

sin un sentido claro de sus existencias. Este grupo de obras tienen similitudes en la técnica de escritura teatral que usa este autor, y que van desde el lenguaje teatral al diálogo, a cómo se mueven los personajes. Son obras simbólicas, donde cada frase, cada situación de la que se habla tiene un significado. Por ejemplo, el cadáver insepulto de Polineces puede interpretarse como la representación de los ejecutados por el castrismo, o los seres desaparecidos y naufragados en el mar, o los exiliados, olvidados y marginados por los seguidores del sistema.

Por otro lado, en *Mi tío el exiliado*, el dramaturgo juega mezclando el estilo vernáculo farsesco cubano/latinoamericano con toques de la comedia política más actual. Y, aunque el paso en la escritura y la concepción representativa es enorme, en *Los basureros*, el aura estilística es reconocible. Pocos son los títulos de este autor, pero sus obras son sobresalientes, sin limitarse a un estilo ni a un tema. Una constante de Fleites Pérez es crear seres que circulan, y que nos sorprenden por sus comportamientos humanos. Todas ellas características notables que lo sitúan en el grupo de los autores sobresalientes que no se estancan, sino que perduran y trascienden.

Otras obras del autor

Maneras de usar el corazón por fuera (2016); *Balada para Jake y Mai Britt* (2014); *La Pasión King Lear* (2013); *Los basureros* (2013); *Mi tío el exiliado* (2011); *Ifigenia* (2008); *Un bello sino* (2007); *Partagás* (2007); *Antígona* (2005); *El gallo electrónico* (2004).

María Irene Fornés

La Habana, 1930

Dr. Kheal, 1968

Publicación

María Irene Fornés. *Promenade & Other Plays*. Además, incluye: *A Vietnamese Wedding; The Red Burning Light, Or, Mission XQ3; Molly's Dream; Tango Palace; The Successful Life of 3; Promenade*. Introducción de Richard Gilman. New York: The Winter Repertory, 1971.

Estreno

Dr. Kheal fue estrenada el 15 de abril de 1968, en dos producciones simultáneas: una en el Village Gate, y otra en el New Dramatists Workshop. Ambas versiones fueron dirigidas por Remy Charlip. En el Village Gate el actor fue David Tice, en el New Dramatists Workshop fue Phillip Bruns.

Información

Monólogo en un acto, escrito originalmente en inglés. La audiencia se convierte en los alumnos participantes a una clase y le sirven al actor para romper la cuarta pared.

Escenografía

Un salón de clases. Hay una pequeña mesa con una jarra de agua, dos vasos, una pizarra y un atril con varias tarjetas de referencia.

Personajes

Dr. Kheal es pequeño, o luce pequeño debido a que el mobiliario es grande; los alumnos son la audiencia.

Argumento

El monólogo es una clase-conferencia del profesor Kheal, que habla a sus alumnos, descargando psicológicamente sus sentimientos frente a la vida, mientras escribe y dibuja imágenes en una pizarra. Lo que dice es una mezcla de filosofía existencial, fusionada irónicamente con nociones banales.

Sobre la obra

María Irene Fornés era una mujer segura de sí misma, de aspecto abstraído. Cuando uno conversaba con ella, solía recurrir a reflexiones didácticas, existencialistas, surrealistas, artísticas, que daba por definitivas, sin esperar discusión. Y, precisamente, de reflexiones existencialistas trata este monólogo, dichas por un profesor que no permite cuestionamientos sobre lo que él asegura acerca de la existencia. Veamos dos ocasiones de su conversación con el público-alumnos:

"Dear professor, perhaps you have the wrong answer"
(*He looks at the audience fiercely.*)

My answer wrong? It couldn't be that my answer is wrong. I am the master. Let us proceed. (61)

(...)

Forcing his hand in the mouth of an imaginary person.

And I put my whole hand in their mouth and I call them every name in the book. Violent! I am. I get angry. But it doesn't matter. I am always right. You see, we who speak must not let words turn upside down on us and turn us into fools. (68-69)

Se trata de un monólogo⁴⁶ dirigido a espectadores adultos, en el que, con humor y reflexión, se critican diversas leyes existenciales. El juego del profesor con el auditorio puede parecer fácil de hacer, pero es un texto de profunda sensibilidad e interacción entre el carisma del actor y el público. Y ésa es una acertada habilidad de Fornés en este trabajo, convertir a los asistentes en parte de la obra, creando una empatía entre el Dr. Kheal y su público-estudiantes. Nuevamente, como sucede generalmente en su teatro, Fornés res-

46. Es el único monólogo que aparece en la guía. Los monólogos suelen caer en largas conversaciones del actor, que pretende lucirse frente a la audiencia. En éste, hay una progresión dramática, al mismo tiempo que un personaje teatral, de alta valía.

ponsabiliza definitivamente al director, en primer lugar, y al actor, en el éxito de la puesta en escena.

