

Brincos y saltos

Rosa Luisa Márquez

¿Cómo comenzó todo esto? También me lo pregunto yo, y para poder ofrecer una respuesta totalmente parcializada tengo que echar una mirada atrás a re-pasar lo andado, cosa que no suelo, ni me gusta hacer. Me ha costado ese paso más que ninguno otro, pues si algo describe la esencia del trayecto que hemos recorrido durante los últimos doce años es precisamente el corre-corre, la zambullida profunda en el hacer, el hacer sabiendo y sin saber p'a donde, el miedo a detenerse... ¿el volver atrás? ...ni p'a coger impulso...

Brincos y saltos fue el nombre con el que René Monclova bautizó el curso de **Actividades Dramáticas** que diseñé para el Departamento de Drama en 1979. Me sentía incómoda con el énfasis en la actuación del currículo y las expectativas de los estudiantes de Drama. Lo encontraba desproporcionado y engañoso ante la realidad teatral del país. Me parecía más apropiado promover una formación humanística que desarrollase las capacidades artísticas de los universitarios para que a su vez pudieran ser catalizadores de las mismas en niños, comunidades con características especiales y ancianos.

Combiné experiencias pasadas con este fin. Rescaté de la vida académica el rigor y la disciplina de los cursos de pantomima de mi maestra Gilda Navarra; de Myrna Casas, los procesos de creación colectiva y de Dean Zayas la experiencia liberadora del Teatro Rodante. De la extra-curricular, aprendí del maestro Pablo Cabrera, el atreverme a inventar partiendo de todos los materiales de trabajo.

Los universitarios estábamos en los años sesenta y setenta íntimamente ligados a la calle. Había huelgas dentro y fuera del recinto: del personal de mantenimiento, de la telefónica; la guerra de Viet Nam hacía obligatorio el servicio militar. Muchos fueron y volvieron destrozados.

Las luchas anti-guerra iban a la par con la sobrevivencia y la defensa de la identidad nacional. Nuestro *teatro de operaciones* era la escena en donde todo se teatralizaba. El Departamento de Drama no respondía plenamente a nuestras inquietudes, o tal vez estaba inmerso en sí haciendo **Teatro**. A nosotros nos interesaban los teatros, todos; salimos pues a los pasillos, a la plazas, a las calles. Creamos un grupo de teatro popular: **Anamú**.

Anamú proponía un lenguaje y lugar escénico cercano al espectador, abierto y vital, que encarase los asuntos fundamentales de la brega nacional: el desempleo, la emigración, la guerra; obras cortas, con sentido del humor, de propaganda, por encargo, adaptaciones de cuentos y piezas de dramaturgos jóvenes, puertorriqueños y latinoamericanos: **Pipo subway no sabe reir** de Jaime Carrero; **Preciosa y otras tonadas que no llegaron al Hit Parade** con textos de Luis Rafael Sánchez, Alfredo Matilla, Pedro Juan Soto, Pedro Pietri, entre otros; **Historias para ser contadas** de Osvaldo Dragún, **Ya los perros no se amarran con longaniza** de José Luis Ramos y Jorge Rodríguez, **La huelga** de Jaime Barbín, **Bahía sucia, Bahía negra** de creación colectiva.

Los café teatros como *La Tierruca, La Tea y La Tahona* eran lugares de encuentro para buscar soluciones imaginativas a problemas de tiempo y espacio. Esta diversidad de estímulos nos hizo inventar nuestros propios textos, apropiarnos de múltiples espacios e interactuar directamente con el público. Nos obligó a abrir nuestra propia salita de ochenta cojines en Barrio Obrero. Nos Hermanó a movimientos de búsqueda y ruptura en América Latina, Estados Unidos y Europa: al *Teatro experimental de Cali*, al *Teatro del oprimido* en Brasil y Argentina; al *Living Theatre*, al *Bread and Puppet Theater*, al *Teatro campesino*, al *San Francisco Mime Troupe* en los Estados Unidos; a Bertolt Brecht.

