

Teatro

“Una obra profundamente humana. Llena de violencia y de ternura”

Entrevista con el director teatral Alberto Sarraín, que presenta en Madrid la obra *Fango*, de la cubana residente en Nueva York María Irene Fornés

Redacción CE

2 COMENTARIOS

Considerado uno de los más importantes directores del teatro hispano en los Estados Unidos, Alberto Sarraín es graduado de la Facultad de Psicología de la Universidad de La Habana, su ciudad natal. Trabajó como psicólogo asesor del grupo Teatro Estudio en Cuba. Fue uno de los miembros fundadores del Festival Internacional de Teatro de Miami y durante cinco años el director de su programa educativo mientras que se desempeñaba como director artístico y productor del Grupo Teatro Avante, anfitrión del Festival.

En 1995 fundó y dirigió el Grupo Cultural La Má Teodora, un proyecto que produjo teatro, editó una revista trimestral de artes escénicas y patrocinó el Festival Internacional del Monólogo de Miami. Ha enseñado teatro en Venezuela, Colombia, Chile, República Dominicana, Miami y New York. Su obra ha merecido, entre otros, los premios al mejor director en el Festival de teatro César Rengifo de Caracas (1985), en dos oportunidades ha recibido el Premio Fulbright de teatro para profesores norteamericanos (1988 Colombia y 1989 Chile), premios a sus puestas en escena de *La Chunga* de Mario Vargas Llosa, *La noche de los asesinos* de José Triana, *Una caja de zapatos vacía* de Virgilio Piñera, *Santa Cecilia* y *La noche de Abilio Estévez*, *Manteca* y *Delirio habanero* de Alberto Pedro en Miami. PEN/Newman Own Award, otorgado por el PEN Club de New York y premio Villanueva de la crítica teatral cubana por el espectáculo *Morir del cuento* de Abelardo Estorino en 2005. Como dramaturgo resultó primer finalista en el Premio Nacional Virgilio Piñera 2006, en Cuba, con su obra *Soledades*. En 2007 dirigió el estreno absoluto en Cuba de *Los siete contra Tebas*, la mítica pieza de Antón Arrufat. Ha traducido y publicado más de diez obras.

A continuación, Sarraín responde diversas preguntas sobre *Fango* (*Mud*), la obra que presenta ahora en Madrid, sus experiencias teatrales y como traductor, y las diferencias y semejanzas entre las puestas en escena en dos ciudades tan disímiles y unidas, como son La Habana y Miami.

Fango es una obra escrita en 1983 por una cubana radicada en Nueva York a partir de 1945. También una pieza emblemática del período duro del movimiento off-off-Broadway. Estos datos permiten formular al menos dos preguntas interrelacionadas: ¿Para su puesta en escena en Madrid se ha introducido algún cambio, debido al tiempo transcurrido o su presentación en un ambiente completamente diferente, y resultó una obra difícil de traducir, en cuanto a giros idiomáticos, y en especial para su presentación ante el público español?

Alberto Sarraín (AS): Ha sido un proceso largo traducir y versionar para Madrid la puesta de *Fango*. Es la segunda obra que traduzco de María Irene Fornés, después de *La conducta de la vida*, editada en una antología de teatro cubano en los EEUU que hicimos Lillian Manzor y yo para la editorial Alarcos. Comencé con la patética intención de hacer una traducción “neutral”, algo que ha ido calando dentro del movimiento teatral de la hispanidad americana. Se basa en la idea de atraer una mayor cantidad de público a los espectáculos y para ello tratar de encontrar las palabras castellanas que hablan a un mayor número de grupos nacionales. Un diálogo inteligible para cubanos, españoles, mexicanos, venezolanos, colombianos, hondureños, nicaragüenses y más. Pronto te das cuenta que no se puede ser neutro en las palabras que expresan las emociones, las relaciones entre personajes primitivos, marginales. Personajes de la tierra que hablan con su propia jerga, sus propios signos. Así que volví sobre los textos y traduje la obra al “cubano”, un lenguaje que conozco bien y que siento visceralmente, y que me permite expresar a los personajes en la misma tesitura que la autora sitúa a los personajes originales.