Lamentablemente, este magnífico monólogo tiene una sombra que lo ha opacado universalmente; el brasileño Roberto Ataíde (1949) escribe su primera obra: *Apareceu a Margarida* en 1973, cinco años después del estreno de *Dr. Kheal*, y lo convierte en un clásico brasileño, en un personaje preferido por grandes actrices alrededor del mundo, pues se ha presentado en más de treinta países, y siempre con actrices reconocidas. La clase existencialista de Miss *Margarida's Way*, en inglés, conocida como *La señorita Margarita*, en español, fue creada demasiado parecida a la clase del profesor Kheal de Fornés. Tan apegada, que es un monólogo idéntico, con la particularidad que el Dr. Kheal es un hombre y Margarida es una mujer, y que Ataíde utiliza a un actor en el público para cuestionar a la profesora. El asunto llama más la atención cuando existe la probabilidad de que Ataíde, quien estudiaba teatro en los Estados Unidos en esa época, en la que Fornés irrumpía en el teatro experimental neoyorquino, y el monólogo era popular, haya conocido y, posiblemente, hasta asistido a alguna presentación de *Dr. Kheal*.

Temas en la obra

Monólogo; existencialismo; una clase universitaria; interacción con el público; ironía; personaje masculino significativo (Dr. Kheal).

Mud, 1983
Fango

Publicación

- *Mud*. María Irene Fornés. Dramatists Play Service, Inc., 1990
- María Irene Fornés. *Plays*. Además, incluye: *The Danube*; *The Conduct of Life*; *Sarita*. Prólogo de Susan Sontag. New York City: PAJ Publications, 1986. (*)

Estreno

Mud/Fango fue escrita para ser estrenada en el 6to. Padua Hills Festival, en Claremont, California, en julio de 1983. La obra fue corregida y la versión final se estrenó el 10 de noviembre de 1983, en el Theater for the New City, en New York. Ambas producciones fueron dirigidas por Fornés, con las actuaciones de Gregory Pace, Mary Jo Pearson y John O'Keefe.

Fue traducida por Alberto Sarraín, con el título *Fango*, quien dirigió el estreno en la sala La Usina de Madrid, el 4 de febrero del 2011, con las actuaciones de Dayana Contreras, Fidel Betancourt y Josean Bengoetxea.

Información

Obra en dos actos. El primero dividido en nueve escenas, y el segundo en ocho. Sucede en una casa pobre en el campo de los Estados Unidos. Fornés no determinó la época, pero puede ocurrir en cualquier período de tiempo.

Escenografía

La escenografía aparece detallada, hasta el mínimo pormenor, por Fornés:⁴⁷

El escenario es una habitación de madera que se encuentra sobre un promontorio de tierra. El promontorio es de cinco pies de altura y cubre la misma periferia de la habitación. La madera tiene el color y la textura del hueso que se ha secado al sol: es cenicienta y fría. La tierra en el promontorio es roja y suave y también lo es, la tierra a su alrededor. No hay vegetación. Detrás del promontorio hay un gran cielo azul. En la pared del fondo de la sala hay una chimenea de gran tamaño, del mismo color y textura que las paredes y los pisos. A cada lado de la chimenea hay puertas estrechas. La puerta de la derecha conduce al exterior, desde donde se ve el cielo azul. La de la izquierda, conduce a un pasillo oscuro. En el centro de la sala hay una mesa de cocina. Hay una silla en cada extremo. Abajo, a la derecha, hay una tabla de planchar con una plancha sobre ella y un par de pantalones. Contra la pared del fondo de la izquierda hay otra silla. Después de la primera escena, estas tres sillas serán colocadas alrededor de la mesa, y Fornés apunta que, en las acotaciones, se referirá a ellas como derecha, centro e izquierda. Contra la pared de la derecha, hay un banco. En él hay un montón de pantalones sin planchar. Por otra mesa hay varios pantalones planchados. En el banco, hay un montón de ropa de mujer y un par de zapatos viejos de mujer, de plantillas bajas, sin tacones. En el interior de la chimenea hay dos cajas de cartón. Una de ellas está llena y atada con una soga, la otra está vacía. En la repisa de la chimenea se encuentran, de derecha a izquierda: una bolsa de papel marrón con un anuncio en el mismo, una bandejita con tres placas de metal y tres cucharas, apiladas sobre ella; un plato con trozos de pan, una jarra con leche, un libro de texto, un cuaderno, un lápiz, un plato con judías verdes, un periódico doblado y una caja con pastillas. Entre la chimenea y la puerta de la izquierda hay un hacha y un rifle.

Fuera de la habitación, hay una caja vacía del mismo tamaño que la caja atada con la cuerda. Los actores acarrearán los siguientes accesorios, de acuerdo con las necesidades de la escena: Mae: dos bultos de ropa y un trapo limpio suelto. Lloyd: tres monedas, una receta médica, y una taza con avena y su cuchara. Henry: una barra de labios envuelta en papel, un pequeño espejo, un *bloc* de notas,

facturas y lápiz, monedas sueltas, una taza de aluminio con leche, y un fajo de billetes.

Al final de cada escena se indica una congelación. Estos congelamientos durarán ocho segundos y crearán el efecto de una fotografía fija. Cuando se rompe la congelación, los actores harán los cambios necesarios de escenografía y procederán hacia la siguiente escena.

Argumento

Mae y Lloyd, dos seres de instintos y conductas casi primitivos, viven en un medio rural, de mucha pobreza. El padre de Mae trajo a Lloyd a la casa para que la acompañara, porque él no la entendía. El padre murió y se criaron juntos, desde muchachos.

