

EL DIRECTOR DE TEATRO Y EL SUCESO ESCÉNICO: EL CASO DE LLOYD RICHARDS¹

THE THEATER DIRECTOR AND THE SCENIC EVENT: LLOYD
RICHARDS' CASE

O DIRETOR DE TEATRO E O MOMENTO CÊNICO: O CASO DE
LLOYD RICHARDS



1. Obra *Don Julio se lo llevó* (adaptación colombiana de Joe Turner's *Come and Gone*) de August Wilson, dirigido por Everett Dixon. Actores: Carlos Landázuri y Jhon Edward Sevillano. Fotógrafo: Jesús David Valencia. Estreno: diciembre 2013, Cali. Remontaje y Proyección: Grupo de Investigaciones Teatro Cuatro Mundos, octubre 2015-abril 2016.

Everett Dixon²

Profesor

Universidad del Valle (Cali, Colombia)

Everettdix@yahoo.com

Traducido por: Miriam Fajardo³

mifazul@gmail.com

Resumen: Este artículo analiza el proceso de ensayo del gran director afro-americano Lloyd Richards (1919-2006), basado en entrevistas originales conducidas con colegas artísticos de Richards de todos los períodos de su trayectoria profesional, para mostrar la importancia de la dirección de Richards en transformar los sucesos narrativos de las obras de August Wilson en sucesos escénicos vitales mediante el uso magistral de tropos de la Significación afro-americana. Entre los artistas entrevistados se encuentran: Dwight Andrews, Stephen Henderson, Thomas Richards, Charles S. Dutton, Courtney B. Vance, Michele Shay, y otros.

Palabras claves: dirección de teatro, Dutton (Charles S.), estética del blues, estética negra, llamada y respuesta, movimiento del teatro negro, Richards (Lloyd), Richards (Thomas), repetición y revisión, ritmo, ritual, Schultz (Michael), Shay (Michele), Significación, suceso, teatro, teatro afro-americano, Vance (Courtney B.), Wilson (August).

Abstract: This article analyzes the rehearsal process of Caribbean-Canadian-American director Lloyd Richards (1919-2006), drawing on original interviews conducted with Richards' artistic colleagues from all periods of his directing career, to show the importance of Richards' direction in transforming the narrative events of August Wilson's plays into living stage events through a masterful use of the tropes of black American Signifying. Some of the artists interviewed are: Dwight Andrews, Stephen Henderson, Thomas Richards, Charles S. Dutton, Courtney B. Vance, Michele Shay, and others.

Keywords: black aesthetics, black theatre movement, blues aesthetics, call and response, Dutton (Charles S.), event, Richards (Lloyd), Richards (Thomas), repetition and revision, rhythm, ritual, Schultz (Michael), Shay (Michele), Signifying, theatre, theatre directing, Vance (Courtney B.), Wilson (August).

Resumo: Este artigo analisa o processo de ensaio do grande diretor afro-americano Lloyd Richards (1919-2006), baseado nas entrevistas originais com colegas artísticos de Richards de todos os períodos da sua carreira profissional, para mostrar a importância da direção de Richards na transformação dos momentos narrativos das obras de August Wilson em momentos cênicos vitais mediante o uso mestral de tropos da significação afro-americana. Entre os artistas entrevistados encontram-se Dwight Andrews, Stephen Henderson, Thomas Richards, Charles S. Dutton, Courtney B. Vance, Michele Shay e outros.

Palavras-chave: direção de teatro, Dutton (Charles S.), estética do blues, estética negra, Richards (Lloyd), Richards (Thomas), repetição e revisão, ritmo, ritual, Schultz (Michael), Shay (Michele), significação, momento, teatro, teatro afro-americano, Vance (Courtney B.), e Wilson (August).

Introducción

Hay una creencia tácita en el teatro profesional norte-americano de que el director no es del todo necesario. Si los actores trabajan, y si el dramaturgo es talentoso, los actores solo necesitan tener claras sus acciones y la obra se monta por sí sola.

Hay una verdad en esta creencia, y la autonomía del actor norte-americano provoca respeto (Efros, 6-28). Pero en este artículo, quiero plantear una instancia ejemplar, la de la colaboración entre el dramaturgo August Wilson⁴ y el director Lloyd Richards, donde la contribución del director fue fundamental en hacer brillar los textos más allá del simple hecho estructural y brío verbal del dramaturgo. La razón de esta contribución, en este artículo, es el papel fundamental que juega el director en crear el suceso escénico; y la metodología de dirección ejemplar, aplicada magistralmente por Richards, es la tradición oral “performativo” afro-americana, conocido bajo el nombre general de “Significación”.⁵

Antes de entrar en materia, dos palabras sobre la Significación, y sobre la trayectoria profesional del maestro Richards.

Los tropos de la “Significación” son diversos, y cada uno de ellos merece su propio análisis e investigación; este artículo no pretende hacer una profundización extensa sobre las prácticas asociadas al concepto, sino una breve explicación de cada práctica en las notas al final para poder entender la metodología de Richards. Se ceñirá a solo tres de ellos, entre las numerosas que tenía Richards a su disposición: la repetición y revisión,⁶ la llamada y respuesta,⁷ y la Significación rítmica.⁸ Lloyd Richards era maestro en estos tropos tanto como propuesta estética como metodología de dirección, y son prácticas cuya esencial teatralidad se relacionan estrechamente con el problema del suceso escénico.

Lloyd Richards fue un director de teatro norteamericano cuya actividad profesional se puede ubicar, aproximadamente, entre el año 1959, *ad portas* del movimiento de los derechos civiles, y 1996, cuando una nueva guerra cultural estaba en pleno apogeo. La primera fecha corresponde al éxito de Richards en Broadway como director de *A Raisin in the Sun* de Lorraine Hansberry,⁹ un importante catalizador para el movimiento teatral negro¹⁰ en los años sesenta. La segunda fecha corresponde al estreno de *Siete guitarras* de August Wilson en Broadway, la sexta colaboración entre Richards y Wilson, que también sería la última después de 12 años de temporadas exitosas en Broadway.¹¹ Este período de 37 años será el contexto de esta investigación.

Después de *A Raisin in the Sun*, Richards se volvió famoso por varias razones: sus 31 años como director artístico de la Conferencia de Dramaturgos del Eugene O'Neill en Waterford, Connecticut,¹² donde cultivó un campo de formación experimental para toda una generación de dramaturgos y directores, oriundos de un amplio dominio de la experiencia americana; sus doce años como Decano de la Yale School of Drama,¹³ en New Haven, Connecticut, donde implementó una nueva forma de concebir la

formación teatral en Estados Unidos, notablemente una insistencia en llevar procesos largos y experimentales ante el público; y su trabajo como maestro de actuación y director de actores en el movimiento de teatro negro, el cual contribuyó al éxito de este movimiento estético, y de sus estudiantes que conforman una lista de honor de artistas cuyo posterior reconocimiento ellos atribuirán abiertamente a Richards.

La sólida reputación de Richards se forjó, sin embargo, en su éxito como dramaturgista y director de seis obras del *Ciclo del Siglo XX* de August Wilson en Broadway, que comenzó con el estreno triunfal de *Ma Rainey's Black Bottom* en 1984. Se podría plantear que este estreno de alguna manera condensa las aspiraciones de una generación entera de artistas negros, y armoniza todas las contradicciones y conflictos dentro del teatro negro por más de 20 años. Después de todo, Wilson tenía una deuda enorme con un adversario estético de Richards, Amiri Baraka, el más elocuente teórico del movimiento y su más célebre provocador.¹⁴ La acogida de Richards de Wilson, esta versión más reciente de sus opositores estéticos, puede ser vista por algunos de sus enemigos como un tipo de oportunismo, y la ruptura definitiva entre el viejo maestro y el joven dramaturgo en 1996, desde luego, estuvo influida en parte por las mismas tensiones dentro del movimiento, pero no hay duda de que Wilson, bajo la tutela de Richards, “cambió el rostro del teatro americano contemporáneo, del teatro negro, y definitivamente, la manera de investigar el teatro negro” (Elam, 2005, ix). En este sentido, es quizá el tercer estreno en el ciclo, *Joe Turner vino y se fue*, el de mayor importancia;¹⁵ he aquí una obra totalmente concebida y representada dentro de una sensibilidad cosmológica africana, y a pesar de la perplejidad de los espectadores en Broadway, aseguró una larga y exitosa temporada en Nueva York y en los teatros regionales, y con el tiempo fue generalmente aceptada como la obra maestra de Richards y Wilson, de hecho, quizá la más importante obra americana negra del siglo XX. Es extraordinario que Richards, cuyo trabajo estimuló al movimiento teatral negro después de 1959, presidiera su pleno y duradero reconocimiento nacional e internacional desde 1984 hasta finales de los años 1990.

¿Cuántos directores pueden decir que han transformado el paisaje teatral de su generación – dos veces? ¿O, al menos, han estado estrechamente relacionados con dos de sus momentos transformadores más importantes? ¿Cuántos, al mismo tiempo, pueden hacer tal cosa, y al mismo tiempo, inexplicablemente, pasar inadvertido por investigadores e historiadores de teatro, como si lo que estaba haciendo Richards fuese siempre de alguna manera algo diferente?, no dirigir sino crear nuevas obras o promover la carrera de un actor o influir en la asignación de fondos en consejos de artes ministeriales. Sin duda, él hizo todo esto, y de manera más eficaz que muchos, pero todo esto pasaba a un segundo plano a su compromiso central de dirigir. El estilo de dirección de Richards ha tenido un impacto duradero en tres generaciones de profesionales del teatro, en el teatro afroamericano y en todos los ámbitos culturales, y sin embargo, más allá de la investigación realizada sobre las obras de Wilson y otros dramaturgos que él influyó, hay pocos estudios académicos sobre su trabajo de dirección.¹⁶ Este artículo es el resultado de una investigación que llevé a cabo sobre Lloyd Richards que pretende rectificar esta falta en el registro histórico.¹⁷

Este artículo propone vislumbrar los métodos siempre pudorosos de Richards como director, y mostrar que este trabajo de dirección era mucho más importante para el éxito de las obras de Wilson que su trabajo como dramaturgista¹⁸ – si se puede dividir los dos procesos en dos. Propongo mostrar que Richards tenía una capacidad muy especial de crear un suceso en escenario, y siempre desde una clave de Significación. Espero, haciendo esto, demostrar el papel fundamental que juega el director en volver la estructura esencialmente narrativa de una pieza escrita en una estructura dramática mediante el concepto del suceso escénico.

Puesto que la mayoría de las entrevistas publicadas sobre el trabajo de Richards se dedican a su trabajo como dramaturgista, este artículo se basa en una serie de entrevistas que se hicieron durante mis estudios doctorales en Canadá, con colegas artísticos de Richards que provienen de todas las etapas de su trayectoria profesional como director. Se basa también en archivos que incluyen grabaciones en vídeo de las representaciones, entrevistas grabadas e impresas, reseñas de teatro y, cartas y observaciones de talleres inéditas.

Suceso y el director

Entre los tres conceptos básicos del teatro – personaje, suceso, acción – el concepto de suceso es el más relacionado con el fenómeno interpretativo, y por ende con el trabajo del director. A menudo es el fenómeno de suceso que garantiza que los personajes y las acciones de la estructura narrativa cobren vida – es decir, que actores/personajes sean convincentes, y que las acciones tengan sustancia y fuerza vital-. El actor que se dedica a construir un personaje sin tomar en cuenta lo que ocurre en escenario se cerrará al suceso; el actor que tiene claras sus acciones, pero que es incapaz de reaccionar en tiempo real, impedirá que las acciones culminen en sucesos.

Pero es más: el suceso escénico bien logrado garantiza que los mismos sucesos narrativos de la pieza escrita se vuelvan sucesos vivos para el público.