Cuando tenía ese material y sentía que la obra vibraba con las mismas emociones del inglés, entonces comencé un proceso de lecturas a amigos españoles y cubanos que viven en España hace mucho tiempo y conocen los giros de las palabras del argot español. Para que te hagas una idea, los personajes cubanos crían dos *puercos* en un *chiquero*. Los mismos personajes españoles crían dos *cardos* en la *pocilga*. Hice una primera revisión del texto con las sugerencias recogidas en las lecturas, después comencé con los actores. Un español y dos cubanos asentados en Madrid. Con ellos llegué a una tercera versión de las palabras para expresar el juego escénico, que será siempre el mismo en inglés, en cubano, o en español. Finalmente comencé a invitar amigos españoles a los ensayos y conseguí la cuarta y definitiva versión del texto.

Fango2

Existen también otros elementos versionados que tienen que ver con el tiempo y el espacio. María Irene Fornés escribió una obra sobre los *white trash* del sureste de Estado Unidos al principio de la década de los 80. Nosotros tenemos en Madrid, en la segunda década del siglo XXI, gente que vive como los modelos de la autora, gente que vive en chabolas, sin trabajar, mujeres abusadas sexual y físicamente. Y dolor y deseos de cambiar las cosas. La eterna lucha contra los molinos de viento. Eso es precisamente lo que sostiene las buenas obras, su universalidad, su valor mantenido en el tiempo, su interés para la sociedad actual. Podría decirte que *Fango* es una obra de actualidad, los actores se visten y se comportan como la gente de hoy, pero son esencialmente los personajes de *Mud* de María Irene Fornés.

Recientemente usted presentó en Miami otra obra con personajes marginales, *Talco*. ¿Cuáles han sido las principales diferencias entre el *Talco* y el *Fango*, en lo que se refiere a puesta en escena?

(AS): Creo que *Talco* y *Chamaco*, mis últimos dos trabajos en Miami, comparten ese horror marginal de las sociedades contemporáneas. El trabajo, creo que no solo en teatro, sino en todas las artes, te deja con eso que en psicología se llama *Efecto Zeigarnik*, una especie de tensión que te compulsa a terminar un trabajo inacabado. Como si las fuerzas interiores que realizas un montaje no terminaran con el montaje mismo y tuvieras la necesidad de seguir trabajando en esa línea. Eso no solamente se expresa en el trabajo sino que permea muchas otras áreas cognitivas y emocionales del universo del creador. Por ejemplo los intereses de lectura, cine, pintura, personajes y hasta amistades cambian como si todo el creador fuera un gran útero que se prepara acumulando para la gestación de un trabajo, el material nutricional imprescindible. No sé cuándo pararé. Estoy tratando de encontrar una comedia que me divierta a petición de productores, actrices y de alguna manera el público de todas las latitudes, pero no he encontrado ninguna todavía. Leo mucho teatro que me aburre, teatro lleno de palabras y falta de juego, de acciones trascendentales que expresen los conflictos, obras repletas de filosofía barata, sobre el bien y el mal, sobre la vida y la muerte como universales. Seguramente el sufrimiento del hombre contemporáneo, del hombre simple, aplastado por sociedades opulentas, por tecnologías insospechadas, por religiones hipócritas, por políticos mentirosos y crueles, me seguirá interesando. Un hombre que ve que existe otra vida y que su única esperanza de alcanzarla es el azar de un billete de lotería. Un hombre que vive medularmente, satisfaciendo sus necesidades primarias y buscando soluciones para los conflictos que plantea el resolverlas.

Esa tendencia a trabajar obras con personajes marginales y violentos, ¿obedece a una preferencia por una dramaturgia o interviene en ello también su formación como psicólogo?

