



POLIMNIA

Taller de Histriones
1971-1985

COMPILACION DE
GILDA NAVARRA

Responsable de la publicación:
GILDA NAVARRA

Coordinación de textos:
RAMÓN ARROYO CARRIÓN

Diseño gráfico:
QUIM LARREA y JULI CAPELLA
con CARLOS CANELLA

Esta publicación ha sido coauspiciada por el
INSTITUTO DE CULTURA PUERTORRIQUEÑA

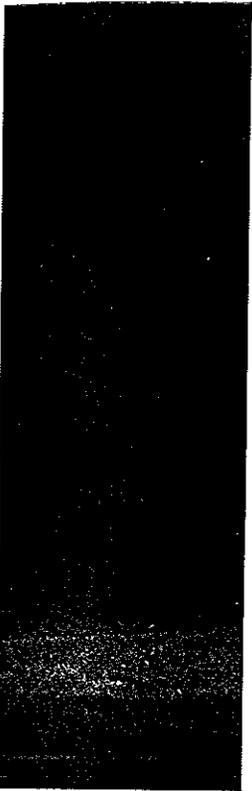
Impresión:
ROMARGRAF, S.A.
Juventud, 55 - Hospitalet de Llobregat
Barcelona, España.

© 1988, GILDA NAVARRA
Library of Congress Catalog Card number
Todos los derechos reservados.
ISBN: 0-86581-430-9
Depósito legal: B. 36.208-1988

Ninguna parte de esta publicación, incluido el
diseño de la cubierta, puede reproducirse,
almacenarse o transmitirse de ninguna forma, ni
por ningún medio, sea éste eléctrico, químico,
mecánico, óptico, de grabación o de fotocopia,
sin la previa autorización escrita por parte de
la Editorial.

HISTRIONES: SUJETOS DE SU PROPIA HISTORIA

EL NOMBRE: LA AUTONOMÍA DESEADA



Empezaré por el acto de nombrarse. Gilda Navarra se ha inventado a sí misma, aceptando el nombre que encontró en su carrera artística. Con ese nombre empezó otra persona, que sin cesar se ha ido transformando, a la vez que no ha dejado de ser ella misma. Ese nombre hace inconcebible ya el familiar y legal, e insinúa los gérmenes de un proyecto. En el acto de asumir activamente su propia identidad veo una de las pasiones que sustentan la eficacia que el grupo que ella inspiró y dirigió, el Taller de Histriones, ha tenido en la cultura puertorriqueña contemporánea.

Con ese nombre, Gilda Navarra fue adquiriendo una proyección propia, fuera de los lazos de parentesco que podían haber ofrecido seguridad y prestigio social. Desmantelando las connotaciones genealógicas, abre una brecha, se inventa un espacio muy distinto del asignado en Puerto Rico por aquellos años a una joven de buena familia burguesa. Y en los años setenta, los años de su espléndida madurez artística, se une a nombres nuevos de otros sectores sociales en la gran obra del Taller de Histriones: Ramfis González, Ricardo Molina, Luz Minerva Rodríguez, Wanda de la Cruz, Enrique Benet, Annamia Reyes, Maritza Martínez, Oscar Mestey y otros. En muchos sentidos la redefinición del nombre condensa el sentido de su propia búsqueda estética: qué hacer con la herencia social, familiar y artística. La autonomía deseada era, creo, un proyecto de liberación de la ciega cadena de prejuicios y valores que aprisionan a la mujer o al hombre en las mallas de las estructuras sociales o políticas. El nombre nuevo, Gilda Navarra, inauguraba la búsqueda de la autonomía y una tarea de imaginación y de invención. Podemos leerlo retrospectivamente como un franco desafío: el cuestionamiento de las costumbres familiares abrió el camino para lo que más tarde sería el cuestionamiento de las costumbres estéticas.

