

Performance Reviews

Exilio de Matías Montes Huidobro en el Creation Art Center

El 7 de diciembre de 1996 se estrenó en el Creation Art Center una producción de *Exilio* de Matías Montes Huidobro bajo la dirección de Dumé. Nota el programa que “El grupo Gran Teatro Cubano, bajo la dirección artística de Dumé, se propone seguir llevando a escena las grandes obras de los dramaturgos cubanos,” y se espera que sea así. La obra de Montes Huidobro presenta el concepto del exilio desde tres distintos puntos temporales y desde puntos de vista opuestos. La producción exige un esfuerzo físico y emocional extraordinario de los actores y Julie De Grandy, Jorge Reyes, Eliana Iviricu, Pedro Rentería y Jorge Trigoura cumplen cabalmente con su deber. El público se sienta en una sola fila por tres paredes del cuarto que sirve de escenario y los actores se mantienen bajo el escrutinio de los espectadores por toda la producción, sentados en silencio y sin movimiento por los rincones cuando no son parte de la escena que se desarrolla. Una mesa sencilla con sillas duras al estilo colonial, y con una máquina de escribir como su única decoración, forma el centro de la acción y las luces iluminan todo, incluso el público y todos los actores durante toda la producción.

El primer tiempo, porque no hay interrupciones fijas para cambiar escenas, tiene lugar en Nueva York en 1958 y todos los personajes son exiliados del régimen de Batista. Se presentan los conflictos potenciales entre los cinco personajes, dos parejas y un hombre soltero, y después pasamos al segundo tiempo en La Habana de 1965. Todos nuestros personajes han vuelto a la isla y forman todavía parte de la Revolución, pero Victoria y Román empiezan a dudar cuando su amigo Rubén se encuentra en graves problemas con el régimen castrista a causa de su orientación sexual. Beba se mantiene fiel a la revolución y su esposo Miguel Angel parece apoyarla. El tercer tiempo se sitúa en Nueva York en 1985, cuando Victoria y Román se encuentran exiliados por segunda vez, esta vez huyendo el gobierno de Fidel Castro. Rubén también se ha exiliado a Nueva York y después de todos estos

años vienen Beba y Miguel Angel de visita como representantes políticos y culturales del gobierno de la isla. Cuando se reúnen, estalla el conflicto inevitable. Se van los fieles al régimen actual y se quedan Victoria, Román y Rubén enfrentándose solos con el continuado exilio. En la obra original de Montes Huidobro se abrazan unidos los tres que se quedan, indicando una unidad fuerte frente a la adversidad, pero Dumé los separa al final, se supone para poner énfasis en la soledad del exilio.

Esta es la segunda puesta en escena de la obra que ha hecho Dumé. Informa Luis de la Paz en el *Diario Las Américas* de viernes 3 de enero de 1997 que, "Su primera puesta fue en el Museo Cubano de Arte y Cultura, en marzo de 1988, donde también luchando con un espacio minúsculo logró un montaje colosal y espectacular." *Exilio* ha tenido tanto éxito porque es, como dice de la Paz, una "obra profundamente universal, que trasciende nuestra tragedia nacional." Cuando al final pregunta Victoria, "¿Es... es esto el exilio, Román?" y su esposo le contesta, "Sí, Victoria, el exilio es esto," hasta esta gringa comprende el significado de la palabra.

Wilma Detjens

Wichita State University

Usigli's *Corona de sombra* and *Crown of Shadows*

After three hours of intensive planning and four hours of rehearsal, a dramatized reading of Usigli's *Corona de sombra* was performed on Wednesday, 26 March 1997, with talent and precision. Staged at the base of a lecture hall in Oxford, Ohio, with restricted props and limited lighting effects, the core of Usigli's message connected with the imagination of the audience. The graduate students of Miami University's Department of Spanish and Portuguese proudly performed what is considered one of Usigli's masterpieces. The dramatized reading was part of the curriculum of the graduate seminar offered by Dr. Ramón Layera, "Rodolfo Usigli en el teatro mexicano moderno."

Corona de sombra is a dramatic interpretation of the tragic story of Maximilian, an Austrian archduke, appointed to be Emperor of Mexico in 1864, and his wife Charlotte, a Belgian princess. Maximilian, referred to in Mexico as Maximiliano, was supported by Mexican conservatives. They were a social and political minority whose interests were upheld by the French army. During his short reign, Maximiliano faced internal political rivalries

and conflicts between liberals and conservatives which were an accumulation of tensions that had been growing for years. When Napoleon withdrew his troops, Maximiliano's conservative government lost support. Under Juárez, the liberals gained power and Maximiliano was executed in 1867. His wife Charlotte lived until 1927.