Fango3 (AS): La psicología tiene que ver. Tiene que ver con el teatro y el arte del actor fundamentalmente. Si tenemos en cuenta que la materia prima del trabajo del actor son sus propios recursos internos, si el actor tiene que sentir y pensar como el personaje, entonces sabemos que el actor usa su propia personalidad para moldear la de ese ser inexistente que es el personaje y después colocarlo en una categoría estética. Si miramos el "método" de Stanislavski descubrimos que es en realidad una psicología de la personalidad: atención, concentración, memoria, memoria afectiva, imaginación, memoria de los sentidos son seis de las siete unidades del primer método, parecen los módulos de un curso panorámico de psicología. Luego el teatro habla de conflictos, de objetivos, frustraciones, temas principales de la psicología de la motivación. Definitivamente ser psicólogo ha determinado muchas cosas en mi trabajo en el teatro y sin duda el acercamiento a personajes marginales y violentos, atormentados o enfermos. Pero ha determinado sobre todo estrategias de acercamientos a los personajes contruidos por el dramaturgo. Esos personajes son los temas favoritos del teatro universal, desde el *Hamlet* de Shakespeare, pasando por los personajes de *Fango* de María Irene Fornés hasta los de *Talco*, contruidos por un joven de veinte y tantos años que solo refleja la realidad en que vive, y claro, ni Shakespeare, ni Fornés, ni González Melo son psicólogos.

¿Cómo se produjo ese salto de la psicología a la dramaturgia?

(AS): Yo nunca tuve planes de ser psicólogo. Empecé estudiando medicina y pronto me di cuenta que ese no era mi mundo, que no quería sentarme a ver 10 catarras, 5 hipertensos y dos diabéticos en una consulta diaria de policlínico. Quería ser actor. Había comenzado a trabajar como aficionado en un grupo de teatro infantil y ya estaba envenenado por el teatro. Quería ser actor en un momento en que la profesión de actor en Cuba entraba en el tristemente célebre decenio oscuro. Yo tenía 20 años y acababa de salir de una cárcel de menores contrarrevolucionarios, con toda la familia en el exilio. Por una de esos resquicios que siempre quedan, pude conseguir una plaza temporal como actor del Conjunto Dramático de Matanzas, pero la aparición de la ley contra la vagancia, una cacofonía legal, prohibía la contratación temporal y todos los que estábamos bajo ese sistema quedamos fuera. Solo había plazas de trabajo como enterrador en el cementerio y como cazador de cocodrilos en la Ciénaga de Zapata. Andábamos como locos buscando un lugar donde ponernos a trabajar. Regresaba a pie por la loma de San Lázaro, después de todo un día de diligencias infructuosas. Allí me encontré con otro de los actores que estaba en mi misma situación y me dice que va a hacer las pruebas de ingreso a la Escuela de Psicología. Yo me reí mucho y le dije "tú estás loco a ti nunca te van a aceptar en esa escuela". Y me contestó que no quería que lo aceptaran sino que le hicieran los test psicológicos, porque si no te aceptaban te daban una reunión y te decían cómo era tu personalidad y tu inteligencia. Como ya sabes, la psicología y la brujería le gusta a todo el mundo. Me apunté en esa aventura, sólo por tener los resultados después. Mi amigo no pasó la primera eliminación, pero yo sorprendentemente las pasé todas y quedé seleccionado para matricular en la Escuela. Esa fue mi solución para enfrentar la ley contra la vagancia. Dejé de ser un desempleado para convertirme en un estudiante universitario. A los tres meses me botaron de la Escuela porque habían investigado que era un ex preso político y me dijeron adiós. Fue gracias a la intervención de otros estudiantes que regresé dos cursos después a la universidad y con mucho trabajo, porque siempre tuve ojos sobre mi conducta, me gradué. Pero yo no quería ser psicólogo. Durante el tiempo que estuve en la facultad fui miembro del grupo de teatro universitario, que dirigía en aquel momento el actor de Teatro Estudio Juan Arce. A través de Arce me vinculé a Teatro Estudio y establecí una relación con los hermanos Revuelta. Gané en dos oportunidades el premio a la mejor actuación en el Festival Nacional de Teatro Universitario. Abrí una consulta para actores e hice mi trabajo de grado sobre Psicopatología y psicoterapia del actor. Ya al final de mi trabajo social era yo psicólogo asesor de Teatro Estudio y Asistente de dirección de su grupo de Extensión Teatral.

En ese momento se presentó la oportunidad de salir de Cuba y fue en New York donde dirigí mi primera obra y en Miami donde desarrollé un carrera como director con el grupo Avante. Como ves, la relación causal entre teatro y psicología está filtrada por la historia de los años 70 en Cuba. Me gustó mucho estudiar psicología, a pesar de lo crispada que era la escuela, pero el amor, el verdadero amor fue siempre el teatro.