Es decir: hay que marcar claramente la diferencia entre el suceso narrativo, estructural, proveído por el dramaturgo, y el suceso escénico, activo, proveído por el director. En cierto sentido, una obra de teatro que depende de un suceso estructuralmente marcado es una obra de menor interés; son las obras de teatro donde el suceso es más oculto que resultan impresionantes para el público. El éxito de un misterio muerte depende de la astucia del dramaturgo, y finalmente es banal; en *Esperando a Godot*, aparentemente no ocurre nada en la estructura externa, y por ende solo funciona si los actores logran armar la línea de sucesos internos en tiempo real.

También, el director que se dedica a marcar los sucesos estructurales, sin percatarse de los sucesos “internos” de una obra – los sucesos sub-textuales, por decirlo así – de repente hará un montaje pulido y claro, pero no interesante. Con *Esperando a Godot*, muchos directores no se percatan de los sucesos ocultos, dan vueltas – y “no pasa nada”, i. e. no hay suceso. En *Amadeus* de Peter Schaffer, si bien el suceso estructural es

que Mozart muere antes de que Salieri logre llevar a cabo su plan de robar el *Requiem*, el suceso real es que Salieri se da cuenta, cuando Mozart le pide perdón en su lecho de muerte, de la nobleza de Mozart y de su propia mediocridad. El suceso formal del robo fracasado no nos dice nada sobre la humanidad de Salieri; el suceso verdadero, que debe ocurrir en tiempo real, sí.

El suceso exige un impulso en tiempo real que ocurre entre los actores, y su éxito sólo puede ser medido en el hecho escénico y no en la página. Y este hecho escénico depende mucho de la capacidad del director de asegurarse de que los actores estén reaccionando los unos a los otros en tiempo real, y estén penetrando las temáticas de los hechos estructurales – es decir, en la analogía, de que Salieri no solo se decepciona frente a su fracaso, sino se da cuenta algo sobre sí mismo y sobre Mozart. Este “darse cuenta” depende de una sensibilidad desarrollada que solo un buen director puede fomentar en un actor. Y este artículo se dedica, mediante los testimonios de sus actores y otros colegas, a mostrar cómo Lloyd Richards era particularmente exitoso en plantear tareas que permitían a sus actores abrirse al suceso escénico, y dimensionar los sucesos de manera plena y evocativa.

Repetición y Suceso

La repetición¹⁹ es un fenómeno donde se puede averiguar esta idea del suceso oculto. La repetición, en términos estructurales, no ayuda al intérprete a marcar sucesos porque siempre es igual, y donde una estructura siempre es igual, “no pasa nada” – no hay suceso, hay que generarlo. De nuevo aclara el ejemplo de *Esperando a Godot*: si se determina que el suceso de *Esperando a Godot* es que Godot no llega, la obra fracasará, porque la segunda mitad será lo mismo que la primera – la repetición en sí no da el suceso. Pero si la vida interior de los personajes cambia de un acto al otro – lo que en la Significación afro-americana se llama “repetición y diferencia” – algo tendrá que pasar, habrá suceso.

Percatarse de los verdaderos sucesos de una estructura repetitiva es tener consciencia de que la repetición, *strictu sensu*, no existe: como dice Peter Brook, “il a changé et tu ne changes pas”.²⁰ El cambio, la constante transformación de impulsos entre dos o más actores, es la característica principal del “tiempo real” de la acción escénica bien interpretada – y la sensibilidad a estos constantes cambios, la capacidad de estar reaccionando en tiempo real, es lo que garantiza el suceso escénico. El suceso de una estructura repetitiva, en su expresión más sencilla, está en la capacidad de ver, reconocer y gozar al otro en tiempo real.

Es conocido que Richards era particularmente capaz de volver estructuras repetitivas sucesos, empezando por su propia capacidad de contar anécdotas. Podía repetir la misma historia innumerables veces, y siempre dar la impresión de que la contaba por primera vez.

Muchas de las personas entrevistadas — y una gran mayoría de los colegas de Richards que habían participado en la experiencia de la Conferencia O'Neill — hablaron de lo mismo. He aquí, por ejemplo, el testimonio de Amy Saltz²¹ sobre la espera tras bastidores antes del estreno de *Joe Turner* en la O'Neill:

Yo estaba sentada justo antes de que el espectáculo comenzara, y Lloyd hacía un anuncio cada noche, recordándonos a nosotros y al público por qué estábamos allí. Y siempre era importante. Yo escuché este discurso cada noche por 17 veranos y siempre me conmovía, siempre (Saltz, entrevista).

2. obra *Don Julio se lo llevó* (adaptación colombiana de Joe Turner's Come and Gone) de August Wilson, dirigido por Everett Dixon. Actores: Carlos Landázuri, Sara Ávila y Sebastián Torres. Fotógrafo: Robinson Achinte.



“Siempre me conmovía.” Richards fue capaz, noche tras noche, durante 30 años, de crear un sentido del suceso para el público, en el simple recuento de una historia. Muchos de nosotros, en una situación similar, temeríamos la repetición, y quisiéramos “adornarlo”: pocos de nosotros seríamos capaces de mantener la frescura del texto incluso por unos pocos años. El director Richards mantuvo esta frescura durante los 31 años de su mandato como director de la O’Neill. El suceso de esos estrenos dramáticos en la O’Neill, semana tras semana, verano tras verano, se hacía real y vivo para un nuevo público o una nueva generación de actores. Este tipo de repetición, donde la estructura exterior, por así decirlo, es inalterada mientras que la estructura interna es móvil, es un ideal de teatro que garantiza un suceso vivo cada noche.

Esta repetición vital era una parte fundamental de la manera de trabajar de Richards, y se extiende a cada parte de su proceso.

Todos los entrevistados que habían vivido a Richards en el salón de clases hablan, por ejemplo, de cómo una insistencia aparentemente monótona, durante 40 años, en hacer las mismas preguntas y en no dar observaciones conducía a sucesos transformativos en las vidas creativas de los actores. Estas preguntas eran casi banales, como se puede ver en este testimonio de Woodie King Jr.²² sobre su época de estudiante de actuación en las clases de Richards al comienzo de los años 1960:

Bien, en sus clases de actuación él hacía preguntas para lograr de uno lo que uno estaba trabajando y tratando de hacer en la escena. Y eso te daba un tipo de confianza que si salía orgánicamente de ti, entonces tú podías siempre ir atrás y recapturarlo. [...] Tú trabajabas en la escena, [...] tú lo hacías delante de los compañeros, él te formulaba ciertas preguntas, si tú no podías responder todas las preguntas, entonces la próxima semana tú venías y tratabas de hacerlo de nuevo, si no podías tratabas de hacerlo una vez más, y así trabajaba la gente en las escenas durante meses... (King, entrevista).

Estas preguntas “repetitivas” siempre circundaban a las mismas seis ideas que giraban alrededor de la acción, el suceso y la circunstancia dada sin usar estos términos. Uno podría esperar que el joven director, después de reflexionar sobre su método, hiciera ajustes después de 40 años, cambiara algunas tácticas, hiciera cosas de manera diferente. Pero, he aquí una cita de Stephen Henderson²³ desde su experiencia de clases de actuación similares en el año 2000 en el Actors Centre:

Lo principal eran las seis preguntas: ¿de dónde o de qué vivencia vengo? ¿A dónde o a qué vivencia voy? ¿Qué he venido a hacer aquí? ¿Por qué? ¿Y por qué ahora? “¿Por qué ahora?” es la pregunta que necesitas responder bien. Ese era el asidero de su trabajo. Eso es la inmediatez, sabes, se trata de un “¿Por qué? ¿Por qué ahora?” y entonces, “¿Qué es lo que espero lograr?” Sabes hay varias maneras de formular esas seis

preguntas, pero se reducen a esto. [...] Ahora bien, eso es lo que pasa con el formato. Luego de que una escena estaba lista, Lloyd hacía estas dos preguntas: ¿Qué estabas haciendo y cómo te fue? (Henderson, entrevista).

Nótese que “el asidero del trabajo” de Richards era la pregunta “¿Por qué ahora?” – la pregunta más conectada al concepto de suceso en tiempo real-. El objetivo principal de Henderson como de muchos otros, era cuánto Richards era capaz de transformar al actor con la simple y persistente repetición de esas preguntas.

Me gustaría poner a consideración un fragmento de un vídeo que me dejaron ver, el cual, aunque se trata del método de enseñanza de Richards, puede darnos una idea de cómo era él en el ensayo. Este vídeo es de una grabación realizada por Michael Schultz²⁴ de un taller que dio Richards en el Actors Centre, en Nueva York, en el año 2000. Scott Richards, el hijo mayor de Richards, quien interpretó a Sylvester en el estreno de *Ma Rainey* y observó a su padre dirigir toda su vida, me dijo en nuestra primera reunión que por la época en que su padre estaba haciendo el taller en el Actors Centre (a la edad de 81 años), “él había perdido algo del antiguo fuego”. (Scott Richards, entrevista)²⁵. Insinuaba que sería difícil para mí, al observar los fragmentos del Actors Centre, hacerme una idea de lo que realmente fue su padre como director. Si ese es el caso, entonces, ¿en qué consistía el fuego? Uno mira el documental hecho por Michael Schultz sobre este taller, y uno se queda impresionado por un director muy apasionado – y no sólo por la quietud y la concentración a la que uno ha sido llevado a esperar. Uno ve en Richards un actor que cree verdaderamente en las circunstancias de la obra.

En el siguiente fragmento, trataré de describir la dinámica de una sección de este documental, y el efecto será algo así como la versión del apuntador de una puesta en escena. La impresión más fuerte que tuve fue que sentí que él estaba haciendo esas preguntas por primera vez:

Faida Lampley se levanta y hace el monólogo de Hermione del final del Acto III de *Un Cuento de Invierno*.²⁶ Lo hace con una cierta sinceridad titubeante, aunque ella está luchando con sus textos, y entra y sale de la acción. Richards nunca la interrumpe y la sigue de cerca, reaccionando un poco a cada cambio en el estado de ánimo. Cuando Faída termina, dice con modesto orgullo que es la primera vez en su vida que ha hecho un monólogo de Shakespeare. Hay sonrisas.

Lloyd Richards: (*sin sarcasmo o suspicacia, pero tampoco sin astucia*) ¿Hacia qué estabas trabajando?

Se ve que Faída está un poco intimidada, y sus respuestas en toda la primera sección son un poco titubeantes. Su respuesta aquí es que ella no sintió la necesidad de buscar la emoción; ella estaba preocupada por el lenguaje, y por sentirlo “como mío”.

Lloyd Richards: (*con el mismo tono ambiguo*) ¿Cómo te fue? ¿Qué funcionó y qué no?

Faída está insegura. Trató de decir las palabras no en “un solo chorro”. Estaba tratando

de hacer esa “cosa de actores” donde te quedas quieto. Lloyd Richards ríe, y de nuevo le pregunta: ¿Cómo te fue?

Ella comienza a responder, pero él la interrumpe: ¿Qué hay de los pensamientos?

Cuando ella comienza a responder nuevamente, la interrumpe de nuevo: ¿Ibas pensamiento por pensamiento?

Ella responde, buscando las palabras, que era un tanto “chorroso”.

Lloyd Richards: *(hay una ligerísima impaciencia en él)*. En vez de un pensamiento transversal. *(Hace una pausa.)* ¿Cuáles son las circunstancias?

Faida habla de los celos de su marido, da las circunstancias de la escena. Durante su descripción, es claro que ella es vulnerable, muy abierta a los comentarios de Richards, y visiblemente feliz, en algún lugar dentro de ella, al estar aquí.