El terreno era fértil: *El tajo del alacrán* en teatro y *El taller alacrán* en gráfica realizaban proyectos y

montajes fuera de serie con efectos multiplicadores; Pedro Santaliz se iba a la calle a forjar con aficionados de las barriadas y estudiantes, *El nuevo teatro pobre de América*; Miriam Colón iniciaba su ruta rodante neo-yorquina; Luis Rafael Sánchez estrenaba con éxito **La pasión según Antígona Pérez**; el *Tirabuzón Rojo* hacía piezas de cine experimental. Saboreábamos un succulento menú de sazones culturales: nos calentábamos al *fuego, fuego, fuego* de Roy Brown, memorizábamos las décimas revolucionarias de Andrés Jiménez y el *Antonia y Verde luz* de El Topo eran nuestra *Borinqueña*, coréabamos a Tahoné, a *Haciendo punto en otro son*, a Silvio y a Pablo: a la nueva trova.

Improvisábamos con Sunshine, Pantojas y Ricky Muratti en los pasillos, compartíamos la escena con Eddie López y sus *Rayos Gamma*. Nos dirigían Pablo Cabrera y Victoria Espinosa. Gloria Sáez nos disfrazaba. Gabriel Suau nos cartelaba y fotografiaba. Planeábamos con Nilita proyectos editoriales. Atendíamos en nuestra salita a los forjadores del teatro latinoamericano durante Festivales y Muestras Mundiales. **¿Viet-Rock o Viet-Nam?** Discutíamos eternamente sobre arte y política, sobre arte y familia, sobre arte, política y familia; juntos, revueltos y separados.

Hacíamos el amor con Serrat y al ritmo de El Gran Combo. En fin, fuimos cocineros y comensales de un festín p' a chuparse los dedos; atracados, atacados y jamaqueados por el continuo bombardeo de una mixta sensorial desbordante.

El impacto de uno de esos estímulos me lanzó al Norte. En 1973 dí un salto vital a estudios superiores en la universidad del estado de Michigan, donde entrené en *Creative Dramatics* -el teatro al servicio de la educación y la animación teatral. Durante tres años visitamos escuelas en el distrito de Lansing, haciendo representaciones y talleres para ofrecerle a maestros y estudiantes, las artes teatrales como recurso pedagógico.

Realizábamos proyectos interdisciplinarios orientados a desarrollar la imaginación del niño; para que explorara y transformara su mundo a través de juegos teatrales. Proponíamos ejercicios de confianza, de pantomima, de creación y dramatización de cuentos, de música y de artes plásticas. El teatro traducía a lenguaje expresivo, las lecciones de historia, de ciencia y hasta de matemáticas. El carácter no competitivo de la experiencia promovía la creación en conjunto.

El *Lansing Team of Four* fue el equipo de teatreros profesionales que inició este proyecto. Preparábamos un espectáculo basado en cuentos y poemas del currículo escolar y lo representábamos en gimnasios ante cientos de estudiantes. Trabajábamos con pocos recursos externos, contábamos con nuestra capacidad de provocar la imaginación de los pequeños espectadores.

Propiciábamos la participación de los niños durante alguna parte del espectáculo. La semana siguiente visitábamos cada salón de clases que había visto la pieza y luego de una sesión de juegos, representábamos uno de los cuentos con ellos. Regresábamos una vez más a realizar otro taller de teatro sobre un área particular de estudio: el sistema solar, la suma por fracciones, la historia de la esclavitud negra, etc. Para nosotros también fue un proceso de constante invención, de continua escritura de textos teatrales, de productivas negociaciones.

Durante esos años entré en contacto con el *Teatro del oprimido* del teatrólogo brasileño Augusto Boal, que tenía mucho en común con el proyecto pedagógico de Lansing: el teatro como actividad democrática, el juego como base para la creación libre y deshinibida. *Más tarde fui su aprendiz y luego ayudé a poner en práctica su labor alfabetizadora en el sistema de educación pública de Río de Janeiro*. La transformación social era el objetivo principal de su metodología.