Hacer teatro es siempre una labor casi imposible, pero en su caso hay una disposición especial para intentar romper todos los tabúes: un exiliado cubano montando en Madrid una obra que solo se presentó en uno de los circuitos más alejados de lo que es la producción teatral tradicional estadounidense. ¿No es un poco atemorizador todo ello?

(AS): Hacer teatro es siempre estar sobre el filo de la navaja. Yo nunca he tenido la suerte de estar en los grandes circuitos teatrales. He hecho siempre teatro de arte, que interesa a un público reducido. Siempre he vivido miserablemente, con lo necesario, lo esencial. Siempre he trabajado en otra cosa para poder hacer lo que realmente me gusta y no caer en la dictadura del productor “con los ojos puestos en las fauces de la taquilla”. Ya no me atemoriza nada. Sin embargo, ahora estoy en una posición privilegiada, sigo trabajando el teatro que me gusta, pero trabajo para una compañía fundada y dirigida por mi amigo Pablo Durán que ha sido mi discípulo por muchos años y con quien comparto la misma visión del teatro, la misma devoción por el arte. No tengo miedo, estoy dispuesto a empezar en lo mismo una vez más.

Usted ha representado obras en ciudades tan diversas y opuestas como Miami y La Habana. ¿Cuáles son las principales diferencias que ha encontrado?

(AS): Hay muchas diferencias y al final son las mismas. Cuba es un país con muchos problemas económicos, por lo que muchas cosas que necesitas no las encuentras y el teatro sufre. En Miami existen todas las cosas que necesitas, pero la falta de dinero para las producciones, la falta de apoyo de los gobiernos locales, hace que no puedas tener todo lo que necesitas, por lo que el teatro sufre también. En Cuba los teatros tienen dificultades con el mantenimiento, la construcción y el equipamiento técnico. En Miami no hay prácticamente teatros. Los muchos que hay en la ciudad tienen tarifas inaccesibles para los pequeños grupos de teatro de arte. En Cuba los actores llegan tarde a los ensayos porque el transporte público está malo, en Miami llegan tarde porque no encuentran estacionamiento. Los actores cubanos viven del teatro, los de Miami para el teatro. Pero Miami y La Habana comparten más cosas en común que las que las diferencian. Al final es una misma cultura dividida en dos espacios. Los actores de Miami estudiaron en las escuelas cubanas, tienen el mismo lenguaje, tienen el mismo acervo histórico del teatro, participaron en los mismos festivales, vieron las mismas producciones, tuvieron los mismos maestros, leyeron las mismas revistas, trabajaron en las mismas obras. La Habana tiene una ventaja, nunca hay una función vacía, los teatros siempre están repletos, la gente ha creado un hábito de ir al teatro. Desgraciadamente en Miami no es así. El público es el mismo, cálido, generoso con los actores.

Si un posible espectador se le acercara y le pidiera tres razones para ir a ver *Fango*, ¿cuáles usted le daría?

(AS): *Fango* es una obra profundamente humana. Llena de violencia y de ternura, de simpatía y dolor.

Fango denuncia cómo las sociedades contemporáneas viven ajenas a la vida marginal a que han sido sometidos muchos de sus ciudadanos.

Fango es una obra intensa, llena de emociones y situaciones sorprendidas que movilizarán en el espectador mucha energía.

Y agregaría una cuarta: *Fango* mostrará tres trabajos de actuación de gran rigor y efectividad.

© cubaencuentro

2 Comentarios

2 by **Eduardo Castillo** (Usuario no autenticado) 18/01/2011 2:40

Superficiales las diferencias que señala entre Miami y La Habana porque obvia la libertad creativa miamense. ¿ Los psicólogos no tienen en cuenta este vital aspecto de la conducta humana?

1 by **Epicuro** (Usuario no autenticado) 16/01/2011 2:40

Acabo de ver la obra y la recomiendo a los que estén en Madrid y quieran ver unas actuaciones poderosas de tres actores que dialogan y se mueven con las tripas. La dirección teje una coreografía de una delicadeza extraordinaria pese a que sus mimbres son la violencia, la impotencia y la desesperación. Sensacional Dayana Contreras y sorprende la ternura que saca Fidel Betancourt de un personaje casi salvaje. Chapeau, Sarraín, una vez más.

[Subir](#)