ARCADIO DÍAZ QUIÑONES

LA CONSTRUCCIÓN DE UNA TRADICIÓN

En segundo lugar, habría que resaltar su increíble fuerza acumulativa. Gilda Navarra ha tenido una capacidad excepcional para construirse su propia tradición, incorporando elementos que a primera vista son muy diversos, y que parecerían irreconciliables. Así su obra integra, mediante un trabajo de metamorfosis creadora, lenguajes de la danza española, de las exploraciones de la danza moderna, y de la mímica. A ello habría que añadir las evocaciones de las imágenes de sus alucinadas lecturas de algunos textos clásicos u olvidados, del disfrute prolongado de la música, y las frecuentes citas de obras pictóricas. No podría resumir en estas breves notas la extraordinaria riqueza y complejidad de las referencias, alusiones y ecos de estilos y de obras, tanto de la danza como de la pintura que configuran algunos mimodramas como *Asíntota*. Gilda Navarra nunca regresa al punto de partida sin volver enriquecida con el increíble tejido de un nuevo lenguaje simbólico lleno de sorpresas y hallazgos imprevisibles. Para ella no hay sentidos transparentes y unívocos, sino una constante tarea de desciframiento, de interpretaciones. Se abre un camino reconociendo en diversas tradiciones de la danza y el teatro las posibilidades de transformación que están en ellas contenidas.

No se limitó a calcar modelos aprendidos en las escuelas francesas de pantomima o en la gran tradición moderna de la danza norteamericana. Tampoco cultivó el mito de la creación a partir de cero, a partir de la nada. Su biografía artística es larga y compleja, y no es fácil precisar la influencia que sobre ella ejerció la rica cultura del teatro y la danza a la que ha tenido acceso a lo largo de los años. Quizás tampoco tiene mucho sentido postular en su caso una ruptura radical entre diversas etapas de su obra. Vivió y estudió en Nueva York en los años cuarenta, años del comienzo de una nueva fase de renovación de la danza clásica y moderna en la metrópoli. Aunque había estudiado ballet, se interesó cada vez más por la danza española, y desde 1946 a 1950 formó parte en España de los grupos de José Greco y Pilar López como bailarina española. Regresó a Puerto Rico a comienzos de la década del cincuenta, y fundó, junto a Ana García, los Ballets de San Juan, compañía y escuela en la que se encargó de todo lo español, como bailarina y coreógrafa. A comienzos de los años sesenta se fue interesando cada vez más por la danza moderna y por la pantomima: se traslada a París, y allí estudia con Etienne Decroux y Jacques LeCoq. Ahí se inicia, por lo visto, un cambio notable. No se trata de una rebelión contra el ballet y la danza española, sino de un distanciamiento de sus versiones fáciles y domesticadas. Poco después de su regreso a Puerto Rico se separa de Ballets de San Juan, y a finales de los años sesenta comienza a formar alumnos de pantomima en la Universidad de Puerto Rico. Taller de Histriones será el nuevo y definitivo espacio de trabajo para sus mimodramas. Cuando se escriba a fondo la historia de la danza, la mímica y el teatro que entran en la obra de Histriones, se verá con toda claridad que no se trató de una mera "imitación" de lenguajes artísticos contemporáneos, sino de una apropiación muy diná-

mica de elementos variados y de diversos estilos. La oposición usual entre la copia y el modelo, o lo extranjero y lo nacional, demuestra en este caso toda la falsedad de unas dicotomías que ocultan y aprisionan lo esencial del trabajo estético. Gilda Navarra e Histriónes demuestran que la búsqueda de nuevas formas estéticas es a veces una mezcla fuertemente ecléctica, la combinación libre de distintos elementos en una nueva coherencia, que puede incluir la potenciación de un arte arcaico como la mímica y la exploración de nuevas corrientes de la danza y el teatro. El hecho de que esa búsqueda fuera dirigida por una mujer que se ha abstenido de elaborar un discurso feminista, pero que asume, en la práctica, su propia diferencia, es en sí significativo.