Presented through the eyes of Carlota, *Corona de sombra* chronicles a semi-fictitious interpretation of the history of Maximiliano's appointment to govern Mexico and his tragic fall from power. *Corona de sombra* begins in Belgium in 1927 as the historian Erasmo Ramírez visits Carlota in the last days of her life. This encounter initiates her recollections of the time when she and her husband were rulers of Mexico. Time and location shift from Belgium to Mexico in the middle of the nineteenth century. When Erasmo visits her, she has long since lost her mind. Carlota's memories, condensed into selected episodes and laced with lapses of madness, retell a version of the story of political upheaval in Mexico in the 19th century, and the Mexican people's rejection of their leadership.

This dramatized reading was a collective creation in which the 12 graduate students contributed to many of the arrangements for the project. Props were restricted to a table, chairs, and a halogen lamp. Motions were restricted to an occasional hand movement, and intonation did not exceed the limit of conversational Spanish. The cast of ten females and two males were dressed in black so that the audience's imagination and reconstruction of the time frame of the play would not be visually distracted. The curtainless stage was complemented by a screen onto which slides of artists' renditions of Carlota and Maximiliano's experience were projected, visually enhancing the audience's understanding of the era and the story. Transparencies were used to mark the ends and the scenes, and list the characters in each act. Traditional casting rules were altered, as there were three actresses who played Carlota and two actors who played Maximiliano. Also, a significant portion of the script was cut from the play including long descriptions, stage directions and long historical references.

OXACT, the Oxford community theatre, staged a dramatized reading of *Crown of Shadows* so that those who do not speak Spanish could still enjoy Usigli's work. Directed by Biz Campbell, the 11 members of OXACT had the advantage of the use of an experimental theatre in the Center for Performing Arts with more sophisticated lighting. The tension of the performance was enhanced by the dynamic of the group and their more experienced use of diction, gestures and intonation. The lack of props and

special effects, and the shortened script, did not deviate from the humor and irony of the performances.

These innovative interpretations of Usigli's *Corona de sombra* and *Crown of Shadows* were performed as part of Miami University's year long Latin American celebration. They complement this fall's performance of Usigli's *The Impostor* (*El gesticulador*), and gave *Impostor* fans the opportunity to follow up on their interest in his work.

Anne Gillingham
Miami University

World premiere of new translation of Usigli's *El gesticulador*

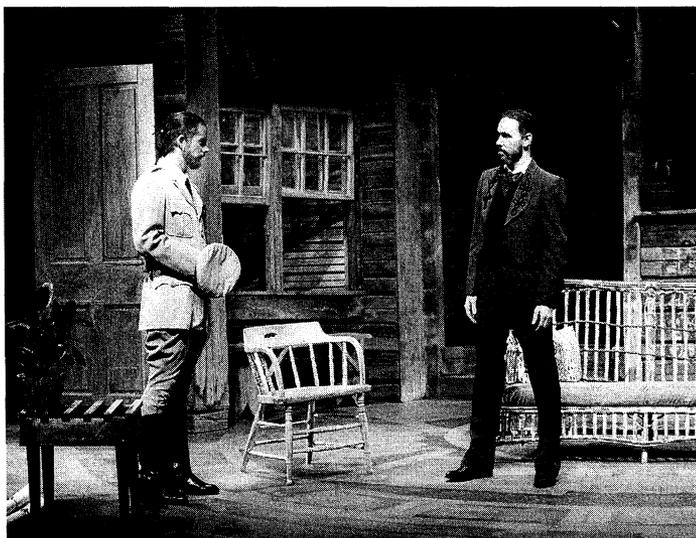
Miami University's Department of Theater proudly hosted the world premiere of the new translation of Rodolfo Usigli's *El gesticulador* in Oxford, Ohio from November 15 to November 23 of 1996. Over the seven day period, the 381 capacity theatre seated 1,779 people. Regarded as one of Usigli's greatest plays, *El gesticulador* was written in 1937 and was first performed in Mexico City in 1947. The play was translated by Ramón Layera and further adapted for the university stage by Donald Rosenberg.