Lloyd es muy insistente aquí: ¿Por qué? ¿Por qué? ¿Qué sucedió? Hay una sensación aquí de que Richards mismo está en situación, y es difícil decir en qué punto él súbitamente entró en las circunstancias de la obra.

Faida dice que la situación es irreal — ella lo dice en parte como Faida, y en parte como Hermione — el primer movimiento interno que la pondrá en situación.

Lloyd Richards: *(una cierta calidad de arrojo repentino, pero suave)* ¿Qué es irreal? *(Insistente, urgente en su tono.)* ¿Qué sucedió?

Faida: Mi marido ha perdido la cabeza.

Lloyd Richards: Eso lo sabes. Eso es todo lo que sabes. El hombre que amo ha perdido su cabeza.

Faida parafrasea el texto que su marido ha dicho, terminando con un muy fuerte “¡muere, puta!”²⁷

Lloyd Richards *(reaccionando bellamente a esta expresión de sincera emoción, como si alguien lo hubiese sacudido un poco)*: ¡Oh! ¿Lo amabas? *(Entonces, otra vez, insistente.)* ¿De dónde viniste?

Faida: *(una cierta calma, como si se diera cuenta de a dónde iba. Cambia de tono.)* De amamantar a mi bebé.

Lloyd Richards: Vienes de estar con tu bebé. *(Luego.)* ¿Quiénes son estas personas? *(Una vez más, es difícil decir en qué punto esto sucedió, pero Richards participa plenamente en la escena, en la corte, en tiempo real con estas preguntas, como un amigo cercano de Hermione quién está preguntando quiénes son ellos.)*

Faida: *(De nuevo, la serena realización.)* Son amigos, pero son jueces.

Lloyd Richards: ¿Han estado en tu casa para cenar?

Faida: *(Darse cuenta lentamente la lleva a entrar en situación)*. Sí.

Lloyd Richards: *(Siempre en tiempo real, insistente)*. ¿Dónde están? ¿Quiénes?

Faida: Mis amigos.

Lloyd Richards: ¿Y ellos están aquí para hacer qué?

Faida: Para decidir si vivo o muero.

En este momento, la actriz está visiblemente conmovida por lo que está entendiendo, y por la indignación de Richards a su situación.

Lloyd Richards: *(Insistentemente.)* ¿Ellos están aquí para tomar esa decisión?

La repetición no es exactamente por énfasis, sino porque él está en situación. En este punto la actriz comienza a usar algunas de las palabras de Hermione para

describir su situación “me lo arrancaron del pecho, para asesinarlo... por toda la ciudad me llaman ramera...”.²⁸

Lloyd Richards: Esto no debe pasarte a ti.

Faida: No.

Lloyd Richards: (*En situación*). ¿Qué te dijeron? Estas personas han comido en tu casa.

Faida: Sí.

Lloyd Richards: Eso es lo que has venido a hacer. ¿Sí? (*Saliendo un poco de situación, profesoral.*) ¡Oh! (*Luego, de vuelta en situación.*) ¿Cuáles son tus amigos? Señálalos.

Faida: (*Señalando a los compañeros en el taller.*) Allí. Y allí. Y allí. Y por allí.

Lloyd Richards: ¿Es o era tu amigo? ¿Sigue siendo tu amigo? Vienes de ser juzgada.

Durante todo ese tiempo Faida está de acuerdo con Richards, visiblemente conmovida, mientras persiguen la línea de pensamiento.

Lloyd Richards: (*Él ha preguntado antes, y la repetición es casi irónica por lo absurdo de la situación — casi legalista*). ¿De dónde vienes?

Faida: (*Confirmando su entendimiento.*) De amamantar a mi bebé.

Lloyd Richards: Y tenías que dar el bebé a los soldados.

Hay una cierta sensación de ultraje en su tono, pero siempre persistente, hacia adelante, concreto. De nuevo Faida está de acuerdo, una vez más visiblemente conmovida por su situación que Richards le está alimentando. Faida explica aquí que ella necesita saber si él me escucha y ella ve la expresión de sus caras.

Lloyd Richards: (*Insistente con la misma pregunta*). ¿De dónde vienes?

Faida: (*La repetición la conmueve, como si, cuánto más lo piense, más la mortifique.*) De amamantar a mi niño.

Lloyd Richards: (*Incorporándose, de nuevo profesoral.*) Vienes de todo esto, de esta vivencia. (Schultz, 2000)

Mirar este video es comprender lo que la mayoría de los entrevistados dan a entender cuando dicen que es difícil describir el efecto que Richards tenía en el actor. Leyendo algunos de los trabajos críticos sobre Richards, por ejemplo, uno comienza a pensar que hay una astucia distante en Richards, un desprendimiento profesoral.²⁹ Aunque hay verdad en esto, los actores dan una sensación de un hombre que les inyectaba fuego. De todas estas descripciones, la mejor está en este mismo material documental, por Cecily Tyson,³⁰ quien dijo que hay muchos profesores, pero pocos pueden enseñar.

Lloyd Richards era magistral en darte exactamente lo que necesitabas en un momento dado. Él nunca juzgaba cuando hacía las preguntas, sino que estaba constantemente “atizándote”. [...] Él atiza al actor, te hace encontrar lo que necesitas, y cuando lo hallas, la chispa vuela (Schultz, 2000).³¹

Muchos directores talentosos tienen esta cualidad, que se podría llamar “como un perro sabueso” — pero en muchos esta cualidad se vuelve una forma de acosar al actor. Y, ciertamente, en ocasiones Richards también tenía esta cualidad de acosar. (Tyson dice en otra parte del documental que él era un hombre tan suave, pero cuando criticaba una escena podía convertirse en una persona totalmente diferente, podía

estar completamente ofendido por lo que vio.) Pero es claro, cuando uno ve el vídeo, que Richards está preocupado por ayudar al actor a mantenerse en las circunstancias dadas para permitirles reaccionar a un mundo imaginario. En otras palabras, acosar al actor puede generar acción, pero nunca provocará un suceso orgánico en el actor. La combinación del diálogo y la repetición rítmica parece ser un clásico ejemplo de llamado y respuesta, que daba a Richards su habilidad de llegar a un suceso compartido en el ensayo.

Nótese que es la propia repetición que impulsa lo que ha sucedido, el suceso cobra vida por el acto mismo de la insistente repetición.

Desde luego, Richards no ensayaba como dirigía sus clases, pero su método mostró que él tenía una simple fe en este tipo de repetición vital. La creencia en la repetición es el espíritu que anima el constante retorno a la mesa para leer la obra una y otra vez: una simple fe que, con cada repetición, algo más quedará integrada en la convicción del actor. Durante este período de la mesa, Richards formulaba preguntas sin esperar respuestas, y muchos de los actores contaban historias desde su vivencia para comentar las escenas que se leían, por lo que los actores ahora tienen una oportunidad de sentarse y tomarse su tiempo para reaccionar ante lo que está vivo en el texto. Y como las preguntas de Richards en su interrogatorio de Lampley, estas anécdotas ayudaban, con cada regreso al texto, a dar a cada línea más plenitud y amplitud – más circunstancias en la memoria imaginaria del personaje – para ayudar a los actores a reaccionar a lo que ellos estaban diciendo en tiempo real. “Pasábamos una semana alrededor de la mesa y lográbamos la base emocional de la obra” (Vance, entrevista, octubre 2012).³² Esta expresión “base emocional” no señala una auto-absorción, sino una repetitiva pero vital contemplación de la circunstancia a través de una dinámica constante de llamado y respuesta.

Y cuando estábamos haciendo una obra por mucho tiempo, la otra cosa genial que él decía era, no cambies la elección, solo profundízate más en la misma elección. Y encontraba por mí misma que incluso cuando cerrábamos en Broadway estaba aún hallando cosas y tomaba esto como un tributo a la sinergia de August y Lloyd juntos (Shay, entrevista).³³

Esta es la sensación que se genera cuando se lee el siguiente pasaje de Mary Alice,³⁴ cuya interpretación en *Fences* adquiere dimensiones trágicas – la simplicidad y la tenacidad juntas producen un efecto muy poderoso:

Ella es capaz de ser feliz con eso hasta que se entera de que su esposo la ha traicionado. Y es sólo entonces cuando comienza a enfrentar lo que ella realmente desea, con los sacrificios que hizo, entregando todo en su matrimonio. *Había tantas cosas allí, ya en el libreto, y con un buen director, esto era muy, muy claro* (Henderson, 68-69. La cursiva es mía).

En el teatro, uno escucha esto con frecuencia: la idea de Stanislavsky de volver al libreto una y otra vez para excavar las circunstancias dadas es repetida a menudo en los ensayos teatrales. Pero, es excepcional el director que logra convertir la idea algo técnica de Stanislavsky en una confianza vital en las verdades simples del libreto que conduzcan a respuestas emocionales plenas. Cuando hace referencia a la traición, Alice está hablando del momento en el segundo acto cuando se da cuenta de que Troy está con otra mujer, y por primera vez en su vida ella confronta a Troy con todas las emociones que ha acumulado a lo largo de los años.

El subtexto está allí, no es necesario jugarlo. No es necesario preocuparse por eso. Sabes quién eres, qué deseas, cuál es tu relación, y en un abrir y cerrar de ojos el momento cambia; estás riendo en un momento, y al siguiente estás serio. Es tan real; así es la gente (Henderson, 70).

La actriz encuentra, excavando un poco más profundo en las elecciones simples ante ella, y reviviéndolas simplemente cada vez, la dimensión trágica de su personaje. Y encontrar esta dimensión trágica en las situaciones cotidianas de estos personajes es precisamente lo que Richards está buscando con sus simples pero desgarradoras preguntas: la dimensión trágica dentro de la inocencia infantil de la sencilla vida “contenida” del personaje.

Orquestación rítmica

Richards casi nunca dictó entonaciones a sus actores, pero es claro que como director, él trabajó igual que un director de orquesta, primero haciendo sugerencias estratégicas a sus dramaturgos en el proceso dramático, luego a sus actores, con el fin de “moldear el arco emocional”, como Richard Wesley adecuadamente lo señala aquí:

Uno mira el trabajo que él hizo en *Fences* o el trabajo que hizo con *Ma Rainey*, o el trabajo que hizo con *Joe Turner vino y se fue*, es donde comienzas a ver el estilo de Lloyd. Solía referirme a la interpretación declamatoria de los actores – (*imitando*) “El volumen está siempre aquí”. Y era casi como si pudieses poner música a la forma en la cual él quería que sus actores hablaran, como siempre hubiera una chispa en ella. Una especie de “¿sabes a quién estás hablando?” – es difícil... Yo realmente no soy un actor, por lo que no puedo imitarlo, pero trátase de Dutton, trátase de Sidney Poitier, trátase de James Earl Jones, te das cuenta enseguida de la similitud en el estilo, la similitud en la interpretación, a pesar de que ellos son tres actores muy distintos. [...] El toque de Lloyd comienza a manifestarse en cómo él necesita que los actores interpreten esos textos, dónde necesita que nazca la fuerza, dónde necesita ubicar el énfasis, dónde necesita que den marcha atrás. Por lo tanto, él es como un director de orquesta que está afinando una orquesta. Él decide cuándo y dónde va a poner el énfasis y la música, dónde va a entrar el bajo, la manera exacta en que van a sonar los tambores (Wesley, entrevista).

Dwight Andrews³⁵ coincide con Wesley:

Y entonces, sí, Lloyd entendía la música y la obra. La música de la obra y en cierto sentido dirigía así, de manera que, en última instancia, como se ha montado como una pieza musical, podías oír un estribillo que reforzaba o intensificaba algo mientras que se iba tejiendo otro verso. Lloyd pensaba su trabajo de esa manera. Pero, en modo alguno de manera literal (Andrews, entrevista).