La realidad cultural y social de Puerto Rico en los años sesenta y setenta, como veremos más adelante, fue un fuerte estímulo para esa dinámica apropiación.

LAS SILENCIOSAS PROVOCACIONES

Recordemos, además, que en Gilda Navarra hay un gran amor por la palabra escrita. Al mismo tiempo hay una gran desconfianza hacia la palabra dicha, como si fueran dos propiedades contradictorias. En el mundo de la banalidad publicitaria y el exceso de declaraciones programáticas, parece decirnos, nos han quitado la palabra y, lo que es peor, la palabra dicha se ha convertido en mercancía. Por eso privilegia los textos literarios. Su pasión es la traducción del objeto verbal literario al plano visual, a la imagen y al movimiento. Su arte maduro ha sido el arte del silencio, la imagen que intenta decir lo indecible. Sus grandes traducciones visuales de Lorca, Mishima o las cartas de Abelardo y Eloísa nos alejan de las prácticas discursivas, para que podamos ver la composición y los detalles del original. En esa puesta en escena proliferan silenciosamente los nuevos significados. La lentitud de la mímica pone en movimiento, paradójicamente, las infinitas posibilidades de los significados. "Volver la mirada atrás" es una de tantas engañosas frases hechas. Pero en el caso de Gilda Navarra su mirada atrás a los textos que la han inspirado es una mirada interior a las imágenes que han quedado en el oscuro fondo de nuestra memoria. Algunos de sus grandes mimodramas parecen reinventar la realidad a partir de los fragmentos que conserva la memoria, fragmentos recompuestos en una relectura de lo que fue y de lo que la imaginación añade. Tanto riesgo se corre a veces callando, ha dicho Nadine Gordimer, como haciendo uso de la palabra. Y en Puerto Rico pocos han dicho tanto como Gilda Navarra y el Taller de Histriónes con sus silenciosas provocaciones.

LA DOMINACIÓN Y LA REBELDÍA

En un medio en que la cultura oficial busca panoramas tranquilizadores para un país escindido, Gilda Navarra y su Taller de Histriones pusieron el énfasis en la teatralización de la represión, la marginación y la exclusión. La línea interpretativa dominante que atraviesa obras tan distintas como *Ocho mujeres* y *Abelardo y Eloísa* ha sido la exploración del poder, del drama de la dominación y la rebeldía. En los mimodramas resalta la tenacidad del existir, la esperanza, y el fracaso posible, precedido siempre de una resistencia. La sensibilidad de Gilda Navarra es eminentemente trágica: en un mundo carcelario el ser humano pugna por afirmar su humanidad. La confirmación de un fracaso subyace a menudo: difícilmente hay lugar para la convergencia de la realidad y el deseo. Pero al mismo tiempo personifica la cara esperanzada del discurso de la libertad, que es a veces sólo un delirio agónico por ver el cielo, la salida del túnel. Cuando Gilda Navarra y el Taller de Histriones leen el texto que nos constituye, nos reconocen como sujetos y no como objetos de nuestra propia historia. Las atroces descripciones de la *Divina Comedia* le sirvieron para componer en *Asíntota* un cuadro de vida que finalmente queda amenazado con la destrucción, pero que deja a sus protagonistas en el limitado y crucial espacio de su lucha. Atibón, Ogú, Erzulí recuperaba, por otra parte, las raíces de una cultura afrocaribeña a menudo excluida (reprimida) en las descripciones más o menos oficiales de la cultura nacional.