The Impostor occurs during the political turmoil of Mexico in the 1930s. An unsuccessful university professor, César Rubio, returns to his hometown with his family to begin a new life. Soon after, Oliver Bolton, a Harvard University Latin American history professor, mistakenly identifies him as the legend of the Mexican Revolution with the identical namesake César Rubio. With the assistance of the corrupt local politicians, César Rubio succumbs to the prestige and power of the legend and acquires the highest rank in the political party. Trying to reach his dreams of meaningful personal achievement, Rubio meets his demise, but his fictional identity lives on with the Mexicans.

César Rubio was played by guest actor Derek Davidson. Working with an undergraduate and graduate cast and crew, Derek did an outstanding job, capturing the essential struggle of duality between truth and fiction in Usigli's protagonist. Aly Wirth superbly supported Derek's role as César's wife Elena. She developed her character as the passive housewife, yet revealed her strong convictions against the deception of her husband at the end. In the Miami production, professor Oliver Bolton became Olivia Bolton, a female Harvard anthropologist who also has a professional interest in Mexican



The Rubio family in *The Impostor* by Rodolfo Usigli.
Photo by Ramón Layera.



General Navarro and Professor César Rubio.
Photo by Ramón Layera.

history. The female version of Bolton's character added a new dimension to the play, making the adaptation of the play more contemporary to the audience.

The scenery of the play captured the environment of the Mexican northern *campo* in the 1930s. The Rubio house was constructed of old barn timbers and provided a rustic yet impoverished dimension to the play. A large and ancient tree loomed over the kitchen with its branches and sparse leaves, adding a feeling of isolation to the set. The antiquated furniture complemented the rest of the set design. The wooden house and scenery became an important focal point to the audience who viewed the transition of the Rubios in the three acts of the play.

The lighting, costume and scenic designers for the Miami University production were all entered as National Entries in the Stage Design Exposition held as part of the 29th annual Region III Festival in Columbus, OH on January 8-12, 1997. Costume designer Melissa Blackstone and scenic designer Donna Marquet were selected as national winners and traveled to Washington, D.C. to participate in the national festival. Lighting designer Brian Shield received an Honorable Mention.

The Oxford community also took note of the Miami main stage production of Usigli's well-known play. Bob White, editor of the Oxford Press, commented on *The Impostor* as an "enjoyable and thought-provoking play and a first-rate production by Miami." The production of the play and the concurrent Usigli International symposium were a superb highlight to the year long celebration of Latin America at Miami University.

Robert Horst
Miami University

El bolero fue mi ruina de Manuel R. Otero

Presentada en febrero de 1997 en la nueva sala del Teatro Pregones en el Bronx de New York, esta pieza es un monólogo basado en el cuento "Loca, la de la locura" del escritor puertorriqueño Manuel Ramos Otero. La adaptación estuvo a cargo de Rosalba Rolón y Jorge B. Merced y la dirección a cargo de la misma Rosalba Rolón. El papel protagónico fue magistralmente desempeñado por el actor puertorriqueño Jorge B. Merced. La obra combina grabaciones con música en vivo interpretada por Ricardo Pons y Desmar Guevara. Se despliega aquí una estupenda colección de baladas nostálgicas de Toña la Negra, Lucho Gatica y Mirta Silva que expresan las premoniciones y vivencias retrospectivas de "Loca, la de la locura."

La obra rinde tributo a la vida de un transformista, que a través de la música del bolero llega a descubrir el amor, la traición, la muerte y la redención. Ya desde la primera escena aparece la figura misteriosa de una mujer encapuchada, que al llegar al cementerio deposita un ramo de flores y una nota escrita de su puño y letra al pie de una tumba. Cuando se quita la capucha, descubre ser un hombre.

El bolero fue mi ruina revela la dificultad del protagonista travesti para contar su versión de lo acontecido, luego de haber cumplido una condena por “asesinato pasional.” En el curso de la obra trata de comprender qué lo llevó a matar a cuchilladas a su amante. Busca respuestas recorriendo las fotos de un álbum familiar, y en los titulares del periódico que describe el crimen cometido.

Su preocupación más inmediata, empero, se centra en su apariencia física y en la impresión que pueda causar. La gama de emociones que expresa hace que su maquillaje deje de ser una máscara para convertirse en su propia cara cambiante pero sufriente y genuina: “¡Ay, si por lo menos tuviera un lipstick mango peach, un polvo Coty, un pañuelo de seda con esencia de maní, jabones Maya para una Cleopatra criolla!” Aunque sufre de sus deleidades, y aunque le incomodan los artefactos vanos que componen su existencia (“Las pestañas de Woolworth comienzan a despegarse por las puntas”) sabe sobreponerse a las incomodidades de su artificio, puesto que “el oficio triunfa.”