La obra comienza con una discusión entre ambos, en un lenguaje violento, vulgar y sexual. Discuten sobre la posibilidad de que Lloyd pueda activarse sexualmente. Él afirma que ayer tuvo una erección y se masturbó, pero que ella no lo provoca. Relacionan la discusión con la aritmética, pues Mae asiste a clases de alfabetización y se ha comprometido a aprender a leer, y saber aritmética. Cuando termine la escuela, ella se va a ir y él se va a quedar solo, entre el fango. Ella trabaja duro, planchando para clientes. También, hace la limpieza y cocina. Siempre está planchando. Acusa a Lloyd, quien se encarga de su puerca, Betsy, de que no trabaja. ¿Qué va a hacer cuando ella se vaya? Le insiste que vaya al médico. Él le confiesa que fornicó con Betsy, la puerca.

Preocupada por la enfermedad de Lloyd, Mae va al hospital para ver qué pueden hacer. Allí le dicen que Lloyd tiene que ir personalmente, para hacerle exámenes, pero él se resiste; y le dan un panfleto médico a Mae, el cual es incapaz de leer. Mae invita a Henry, un hombre mayor, para que les lea el panfleto. Mae le pide que se quede a comer; se enfrasan en una conversación filosófica y, de pronto, Mae siente que Henry es único en su vida, y desea poseer su mente para tener sus conocimientos y mejorar su existencia. Se enamora profundamente de él; lo besa, y lo invita a quedarse a vivir con ella. Es algo imprevisto para Henry, pero se muda con ellos. Al explicarle a Lloyd la nueva situación, Mae trata de hacerle ver que, incluso, es una ventaja para él, quien podrá aprender de Henry. Lloyd queda triste cuando ella le informa que, de ahora en adelante, él dormirá en el suelo, debajo de la mesa, pues Henry tiene problemas de espalda, y compartirá la cama con ella. Se forma un trío raro, pero

47. Mi traducción ha tratado de ser fiel a los detalles, pedidos por Fornés.

pronto Henry se molesta con la presencia de Lloyd, y presiente que éste también se halla incómodo con la suya. Henry cuestiona a Mae, preguntándole qué es Lloyd para ella. Mae le explica que se criaron juntos, pero que no son hermanos y, como animales, se apareaban hasta que él llegó. Desde entonces no lo han hecho más. Ella no lo podría volver a hacer. No sabemos cómo piensa Henry, quien, por lo general, es enigmático y tiene una reacción inexplicable: le trae un creyón de labios y un espejo a la mujer. Es algo impensable para Mae, a la que nunca le han hecho un regalo, y menos como ése.

Lloyd va al médico, le recetan unas pastillas. Le roba dinero de los pantalones a Henry para poder comprarlas. El hombre se da cuenta y exige que le devuelva lo que le robó, pero Lloyd se defiende: lo que ha hecho, para comprar la medicina que necesita, es tomar lo que precisaba del hombre que le ha quitado su cama y... todo. Claro, se refiere a Mae. Henry resbala y queda paralizado, deforme del lado izquierdo y se le dificulta el habla. El asunto se complica y, desde ahora, ambos lo tienen que cuidar.

Le roban el dinero a Mae, que se la pasa planchando para ganar algún dinero. ¿Sería Henry o Lloyd? Henry trata de tener sexo con Mae, se excita y eyacula. Eso le hace deducir a la mujer, que él puede caminar y fue quien le robó el dinero. La situación existencial de estos seres se convierte en bestial.

Mae entiende que los dos hombres le hacen la vida difícil, y decide marcharse, buscando una vida mejor. Lloyd, desesperado, agarra la escopeta y, la sigue para impedir el sueño que ella trata de perseguir.

Sobre la obra

Vi la obra en 1999, durante el homenaje que Signature Theatre patrocinó para celebrar el teatro de Fornés, y fui testigo de cómo la audiencia, incluyéndome, entre mucha gente teatral americana, quedó impresionada, marcada por lo horrible de esta situación. Parece ser un efecto traumatizante que toca a los que ven la obra, como aseguran algunos comentarios que aparecen en internet y otros medios. En *Mud*, a la que el crítico Robert Faires catalogara como "*Salvage Vanguard Theater*",⁴⁸ Fornés, presenta, con emoción y fuerza,

las tensas y dolorosas tensiones en las relaciones existentes entre tres campesinos, arrinconados en un mundo marginal.

Mud es una obra humana y teatralmente oscura, con mucha violencia verbal, emocional, sexual y física, que gira alrededor de las relaciones de unos seres de instintos y comportamientos casi primitivos. Los personajes son intensamente desagradables, seres con los que no deseamos identificarnos. Sin embargo, nos atraen y hasta podemos solidarizarnos con la desgracia de sus existencias, particularmente con Mae, quien persigue sus sueños de superación personal en unas circunstancias dominadas por los hombres que la rodean. Mae es un carácter complejo que, en la búsqueda de la libertad, tiene un comportamiento vil: se burla de la sexualidad de Lloyd, lo trata como un objeto; incluso lo saca de la cama para ponerlo a dormir en el piso y sustituirlo con Henry en su lecho. Luego, cuando Henry queda impedido físicamente, se comporta despreciativa con él y, sin remordimientos abandona a los dos hombres incapacitados. Es verdad que se preocupa por Lloyd y se hace responsable del cuidado de Henry, pero es una entrega voluble, en la cual, destaca la falta de conexión entre su pasión por su mejoramiento, su instinto sexual, y la aparente falta de compasión por los que la rodean.