Esta “chispa”, este “refuerzo musical”, no solo es cuestión de tomar los libretos rítmicamente diseñados de Wilson (los cuales, conviene recordar, Richards había contribuido en diseñar también) y ayudar a los actores a “respetar las palabras”. Era cuestión de dar a los actores libertad. Tampoco es una libertad impuesta por Richards, sino una libertad que Richards motivaba en los actores – como la respuesta “de amamantar a mi bebé” suscitada en Faída Lampley.

Lloyd tenía una manera, no necesariamente de mostrarte, sino de dejarte saber que los discursos, monólogos y soliloquios tenían que ser musicales en su interpretación. No podían ser lineales. Él te decía eso. Él decía encuentren la música vocal. Encuentren la música vocal en el discurso. Y la primera cosa en que piensas es en cantar. Pero, en realidad, él nunca quería decir eso. Entonces, una vez encontrabas la música vocal, una vez que entendías lo que él buscaba, realmente nunca más sentías que era un discurso largo (Dutton, entrevista).³⁶

Lo importante aquí es la vivencia del tiempo del actor: llegar a la “música vocal” significa sentir de repente que el tiempo pasa rápidamente. Llegar al sentido rítmico sorprende al actor, y los abre a las cosas que suceden. Michele Shay habla de algo similar en el siguiente pasaje, describe la manera como Richards trabajaba el lenguaje con sus actores cuando montaba a August Wilson:

Estoy tratando de descubrir cómo articular esto para ti: hay un lugar a donde tienes que llegar con el texto que realmente no tiene nada que ver con la actuación. Y tiene que ver con ser, y con dejar que el ritmo particular te encuentre, y el significado vendrá a través del ritmo. Como el blues, sabes: hablábamos de esto, porque la música está tan involucrada en esto. Su trabajo es una invitación al lugar del ser (Shay, entrevista).

La orquestación rítmica permite un “lugar del ser” donde la significación vendrá. Una buena orquestación es precisamente una que los actores amen repetir, y que les dé una libertad y una sinceridad cada vez que ellos la actúen, porque los obliga por su mezcla de dificultad vertiginosa y libertad plena, a estar alerta, y por lo tanto, estar en situación. Courtney Vance dice que la parte más difícil de Cory es su inocencia – y uno podría decir que también es la parte más difícil de Troy. En los siguientes extractos de

las dos entrevistas que hice a Courtney Vance, hay dos cosas que vale la pena destacar. La primera es que Vance súbitamente caía en la entonación de la escena de hacía 20 años, e inmediatamente evocaba la acción. No solo las entonaciones cobraban vida, sino Vance, como hacía Richards en la clase descrita antes, no paraba de entrar y salir de la situación.

¿Por qué tú...? ¿puedo preguntarte algo? Luego él va y regresa y pone su dedo en el poste de la cerca que no está construida aún. Pero el poste está allí. Tengo mi dedo en el poste, estoy en el callejón, y digo, ¿puedo preguntarte algo? / ¿Qué tienes que preguntarme? Es al señor Stawicki que tienes que hacer las preguntas. Y la pregunta, incluso hoy, me produce un nudo en la garganta cuando la hago. Porque es esa pregunta que ningún hijo quiere ser capaz de pedir a su padre y que ningún padre desea ser capaz de escuchar de su hijo. (Pronuncia claramente, pero en voz baja). ¿Cómo es que nunca me has amado? (Vance, entrevista, octubre de 2012).

Es como si la escena fuese una cosa viva para Vance, y la simple evocación de la entonación lo traslada a la emoción de la escena. La segunda cosa importante aquí es la manera como ambos actores interpretaron la palabra “ask” (*preguntar*). Tanto James Earl Jones³⁷ en el rol de Troy Maxson y Vance interpretan la palabra de la misma manera, pronunciándola “ax”, estirándola, un poco torpemente, como si hubiera un ligero frenado al principio de la palabra (en fonética, sería un tipo de glotalización). Este alargamiento titubeante de la palabra, interpretado de la misma manera por el padre y el hijo, hizo que de súbito ambos personajes se parecieran el uno al otro, y que parecieran inocentes un momento antes de que una de las expresiones más agresivas de amor sucediera en la obra. De hecho, la misma entonación de la palabra ayuda a ambos hacer la transición hacia uno de los momentos más serios de la obra.³⁸

La mayoría de los entrevistados estaban de acuerdo, y parecían basarse en un consenso más amplio, de que las obras de Wilson ya no eran lo mismo después de la ruptura en 1996.³⁹ El comentario con frecuencia expresaba la idea de que Richards ya no hacía el dramaturgismo de las obras, y que ellas perdieron concisión en su estructura. Pero, cuando uno compara los primeros y los últimos montajes, se hace notable que también la actuación, bajo la guía de Richards, era también fundamental en el éxito de esos libretos. Es aleccionador, por ejemplo, ver a Denzel Washington⁴⁰ en el papel de Troy Maxson bajo la dirección de Kenny Leon,⁴¹ comparar la misma escena descrita antes por Courtney Vance — como un observador astuto ha hecho, al yuxtaponer las dos escenas en YouTube — y darse cuenta de la diferencia en la reacción del público. (StagingShakespeare, 2013). La reposición de la escena con Washington tiene exactamente el mismo tipo de musicalidad como la original — el texto de Wilson tiene un fraseo entonacional que protege al actor. Pero, hay una diferencia fundamental: Washington “marca los puntos seguidos” — él actúa al tempo por así decirlo, mientras que James Earl Jones crea la “perspectiva” en el sentido stanislavskiano: a menudo no marca los puntos seguidos, hay “pausas psicológicas” y hay una oscilación rítmica

constante. El texto avanza y dos o tres textos se funden en uno, incluso cuando uno esperaba una pausa para tener sentido, por ejemplo justo antes de que él diga “respóndeme cuando te estoy hablando” – pegado a lo que sigue y sin dar tiempo para que Cory responda. Washington, por otra parte, pone cada punto seguido en su lugar, y el público ríe durante toda la escena. Es como si cada puntuación estuviese cuidadosamente ubicada para hacer que el público riera. Así en la interpretación de Washington, el texto se interpreta “musicalmente” bien, en un nivel formal, con un fraseo entonacional elegante del dramaturgo, pero la acción se le escapa, y con ella la “chispa”, su efecto emocionalmente poderoso, el suceso.

Uno podía argüir, de hecho, que los largos discursos de Wilson, en términos formales, están “mal escritos”, y eran la dirección y la interpretación las que hicieron que los discursos funcionaran. Considere este testimonio, de Rocky Carroll,⁴² sobre la lucha de Samuel L. Jackson⁴³ con el último largo discurso de Boy Willie en *The Piano Lesson*, y una de las pocas veces que Richards demostró una escena:

Recuerdo como Sam sufría mucho al final porque Boy Willie ha llegado a un frenesí tal en la última escena, y está hablando sin parar, básicamente da su punto de vista del mundo y sobre por qué va a tomar el piano de la casa, y es una increíble diatriba sobre la vida y la muerte y lo blanco y lo negro, [...] y Sam estaba realmente luchando con algunas de sus variaciones. Es como si se tratara de un solo de guitarra de diez minutos, y esta fue la primera vez que recuerdo que Lloyd hubiera encarnado el rol, que hubiera sencillamente entrado y parado en el centro del escenario— ya que Sam estaba bloqueado: ¿cómo haces esto sin caer en la redundancia, cómo haces esto cuando estás hablando tan largo que el público está que se pega un tiro? Y supongo que Lloyd al hacerlo estaba tratando de mostrar a Sam que el discurso no solo era una larga proclamación: a veces era un monólogo interior, a veces el personaje realmente no hablaba con nadie en particular, a veces estaba hablando para sí mismo, a veces estaba hablando directamente a la gente en el cuarto, y a veces era solo un hombre sin filtro que hablaba unos pensamientos al azar que de alguna manera se juntaron [...] Era un solo, era una improvisación, era un solo de jazz. [...] Él estaba básicamente demostrando y al mismo tiempo explicando a Sam que allí había variaciones en el discurso. [...] Y él era un muy buen actor (Carroll, entrevista).

He aquí un ejemplo de Richards que literalmente marcaba un largo y “redundante” monólogo con el actor. Carroll compara el monólogo con una improvisación de jazz: el problema no estaba tanto en el texto escrito sino en la incapacidad del actor, al principio, para hacer del monólogo una pieza rítmica con vida – en asegurarse de que Jackson no aplanara la línea rítmica. Y cabe señalar que eso es el clímax de la acción: la escena que conduce al suceso principal de la obra.



3. Obra *Don Julio se lo llevó* (adaptación colombiana de Joe Turner's *Come and Gone*) de August Wilson, dirigido por Everett Dixon. Actores: Alexis Carvajal y Sara Ávila. Fotógrafo: Romano Barney.

Ahora, el lector escéptico puede protestar: esta discusión de la orquestación rítmica es engañosa. Es mejor para los directores y los actores concentrarse en su acción, creer en las circunstancias dadas, y no preocuparse de las consideraciones rítmicas. Y, sin embargo: Jones y Washington están ambos en las circunstancias dadas, plenamente concentrados en su acción, sensibles a su compañero, y creen lo que están diciendo. Y, sin embargo, Jones hace una interpretación brillante y Washington hace una muy buena: esto es porque el elemento rítmico – la técnica del jazz por así decirlo, el sentido altamente técnico del ritmo – es magistralmente interpretado por Jones, bajo la vigilancia de Richards, y no por Washington, bajo la de Leon. Washington está cómodo, por así decirlo, Jones está siempre un tanto precariamente desequilibrado, en el sentido de Thelonius Monk – él está siempre tocando la nota equivocada, pero le sale hermosa y acertada.⁴⁴

Pienso también que esta distinción es precisamente donde las deficiencias de una cultura teatral que tiene demasiado respeto por el dramaturgo, y no lo suficiente por el director, se hacen evidentes (aunque ciertamente el propio Richards, cuyo trabajo en el O'Neill se basaba por completo en el pudor de los directores y los actores y en el respeto por la obra, contribuyó significativamente a esta cultura). No creo, por ejemplo, que *Radio Golf* o *Gem of the Ocean* estén necesariamente más pobremente escritas que *Fences* o *Joe Turner vino y se fue* – como parece indicar el consenso en defensa de Richards. Pienso que esto es injusto con Wilson como dramaturgo – todas las obras cumplen con los más altos estándares – pero de manera más notable pienso que esto es injusto con Richards como director. La implicación es que su trabajo real se terminó con su último ajuste dramático. Pero, hay que recordar que fue en la interpretación, como director, que Richards hizo esos ajustes dramáticos finales; y hay que recordar

que la dirección de Richards hizo que estas obras cobraran vida de una manera que nunca lo volverían a hacer. Él no estaba arrullando al público para que se riera o llorara haciendo que sus actores cantaran sus respectivas partes – como Washington hace aquí. Él sabía cómo hacer adaptaciones gradualmente sobre meses de ensayo e interpretación que mantenían a los actores totalmente conscientes del mundo imaginario en el que se encontraban. Y él sabía cómo hacer a los actores altamente sensibles entre sí y al público con esas adaptaciones.

Estrategias para la respuesta emocional orgánica

Los actores de Richards eran conocidos por darle interpretaciones emocionalmente poderosas, en un número de ejemplos memorables, y, sin embargo, cuando se preguntó cómo Richards los ayudó a llegar a esas poderosas reacciones, los actores decían cosas como, Lloyd nunca levantó su voz, o él hacía un mapa de la escena, o simplemente, él nos dejaba solos. Michele Shay, cuando se le preguntó cómo Richards la ayudó con una fuerte escena emocional en *Goin Thru Changes* de Richard Wesley, respondió como muchos otros actores – con desconcierto:

Sabes, no recuerdo cómo me ayudó, pero recuerdo, uno de los mayores desafíos que tuve fue esa escena donde Darnell entró y se supone que yo tenía que gritar, o algo así. [...] Y no lograba entender cómo hacerlo. Y justo un día de repente me solté, comencé a gritar y fue muy divertido al mismo tiempo. No me pregunte como lo hice (Shay, entrevista).

