de su cuarto se rompe. La madre incrédula prefiere creerle al padrastro. Niega que eso pase, aun-

que se debate entre los dos relatos. Antes de acostarse, la niña toma el candado en sus manos y reza: “Papa Dios, que no se rompa.” Se acuesta a dormir. Entra el padrastro, toma el candado y lo deja caer. La niña lo recoge. En la mañana, va a donde su madre, candado en mano y le dice: “Se volvió a romper.”

Ante un público atento, una de las jóvenes toma el lugar de la niña para ofrecer la alternativa de un diálogo con la madre y así lograr su apoyo. Mientras que otra, que sustituye a la madre, exige una aclaración de su hija para así poder tomar acción y juntas echar al padrastro de la casa.

El compromiso de la espect-actriz con su acción fue tan efectivo que conmovió a la sala y la movilizó para sacar al padrastro fuera de escena. Cecilia Boal haciendo el papel del comodín se las ingenió para mediar en un conflicto muy delicado. Boal le cedió su lugar.

En 1992 bajo el lema “Atrévete a ser feliz” Boal se lanza como candidato a Legislador por el Partido de los Trabajadores en Río de Janeiro y gana las elecciones. Durante este periodo utilizó sus técnicas de teatro como estrategia de investigación. Este recurso permitió a las comunidades lograr que se aprobaran trece leyes a su favor.

Utilizó el teatro para legislar. Decía: “No se trata sólo de hacer teatro político, sino de hacer políticamente el teatro.”

En el 2001, el Centro del Teatro del oprimido de Río de Janeiro es sede del XXVI Taller de la Escuela Internacional de Teatro de América Latina y el Caribe. Esta experiencia multiplicó la metodología del Teatro del oprimido a un entorno latinoamericano más amplio.

Boal sentía que su trabajo se había difundido en Europa, el Medio Oriente, África y hasta en la América del Norte antes de echar raíces en el resto de la América Latina desde donde y para quien fue concebido. Actualmente, ese objetivo se ha cumplido. La metodología ha hecho un viaje de ida y vuelta.

Hoy, desde Cuba, luego de cuarenta años de su publicación original, el legado del Teatro del oprimido de Augusto Boal sigue vivo. La re-edición de este libro es su mayor evidencia.

Fragmento revisado del prólogo a la edición cubana de Teatro del oprimido, agosto de 2017.

UN PLATO EN LA MESA

La confección de un plato de arroz con habichuelas (frijoles) en escena fue el punto de partida para jugar a construir un unipersonal bajo la dirección de Miguel Rubio. Conversamos, buscamos materiales y rebuscamos memorias, ensayamos. Inventamos rutas posibles. Pero, no llegamos a cocinarlo. Tuve una prueba de sus posibilidades cuando Rubio dirigió a Javier Cardona en *Una oración antes de morir de amor* y más adelante a Teresa Hernández en *Coraje II* sobre una versión boricua de *Madre Coraje* de Brecht. Viví vicariamente la experiencia prometida.

Me atrae el entrenamiento actoral riguroso propuesto por Miguel y las rutas alternas que toma para finalmente llegar a un producto impecable, riguroso, fascinante. Es difícil apalabrar los vericuetos que transita para finalmente obtener los resultados que logra. Un ejemplo notable es su versión de *Antígona* de José Watanabe que realizó junto a Teresa Ralli. La combinación del texto, la multiplicidad de personajes concebidos a partir de la voz y el cuerpo de la actriz, la cantidad de sentidos proyectados sobre una silla, los ritmos, las pausas y los silencios, los latidos y las imágenes alucinantes, los temas para las improvisaciones que luego se incorporaron al montaje, junto al diseño de luces, el vestuario y la pista sonora evidencian la agilidad, imaginación y experiencia tanto del director como de la actriz en la construcción de una potentísima experiencia cultural, política y a la vez intensamente personal. La capacidad de síntesis del director para organizar las estrategias narrativas y la poesía del escritor hacen de esta pieza una joya única en el panorama del teatro latinoamericano. He tenido el privilegio de ser espectadora y testigo de esta *Antígona*.

El telón final sucede en un acercamiento apretado al cuerpo de Teresa. Ella, sosteniendo en alto una caja de madera, la abre y por la rendija se escapa una lluvia de arena iluminada por una luz cenital. Mientras, sus manos abiertas a la altura de la cintura van desapareciendo. Se oscurece la escena y se evidencia el carácter efímero del teatro. Quedo siempre asombrada, la imagen impresa en mi memoria.