Todo el entarimado humano es un retrato cruel de la existencia de algunas personas desadaptadas, perfectamente construidas por Fornés, quien logró retratar un ambiente de angustia e inseguridad de la conducta humana, llevada a situaciones límites, tanto por el conflicto interno de los protagonistas como por el rechazo social, tocando fuerte y emocionalmente a los lectores/espectadores, a través de un diálogo exacto, que a ratos repite las ocurrencias, logrando mejor efectividad en la creación de una situación caótica y en la psicología de unos personajes que nos repugnan en la vida real. El manejo en la certeza del diálogo ayuda a crear el mundo de estos seres. La efectividad de la obra reside en las acciones repetidas, igual que en la forma de comunicación entre Lloyd y Henry, quienes no se hablan entre sí, sino a través de Mae.

Los autores no escriben las acotaciones por capricho o para molestar a los directores, que, incapaces de darle una lectura apropiada, asumen las didascalias como movimientos específicos, marcadas por los dramaturgos para impedirles crear libremente. Las acotaciones, generalmente, tienen el propósito determinado de articular una realidad que el inventor de las situaciones y de los per-

48. The Austin Chronicle, June 15, 2007. www.austinchronicle.com/arts/2007-06-15/492029/
https://www.google.com/search?sourceid=navclient&aq=&oq=Mud&ie=UTF-8&rlz=1T4NDKB_enUS518US519&q=mud+maria+irene+fornes+analysis&gs_l=hp..7.015j4113.0.0.1.53293.....0.Wffnxx39iBs

sonajes desea que prevalezca sobre el texto dramático. Cuando Fornés marca la entrega de sus líneas con definiciones pretenciosas y determinados movimientos físicos a los actores, les hace asumir posturas naturalistas, como ocurre, por ejemplo, cuando Lloyd toma determinadas posiciones sobre la mesa o, también, en el juego de colocar las sillas en determinado orden. La exigencia de congelamiento después de cada escena puede parecer un capricho de la autora, pero no lo es, aunque pudiera suceder que una mala lectura del director, creará momentos inertes que lucirán mecánicos y ensayados. Posiblemente, cuando la dramaturga los concibió, intentaba aportar efectividad a la escenificación, rompiendo el ambiente raro de ese mundo oscuro de tensión entre los personajes teatrales y, de esa manera, aumentar la conciencia del espectador, que se ve obligado a arrastrar una fuerte y complicada carga humana, social y moral en esta obra. Los congelamientos ayudan, también, a la efectividad del movimiento de los elementos exigidos en cada escena, de una forma integrada al hecho teatral. Fornés reúne deliberadamente la combinación del lenguaje y el desenlace, que aumenta la eficacia dramática, ofreciendo un final triste y desesperanzador.

Temas en la obra

Teatro expresionista-de la crueldad; teatro campesino; personas de baja condición social y humana; personas con incapacidades físicas; diálogo violento; sexualidad; ambiente casi salvaje; ambiente de angustia e inseguridad; miseria; rebeldía; crisis de pareja; crisis de la sociedad; crimen; reflexión sobre la condición humana; personaje femenino significativo (Mae); personaje masculino significativo (Lloyd).

Afinidades y/o conexión con otra obra

Alma guajira de Marcelo Salinas; *El Mayor General hablará de teogonía* y *La noche de los asesinos* de José Triana; *La espera* de Gloria Parrado; *Se ruega puntualidad* y *El sueño neoyorquino* de Pedro Monge Rafuls; *Semen* de Yunior García; *Los basureros* de Yerandy Fleites.

The Summer in Gossensass, 1998 *El verano en Gossensass*

Premio

Un estímulo económico de TCG/Peg Charitable Trust hizo posible la escritura y estreno de la obra.

Publicación

Maria Irene Fornes. What of the Night? Selected Plays. Además, incluye: *Abingdon Square; What of the Night? (Nadine; Springtime; Lust; Hunger); Enter the Night.* New York: PAJ Publications, 2008.

Estreno

Se estrenó el 31 de marzo de 1998 en The Women's Project & Productions en el Judith Anderson Theatre, en New York, con las actuaciones de Molly Powell, Daniel Blinkoff, Clea Rivera, Valda Setterfield y Joseph Goodrich, bajo la dirección de María Irene Fornés. Con escenografía de Donald Eastman. Diseño de luces de Philyp Widmer. Diseño de vestuarios: Gabriel Berry.

Información

Comedieta escrita en inglés, dividida en diez escenas. El título de la obra hace referencia al lugar donde Ibsen pasó un verano y se encontró con una mujer joven, desdichada en su matrimonio, que se convirtió en el modelo para Hedda. El juego escénico sigue a Elizabeth Robins (1852-1962) y Marion Lea (Mrs. Langdon Elwyn Mitchell, 1864-1944), dos actrices estadounidenses, responsables de la

primera producción londinense de *Hedda Gabler*, en 1891, que se llevó a cabo en una oficina en Londres, un año antes de la primera puesta en escena.

La acción comienza en Londres en febrero de 1891. La segunda escena ocurre al atardecer. En la tercera es al amanecer del siguiente día. La cuarta escena sucede dos días después; la quinta y sexta transcurren tres semanas después; la séptima ocurre la noche del estreno; la octava acontece en el escenario, donde se escucha música alemana expresionista; la octava escena es la representación de *Hedda Gabler*. En la octava Hedda toca el piano, fuera de escena. Se escucha un disparo. En un momento determinado, la música va *in crescendo*.