Y, sin embargo, ella va a decir que Richards de hecho la ayudó:

Es solo que de alguna manera nos ubicó en la estructura de la escena, eras capaz de mantener la acción, debido al poder de esta estructura a lo largo de la obra (Shay, entrevista).

Una y otra vez, el testimonio de los actores era el mismo: él me llevó al lugar, y no sé cómo lo hizo.

Lo cierto es que cuando los actores entrevistados hablaron de los momentos emocionales de las interpretaciones, generalmente hablaron en términos de dos o tres actores o personajes – de cómo los actores trabajaban juntos, en un estilo del llamado y respuesta, para llegar a una respuesta emocional orgánica.

Una de las anécdotas más extraordinarias sobre la naturaleza compartida de la respuesta emocional proviene de Courtney Vance:

Y así el montó esa escena increíble, *¿Cómo es que nunca me amaste?* Y Lloyd dejó que James Earl y yo [...] riéramos a lo largo de esta escena durante dos semanas. Siempre que llegábamos a ese momento, *Cómo*

es que nunca me amaste, siempre que llegábamos a las partes pesadas de la escena, reíamos, no podíamos evitarlo, era demasiado serio para nosotros, comenzábamos a reírnos tontamente. No sé por qué reíamos, James no sabía por qué, él y yo solo comenzábamos a reír tontamente [...]Y Lloyd nos dejó reír y reír, por dos semanas él nos dejó reír. Y finalmente él dijo, “O-kay, Cour-tney. O-kay, Cour-tney. Jimmy, vamos a entrar en materia.”Y entonces las lágrimas fluyeron, si yo hiciera esta escena ahora, ellas fluirían, James y yo estábamos conectados, sabes (Vance, entrevista, junio de 2012).

No solo Richards demora, dejando que los actores solucionen cosas por sí mismos, él los deja jugar la escena *completamente fuera de situación*, por así decirlo, durante dos semanas. Muchos actores han vivenciado la ira del director cuando ellos estallan en risas en una escena seria, así solo sea una vez. Pero, dos semanas es más que la paciencia o la tolerancia (ambas implican un tipo de condescendencia hacia el actor): es una intuición de que la risa y las lágrimas están mucho más conectadas de lo que nosotros somos capaces de imaginar — de que la conexión emocional entre los actores ya es poco frecuente, y debe ser cultivada en cualquiera de sus formas, y esto garantizará que los actores entregarán el fuego cuando se necesite. Este aspecto del llamado-y-respuesta era una habilidad única de Richards como director.

Él también tenía una habilidad de nutrir la conexión emocional en relación con el público. En el mejor de los casos, Richards no permitía que el suceso emocional se cerrara al público — parte del arte en su “moldeamiento del arco emocional” era asegurarse de que el público era capaz de conectarse con el actor independientemente del suceso del que estaba siendo testigo.

El momento definitivo de *Ma Rainey*, por ejemplo, la escena de la blasfemia al final del primer acto, implica uno de los fragmentos escritos más atrevidos de todas las obras de Wilson, y la manera como un director guía al actor en el manejo de esta escena determina en gran parte la vivencia del público del suceso:

¡El dios de Cutler! ¡Ven y salva a este negro! ¡Ven y sálvalo como salvaste a mi mamá! ¡Yo la escuché cuando te llamó! Yo la escuché cuando dijo “¡Señor, ten piedad! ¡Jesús, ayúdame! Por favor, Dios, ¡ten piedad de mí, Señor Jesús, ayúdame!” ¡Y le diste la espalda? ¿Le diste la espalda, hijo de puta? ¿Le diste la espalda? (*Levee se ensimisma tanto en su diálogo con Dios que olvida a Cutler y comienza a acuchillarlo en el aire, tratando de alcanzarlo*). ¡Vamos! ¡Vamos y dame la espalda! ¡Dame la espalda! ¡Vamos! ¿Dónde estás? ¡Vamos y dame la espalda! ¡Dame la espalda, hijo de puta! ¡Te sacaré el corazón! ¡Vamos, dame la espalda! ¿Qué pasa? ¿Dónde estás? ¡Vamos y dame la espalda! Vamos, ¿tienes miedo? ¡Dame la espalda! ¡Vamos! ¡Cobarde, hijo de puta! (*Levee pliega su cuchillo y está triunfante*). *Tu Dios es una mierda, Cutler* (Wilson, *Ma Rainey*, 78).

Roc Dutton dice que para esta escena, Richards dejó que él la resolviera solo. Y, sin embargo, como ocurre siempre con las anécdotas sobre Richards, había una sola observación que era fundamental:

Porque lo que recuerdo una vez en *Ma Rainey*, cuando finalicé el gran discurso blasfemo, Levee tiene esa línea que dice, “Tu dios es una mierda”. Luego de que termina este pedazo, él tiene el cuchillo y dice, “Cobarde hijo de puta” y da la vuelta y mira a Cutler y dice, “Tu dios es una mierda”. Después de hacerlo de esa manera durante una semana o así Lloyd se acercó y dijo, “El discurso blasfema, es proporcionalmente la tragedia griega, es Prometeo encadenado. Es algo que va en contra del dios.” Él dijo, “Todo esto está muy bien pero cuando llegues a este último parlamento, ‘Tu dios es una mierda’, y hagas esa parte de la vaciada que acabas de hacer, y el público se dice Ay, Dios mío, entonces los has perdido por otros cinco, ocho minutos, hasta que vuelvan a prestar atención. Tienes que convertirte en un niño en ese último texto”. [...] De tal forma que, la próxima vez que lo hice, lo cambié por completo: cuando comencé el público estaba aquí y aún estaba en un ángulo pero cuando me devolví al momento que los enfrenté otra vez en ese último texto (*sonríe ampliamente*), todo – todo era una farsa. Y el público se estallaba. Se estallaba en carcajadas. Porque los tenía así (*cerrando su puño*) y luego los sacas del apuro, soltándolos en ese último texto (Dutton, entrevista).

Dutton luego explica cómo esta observación “lo liberó” – que él se había sentido incómodo con el monólogo hasta ese momento, pero la observación lo ayudó a descubrir la inocencia de Levee, y ayudó a hacer el final de la obra – un acto de pasión, no un acto de asesinato – mucho más fácil de actuar. Richards da una sola observación, enfocándola en términos de las circunstancias de la obra, la recepción del público y las necesidades del actor, y esto tiene un doble efecto. Jugando contra la acotación melodramática “se para triunfante” de Wilson y las cursivas que siguen, Richards pide al actor sonreír. Dutton, que no desconoce la violencia,⁴⁵ había estado incómodo hasta el último momento y dice que esto lo liberó: lo liberó tanto y tan bien, de hecho, que es recordado como uno de los sucesos escénicos más importantes en la trayectoria profesional de Wilson y Richards.

Sin embargo, en última instancia, Richards recurría a las preguntas que constantemente volvían a llevar a los actores a las circunstancias dadas de la obra, y a desmenuzar la acción en tareas más pequeñas. Karen Carpenter⁴⁶ se refiere a las luchas de Delroy Lindo⁴⁷ con Herald Loomis, y la simple persistencia de Richards al animarlo:

Creo que la manera en que Lloyd lo ayudó fue aceptando que en cada intento había ganancias que se obtenían en esa vuelta. Gracias a que Delroy era un actor poderoso. Y el personaje tenía una rabia profunda porque ha perdido su fe. Y nada de eso podía ser intelectual. [...] Pero

entonces Lloyd trataba de ajustar con precisión también: cuánto tiempo tomó, la forma que tomó. Y, por lo tanto, era una verdadera lección de paciencia para él porque exigía tanto esfuerzo para hacerlo cada vez. [...] Él decía muy fácilmente, “Puedes hacer esto. ¿Puedes hacer esto? ¿Puedes hacer esto? Y esto sucedió, y esto sucedió, y esto sucedió.” Y luego él le hacía una pregunta sobre [...] el suceso actual de perder su fe en la cadena de presos. [...] Él decía, ¿qué ocurrió en la cadena de presos? ¿En qué momento exacto perdiste tu fe? ¿Y qué estabas haciendo? ¿Qué te estaban haciendo? ¿Qué te estaban diciendo? ¿Qué cosa era esa? Para indagar por cosas específicas sobre ese momento así que él podía evocar eso, así él podía poseerlas, así él podía apropiarse del recurso elegido (Carpenter, entrevista).

Las estrategias aquí son similares a las del ensayo con Faida Lampley, donde la serie de preguntas lleva al actor a vivir en la verdad del momento, y le permite reaccionar con convicción emocional. Pero, lo más importante: estas preguntas no dependían de los recuerdos personales del actor, sino más bien, los ayudaba a crear el mundo imaginario de la obra.

Richards establece una estructura tal que Michele Shay puede súbitamente caer en una fuerte respuesta emocional; Richards pide a Dutton hacer un pequeño ajuste en el final de un poderoso discurso emocional; Richards sigue espoleando suavemente a Faida Lampley y Delroy Lindo con preguntas sencillas — y esta “afinación” hace toda la diferencia en términos del impacto emocional de las acciones y de los personajes sobre el público.

La Juba⁴⁸ y la canción de trabajo⁴⁹: Suceso ritual

Las adaptaciones y las entonaciones que han sido descritas en este artículo han sido “musicales” por naturaleza, y son ejemplos concretos de lo que implica la estética del blues⁵⁰ — pero ningún texto sobre el suceso escénico en la dirección de Richards estaría completo sin examinar brevemente el papel que la música ha jugado en su dirección y puesta en escena, donde las escenas musicales eran con frecuencia sucesos centrales de sus obras.⁵¹

Dos de los momentos más memorables en la trayectoria profesional de Richards como director fueron momentos musicales: la juba en *Joe Turner vino y se fue*, y la canción de trabajo en *The Piano Lesson*. Estos momentos estaban lejos de ser simples interludios musicales: en muchos sentidos representaron todo lo que se estaba buscando en el *Ciclo del Siglo XX* de August Wilson.

Lo que August realmente estaba señalando era un tipo de culto de alabanza donde la gente de lugares muy rurales no tiene realmente una iglesia, van a la casa de la Tía Susie en ausencia de la iglesia. Se reúnen en la mesa de la cocina y alguien reza y alguien da testimonio y alguien

canta un himno y a continuación [Andrews canta y golpea la mesa, al estilo de un juba] y entonces yo presté atención. Estudié e internalicé ese mundo. Y luego creé un mundo de ficción en el cual tenía que comprimir el tiempo que podía pasar en una hora o dos en un entorno de vida real y tenía que ser condensado en cuatro o cinco minutos (Andrews, entrevista).

Dos cosas son de interés aquí: primero, cuando Andrews habla sobre condensar dos horas en una intensa vivencia de seis o siete minutos, él está hablando de transformar un ritual en un suceso. Gran parte de los estudios de performance se han interesado en examinar esta cuestión, pero uno de los teóricos de teatro que da mucha claridad sobre este proceso es el heredero de Grotowski,⁵² Thomas Richards – el hijo de Lloyd Richards. Ésta es la manera cómo él describe el efecto de las canciones afrocaribeñas usadas en el montaje de *Acción* de Grotowski.