La creación de un proyecto teatral con Miguel es una tarea pendiente. Por ahora, el arroz y habichuelas con aguacate (palta) junto a un buen vino, esperan. *¡Ah, este libro, es ya una aproximación!*

Julio de 2020.

HOMENAJE PARA TU AUSENCIA

Muchos de los trabajos que he realizado son homenajes. *Hij@s de la Bernarda*, es un homenaje a Gilda Navarra. Las *Historias para ser contadas*, en el 2001, fue un homenaje al maestro Osvaldo Dragún cuando falleció. *Pequeña serenata a la Brecht*, fue un homenaje al dramaturgo alemán que tanto admiro.

Hay una obra que se llama *Cuentos, cuentos y más cuentos* de Gerard Paul Marín, que es contemporáneo de René Marqués. En el país había sólo un lugar para el dramaturgo nacional y ese lo ocupó René. Gerard estuvo en la sombra.

En 1979, cuando empecé a enseñar en la Universidad dirigí mi primera obra y le pedí a Gerard que la escribiera para y con los estudiantes del curso de Teatro Experimental. Gerard venía a los ensayos, veía a los estudiantes, e iba convirtiendo su obra en una hecha a la medida. O sea, es como cuando le decían a uno “¿Usted cose pa’ afuera?” Eso quería decir que en tu casa te tomaban las medidas y te hacían el traje para ti. Pues Gerard hizo eso. Cosió una obra a la medida de esos estudiantes.

En 2004, veinticinco años después, hicimos un homenaje a Gerard para celebrar ese montaje inicial y él vino a la función. Ahora Gerard cumple cien años de nacido, y su viuda, la poeta Lilliane Pérez Marchand, que tiene noventa y seis, me está ayudando a armar el libro de *Cuentos, cuentos y más cuentos*. Contiene una introducción mía, el libreto original de Gerard, memorias de algunos de los participantes, fotografías del montaje y dibujos de dos de sus integrantes, un dibujante del montaje del 79 y otro del 2004.

Estamos armando ese libro durante este verano para lanzarlo como un eco del de *Historias para ser contadas* de Osvaldo Dragún, el libreto y el montaje también realizado por los estudiantes. Es otro texto que le debo a la Pandemia y una respuesta a la prohibición de hacer una tesis doctoral sobre un autor puertorriqueño sin vínculos con los Estados Unidos. Una pequeña venganza para celebrar.

Espero que se publique pronto... agosto de 2020.

DE JARDÍN DE PULPOS A GODOT

Rosa Luisa Márquez vive en el bloque sur de dos inmensos edificios que uno frente al otro, en diseño cóncavo o convexo, según se les mire desde el centro o desde fuera, se llaman El Monte, y no sé por qué coincidencias, el espacio vital de esta mujer que vive por y para el teatro puertorriqueño, recuerda el universo mágico de la obra homónima de la cubana Lydia Cabrera. En la casa-estudio de Rosa Luisa el ambiente está marcado por el arte y lo funcional coexiste con una maraña de colores y formas que son el Caribe, la transculturación y otras mezclas de interculturalidad: máscaras peruanas comparten una base común con las del carnaval de Loíza, colgantes sonoros se funden con la vegetación verdísima afuera, videos, casetes, discos compactos y afiches de teatro son como un monte intrincado al alcance de la mano. Sobre un par de sillas mexicanas decoradas con ingenuas figuras gordas y variopintas, uno puede descubrir un libro que documenta los montajes realizados por Beckett o el libreto que la teatrera trabaja en ese momento, mientras desde las paredes nos miran las figuras de Antonio Martorell o Manuel Mendive.

Cuenta del montaje de Jardín de pulpos:

“Cuando trabajamos el espacio de representación en *Jardín de pulpos* estábamos trabajando la isla, con sus fronteras y sus límites, con sus espacios inmensos que la separan de otras islas, el mar, el cielo. En la puesta ecuatoriana el público estaba en el mar y yo invertí los espacios: el espectador está en la isla y la obra que es en el espacio del sueño está en el mar. Siempre estoy buscando una recuperación de la historia, o por lo menos de las cosas de la historia que a mí me significan, tendí un puente entre mi realidad como universitaria y la realidad de los jóvenes de ahora. Y a veces tengo dificultades, a veces impongo mis propios códigos porque todavía no tengo claros cuáles son los de ellos.”

¿Y ese espectáculo se perdió?

“Sí, porque como se hizo con el grupo de estudiantes que yo tenía ese año como alumnos y ahora están dispersos, en la práctica es muy difícil rescatarlo, aunque muchos de ellos a menudo me lo piden.”

¿Y a ti no te importa que la obra desaparezca?