La “Loca, la de la locura” hombre-mujer-actor está consciente de los innumerables artimañas que debe emplear para sentirse “presentable” ante el público. El bolero expresa su temor a la vejez, su miedo de “quedarme calva cuando dejaron de usarse las pelucas, mis juanetes (. . .), las arrugas, las patas de gallo.” Su vestimenta también se relaciona con su temor a la muerte. Si se viste siempre “de domingo” no es sólo para ser admirado sino también “por si acaso la muerte la acosa en un callejón.”

Sin embargo, los comentarios perdonales del protagonista hacen burla de su propio melodrama ya sea en términos de clichés (“Total que la vida es un roto, como dijo el filósofo”), como emulación patética del cine popular (“Mi vida terminó como una película mexicana”) o acaso reflexionan sobre su propio narcisismo (“Bien decía mi madre: En la soledad terminarás enamorándote de tí misma”).

En este “showcase” el actor logra representar sus mejores roles y va transformándose como un camaleón, en las distintas figuras que compartieron su vida: En tanto mujer, durante una medianoche calurosa, envuelta en una nube de nicotina gris recuerda su actuación de actriz en el club Medianoche

“recostada contra una columna corintia de cartón (. . .) El blanco del encaje me hace más inalcanzable.” En tanto amante su relación con su pareja puede ser totalmente sumisa: “Llévame hasta el fondo del mar; hazlo como quieras.” Por otro lado es una mujer escarmentada por la vida: “Los hombres no valen la pena, me decía mi madre; una tiene que sufrir.” En su rol de mujer lamenta su esterilidad biológica que se manifiesta como “la nostalgia de la maternidad frustrada. . . .” Como mujer humilde logra su independencia, aunque sus constantes comentarios humorísticos hacen farsa de la liberación femenina (“Mi máquina Singer no funciona por falta de grasa”) y de las diferencias políticas que separan a los amantes (“Es que aquello era el límite; yo, popular demócrata, me vi acosada por un independentista”).

En su contraparte masculina, el travesti asume el rol de su amante muerto, el “Nene Lindo” que se jacta de ser “muy hombre macho,” y que alardea ante su amante que “soy marinero y que tengo una puta en cada puerto.”

La obra sostiene su tono melodramático mediante repetidos clichés de boleros populares, cuya letra refleja su filosofía de vida:

La vida hay que vivirla, tal como les digo. La vida es un problema, lo digo yo. Tú no sabes nada de la vida, del amor. Eres como nave a la deriva que va por el mundo sin razón.

y su fascinación por la muerte:

Están clavadas dos cruces en el monte del olvido por dos amores que han muerto, que son el tuyo y el mío.

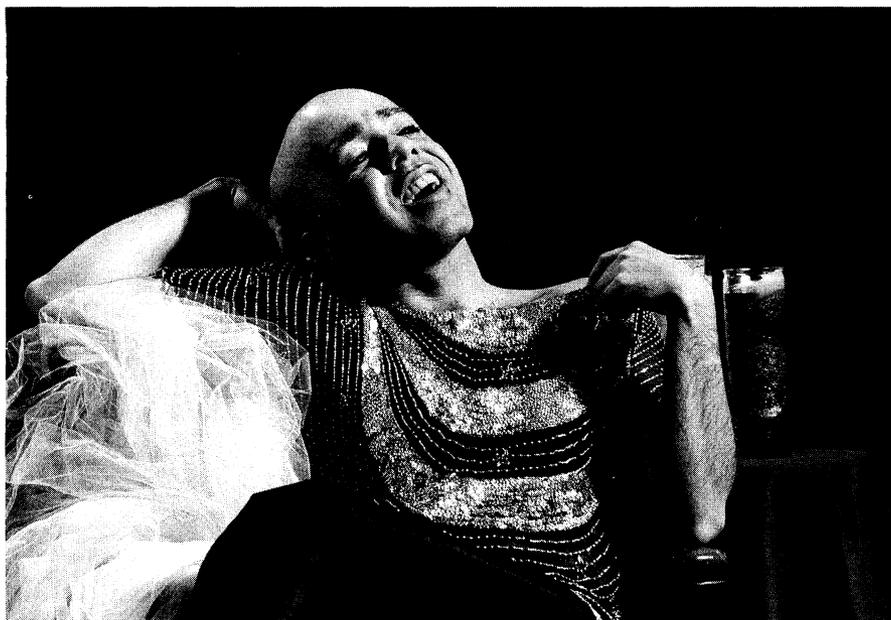
Al recordar a su madre revela ser hijo ilegítimo de una enferma mental, una mujer fervientemente religiosa y supersticiosa, que sin embargo supo brindarle amor: “Mi madre, la pobre, murió en un manicomio, mucho más loca que yo. La *norsa* me entregó sus posesiones: una estatuilla plástica de la Sagrada Concepción, una foto vestida para la procesión de Semana Santa en Bayamón, un certificado falso de adopción y unas notas sobre mí.”