Hace algunos años estábamos en Brasil haciendo un proyecto y un reputado predicador de la tradición Candomblé, una de las tradiciones en el Brasil basadas en lo africano, vino a ver *Acción*.⁵³ Él es un maestro de una línea de tradición que, como muchas de las tradiciones afrocaribeñas de las cuales algunas de las canciones en *Acción*, tenía sus raíces en África. Su punto de vista fue: “Es fascinante, has conseguido crear una estructura que contiene ciertos momentos pico, algo similar incluso a los momentos pico que encontramos en Candomblé. Sin embargo, en Candomblé, el proceso es muy largo, los momentos pico ocurren sobre un período de 12 a 24 horas: uno ocurre aquí, pasan las horas, y luego otro ocurre, en un cuadro temporal condensado” (Richards, 2008, 156).

Esta idea de destilar los componentes de los momentos pico de una práctica ritual es una de las posibles maneras de describir la función del director de teatro. El director, en un sentido, quiere compartir una vivencia humana fascinante con un público más grande, pero para llegar a ella se necesita encontrar una estructura orgánica que transforme este fenómeno en un suceso. La función del director en el ensayo es transformar por destilación las acciones rituales en sucesos discretos.

El segundo punto es que la búsqueda de la autenticidad, en la descripción de Andrews, no es por alguna forma original “pura”, sino más bien por alguna estructura que transmitiría, concisamente, el suceso original – un intento de traer la dinámica vital que ocurrió en la cocina hace 100 años, la destilación de ese suceso dentro de una forma musical que evoque esa otra época de manera poderosa. Esto describe bastante bien qué significaba la búsqueda de autenticidad para Richards, como un ideal. Una vez más, uno piensa en Grotowski, y su ensayo «Tu es le fils de quelqu’un»⁵⁴ –aunque en este ensayo, Grotowski está buscando el ancestro y no el suceso, por así decirlo, la búsqueda es similar: redescubrir algo vitalmente importante que quizá había sido olvidado. No por una esencia ideal, sino por alguna vivencia compartida que todo el

mundo haría bien en recordar, y usar la técnica para hacer que ese momento cobre vida para un público que nunca ha vivenciado nada igual – y en este caso particular, hacerlos ver de nuevo con una admiración más profunda en una práctica cultural que había sido tradicionalmente subvalorada.

Este testimonio de Roc Dutton muestra el papel del director en ayudar a reconectar a los actores con todas las repercusiones de una estructura ritual, aquí musical:

Pues bien, él contrató a Dwight Andrews para hacer la música, pero curiosamente Lloyd conocía las canciones. Conocía las canciones de *Ma Rainey* y recordaba esas canciones. Conocía la canción de la cadena de los presos “Berta Berta” – sabía de qué se trataba. Porque de hecho trajo al ensayo un martillo de 10 libras. Cuando hicimos por primera vez la canción supongo que intentábamos ser un poco graciosos y armonizábamos. Lloyd pidió al utilero traer un gran troceador de madera, un gran bloque de madera y un martillo de 10 libras. Y de hecho nos hizo golpearlo por cerca de 8, 9, 10 veces y a continuación teníamos que cantar la canción. Y se pasó de los Four Tops al dolor de la canción, y es allí donde radica el problema con esa obra. Cuando veo los montajes de la obra, la gente aun canta esa escena, la escena de “Berta Berta”, como los Four Tops en vez de una canción que es sobre el dolor... (Dutton, entrevista).

Aquí, una vez más, hay dos momentos importantes. El primero es la subversión de un estereotipo. Esta versión de las canciones de trabajo está lo más lejos imaginable del *minstrelsy*⁵⁵ – y, sin embargo, usa una forma, según Dutton, que en un santiamén puede volver a caer dentro del estereotipo del esclavo sureño contento, si los actores y el director no prestan atención. Y en segundo lugar: aquí el elemento más importante, el elemento que da total valor al suceso en el escenario, está en la acción escénica – y no simplemente una fidelidad al impulso original de Wilson y al magistral arreglo de Andrews. Lo que hace el momento verdadero es la acción temática⁵⁶ del director, invisible en la interpretación, pero en la raíz del proceso de ensayo y lo que hace la interpretación, en última instancia, tan abrumadora.

En los más destacados sucesos escénicos bajo la dirección de Richards, hay sin duda una dimensión ritual – una acción del blues, por así decirlo. Y la diferencia entre los directores populares en la tradición norteamericana y Lloyd Richards es la diferencia entre el conflicto formal y el ritual conmovedor –entre “confirmar la propia buena fortuna y la hegemonía”⁵⁷ y blandir un martillo de diez libras mientras cantas una dolorosa canción ancestral.

Unas Palabras Finales

La terminología del jazz ha iluminado el mundo musical de mil maneras, la estética del blues y la Significación – corriente que incluye el jazz pero atraviesa todas las



4. Obra *La lección de Piano (de la selva)* (adaptación bonaverense de la obra *The Piano Lesson*) de August Wilson. Actores: Marling Rentería y Jhonny Castillo. Fotografía: Everett Dixon. Beca de creación, Vicerrectoría de Investigaciones de la Universidad del Valle, 2009, Grupo de Investigación Teatro Cuatro Mundos. XII Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá, 2010.

artes afro-americanas – se destaca por el hecho que hace del suceso performativo un elemento imprescindible del hecho artístico. Como dicen de la poesía de Langston Hughes, la sensación es que el mismo verso se vuelve personaje y se levanta de la página. En otras palabras, la esencia de este poderoso corriente estético es la teatralidad en los diferentes géneros artísticos, en lo performativo, en el suceso. Si el jazz y el blues merece estudio, cuánto más lo merece la tradición teatral afro-americana, que es la esencia de la estética del blues, y que surge de una condición histórica trágica en el sentido riguroso de esta palabra. Un universalista dirá que todos los conceptos del teatro afro-americano, como la repetición con diferencia o la significación de un hecho histórico, tiene mil antecedentes en otros contextos. Pero son las apuestas históricas tan apremiantes que dan un vigor a los conceptos mucho más poderoso que el de las reflexiones brillantes pero algo técnicas del maestro Stanislavski. Y en la estética del blues, el suceso siempre retiene su posición central.

Richards y sus colegas merecen estudiarse porque, aunque manejen el lenguaje universal de las artes y lo dispone de manera magistral, su destreza en las tradiciones/ conceptos del teatro afro-americano comprueba que la tragedia aun es vigente, no necesita de panfletismo político y didáctico para surtir su efecto, y por lo mismo, puede tener un real impacto, duradero, en cambiar las actitudes del público – como lo hizo el teatro afro-americano entre los años sesenta y ochenta, bajo la constante vigilancia, indulgente, respetuosa y conmovedora, de Lloyd Richards.

- ¹ Este artículo es una versión re-elaborada del quinto capítulo de mi disertación de doctorado, "Lloyd Richards en ensayo." El capítulo se llamaba, "Lloyd Richards y suceso."
- ² Magister en Artes teatrales (Dirección), RATI/GITIS, Moscú (Rusia). Doctorado en Estudios teatrales, Universidad York, Toronto (Canada).
- ³ Socióloga y Magister en Sociología de la Universidad del Valle, Cali, Colombia. Candidata al Doctorado en Sociología, y miembro del Centro de Estudios Sociológicos y Políticos Raymond Aron (CESPRA) de la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales (EHESS), París, Francia.
- ⁴ August Wilson (1945-2005) es uno de los dramaturgos más importantes del teatro norte-americano de la segunda mitad del siglo XX, y uno podría considerarlo el Shakespeare afro-americano. Sus piezas, que todas ocurren en el mismo barrio de Pittsburgh, el Hill District, y que plasman la vida de diez décadas de cultura afro-americana del siglo veinte, entraron muy rápido en el canon de obras imprescindibles en el estudio de la historia afro-americana. Hay un enorme cuerpo de investigación académica sobre Wilson, un buen lugar para empezar es Bigsby, 2007.
- ⁵ En inglés se dice: "Signifyin'". Siguiendo al investigador Henry Louis Gates, Jr., usaremos el término con "s" mayúscula cuando se trata de las tradiciones performativas afro-americanas, y "s" minúscula cuando se trata del sentido habitual de la palabra. Para una elucidación extendida del concepto de "Signifyin'", ver el capítulo dos del libro de Gates, "The Signifying Monkey and the Language of Signifyin(g): Rhetorical Difference and the Orders of Meaning" (Gates, 44-88)
- ⁶ La repetición y revisión es el tropo fundamental de la Significación afro-americana: una forma que se repite pero que se "Significa", es decir se re-significa con otro sentido según el contexto dado. Para el pensador Harvey Young, por ejemplo, la serie de boxeadores campeones que la hegemonía "blanca" usaba a sus fines políticos todos significaban sobre las acciones de sus predecesores para tomar una posición política frente a los derechos civiles de la comunidad afro-americana, hasta que Muhammed Ali hizo la última significación, y rehusó de ser símbolo durante la guerra de Vietnam. (Young, 76-118) Para una descripción más elaborada del concepto, ver Gates, 1988, "Incremental Repetition," 61-64.
- ⁷ Llamado y respuesta es una "estrategia comunicativa", nacida en las iglesias afro-americanas del sur de los Estados Unidos, cuya dinámica hace que el público se vuelve participante central en el discurso del que lo lleva. Según Geneva Smitherman, es una de las cuatro estrategias más importantes de la cultura afro-americana. Ver Smitherman, 1994, 8.
- ⁸ La Significación rítmica es un concepto de blues y de jazz, donde el músico hace su propia interpretación de un fraseo musical o una letra según el contexto, frecuentemente sin acatar a las leyes musicales o gramaticales, como testimonio. Amiri Baraka lo describe así: "Una misma nota tocada dos veces en el mismo saxofón por dos personas distintas, no tiene por qué sonar igual. Si las dos personas tienen ideas diferentes de lo que quieren que la nota haga, la nota no sonará igual. La cultura es la forma, la estructura general del pensamiento organizado (así como de la intención emotiva y espiritual)." (Baraka, 1969, "Lenguaje expresivo")
- ⁹ Lorraine Hansberry es más conocida por su obra *A Raisin in the Sun*, cuyo éxito en Broadway en 1959, bajo la dirección de Lloyd Richards, fue sin precedentes para el teatro afro-americano, e inauguró el llamado Movimiento de Teatro negro de los años 60. Hansberry murió de cáncer a la edad de 34 años en 1965, pero sus obras siguen teniendo una enorme influencia en el las artes afro-americana y norteamericanas hasta la fecha.
- ¹⁰ Antes de los años sesenta, el teatro afro-americano se consideraba, por la crítica teatral racializante de la época, parroquial y vulgar, a pesar de un gran número de dramaturgos de primera categoría que surgieron durante y después del llamado "Renacimiento de Harlem" de los años veinte. Pero una serie de dramaturgos políticamente elocuentes, entre otros Amiri Baraka, lograron en una década transformar por completo la actitud del público no solamente hacia este teatro, sino también hacia los problemas sociales que representaba. Para un paneo de la historia del teatro afro-americano entre los años veinte y los años sesenta, ver Hill & Hatch, 2003 (214-374), Hatch & Shine, 1996; Sanford, 2002; y Miller, 2011.
- ¹¹ De las diez obras que conforman el Ciclo de Pittsburgh de August Wilson, Lloyd Richards hizo el

dramaturgismo y dirigió seis de ellas: *Ma Rainey's Black Bottom* (1984), *Fences* (1985), *Joe Turner's Come and Gone* (1986), *The Piano Lesson* (1987), *Two Trains Running* (1990), y *Seven Guitars* (1996). Todas tuvieron una primera lectura en la Conferencia de Dramaturgos Eugene O'Neill; todas estrenaron en el Yale Repertory Theatre; todas tuvieron una larga gira por las "regiones" de los Estados Unidos, en diversos teatros profesionales; y por lo tanto, todas llegaron muy pulidas a Broadway en Nueva York.