“Busco que la experiencia teatral sea tan intensa como la vida y tan breve como ella, y eso me satisface así. A lo mejor es que inconscientemente no me quiero comprometer con un proyecto. Eso querría decir que tendría que tener una compañía y la naturaleza de la “bestia” universitaria no me permitiría hacerlo. Por otro lado, realmente lo añoro, quisiera trabajar con un grupo de gente a largo plazo, pero en las condiciones del teatro puertorriqueño no podría sobrevivir así.”

“El absurdo siempre me ha fascinado, porque esa visión de que alguien nos hizo la mala jugada de lanzarnos al mundo a entretenernos en lo que se acaba, son las preguntas que más se acercan a mi visión del mundo. Trabajo mucho lo surreal y siento que la estructura abierta del absurdo me permite jugar en distintas direcciones, y buscar el sentido lúdico del trabajo. Además, voy a hacer algo que no está en la obra, voy a intercambiar personajes, para que los cuatro actores puedan tener el mismo peso escénico.”

“Es curioso lo que me dices porque Miguel Rubio también acaba de hacer un *Esperando a Godot* peruano, titulado *Retorno*. Cuando me enteré no podía creerlo, que tantos estemos haciendo la misma cosa cincuenta años después de escrita la obra. ¿Qué pasa? El fin del siglo está ahí, y más para este país que no ha resuelto su definición política. Todas esas cosas están en juego, y aunque va a quedarse en una sugerencia y no en una definición clara que diga: esto es lo que significa la pieza, se conectará directamente con el 98 y el cambio de siglo. Porque estamos en las mismas, en la misma espera. La encrucijada del estatus, el Estado Libre Asociado, todas esas son posibles lecturas. Aunque sea a un nivel muy abstracto, el espacio que voy a presentar en escena es el espacio puertorriqueño. El texto me da suficientes límites como para obligarme a algo, y a la vez, suficiente apertura como para integrar lo que pasa en el país, lo que esperan estos actores, lo que esperamos todos nosotros. Así que es un ejercicio en limitación y en libertad a la vez.”

“No me pregunto qué significó *Godot* para los franceses en 1953, sino qué significa para mí y para mi público. Todo pasa por lo que yo soy y me he construido en el país, lo que es mi casa, la saturación de objetos, de colores, de ritmos, de sonidos que nos rodea, y a la vez todo pasa por la necesidad de concebir el teatro como un espacio de juego. Yo no sé si el país es un espacio de juego, pero yo creo una burbuja dentro del país, que me permite jugar. A lo mejor sí, qué sé yo, el teatro es mi país, un país donde yo jerarquizo el juego.”

“Cuando vamos a la calle, nos damos cuenta de que en el país en general el juego es más tenso, más peligroso, pero mientras tanto construyo con mis compañeros una nación escénica que se fundamente en la colaboración, en la democratización, en unas relaciones de producción más horizontales, en el proponer y recibir, en crear una nación teatral que permita que podamos sobre vivir

con mayor armonía. Eso es lo que yo quiero para el país y lo que busco dentro del pequeño país que creo cuando hago teatro. Y es un poco lo que busco también con mis amigos de teatro de otros lugares del mundo, para que esa nación teatral no se limite al espacio geográfico.”

¿Cómo influyó en Godot la presencia en San Juan de Miguel Rubio y el breve taller que dio a los actores en medio del proceso?

“Miguel provocó una confrontación necesaria, lanzó preguntas apropiadas. En dos días de trabajo muy intensos cambió el registro de la pieza. Originalmente, lo que los actores estaban proponiendo era muy dancístico, recuerdo que tú me preguntaste que si era una propuesta danzaria porque sentías eso en los movimientos de ellos, obviamente por sus experiencias más cercanas. Habían improvisado mucho con movimientos extrovertidos, y el taller con Miguel les hizo trabajar físicamente hacia dentro. Creo que todavía en enero estaba la pregunta de qué significa la obra para nosotros, y la discusión seguía en el aire. Miguel les pidió que dejaran de defenderse, porque podían improvisar mucho pero cuando empezábamos con la reflexión teórica había barreras y resistencias. Miguel les dijo que nosotros los artistas éramos también marginados y que los gays del grupo también eran marginados, y que empezáramos a encontrar alguna relación análoga entre estos marginados del mundo y los marginados nuestros, y los otros marginados del país... Miguel fue el detonante.”

“Otra pregunta incómoda que les hizo fue que si le iban a prestar el cuerpo al personaje o se iban a convertir ellos en lo principal y se iban a poner el personaje como quien se pone una chaqueta, en el sentido de ayudarlos a liberar el cuerpo de otras formas de entrenamiento.”