Escenografía

Un gran estudio-sala, generalmente asociado con los cuartos de trabajo mezclados con una habitación, típicos de los pintores. A la derecha se encuentra la entrada principal; a la izquierda hay una puerta que lleva a la cocina. En el centro hay una cortina que conduce al dormitorio de Elizabeth. En el centro del escenario hay una mesa redonda. A la derecha de la mesa hay una silla *lounge*. En la pared izquierda hay un librero con un escritorio. En esta mesa-escritorio hay una lámpara de querosén. En diversas áreas de la sala hay algunas sillas tapizadas, sillas de respaldo recto y mesas pequeñas. En la mesa-librero y en el suelo, alrededor del librero, hay varios libros. Hay velas o lámparas de querosén en varios lugares.

La octava escena sucede la noche del estreno, en el escenario, donde salvo la descripción de la cortina que abre y se cierra y los *spots* de luces, no hay otra descripción escenográfica. Según se sabe, la escenificación sucedió en una oficina y se supone que el escenario donde se representa esté mezclado con la sala donde ha ocurrido toda la acción.

Personajes

Elizabeth Robins, dramaturga, actriz y ensayista; Marion Lea, actriz; Vernon, hermano de Elizabeth, estudiante de medicina; David, actor; Lady Bell, ensayista, reportera y amante de las artes.

Argumento

La obra cuenta la historia de cómo una actriz estadounidense, Elizabeth Robins, organizó el estreno en Londres de *Hedda Gabler* de Henrik Ibsen en 1891. Antes de leer la obra, Elizabeth se obsesiona

con Hedda, no sólo como un personaje que le gustaría interpretar sino como perfil de una nueva forma de vida para las mujeres: independientes, despreocupadas en la crianza de los hijos o/y en las opiniones de los hombres. Ella y su amiga, la actriz Marion Lea, se apasionan con el personaje y especulan a menudo sobre el carácter de Hedda, su medio ambiente y los motivos de su existencia. Leen concienzudamente para ilustrarse sobre Ibsen y la cultura noruega, pues Ibsen ha dicho que para entenderlo hay que entender a Noruega y, por ende, a los noruegos. Las dos teatristas están admiradas de todo. ¿Sería Ibsen afín al movimiento bohemio? Él también era un artista como ellos, pero cavilan que el movimiento Bohemio del siglo XIX fue controversial, en Europa lo creían un movimiento de artes, pero en Noruega lo consideraban un atentado a la sociedad establecida, imaginando que su líder Hans Jaegers era el máximo sacerdote del diablo. Todo esto las lleva a pensar: ¿Sería Hedda, la protagonista de la última obra de Ibsen, simpatizante del movimiento? Discurren constantemente alrededor del personaje. Elizabeth afirma que en las obras de teatro, de manera diferente a lo que sucede en la vida real, los personajes no siempre tienen un pasado, pero siempre tienen un destino. Y que el destino de Hedda es revertirse y consumirse, como un uroboros, un reptil que, sin interesarse por lo que le rodea, da vueltas sobre sí mismo y se come su propia cola, hasta destruirse. Sin conocer nada de la obra, que será publicada en Munich, donde Marion tiene un amigo, al cual le va a pedir que se la envíe, continúan analizando el personaje de Hedda Gabler, buscando la clave de su personalidad. Pasan a la acción: un amigo de Sven tiene la obra y se las hará accesible, pero pronto todo se dificulta: McCarthy posee los derechos en inglés, y traducirá la obra del noruego al inglés. Hay algo peor, Lily Langtry, la amante del Príncipe de Wales, ha sido seleccionada para interpretar a Hedda Gabler.

Elizabeth posee una copia de la obra en noruego y, con un diccionario, trata de traducirla palabra por palabra, sin embargo, nada le hace sentido. Y así se encuentra, con la obra en las manos y sin poder leerla, cuando llega Marion, quien logró entrar en la sala de ensayos, y robarse de una cesta de basura, algunas páginas de la traducción al inglés. Las dos están alteradísimas e, inmediatamente, comienzan a ensayar. Llega Vernon y se incorpora a ensayar su personaje, Tesman. Ninguno de los tres entiende nada, pero eso no los detiene. Se acaban las páginas robadas, y Elizabeth y Marion, se quedan con la obra inconclusa, repitiendo las únicas escenas que

han logrado conseguir, tratando de adivinar de qué trata el resto del argumento, y quiénes son los caracteres. La situación de embeleso se intensifica. El periódico cuenta el escándalo alrededor de la obra, debido a la traducción, la dirección, y también por la incapacidad de Lily Langtry de interpretar. David, a quien Elizabeth le pidió que interviniera en la obra, que siguen sin conocer, comienza a participar en la complejidad de los ensayos, pero él está seguro que interpretará al mismo Ibsen. Actuar este personaje es un reto para cualquier actor, sobre todo para uno como él, muy entusiasmado por el prestigioso elenco que ya existe.

Llega Vernon con la obra publicada en inglés.

Y llega la noche del estreno. Y estrenan. Hedda ofrece su discurso, que la música trata de silenciar.