Al igual que su compatriota Paolo Freire, Boal veía el arte como vehículo de liberación, espacio de participación dinámica y fuente de aprendizaje. Sus **Técnicas latinoamericanas de educación popular** es un manual de alternativas para la creación teatral a partir de la propia realidad de los creadores. Una de sus aportaciones fundamentales, el *Teatro-foro*, es un laboratorio para la discusión de problemas en donde el espectador pasa a ser autor y actor de su propio drama. El mundo pedagógico y artístico de los niños de Lansing y el de los adultos de Boal se complementaban.

Tenía entonces bastante materia prima para desarrollar una propuesta educativa. En la Universidad de Oregón diseñé y enseñé el curso de *juegos teatrales* en 1977-78. Lo tomaron estudiantes de educación, enfermería, recreación y deportes, artes y teatro. En 1979 comencé el de **Brincos y Saltos** en la Universidad de Puerto Rico y desde entonces lo voy transformando.

Ahí nació la idea de los **Teatreros Ambulantes**: un grupo de jóvenes que se dedicase a desarrollar talleres

de teatro en nuestras comunidades, partiendo de las vivencias de las mismas. Esos **Teatrerros** siguen realizando proyectos en escuelas, hogares de jóvenes y ancianos, hospitales de psiquiatría y centros de rehabilitación. El curso ha generado textos teatrales para públicos amplios como **Trapitos al Aire** y **Foto-estáticas** que también se representaron en Estados Unidos y Brasil. Este libro contiene las guías generales del curso y comentarios de los estudiantes para que sirva de manual de trabajo práctico en escuelas y comunidades. **Los Teatrerros Ambulantes de Cayey** surgieron después.

En 1979 comencé a colaborar con el *Bread and Puppet Theater*. Más que un grupo de teatro de muñecos gigantescos **B&P** es un proyecto de vida en el cual el compromiso de cada uno de sus integrantes es con el contenido y los materiales de trabajo. El desarrollo de las piezas a partir de los objetos y de las circunstancias dadas, fueron las propuestas de la metodología de Peter Schumann que incorporé a mi trabajo.

La experiencia junto a él redujo en mí el miedo a lo desconocido, me estimuló a componer con los recursos que cuento: los participantes con sus destrezas y limitaciones y con materiales baratos o de desecho. Alimentó mi interés por la plástica en acción. *Desde entonces mantenemos un puente de ida y vuelta con ellos : tres talleres en Puerto Rico, innumerables viajes de teatrerros de aquí a su Circo de Verano en Vermont, giras teatrales a Nicaragua.*

También en 1979 me enfraqué en un proyecto que resultó precursor de **Los Teatrerros**. El dramaturgo Gerard Paul Marín escribió, en taller, junto a varios estudiantes del Departamento de Drama, **Cuentos, cuentos y más cuentos**. Esa pieza, junto al montaje de **La leyenda del Cemí** de Kalman Barys, se convirtió en laboratorio para desarrollar el germen de los trabajos que le siguieron: la creación colectiva con la participación activa de los estudiantes, el carácter itinerante de las representaciones y la fuerte presencia de la gráfica y los objetos desarrollados entonces en colaboración con Carmiña Bouet y Oscar Mestey. Las bases del trabajo posterior estaban sentadas.

Ya para 1984, en que regreso de un año de entrenamiento con Augusto Boal en el *Centro de Investigación de las técnicas activas de expresión* en París y en que Antonio Martorell aterriza de su auto-exilio mexicano, iniciamos de lleno nuestras colaboraciones que hemos decidido llamar: proyectos *gráfico-teatrales* por el vínculo inseparable entre la plástica y la acción dramática.