LOS AÑOS SESENTA Y SETENTA: ICONOCLASTAS Y REVISIONISTAS

Nombrándose a sí misma, sensible a las sumisiones y a las violencias impuestas por la costumbre social o familiar, a principios de los años setenta Gilda Navarra reactualiza sus proyectos. No fue casualidad. La racionalidad de la modernización industrial puertorriqueña hacía crisis en esos años, generando un ensanchamiento de los espacios críticos. Del triunfalismo tecnocrático de los años cincuenta se había pasado a la conciencia de las grietas del llamado modelo de desarrollo. El país, en efecto, se había transformado, pero el costo social y espiritual era alto, y se agudizaba en los años de la guerra de Vietnam y la remilitarización de la sociedad. Todo empezó a discutirse: la dominación política norteamericana y la complicidad de los sectores dominantes puertorriqueños, la herencia de la ideología patriarcal y el macartismo de los medios, las versiones oficiales de la historia, el canon literario y las definiciones culturales institucionalizadas.

El espíritu crítico, estimulado por los debates en torno a la Revolución cubana y la contracultura norteamericana, por el diálogo que comenzaba entonces entre cristianos y marxistas, y por la nueva literatura latinoamericana que se difundía rápidamente, rejuveneció a sectores importantes del país que se negaban a aceptar pasivamente la racionalización "moderna" y el funcionamiento del orden colonial. Estos proyectos de resistencia fueron animados por una cultura popular muy dinámica, y por círculos literarios, artísticos y políticos, y por ciertos campos del quehacer intelectual empeñados en un proyecto pluralista y en el ejercicio de su autonomía, más que en el "consumo" de bienes culturales. Una consideración de ese clima, que aquí sólo puedo esbozar en sus líneas más generales, nos permitiría situar con mayor precisión la disponibilidad de algunos sectores para ensayar nuevas experiencias y nuevas búsquedas, y haría posible definir con más rigor el lugar de *Histriones* en ese proceso.

Taller de *Histriones* y su variedad de opciones, la libertad de sus planteamientos temáticos y formales coincidía, pues, con la nueva literatura, la nueva gráfica y la nueva actitud contestataria de finales de los años sesenta y comienzos de los años setenta: con las redefiniciones y carnavalizaciones literarias de Luis Rafael Sánchez, con la recomposición del canon literario masculino que llevan a cabo Rosario Ferré o Angelamaría Dávila, con las audaces exploraciones y las exasperaciones de la tradición gráfica que perversa y jocosamente inician Antonio Martorell y José Rosa, con la libre irreverencia ante los modelos en la pintura y la gráfica de Myrna Báez, la nueva conciencia caribeña en los textos de José Luis González y el redescubrimiento de la historia olvidada de la emigración y los trabajadores en los libros de Bernardo Vega o Angel Quintero Rivera. No es fácil sintetizar ese proceso —complejo, rico, contradictorio— en pocas frases. Pero podría decirse que durante esos años cambió la manera de hablar de la realidad social y cultural, cambió, para muchos, la mirada. Cambiaron ciertas pautas de comportamiento, y se intentó cambiar la manera de concebir y vivir la amistad, el trabajo colectivo, la división sexual del trabajo, la moral sexual, y muchos otros aspectos de la vida cotidiana.

SUJETOS DE SU PROPIA HISTORIA

¿En qué consistió la especificidad de *Histriones*? Ensayaré algunas respuestas. En todo el trabajo del grupo sobresale, diría yo, una concepción austera y casi religiosa del espacio sagrado y litúrgico del arte. Mientras unos grupos asumían, parodiándola, la llamada "cultura de masas", y otros se empeñaban en estimular un teatro "popular", *Histriones* se

apartaba del debate, aunque implícitamente ofrecía su respuesta. La respuesta era, en realidad, un violento rechazo tanto de los valores comerciales como de la cultura de museo, distante a la vez de la lógica de los "happenings" y del prestigio solemne de los repertorios institucionalizados. Para decirlo con las palabras de Walter Benjamin, hay en *Histriones* una voluntad de recuperar el aura del arte, en un trabajo que exigía una dedicación casi absoluta del grupo. Quizás por ello mismo resulte asombroso que se pudiera mantener durante más de diez años, sin llegar nunca a un "gran público", y a pesar de las tensiones creadas en el interior mismo del grupo, derivadas en gran medida por la contradicción inevitable de tener que moverse en un mundo que ha secularizado y especializado la labor del artista en el mercado, en una sociedad regida por otros valores.