Sobre la obra

Asistí al estreno de esta obra con fina comicidad de "estilo neoyorquino", escrita y dirigida por María Irene Fornés. Recuerdo que fui con Manuel Martín al teatro del Theater Row, donde se estrenó. Esta comedia simplista dejó en mí una grata y eterna impresión. Incluso hablé con María Irene para publicarla en OLLANTAY Theater Magazine; ella prefería que la publicáramos en español, para lo cual la iba a traducir, me pidió que le diera tiempo. Siempre hablábamos del proyecto, hasta que ella enfermó en la primera década del siglo XXI. *El verano en Gossensass* es un homenaje de Fornés al dramaturgo noruego Henrik Ibsen, a las actrices Elizabeth Robins y Marion Lea y a los teatristas en general. María Irene tuvo su propio entusiasmo con esta obra de Ibsen, una de las primeras que leyó y luego dirigió en Milwaukee.

El embrollo gira alrededor de la obsesión de Elizabeth por el personaje de Hedda. Obcecación en la que involucra a Marion, y a otros actores apasionados con Henrik Ibsen y su último trabajo dramático, *Hedda Gabler*. El juego de enredos de los protagonistas de Fornés, me recuerda, en cierta forma, al de los caracteres de Gertrudis Gómez de Avellaneda en *El millonario y la maleta*, aunque las situaciones y los idiomas de ambas comedietas son distintos. En esta obra, y también en la de Gómez de Avellaneda, se está menos interesado en crear una historia tradicional, una crisis, un drama existencial o en ofrecer sorpresas, que en representar la conducta humana y simbolizar fantasías motivadas por los intereses de los personajes. En el caso de Fornés, se enfocan las imaginaciones ar-

tísticas y creativas de la gente de teatro: su auto-dramatización, su exploración incansable de ideas y personajes, su devoción. Las dos escritoras tuvieron talento para tejer, de una manera humana y simplista, los enredos de la confusión, en el caso de la Avellaneda, y de la fantasía, en el de Fornés. Ambas, con acercamientos distintos, ejercen apropiadamente el control en la exageración de caracteres, lo cual les permite construir las situaciones que desean sin caer en chabacanerías, y con una acción concebida dentro de la figuración realista del comportamiento humano que permite la inmediatez de la vida cotidiana. También en ambas, el sentido de la acción teatral tiene el encanto del juego de roles, logrando que la efectividad escénica se consiga adecuadamente.

Y en el camino de este juego, Fornés reveló su proceso de escritura teatral, su filosofía de la creación de una obra: construyendo una situación para los personajes y no unos personajes para una circunstancia. Pudiera parecer que el texto no tiene acción y se pierde en diálogos. Pero, hay que saber captarlo: es un teatro, como la mayoría del trabajo de Fornés, de reflexión sobre la condición humana. Un mundo simplista y simpático extraído del universo de unos teatristas. Fornés se apoya en la búsqueda estética de un efecto para impulsar la eficacia de los mecanismos actorales a través del lenguaje teatral, uno de los recursos fundamentales de esta dramaturga en muchos de sus trabajos. Esta aparente "no acción", igual que la repetición de una escena de la obra de Ibsen, cuando Hedda y Thea la leen en tres formas diferentes, sitúa *El verano en Gossensass* bajo la responsabilidad de los actores, a quienes Fornés, y ya está dicho, pero es importante entender, les da la responsabilidad de llevar la esencia y motivo de los caracteres sobre el escenario en una trama aparentemente intrascendental, creando el juego paródico del lenguaje. Fornés deja caer chispas provocativas de la sabiduría humana en la creación de sus personajes, Y sabe colocarlos en el espacio escénico adecuado.

Temas en la obra

Comedieta; teatro dentro del teatro; historia del teatro; actores; Henrik Ibsen; Elizabeth Robins; Marion Lea; Londres; reflexión sobre la condición humana.

Afinidades y/o conexión con otra obra

De alguna manera puede encontrarse afinidad con *El millonario y la maleta* de Gertrudis Gómez de Avellaneda.

Sobre la autora

Tuve el privilegio de ser amigo de María Irene y de observar cómo trabajaba. Cuando yo era administrador de INTAR (International Arts Relations) en New York, me correspondió oír su propuesta y participar en su discusión con Max Ferrá, el director de la organización, para comenzar el Taller de Dramaturgia que, durante catorce años, llevó a cabo, y donde formó a tantos dramaturgos latinoamericanos, algunos de ellos hoy reconocidos, como Nilo Cruz. Fornés es clave, y personaje histórico importante, del teatro Off Broadway neoyorquino del siglo XX. Sus tres docenas de obras le han logrado más premios Obie que a ningún otro dramaturgo, exceptuando a Sam Shepard (1943-2017).

Nació el 14 de mayo de 1930 en La Habana. Su padre, el funcionario público Carlos Luis Fornés, y su madre, Carmen Hismenia Collado, le dieron una educación poco convencional, pues su padre se encargó mayormente de educarla a ella y a sus cinco hermanos.⁴⁹ Tras la muerte del cabeza de familia, en 1945, cuando contaba quince años, emigró con su madre⁵⁰ y una hermana a los Estados Unidos, y se instalaron en New York, en el barrio bohemio de Greenwich Village. María Irene se pagó clases nocturnas de pintura con sus ahorros. Se hizo ciudadana estadounidense en 1951, y a los veintitrés años, en 1953, marchó a París, viviendo de la pintura. En