Sólo el final de esta obra se explica el misterio del comienzo: Cada uno de los siete portales de salida de la cárcel se van abriendo “a paso de tango resentido.” La protagonista, en función de “viuda,” va pagando “con creces el robo del tesoro de [mi] juventud.” Atraviesa cada portal “soñando que todavía [soy] una musa.” Una vez libre, cuando ya “la calle es toda [tuya],” su primer impulso es ir al cementerio a rezarle al “Nene Lindo” y pedirle perdón por sus pecados. De allí pasa a rendir homenaje al segundo amor de su vida, “la tumba de Mamá.”

La presente adaptación contribuye a ampliar las posibilidades del rol del homosexual en nuestra sociedad, rol que obtuvo su auge más importante

con la creación novelada, cinemática, y teatral de *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig. La música del bolero es un vehículo altamente eficaz y entretenido para exhibir las posibilidades artísticas y estéticas del protagonista.

Nora Glickman
Queens College, CUNY



El bolero fue mi ruina por Manuel R. Otero. Foto por H. L. Delgado.

Bartleby, el escribiente

Bartleby el escribiente, obra teatral de Alvaro Malmierca, dirigida por Mariana Wainstein, fue presentada por el Teatro del Escorpión de Uruguay, en el Repertorio Español de Nueva York, el 18 y 19 de junio de 1997. *Bartleby*, pieza en un acto para seis actores, se inspira en el cuento homónimo “Bartleby: The Scrivener. A Story of Wall Street” de Hermann Melville (1819-1891), autor de la célebre novela *Moby Dick*. Como al resto de los personajes, vamos conociendo a Bartleby por boca de su patrón, un abogado viejo, escéptico y prudente. En esta puesta en escena expresionista, el paraguas que el abogado abre al salir de su oficina durante días lluviosos

representa su propia perspectiva, que abarca a todos los integrantes de la obra. De modo que el foco ésta no se centra en el escribiente, sino que se expande al abogado en reacción a la inacción de su empleado. Porque si bien el doctor en leyes de Wall Street encarna la actitud materialista de la sociedad norteamericana del siglo XIX, la culminación del nihilismo se evidencia en la negativa estoica de Bartleby de adaptarse al sistema deshumanizador que lo sofoca.

El personaje de Bartleby es presentado como un joven de gestos inmutables y de comportamiento intachable. Es el primero en llegar a la oficina, el último en partir; trabaja sin descanso, no conversa con nadie. Sin embargo, pese a funcionar como una máquina eficaz, se niega a acatar órdenes que lo distraen de su labor notarial, con una respuesta tímida pero enfática: “Preferiría no hacerlo.” Su conducta obstinada, enigmática, su resistencia a ser moldeado provoca una reacción de desconfianza y envidia de parte de sus co-empleados – seres burdos y opacos, vestidos uniformemente de negro, en contraste con el traje blanco que viste Bartleby. Lo que es más, cuando Bartleby se rebela a las órdenes de su superior, todos los que le rodean sienten la violación de su esquema preconcebido. Se ven contagiados por el verbo “preferir” – que indica una opción individual – sólo para percatarse de que nunca lo habían empleado anteriormente.

Paradójicamente, la exasperación y la frustración que el comportamiento de Bartleby provoca en el abogado tiene el efecto de humanizarlo: lo trata con benevolencia, se apiada de él, y hasta llega a cobrarle afecto. Al no saber cómo despedirlo sin herir sus emociones, es el patrón quien se muda de oficina. Transformado por la experiencia, el abogado llega a defender la actitud de su empleado y aún protege sus excentricidades. Pero más que un ser humano, el personaje de Bartleby representa una manera de actuar: una actitud alienada, cerrada, muda, solitaria, indiferente.