“Su presencia fue muy estimulante y necesaria. Con Miguel tengo una relación bien interesante. A veces siento que sus puestas en escena son la de estos planetas que forman un sistema solar, pero que son independientes unos de otros. Yo me siento más como una coordinadora, orquestadora de coreografías. Ahí es que se centra el debate sobre la dirección entre los dos. Por otro lado, lo admiro y respeto mucho, así es que me sirve como reflejo. Como en el país no tengo muchos espejos, gente con quien conversar sobre el teatro, pues la presencia de Miguel para mí siempre ha sido muy estimulante, esté de acuerdo o no con sus opciones y su metodología. Me provoca mucho y me alegra que nos podamos encontrar a menudo.”

Vivian Martínez Tabares, Conjunto N°106, mayo-agosto de 1997, fragmentos.

ÚLTIMO ABSURDO

La Actriz de la Soledad entra vistiendo algo llamativo y bastante feo.

Actriz: Cuándo empezamos?

Este: Hemos terminado.

Nena Primera: Sí, ya hemos terminado.

Nena Segunda: Todo ha terminado.

Nena Tercera: Sí.

Actriz: Muy bien. Estoy lista.

Todos salen menos la Actriz que empieza a hablar mientras cae el telón.

Esta es la historia de una niña. Por supuesto, esa niña era esta...digo...era yo. Pues bien, yo miraba hacia fuera un día sentada en la verja de mi abuela mientras pasaban los vecinos. Teníamos unos vecinos más raros. Había un hombre que...

FIN

Absurdos en soledad, Myrna Casas, 1963

PENSAMIENTOS ATRAVESADOS

Mañana viene otra tormenta a atormentaros. ¡Regio Caribe!

Y aquí estoy dentro del carro, esperando que me busquen para hacerme otro sonograma. No quiero esperar dentro de la sala con la mascarilla y el escudo plástico.

¿Hace frío allá? Acá un calor sofocante pero, hay brisa y playa. Vayan las verdes por las maduras.

¡Arte libre al aire libre, sin licencia, ni carnet!

Ha bajado el número de muertos. ¿Qué situación es ésta en que un muerto menos, nos parece un logro?

Como tenía el pelo tan largo y desaliñado, le propuse a la peluquera que saliera al balcón a recortarme. Y así fue, las dos con mascarillas.

Nos veremos en año y medio, si acaso.

¡Apostemos a la alegría y la esperanza! No hay de otra. Buen día.

En esas estoy. Por lo pronto hay dos textos principales. El del derecho a la incertidumbre y el de Schumann y Martorell. Luego que edite el primero, trataré de insertar el segundo por asociación de temas. Hay mucha repetición que debemos depurar.

Hermoso compartir qué nos remueve. Nos recuerda de dónde venimos. Nos saca un poco de este momento de espanto.

Tuve insomnio. Ojalá salga el sol para caminar un poco. Ya Lila está avanzando y el lunes entrega. Más tarde veré lo nuevo que me has mandado y llamaré al diagramador. Espero Miguel Villafañe avance con los dibujos sobre los temas planteados. Falta poco para terminar esta primera etapa.

¿Muñeca rota? Me gustan los procesos.

Recordar es volver a vivir. Tengo sabores dulces y amargos. Te sentí bien hoy a pesar de lo que contaste. Yo estoy adolorida y cansada. Hasta el domingo...

Buen domingo, Doc.

El sabor es mejor que la presentación, ceviche con palta, choclo y papa nativa.

Aquí cerca sólo hay sushi. Todavía no me atrevo. ¿Cuándo trabajamos?

Buena pregunta. Haré una siesta. ¿Puedes en una hora?

Una fiesta clandestina en una discoteca a puerta cerrada fue intervenida por la policía. En la huida murieron trece. Sólo había una puerta y estaba cerrada.

Le diste cuerda a Miguel V. Está entusiasmado dibujando. ¡Felicidades por ponerlo contento! ¡El feliz soy yo!!!

Lo siento, estoy saliendo a comprar.

Hasta mañana. Me alegro que estemos conectados.

Ok. Sería bueno mostrarle al diagramador algunas fotos que te parezcan que dialogan con los dibujos, para así darle una idea. Siempre habrá posibilidades de jugar y así encontrar alternativas insospechadas.

¡Qué lindo! Gracias por esas palabras y por estar siempre. Ya se termina el libro.

¿Y ahora???

Por si me muero antes, aquí la despedida de duelo de mi Tío pa' que te sirva de guía.

Las elecciones son pronto. Vamos a votar por el NO. ¡No a la Estadidá!

¡Sí a la dignidá!