49. María Irene me habló de esos recuerdos, en una entrevista que le hice el 10 de enero de 1995, pero que nunca publiqué en OLLANTAY Theater Magazine: "My father was not an artist but was very interested in the arts. He was more like a philosopher. He read a lot, he thought like a philosopher and talked about life to us, his children; I was the youngest, just a child, maybe seven or eight. He would organize something like a conference, where we would all write a poem. I don't think he cared how old the person was. He just wanted us to do this. I guess it was like a father who liked baseball and would put together a team, but it didn't matter if one of the kids could hardly hit the ball. We even did some singing one day; we were terrible singers but we all wanted to be some kind of performer, so we all sang. Who was the best? Let me tell you, if you had heard us singing you would have started laughing. It was just a family thing. We were six. My mother was the worst singer, but sometimes she enjoyed the singing contests. He also wrote maxims and I have saved them. It is incredible how many he wrote, like a whole life of thinking. Maybe I should translate them. When I read them, I thought that my father was a pessimist because the maxims were usually an analysis of humanity weaknesses. The intention was not to belittle the readers, but, in general, they had a certain spirit of criticism. That kind of thinking is very much like that of a Spaniard. I may be wrong; it could be that if the maxims had been written in the French language, or in the English language, they may have sounded a little old fashioned, but these maxims came from more of a Latin kind of literature, a Latin philosophy, with a priestly spirit. That was the way that my father expressed his art. The spirit that he created in the house, wanting us all to think of ourselves as artists was natural to him, but not everyone in the family ended up being interested."

50. Amó a su madre con ternura. Viajaba con ella constantemente hasta que murió, abrazada por Fornés.

París se apasionó con el teatro al asistir al estreno de *Esperando a Godot* de Samuel Beckett.⁵¹ Volvió a New York donde comenzó una relación personal y profesional, definitiva en su teatro, con Susan Sontag (1933-2004), directora teatral y reconocida novelista. Destacó en los cenáculos, considerados de vanguardia, de New York, entre los años cincuenta y los ochenta. *La viuda*, su primera pieza, en español, inspirada en las cartas de su abuela, quedó finalista en el primer concurso de la Casa de las Américas en Cuba. Escribió y estrenó su última obra, *Letters from Cuba*, durante la temporada 1999-2000, cuando el importante Signature Theatre homenajeó su teatro. En esta obra presentó el mismo estilo de la primera, un intercambio de cartas, esta vez con su hermano en Cuba. Participó con otras dramaturgas en el Women's Theatre Council desde su creación en 1972, sustituido luego por la New York Theatre Strategy, que presidió hasta 1980.

Fornés fue una mujer sincera y apasionada, de sentimientos nobles y gran ingenuidad, con profundas convicciones humanas y artísticas, siempre amó el teatro y mantuvo su mirada puesta en él. La dramaturga enfermó en la primera década del siglo XXI, y fue internada en un asilo para personas mayores incapacitadas.

Sobre su teatro

Desde la década de 1960, Fornés estuvo al frente de la experimentación de off-off-Broadway y off-Broadway, del teatro estadounidense. Como directora de sus propias obras y con técnicas teatrales tradicionales, alcanzó un nivel de control artístico que se caracteriza por una espontánea y fresca creatividad en la puesta en escena. Al mismo tiempo, ha sido ampliamente elogiada por el uso de formas teatrales postmodernas, tales como su "técnica del *collage*", basada en una multiplicidad de textos e imágenes para formular el contenido de sus obras. Alguna vez, en sus talleres, la vi usar su método peculiar de escribir, que me llamó la atención. Cuando tenía la trama organizada, en su mente, o en papel, sacaba al azar una imagen o una noticia de un periódico, de una revista u otro medio, o encontraba, al albur, alguna palabra y, con este elemento casual, improvisaba nuevos acontecimientos de la trama, incorporando esta imagen o palabra a la acción o a la personalidad de los caracteres,

51. Algunos datos han sido tomados del internet: https://es.wikipedia.org/wiki/María_Irene_Fornés

sin desviarse, sin salirse de la trama original ni de la premisa/intención. Con esa imagen impulsaba la imaginación, y proveía de extraña vitalidad al hecho creativo, que se veía obligado a funcionar con algo inesperado. Esta técnica para acercarse a la escritura teatral, queda clara en el siguiente raciocinio, aparecido en *The Advocate* en 1998:⁵² "Fornés nunca escribe obras de teatro convencionales. Para su primera obra de teatro, *Tango Palace* (escrita en 1963 mientras vivía con Susan Sontag, aún una novelista en proceso de surgir), recogió frases de un libro de cocina". En sus obras, Fornés ofrece su perspectiva de mujer, no necesariamente feminista, donde, sin embargo, la han encasillado, aunque, algunas obras, como *Fefu y sus amigas*, pueden pensarse como teatro feminista. Escribió varios musicales, y adaptó varios clásicos al teatro estadounidense. Dirigió muchas de sus obras. Ha ocupado posiciones de enseñanza y de asesoramiento en varias universidades y festivales teatrales. Comenzó con la estética del teatro surrealista y, generalmente, la cultivó en un juego donde no falta la fantasía romántica, que estrenaba en espacios off-off Broadway no comerciales. Fornés usó el teatro para levantar interrogantes que ofrecen circunstancias existenciales, basándose en la esencia carismática de los individuos e, inspirándose en el deseo de crear personajes que, fuera del escenario, podrían observar cómo evoluciona la vida en sus existencias como caracteres teatrales, en una posible conversación con el lector/espectador, interesándose en su forma de ver las cosas que, hábilmente, la dramaturga nos hace reales.