El dramatismo de la narración consiste en llevar la eficacia y el conformismo del oficinista al extremo. El patrón de Bartleby descubre que éste trabaja los fines de semana, que hace de la oficina su vivienda. Cuando ya no puede defenderlo de las recriminaciones de sus otros empleados y colegas, teme quedar implicado en la misma “locura” de Bartleby. Bartleby es expulsado, olvidado, y encarcelado por vagabundear por las calles; en la cárcel su inercia e inapetencia llegan a preocupar al mismo guardián sobornado por el abogado, puesto que Bartleby se niega a actuar apoyándose siempre en el mismo estribillo: “Preferiría no hacerlo.” Sólo después de la muerte de Bartleby el narrador descubre – sin dar explicaciones – que su empleo inicial

había consistido en desechar cartas no reclamadas que se acumulaban en el correo.

La utilería de la obra es mínima: sillas y mesas de plástico acrílico, transparente y desmontable son los muebles que sirven a la vez de camas, escritorios, escaleras y biombos que revelan cuanto esconden. Estos se deslizan en silencio al compás de una música electrónica minimalista que divide eficazmente distancias y tiempos. Silvia Meyer, la compositora, emplea inicialmente un aire juguetón que adquiere gravedad a medida que la conducta de Bartleby provoca mayor desconcierto.

La iluminación focal sobre la pantalla de fondo determina los diversos estados de ánimo que rigen en cada escena y regula los efectos de sonido y los cambios de luz que oscilan entre lo onírico y lo absurdo. El trasfondo sobre pantalla verde refleja el estado anímico “normal” del copista, mientras que la tela se tiñe de rojo sangre cuando Bartleby, víctima y redentor, es negado por su patrón; y se vuelve azul cuando la mente del copista deja de resistir y se somete, finalmente, a la muerte.

La obra presenta una serie de situaciones absurdas que sugieren paralelos con los personajes existencialistas de Dostoievsky o de Galdós, llevados por su obsesión de perseguir una meta, aún cuando no tenga sentido hacerlo. Es absurdo que Bartleby en su trabajo inicial haya tenido que sortear cartas que no llegaron a ser entregadas a sus destinatarios a tiempo. Estos “mensajes de vida que se han convertido en mensajes de muerte” pudieran haber tenido su propósito cuando fueron escritos, pero ya no lo tienen. Se expone así una humanidad que irremediamente extravía y confunde los mensajes. Es absurdo también que Bartleby – copista meticulado – se resista a discutir su trabajo aun a costa de sí mismo, arriesgando su empleo por una mera formalidad encubriendo su inacción bajo la apariencia de una actividad febril. Resulta igualmente absurdo que el patrón insista en seguir el ritual oficinesco aún cuando esté convencido de que Bartleby no comete errores. Es absurdo finalmente que todo un sistema burocrático se rija por reglas estrictas, por papeleos inútiles y estériles, tanto si tienen sentido como si no lo tienen.

Obras como la de Meville merecen comparación con las de sus sucesores Franz Kafka o Bruno Schulz, ya que tratan de la alienación que sufre el hombre cuando se encuentra separado de su entorno familiar, cuando se convierte en una pieza más de un engranaje desconocido, o cuando se ve inmerso en papeles que en nada inciden en su experiencia personal. Los movimientos gestuales y corporales de los actores – lúcidamente dirigidos por Mariana Wainstein – facilitan las transiciones. Como los pasos de un

kabuki japonés, se vuelven imperceptibles, poniendo en relieve el sentido universal de las palabras expresadas. La obra se desliza por planos diversos que pasan de lo real a lo fantástico, a lo alegórico, a lo metafísico. *Bartleby* es una crítica a la incomunicación y la burocracia del mundo moderno, resultante de la rutina y el ocio cotidianos.

Comprensiblemente, “*Bartleby*” fue el cuento favorito de Jorge Luis Borges en el retrato que traza del hombre empequeñecido por la mediocridad burocrática, la opresión, el vacío, el aislamiento, y dada la consecuencia final del abuso de la lectura – la ceguera. En el cuento, es el narrador quien mejor expresa la dimensión de su congoja en el último gemido de su cuento: “¡Oh *Bartleby*, oh Humanidad!”

Nora Glickman
Queens College, CUNY

***La Malinche* at the Arizona Theatre Company**

Carlos Morton’s epic drama, *La Malinche*, had its world premiere production by the Arizona Theatre Company, first in Tucson, January 11 to February 1 and then in Phoenix, February 8 to 22, 1997. This was the first fully-mounted production of any of Morton’s plays by a major regional theatre. Under Abel Lopez’s direction and with Monica Raya’s sets, the production was visually stunning, complemented by Tracy Odishaw’s lighting, Rose Pederson’s costuming and David Maddox’s sound and music. They chose a minimalist setting that was quite effective. The large stage was bare at the beginning of the play, but that austerity was shattered with the sounds of the battles that presaged the conquest. A stream of light then broke through the haze up stage, as a giant golden horse with Conquistador astride appeared opposite and began to move slowly across the stage into the light. An auspicious and moving opening.