Martorell tenía vasta experiencia en actividades artísticas colectivas con el grupo de teatro popular *El tajo del Alacrán*. Había sido dramaturgo, escenógrafo, vestuarista, maquillista; sólo le faltaba subir a escena a desarrollar personajes, función que tenía requete-dominada en su vida cotidiana. El artículo *Uno, dos, tres...probando*, publicado originalmente en la **Revista Conjunto** de Casa de las Américas, sintetiza nuestros comienzos y describe los objetivos de uno de nuestros proyectos principales: **Los Los Teatrerros Ambulantes de Cayey** inspirado en **Anamú**, un grupo interdisciplinario de estudiantes del Colegio Universitario de Cayey que durante cuatro años se dedicó a viajar por la Isla y *pueblos limítrofes*, representando obras cortas de cuentistas y dramaturgos latinoamericanos.

Los Teatrerros se entrenaron con varios de los más interesantes realizadores y maestros del teatro contemporáneo del continente y del patio: Peter Schumann y el *Bread and Puppet Theater*, Augusto Boal, teatrólogo brasileño de *El teatro del oprimido*, Osvaldo Dragún, dramaturgo argentino y director de la *Escuela Internacional de Teatro de América Latina y el Caribe*, Miguel Rubio, director del *Grupo Cultural Yuyachkani* de Perú, Patricia Hernández, coreógrafa chilena, Martiza Pérez, Awilda Sterling y Viveca Vázquez, coreógrafas y teatreras puertorriqueñas, Dinorah Marzán, compositora y se nutrieron de las propuestas artísticas del pintor Oscar Mestey, de los cuenteros Ana Lydia Vega y Kalman Barys y del cineasta Emilio Rodríguez, entre otros.

Luego de completar su ciclo de trabajo universitario, **Los Teatrerros** están poniendo en práctica, en sus respectivas profesiones, las técnicas teatrales aprendidas, multiplicando así el lugar del arte en la vida cotidiana. Sus ejecutorias y procesos forman parte de este testimonio, por lo que puedan aportar al desarrollo de grupos de trabajo teatral de participación y creación colectiva.

Martorell y yo continuamos colaborando. Desde **La marcha de la escarcha** en 1984 hemos realizado más de veinte espectáculos, cinco conferencias dramatizadas, infinidad de talleres y artículos cuerpo a cuerpo y mano a mano. A veces no sabemos quién inicia y quién sigue. Como en el ejercicio de **espejos**, en que tanto el líder como el que lo copia, proponen y duplican simultáneamente los movimientos, hemos generado propuestas dinámicas que crecen y se enriquecen a partir de lo que se le ocurre al otro.

A veces nos provoca la imagen, como en **Foto-estáticas**, a veces la música, como en **La marcha de la escarcha** y a veces la palabra, como en **Otra maldad de Pateco**. Nos hemos rebelado en contra del teatro que se ciñe estrictamente al texto literario, sin embargo, *la palabra* tiene un lugar especial y concreto en nuestros espectáculos. Reproduzco, parte del delirio a dúo, Martorell-Marquesiano, a través de ensayos escritos *a la limón*.

Nuestra colaboración surge de una afinidad de propósitos, de maneras de ver el arte como un lugar de placer y un instrumento de comunicación; de una visión tri-dimensional y activa del artista plástico y una conceptualización en imágenes de la teatrera. La presentación de estos ensayos es fragmentada como lo ha sido nuestra experiencia, hija del *collage* y de la épica, más que del paisaje apacible y la dramaturgia lineal; ensayos literarios sobre ensayos teatrales, que por naturaleza no son finales. Miguel Villafañe documenta fotográficamente muchos de nuestros **saltos**. Congela el **cuentodenuncacabar**, como lo intenta y no lo intenta este relato.

Brincos y Saltos es una recopilación de aventuras, una reflexión sobre el *relevo* teatral de dos y muchos más y un manual de ejercicios y comentarios sobre un curso que me ha dado gusto compartir con los estudiantes. Ellos lo enriquecieron con nuevas experiencias, aportaciones y sugerencias. Entre cada **brinco** cuelo una nota para hacer contacto; apalabramiento que no será teatro hasta que vuelva a transformarse en gesto. Como en el juego del sapito, sólo se alcanzará la meta cuando cada uno se anime a dar su propio **salto** a lo alto.