Su primer gran éxito fue el musical *Promenade* (1969). En su obra más reconocida, *Fefu y sus amigas* (1977), hace que la audiencia se mueva alrededor de varios espacios para ver cuatro escenas que toman lugar simultáneamente. *El verano en Gossensass* es una comedia del teatro dentro del teatro, con lenguaje formal, erupciones de ensueños, de comportamientos extraños en adultos, y narrativas no lineales. Darles la responsabilidad del tema de la obra a los actores es otra característica de Fornés en su juego con los mecanismos de la teatralidad. La técnica de su escritura nos da la sensación de que no teatraliza a los personajes para la situación que desarrolla, sino que, al contrario, crea las situaciones para los personajes.⁵³

52. La traducción es mía.

53. Fornés misma parece decirlo en *The Summer of Gossensass*, cuando Lady Bell comenta sobre Ibsen y el personaje de Helva: "(...) But we're thinking of a creation imagined, inspired by the existence of a living person. Nor completely accurate, faithful on the details of the

El teatro de Fornés es atractivo, pues con cierta tendencia a lo trágico se aventura, desafiadora y sin límites, en la búsqueda de la libertad escénica del diálogo, los personajes, y la forma de contar las historias, ya de por sí curiosas, independientes en el teatro neoyorquino de los setenta, los ochenta y hasta de los noventa, pero, que no han perdido vigencia. Fornés escribió obras para levantar interrogantes existencialistas, donde, en algunas, la humanidad se encuentra aún en los personajes más elementales; en los destellos del amor más primitivo, que permite a los seres humanos unirse para sobrevivir en un medio hostil, adverso, en la resistente voluntad que distingue al hombre, haciéndolo trascender en una existencia elemental para alcanzar una dimensión que justifique su presencia en el mundo. Todo lo cual, no deja de ser románticamente utópico. En muchas de sus obras, como *Fefu y sus amigas* y *El verano en Gossensass*, el tema, y el tratamiento estructural, son tan simples que pueden parecer triviales, pero no lo son en absoluto. Muchas de sus obras, narradoras de existencias, se apoyan en circunstancias específicas y, en repetidas ocasiones, de alguna mujer en particular.

Otras obras de la autora

Letters from Cuba (2000); *Balseros/Rafters* (ópera basada en *Manual for a Desperate Crossing*, música de Robert Ashley, 1997); *Manual for a Desperate Crossing* (1996); *Terra Incognita*, música de Roberto Sierra (1992); *Oscar and Bertha* (1992); *And What of the Night?* (Cuatro obras en un acto: *Hunger*, *Springtime*, *Lust*, y *Nadine*, 1989); *Hunger* (1988); *Abingdon Square* (1987. Fue traducida por Fornés, *La plaza chica*, y publicada en Libtryod: The Presbyterian's Peartree, en 1995); *The Mothers* (1986; revisada, y con un nuevo título, *Nadine*, en 1989); *Art* (1986); *Lovers and Keepers*, música de Tito Puente y Fernando Rivas (1986); *A Matter of Faith* (1986); *The Conduct of Life* (1985. En el 2005 fue traducida por Alberto Sarraín, *La conducta de la vida*, y publicada en Teatro cubano actual. Ediciones Alarcos); *No Time* (1984); *Santa*, música de Leon Odenz (1984); *The Danube* (1982); *A Visit* (1981); *Evelyn Brown (A Diary)* (1980); *Eyes on the Harem* (1979); *In Service*

person's life, but with invented details. Details based on the essence of the person. Isn't that fascinating? ---So an author could be conversing with you. Becoming interested in you, in the way you see things. In how your life has evolved, in the existence of you, a real person, who then inspired in the author the desire to create a personage in his play, a personage who embodies your essence. Not an invented personage created for the purpose of the play, but a play created to embody the essence of a real person." (57).

(1978); *Lolita in the Garden* (1977); *Fefu and Her Friends* (1977). Después fue traducida por la autora, que escribió una versión lineal para el segundo acto, además de la conocida en que las escenas ocurren en distintos lugares de la casa de Fefu. La traducción fue hecha para ser publicada en *Teatro: 5 autores cubanos*, editada por Rine Leal para OLLANTAY Press, 1995); *Washing* (1976); *Cap-a-Pie*, música de José Raúl Bernardo (Teatro documental, 1975); *The Curse of the Langston House* (1972); *Aurora*, música de John Fitzgibbon (1972); *The Red Burning Light, or Mission XQ3*, música de John Vauman (1968); *Molly's Dream*, música de Cosmos Savage (1968); *A Vietnamese Wedding* (1967); *The Annunciation* (1967); *The Office* (1966); *Promenade*, música de Al Carmines (1965); *The Successful Life of 3: A skit for Vaudeville* (1965); *There! You Died* (1963). Estrenada como *Tango Palace* en 1964; *La viuda (The Widow)*, 1961). **Adaptaciones:** *Uncle Vanya* de Antón Chejov; *Drowning* (adaptación de un cuento de Antón Chejov); *Cold Air* (traducción y adaptación de *Aire frío* de Virgilio Piñera); *Life is a Dream* (adaptación de *La vida es sueño* de Pedro Calderón de la Barca); *Blood Wedding* (adaptación de *Bodas de sangre* de Federico García Lorca).

Gerardo Fullea León

Santiago de Cuba, 1942