Taking a post-modern view of this complex world, Lopez and Raya left the stage practically bare except for architectonic elements such as columns that rose and fell with the scene changes as well as a large movable staircase unit that resembled pyramid or church steps. At times a miniature Church would descend and become a kind of crown at the top of the steps as well as a “throne” upon which the bishop would sit. Everything was painted in golden hues which would change with the lighting to suit the mood of the scene. The images were

simple and elegant, a far cry from the garish spectacle other producers insist upon when attempting to “entertain” their audiences with exotic themes.

This production benefited from a small cast of nine fine actors. Dawnie Mercado played the one-dimensional Malinche with strength, complemented and goaded-on by Yolanda Bavan’s La Llorona. Christopher Michael Bauer played Cortez with firm assurance. At times the arguments between Malinche and Cortez disintegrated into shouting matches but the actors were working with a difficult text. In Morton’s version, the story of Medea is recalled, as we watch Malintzin suffer the pains of rejection when Cortez announces that he will wed the Bishop’s niece. Like Medea, Malintzin kills their son. Conflating the indigenous figure of La Llorona, another woman who killed her children and wanders the night, wailing for their souls, Morton loses focus from the title character. In fact, La Llorona is often a more compelling figure than Malinche in this production. The playwright should have paid more attention to his central character and her motivations in order to draw a more fully realized Malinche. Perhaps Morton should have ignored the Medea myth altogether and focused instead on the Mexican/Spanish legend.

As I watched the spectacle unfold in this minimalist vision of cataclysmic events I could not avoid thinking that this spectacle is an opera, not a play. Perhaps because of the settings and the staging, and because of Morton’s attempt at heightened language, this play cries for full musical score.

Jorge Huerta

University of California, San Diego

Lejos de aquí: Reseña de una nostalgia no superada

Un sábado, en la función matiné, fuimos a ver la puesta en escena de *Lejos de aquí*, obra teatral de autoría compartida por dos importantes dramaturgos argentinos. Nos referimos a Roberto Cossa y a Mauricio Kartun. Luego de leer el texto dramático, nos preguntamos cómo sería su traducción a los lenguajes espectaculares. Artaud señala que no hay fórmulas sino tantas propuestas en escena como teatristas. Así, nos dirigimos al Teatro de la Luna, espacio teatral que funciona dentro de una escuela ubicada en Arlington, localidad cercana a Washington, D.C. y cuyo director ejecutivo es el actor y director teatral argentino Mario Marcel.

El Teatro de la Luna es una sala funcional con capacidad para 150 espectadores, posee butacas que no son fijas, y carece de un escenario

construido. No encontramos un público joven, pero sí en cambio, muy entusiasta y entendido del quehacer teatral. Podemos hacer esta afirmación porque si bien no hubo un debate organizado al finalizar el espectáculo, en cambio Marcel ofreció un diálogo espontáneo con los actores y esto creó un ambiente de intercambio de opinión con los actores y entre los espectadores entre sí. Nosotros, que tuvimos ocasión de visitar el Teatro de la Luna para presenciar otro espectáculo, nos vimos gratamente sorprendidos frente a la escenografía pues logró transformar el espacio escénico volviéndolo irreconocible en cuanto a su forma con respecto a la distribución anterior. Nos pareció una escenografía muy lograda, pues creaba la ambientación necesaria y sintetizaba la trastienda no sólo de un restaurante a la vera del camino, sino la trastienda de estos seres desafortunados, luchadores y por sobre todo humanizados por un dolor del que no pueden huir y que van cargando en cada maleta del alma. Dos personajes corresponden a una clase media representada por los hijos del gerente del Banco Nación, Estela y Lorenzo, quienes dejaron Pompeya y se fueron a Madrid luego que Estela conociera al “gallego” Manolo con quien se casó. Señalamos en primer término a estos hermanos, porque en ellos se evidencia de un modo más acentuado la decadencia, el pasaje de una clase social que cambia de nivel y pasa a otra clase social más baja, la clase obrera. No sólo se marca este cambio en el trabajo, pues son camareros en el restaurante, sino en el vocabulario, particularmente en el de Estela, quien no deja de proferir palabras vulgares, soeces, que de ninguna manera se corresponden con la señorita educada que fuera en otro tiempo. Salvo el resentimiento, no hay vestigios de su vida anterior, ni aún en sus gestos, circunstancia que se acentúa por su inclinación a la bebida. Estos personajes están llegando a los sesenta años y remiten a una nostalgia propia de su generación, que recorta una Argentina poco reconocible para las generaciones más jóvenes. Como ejemplo cabe la referencia a las máquinas de tejer marca Wanora y las referencias a la nostalgia tanguera de un tiempo que pasó, en particular expresada por Lorenzo para quien la nostalgia se sintetiza en el periplo por los bares porteños, en los que ocupaba su tiempo, sin que nos enteremos de algún trabajo que hiciera entre bar y bar. Manolo es el típico “gallego” que se encontraba en los bares porteños que se describen en esta obra y que testimonia la presencia de la gran cantidad de españoles que se dedicaron a la gastronomía a su arribo a Buenos Aires. Son personajes que se corresponden con el teatro realista, que encuentra en Cossa a uno de sus máximos representantes, de modo que la puesta en escena refleja este realismo en todos los lenguajes del espectáculo y en todos los personajes.