- ¹² Establecida por legado en la antigua casa familiar de Eugene O'Neill, la Conferencia de Dramaturgos tuvo una influencia importante en el desarrollo de cualquier movimiento teatral en el mismo período – teatro negro, teatro de mujeres, teatro gay, teatro americano-asiático, teatro latino- porque permitió a estos dramaturgos, desde muy temprano, adquirir su propia voz. Por otro lado, la divulgación que Richards dio a dramaturgos internacionales tales como Derek Walcott, Athol Fugard y Wole Soyinka (interviniendo, además, para sacar a éste último de una prisión en Nigeria en 1969), y muchos otros dramaturgos y directores caribeños y africanos, jugó un papel no menos pequeño en su reputación internacional. Para una historia de la Conferencia ver, Sweet, 2014.
- ¹³ Yale School of Drama, en New Haven, Connecticut, es una de las escuelas de teatro más importantes de los Estados Unidos, y es reputado por el fomento de nuevas obras y nuevos dramaturgos – metodología que se implementó durante el mandato de Lloyd Richards como decano entre 1979 y 1991.
- ¹⁴ Everett LeRoi Jones, que cambió su nombre por Amiri Baraka, (1934-2014) es uno de los dramaturgos afro-americanos más importantes de los años 1960. Sus obras vanguardistas tocaban temas racializantes muy polémicos, y tuvieron una gran influencia sobre toda una generación de dramaturgos afro-americanos, pero son sus escritos teóricos, sobre todo *Blues People*, que tienen una influencia perdurable sobre el teatro estadounidense de la segunda mitad del siglo veinte. El hecho que Baraka eventualmente rescata la obra de Hansberry, y por ende de Richards, da testimonio de la importancia de esta obra en la historia del teatro afro-americano. Para un paneo de la carrera de Baraka, ver el capítulo sobre este dramaturgo en Sanders, 2002. Para la opinión de Baraka sobre la obra de Hansberry, ver la introducción del libro de obras de Hansberry, "*A Raisin in the Sun's Enduring Passion*," en Hansberry, 1987, 9-20.
- ¹⁵ Esta obra se conoce en el contexto nacional por la puesta en escena del Departamento de Artes escénicas, *Don Julio se lo llevó*, presentado por el Grupo de Investigación Teatro Cuatro Mundos en el Teatro Alternativo de Teatro de Bogotá en 2016.
- ¹⁶ El estudio existente más completo del trabajo de Richards como director es una reseña literaria de Browning, que sigue la carrera de Richards hasta 1984 – ciñéndose en mirar reseñas de sus montajes. (Browning, 1985). Por lo demás, la mayor parte del material sobre Richards son entrevistas y perfiles. Hay muy pocas entrevistas con actores sobre su proceso de ensayo, y las referencias a su contribución como director son generalmente crípticas y lacónicas. Richards aparece en una sola colección de "entrevistas con directores" (Bartow), y por otra parte las entrevistas en relación con su legado de dirección todas aparecen como parte de un proyecto para destacar los logros de ciertos dramaturgos.
- ¹⁷ En la Universidad York, en Toronto, Canadá. La disertación se llamaba "Lloyd Richards in Rehearsal" – "Lloyd Richards en ensayo."
- ¹⁸ En términos muy sencillos, el dramaturgista es la persona encargada de ayudar al dramaturgo a mejorar su creación en un sentido estructural e investigativo. En los teatros profesionales europeos, también es un investigador nombrado del teatro que maneja toda la información histórica, social y cultural de una obra clásica. Para una revisión histórica del término y de la profesión, ver Cardullo, 2009.
- ¹⁹ La repetición es un elemento esencial del tropo de la Significación. Gates define la Significación así: "La originalidad de gran parte de la tradición negra realza la re-figuración, o la repetición y diferencia, o la resignificación [...] en vez de la representación mimética de un contenido novedoso." (Gates, 86)
- ²⁰ "Él ha cambiado y tú no te cambias." Esta cita es de mi experiencia personal de un discípulo de Brook, Alain Maratrat, que usaba la expresión del maestro todo el tiempo en los ensayos de *Viaggio a Reims* en el Teatro Mariinskii en Petersburgo en 2005.
- ²¹ Amy Saltz es una directora de teatro estadounidense que fue asistente de Lloyd Richards durante muchos años en la Conferencia O'Neill, y dirigió las primeras lecturas con público de las obras de August Wilson.
- ²² Woodie King Jr. es el director y fundador del New Federal Theatre en Nueva York, y se considera uno de los directores más prolíficos del teatro afro-americano. Entre las 200 obras que ha producido desde 1970, la más conocida es *for colored girls who have considered suicide / when the rainbow is enuf*. de Ntokaze

Shange (producida por el Teatro La Máscara en Cali, Colombia con el nombre de *Emocionales*) de Ntokaze Shange. (Hill and Hatch, 2003, 400)

²³ Stephen Henderson es un actor cuya reputación depende de su participación en las reposiciones exitosas de las obras de August Wilson en Broadway en la primera década del siglo XXI. Es profesor de teatro a la Universidad de Búfalo en el estado de Nueva York.

²⁴ Michael Schultz es más conocido como director de la película *Car Wash*, pero también fue miembro de la prestigiosa Negro Ensemble Company. En los últimos años se ha dedicado a hacer series y películas para la televisión.

²⁵ Scott Richards es el primer hijo de Lloyd Richards, y también es director de teatro, y compositor. Es profesor de Música para Teatro/ Composición en Montclair State University en Nueva Jersey.

²⁶ “Hermione: Ahórrate, señor, las amenazas. El engendro/ con que quieres asustarme es lo que busco./ La vida para mí no es un provecho;/ doy por perdido mi consuelo y mi corona,/ tu favor, pues veo que se va y no sé por qué./ De mi otra dicha, el primer fruto de mi vientre,/ se me aísla como si pudiese infectarlo./ Mi bien tercero, por su mala estrella,/ me lo arrancaron del pecho, para asesinarla,/ cuando aún llevaba mi inocente leche/ en la boca cándida. Por toda la ciudad/ me llaman ramera; con un odio excesivo/ se me niega el derecho a descansar en cama/ que tiene la mujer que haya alumbrado; y por último/ me empujan hasta aquí, a la intemperie, privada/ todavía de mis mejores fuerzas. Entonces,/ mi señor, ¿qué bendición es esta vida/ para que la muerte me asuste? Por eso, adelante./ Pero antes escucha, y no me malentiendas;/ ya no por mi vida, que me importa un bledo,/ sino por mi honor, que quiero redimir./ Te advierto que si vas a condenarme por sospechas,/ cuando guarda silencio toda prueba/ que no hayas despertado con tus celos,/ esto será despotismo, no justicia. Señorías,/ me confío a las palabras del oráculo./ Que me juzgue Apolo.” Shakespeare, William. *Cuento de invierno*. Trad. Marcelo Cohen. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2002, p. 80.

²⁷ “Leontes: Mis sueños son tus actos./ Has parido una bastarda de ese Polixeno/ y yo sólo lo soñé. Como las de tu calaña,/ eres desvergonzada y mentirosa; pero lejos/ de salvarte, negar el crimen te pierde;/ y así como ordené tirar la cría a su elemento,/ porque no la reclamaba ningún padre,/ tú sufrirás nuestra justicia, cuya pena/ más ligera, ya verás, va a ser la muerte.” Shakespeare, William. *Cuento de invierno*. Trad. Marcelo Cohen. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2002, p. 79-80.

²⁸ Traducción: Shakespeare, 2002, 80

²⁹ Típico de esta tendencia es la (maravillosa) descripción de Sandra Shannon del estilo dramático de Richards en «Subtle Imposition: The Lloyd Richards-August Wilson Formula,» en Elkins, 1994, 183-198.

³⁰ Contemporánea de Lloyd Richards, Cicely Tyson ha tenido una larga trayectoria profesional en el teatro, el cine y la televisión. Fue integrante del montaje exitoso de *The Blacks* de Jean Genet en Broadway en 1961, y su trabajo reciente más conocido es la película *The Help*. Aunque Cicely Tyson era contemporánea de Lloyd Richards, siempre lo consideraba como su maestro. (“Michael Schultz Documentary”)

³¹ En el documental magistralmente editado por Schultz, esos textos van paralelos a los momentos cuando la actriz comienza a adquirir elocuencia y convicción en su interpretación. Siempre es posible que esto afectaba mi apreciación de la clase. Al mismo tiempo, Schultz conocía a Richards como director, fue influido por él, y sabía el efecto que él tenía, y su documental trata de comunicar este sentido preciso. Este documental es un tesoro que necesita urgentemente ser distribuido a un público lo más amplio posible.

³² Como muchos de los actores que trabajaron con Lloyd Richards, la trayectoria profesional de Courtney B. Vance Jr. en cine y en televisión despegó después de su participación en una obra de August Wilson: en el papel de Cory Maxson en *Fences* en Broadway en 1987. Como dice Thomas Richards: “Hubo un período, cuando [mi padre] estuvo en Yale y cuando estaba trabajando con August [Wilson], en que los actors con quienes trabajaba, nada conocidos, de repente se volvían famosos.” (Thomas Richards, entrevista.)

³³ Formada con Lloyd Richards en los años 1960, Michele Shay fue miembro de la prestigiosa Negro Ensemble Company, y interpretó a Louise en *Seven Guitars* de August Wilson (1996). Es actualmente profesora de actuación en la Tisch School of the Arts de la Universidad de Nueva York.

³⁴ Formada con Lloyd Richards en los años 60, Mary Alice es una de las más grandes actrices del teatro norteamericano del siglo XX, e interpretó a papeles protagónicos en un gran número de estrenos

importantes en el teatro afro-americano, habitualmente con la Negro Ensemble Company: *No Place to Be Somebody* de Charles Gordone (1969), *Sty of the Blind Pig* by Philip Hayes Dean (1973), *Nongogo* by Athol Fugard (1978), *Zooman and the Sign* by Charles Fuller (1982), y por supuesto, *Fences* de August Wilson (1987), por la cual ganó un premio Tony por mejor actriz.

³⁵ Dwight Andrews es compositor y director musical oriundo de Detroit, como Richards, y éste lo invitó a ser director musical del Yale Repertory Theatre cuando a Richards lo nombraron decano de la Yale School of Drama en 1979. Además de Richards, Wilson, y Dutton, la contribución de Andrews a las obras de Wilson, en la extraordinaria calidad de las intervenciones musicales, fue igualmente indispensable al éxito de las temporadas en Broadway. Andrews, que es ministro cristiano, es actualmente profesor asociado en Teoría de la Música y en Música afroamericana en Emory College of the Arts and Sciences en Atlanta, Georgia.

³⁶ El éxito de la colaboración entre Wilson y Richards no es concebible sin Charles S. Dutton, actor que estrenó un gran número de los personajes principales de las obras de Wilson. Cuando Richards lo invitó a participar en *Ma Rainey's Black Bottom* en 1982 – sabiendo que había pasado siete años en la cárcel por homicidio involuntario – Dutton todavía era estudiante suyo en la Yale School of Drama.

³⁷ James Earl Jones se considera uno de los más grandes actores estadounidenses del siglo XX. Sus dos roles más notables en teatro fueron el boxeador Jack Johnson en *The Great White Hope* de Howard Sackler, y Troy Maxson en *Fences* de August Wilson. Para una versión detallada de su trayectoria como actor, ver su biografía, *James Earl Jones: Voices and Silences* (Jones and Niven, 1993)

³⁸ La palabra aparece, en el libreto publicado de Wilson, como “ask” (Wilson, *Fences*, 37) – por lo que incluso los libretos “musicales” de Wilson requieren que los actores le pongan vida a los arreglos vocales específicos en la interpretación.