Por otra parte, los mimodramas eran obras de taller. Fueron resultado del trabajo colectivo del grupo, demostrando que el extremado individualismo fomentado por la racionalidad de la producción moderna puede ser superado, salvando al grupo de la tiranía del "star system", y que las tensiones del trabajo colectivo pueden ser, a pesar de todo, fecundas. *Histriones*, además, demostró que la "improvisación" era un método de trabajo que, aunque parezca paradójico, se puede llevar a cabo con todo rigor, compartiendo las interpretaciones y el esfuerzo. Ese trabajo se ensanchaba en la colaboración de músicos y artistas puertorriqueños: el tratamiento coreográfico se concibió como un elemento que exigía gran atención a todo el espacio visual, la adecuación de la escenografía, el vestuario, el sonido, la música. Así, por ejemplo, fue notable la integración del artista gráfico Antonio Martorell en la escenografía y el vestuario de *Atibón*, *Ogú*, *Erzulí*, y la música compuesta por Emmanuel Logroño para ese coreodrama, lo cual era perfectamente compatible con la utilización de la música de Carl Orff en *Abelardo y Eloísa*, la de Stravinsky para *Un guiñol*, o la de Miles Davis en *Soleá*.

En los mimodramas hay, para señalar otro aspecto, una exploración sistemática de distintos códigos, como si se fuera inventando una lengua nueva que funcionara, obligando al cuerpo a aceptar nuevas combinaciones y nuevos significados, a desnudar y hacer ver lo que está tapado por los lugares comunes. Hay una nueva manera de ver y tratar el cuerpo de *Histriones*, una presencia poderosa que nos obliga a reaprender su lenguaje. Por último, Gilda Navarra y su Taller de *Histriones* a lo largo de más de diez años, demostraron que la cultura de un país no la hacen los burócratas que administran los presupuestos, ni las élites que importan celebratoriamente modelos prestigiosos para su propia distinción y rápido consumo, sino la tradición más secreta de los que se han atrevido a correrse el riesgo de armar sus propios modelos y de llorar sus fracasos. Cuánto cuesta/caminar muy de prisa lentamente dice un verso contemporáneo del libro de Angelamaría Dávila. Esa, creo, ha sido una de las lecciones de *Histriones* en el exasperado y esperanzado clima de la crisis puertorriqueña: caminar muy de prisa lentamente, como los mimos que colectiva y silenciosamente nos revelaron con sus cuerpos inolvidables imágenes, escribieron sus propios textos y se constituyeron en sujetos de su propia historia.

Quedan en nuestra memoria imágenes imborrables: la cristalización del paradigma del amor de Ramfis González y Wanda de la Cruz en el suntuoso y sombrío mimodrama Abelardo y Eloísa, la encarnación del poder tiránico de Luz Minerva Rodríguez en Ocho mujeres, la reconstrucción barroca de Ricardo Molina en Un guiñol, la exploración reveladora de Alma Concepción en Atibón, Ogú, Erzulí, la razón iluminadora de Enrique Benet, la súbita y misteriosa corporeidad de lo sagrado y lo profano en todo el fecundo trabajo de Gilda Navarra y el Taller de Histriones. En el futuro se verán con mayor claridad las posibilidades abiertas por Histriones, y también los límites del proyecto. Mientras tanto, ese gran legado se destaca como una de las prácticas estéticas más firmes de la vida puertorriqueña contemporánea, cuya manera implícita de insertarse en la política era quizás de más largo alcance: protagonizar su propia historia, asumir libremente la tarea de reinterpretar los significados, imaginar y soñar una cultura y una sociedad alternativa.

SANTURCE, febrero de 1987



Moneda para acceso al teatro
Roma - siglo II AC