Las nuevas generaciones están representadas por el Mejicano y Mercedes, quien por alguna coincidencia muestra a una mujer también vulgar tanto en sus gestos, como en su vocabulario, como en sus intenciones y las libertades que se toma con el Mejicano. Es verdad que puede representar a la “movida” madrileña, es decir a la generación que siguió al “destape” español que surgió con el fin de la dictadura franquista. En esta obra los hombres son más tímidos y sobrios que las mujeres, quienes no sólo reflejan los tiempos que corren, sino que aparecen francamente “groseras,” como si nunca hubiesen visitado, aunque más no sea una vez en sus vidas *El Corte Inglés*. Es obvio que este comentario se dirige al texto literario que leímos antes de ver la puesta en escena hecha por Agustín Núñez. Se trata de teatro realista-naturalista que por lo general guarda un vínculo reconocible entre el texto y la representación. Los actores se ajustaron a esta premisa dramática, en términos generales había buena comunicación entre ellos, aunque alguna fisura encontramos entre el vínculo de los hermanos y de los esposos. Creemos que los hermanos dialogan muy poco y aparecen desconectados entre sí. Algo similar ocurre entre los esposos; en ambas circunstancias no se produce un desarrollo dramático de los conflictos. En cambio el vínculo entre Lorenzo y Manolo expresa la unión de estos cuñados y amigos, que se quieren y comprenden más allá de las circunstancias a las que se exponen. Pavis señala que “las prácticas significantes se preocupan de la pluralidad de las significaciones” (44). El texto dramático hoy es percibido como una serie de discursos que el actor transmite a los espectadores. Marcel es un actor “sanguíneo,” muy compenetrado con el espectador, es quien más se comunica con el espectador, a quien no ignora, es un actor que sabe que el espectador “está allí” y no lo abandona, no actúa para su público, pero sabe que existe y el espectador agradecido lo sigue con ternura. Fischer-Lichte habla de signos paralingüísticos, así la puesta en escena finaliza con el signo paralingüístico de Lorenzo quien si durante toda la representación reflejaba alegría y optimismo, su mímica se transformó en una mueca de dolor. Con acento de español pregunta, “¿o en qué idioma estoy hablando?” (110). Durante la entrevista que ofreciera, Marcel remarcó la presencia del grotesco, como indica Pellettieri (53) ya fuera utilizado por Cossa. Si Lorenzo se rió de la vida durante el espectáculo, hacia el final se le cae la máscara, ahora puede llorar porque es “el chaval del estanco.”

Raquel Wajnerman
Catholic University of America

Bibliografía

Barthes, Roland. *Essais critiques*. Paris: Editions du Seuil, 1964.

Braun, Edward. *El director y la escena*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1992.

Cossa, Roberto y Mauricio Kartun. *Lejos de aquí*. S/R.

Cossa, Roberto. *La pata de la sota*. Intr. Osvaldo Pellettieri. Buenos Aires: Clásicos Huemul, 1985.

Fischer-Lichte, Erika. "Hacia una comprensión del teatro. Algunas perspectivas de la semiótica del teatro." *Dispositio XIII* (1988): 1-28.

Pavis, Patrice. *El teatro y su recepción*. La Habana: Casa de las Américas, 1994.

_____. "Del texto a la puesta en escena: la travesía histórica." *Dispositio XIII* (1988): 29-47.