³⁹ Para una descripción concisa de la ruptura entre Wilson y Richards en 1996, y de la trayectoria de Wilson en general, ver “Been here and gone” de John Lahr en Bigsby, 28-51.

⁴⁰ Denzel Washington empezó su trayectoria actoral como miembro de la prestigiosa Negro Ensemble Company en Nueva York, dirigido por Douglas Turner Ward, donde estrenó, entre otras obras, *A Soldier's Play* de Charles Fuller en el personaje de Private Peterson. Ward era un discípulo de Lloyd Richards, (Ward, entrevista) y en este sentido Washington se podría considerar como un “nieto” artístico de Lloyd Richards.

⁴¹ Kenny Leon es un director conocido por sus reposiciones exitosas de clásicos contemporáneas afro-americanas – *Driving Miss Daisy* de Alfred Uhry (1991), *Fences* de August Wilson (2010), *A Raisin in the Sun* de Lorraine Hansberry (2014) – para la cual ganó un premio Tony.

⁴² Rocky Carroll, como Courtney Vance, ganó fama en televisión después de participar en una obra de August Wilson, *The Piano Lesson*, en Broadway en 1990, en el rol de Lymon.

⁴³ Aunque la fama de Samuel L. Jackson empezó con *Pulp Fiction* de Quentin Tarantino en 1994, Jackson también había hecho estrenos importantes en la Negro Ensemble Company, notablemente *A Soldier's Play* de Charles Fuller, en el rol de Henson – y estrenó los personajes de Boy Willie en *The Piano Lesson*, y Memphis en *Two Trains Running* – pero no pudo seguir en estos personajes por sus problemas de adicción en la época.

⁴⁴ Esta es una alusión al libro de Ajay Heble *Landing on the Wrong Note: Jazz, Dissonance, and Critical Practice*. (New York : Routledge, 2000) Thelonius Monk fue un pianista y compositor de jazz.

⁴⁵ Ver la nota 28 arriba.

⁴⁶ Karen L. Carpenter era la “directora de escenas principal” (“*Production Stage Manager*”) para tres de las obras de Wilson dirigidas por Richards: *Joe Turner's Come and Gone*, *The Piano Lesson*, and *Two Trains Running*. Posteriormente se posicionó como directora de teatro en Nueva York. Su trabajo ha ganado premios, y su puesta en escena más conocida es *Love, Loss, and What I Wore* de Delia y Nora Ephron (2009).

⁴⁷ Delroy Lindo re-emplazó a Charles S. Dutton en el personaje de Herald Loomis en *Joe Turner's Come and Gone* después de que Dutton decidió no seguir con el personaje después del estreno en el Yale Repertory Theatre en 1986, porque le parecía demasiado difícil el personaje. (Dutton, entrevista) Lindo fue nominado por su interpretación en Broadway, y ha tenido una trayectoria profesional exitosa en el cine, particularmente en sus colaboraciones con el director Spike Lee.

⁴⁸ La “juba” es una danza ritual africano que hizo la travesía del atlántico y tiene varios avatares en las diversas comunidades afro-descendientes en las Américas – entre otros, la “fuga” afro-caucana.

- ⁴⁹ Este género afro-americano se distingue de las canciones de laboreo de otras culturas por el elemento violento de su contexto histórico.
- ⁵⁰ La “estética de blues” y la “estética de jazz” son dos categorías amplias que suelen usarse para describir las aspiraciones estéticas de los artistas afro-americanos después de los años 20 hasta la fecha. Se pretende con ella emular a la tradición musical afro en todas las artes afro-americanas, apoyándose especialmente en el elemento “performativo” de estas músicas. La tradición tiene sus raíces en el trabajo de Langston Hughes, que la formuló en un artículo publicado en *The Nation* en 1926: “El artista negro y la montaña racial.” (Hughes, 1926)
- ⁵¹ La inclusión de la música negra tradicional en los montajes afroamericanos no necesariamente implica —aun cuando los personajes están cantando el blues— lo que se quiere decir por estética del blues. En el caso de Richards, sin embargo, el trabajo sobre la música seguía la misma acción temática que él cultivaba en su trabajo escénico, y el énfasis de Richards en redescubrir los impulsos originales de esas canciones estaba muy en la tradición de la estética del blues.
- ⁵² Jerzy Grotowski es un director polaco que se radicó en Pontedera, Italia, y fundó un “Centro de Trabajo” para la investigación de las acciones físicas. Es el autoproclamado heredero del trabajo de acciones físicas de Stanislavski. Cuando murió en 1999, nombró como director del Centro a Thomas Richards, el hijo de Lloyd Richards. Sería interesante hacer un estudio de los paralelos estéticos entre Grotowski y Richards, que eran contemporáneos y compartían muchas convicciones estéticas.
- ⁵³ Se trata de unas de las obras más importantes de Grotowski de los años noventa.
- ⁵⁴ En este ensayo, Grotowski profundiza en su creencia de que cuando el actor hace un esfuerzo por reconectarse con su realidad orgánica y física — redescubriendo su voz, redescubriendo sus impulsos físicos a través de la asociación — de repente aparecerá un ancestro, un comportamiento que ha sido olvidada hace mucho tiempo.
- ⁵⁵ El “minstrelsy” es la tradición teatral de los actores estadounidenses blancos del siglo XIX de pintarse de negro para mofarse de los afro-colombianos. Los actores negros, para tener éxito en el teatro estadounidense de la época, tuvieron que ceñirse a estas formas racializantes, pero a menudo lograban subvertir el estereotipo y lograr formas artísticas de muy alta calidad. Para un estudio fascinante de los orígenes del minstrelsy, y de su influencia en la Guerra civil americana, ver Lott, 1993.
- ⁵⁶ En este artículo, uso la expresión “acción temática” para traducir el concepto de Stanislavski de “sverj-zadacha” — tradicionalmente mal traducida como “super-objetivo.”
- ⁵⁷ Referencia al mismo ensayo de Amiri Baraka, citado arriba, “Lenguaje expresivo”, en el cual habla de la diferencia entre artistas de contextos marginados, para quienes el lenguaje refleja una experiencia humana auténtica, y artistas de la cultura hegemónica, donde el saqueo del lenguaje marginado para fines estéticos reconfirma el poder hegemónico. (Baraka, 1969)

Referencias

- Andrews, D. (26 de julio de 2012) Entrevista personal.
- Baraka, A. (1987) “A Raisin in the Sun’s Enduring Passion,” in *A Raisin in the Sun; The Sign in Sidney Brustein’s Window*, edited by Robert Nemiroff, New York, New American Library, pp. 9–20
- Baraka, A. *De vuelta a casa*. (1969) Trad. Patricio Canto. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.
- Bartow, A. (1988) *The Director’s Voice: Twenty-One Interviews*. New York: Theatre Communications Group. (“Lloyd Richards,” pp. 255-268)
- Beckett, S. (1954) *Waiting for Godot*. New York: Grove Press.
- Bigsby, C. (2007) *The Cambridge Companion to August Wilson*. New York: Cambridge University Press.
- Browning, R. (1985) “The Theatrical Career of Lloyd Richards (Black Actor, Director, Educator).” Dissertation. California State University.
- Cardullo, B. (2009) *What is Dramaturgy?* New York: Peter Lang Publishing.
- Carpenter, K. L. (27 de Julio de 2012) Entrevista personal.
- Carroll, R. (14 de agosto de 2012) Entrevista telefónica.
- Efros, A. (1993) *Prodolzhenie teatral’no romano*. Moskva: Fond “Russky Teatr” — Izdatelstvo “GITIS”. [Efros, Anatoli. (1993) *Continuación de la novela teatral*. Moscú: Fondo “Teatro Ruso” — Ediciones “GITIS”.]
- Elkins, M. *August Wilson: A Casebook*. (1994) New York: Garland.

- Gates, H. L., Jr. (1988) *The Signifying Monkey. A Theory of African-American Literary Criticism*. New York: Oxford University Press.
- Grotowski, J., Chwat, J. & Packham, R. «Tu es le fils de quelqu'un» [Tú eres el hijo de alguien] *The Drama Review: TDR*, Vol. 31, No. 3 (Autumn, 1987), pp. 30-41.
- Hansberry, L. (1987) *A Raisin in the Sun; The Sign in Sidney Brustein's Window*. Ed. Robert Nemiroff. New York: New American Library.
- Hatch, J. V., and Shine, T. (1996) *Black Theatre USA: Plays by African Americans, 1847 to Today*. New York: Free Press.
- Henderson, H. "Building Fences: An Interview with Mary Alice and James Earl Jones," *Theater*, 16:3 (Spring/Fall 1985): pp. 67-70
- Henderson, S. (21 de mayo de 2012.) Entrevista personal.
- Hill, E., and Hatch, J. V. (2003) *A History of African American Theatre*. New York: Cambridge University Press.
- Hughes, L. "The Negro Artist and the Racial Mountain." *The Nation*. 23 junio 1926.
- Jones, J. E., and Niven, P. (1993) *James Earl Jones: Voices and Silences*. New York: Limelight Editions.
- King, W., Jr. (2 de mayo de 2012.) Entrevista personal.
- Lott, E. (1993) *Love and Theft: Blackface Minstrelsy and the American Working Class*. New York: Oxford University Press.
- Miller, H. D. (2011) *Theorizing Black Theatre: Art versus Protest in Critical Writings, 1898-1965*. Foreword by James V. Hatch. Jefferson (NC): McFarland.
- Richards, S. (1 de octubre de 2011) Entrevista personal.
- Richards, T. Entrevista personal. 15 de octubre de 2011
- Saltz, A. (6 de diciembre de 2012) Entrevista por Skype.
- Sanders, L. C. (2002) *The Development of Black Theater in America: From Shadows to Selves*. Toronto: Scholarly Book Services.
- Schultz, M. (director). (2000) Michael Schultz Documentary on Lloyd Richards, in Progress. Int.. Lloyd Richards, Faida Lampley, Cicely Tyson. New York: Actors Center. (No publicado)
- Shaffer, P. (2001) *Amadeus*. New York: HarperCollins.
- Shakespeare, W. (2002) *Cuento de invierno*. Trad. Marcelo Cohen. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- Shay, M. (20 de agosto de 2012) Entrevista telefónica.
- Smitherman, G. (1994) *Black Talk: Words and Phrases from the Hood to the Amen Corner*. Wilmington (MA): Mariner Books.
- StagingShakespeare. (16 de enero 2016) "Fences – Analyzing Staging in Act 1, Scene 3 – 'How come you aint never liked me?'" [Archivo de video] Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=jE2dDmMGfa4> (Consulted 31 Oct. 2012)
- Sweet, J. (2014) *The O'Neill: The Transformation of Modern American Theater*. New Haven (CT): Yale University Press.
- Vance, C. (9 de octubre de 2012) Entrevista telefónica.
- Ward, D. T. (7 de mayo de 2012) Entrevista telefónica.
- Wesley, R. (2 de mayo de 2012) Entrevista personal.
- Wilson, A. (1997) *Seven Guitars*. New York: Penguin Group.
- Wilson, A. (1995) *Joe Turner vino y se fue*. En *Teatro norteamericano contemporáneo* de David Olguín. México: Ediciones el Milagro; Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Wilson, A. (1993) *Two Trains Running*. New York: Plume Books.
- Wilson, A. (1990) *The Piano Lesson*. New York: Plume Books.
- Wilson, A. (1988) *Joe Turner's Come and Gone*. New York: Plume Books.
- Wilson, A. (1986) *Fences*. New York: Plume Books.
- Wilson, A. (1985) *Ma Rainey's Black Bottom*. New York: Dramatists Play Service.
- Young, Harvey. (2010) *Embodying Black Experience*. Anna Arbor: University of Michigan Press.