

## Exito para el XVI Festival Internacional de Teatro Hispano del Teatro Avante

**Teresa Marrero**

El XVI Festival Internacional de Teatro Hispano presentado por el Teatro Avante en Miami, Florida, del primero al 17 de junio y luego en Nueva York del 20 al 30 de junio 2001 en el New 42<sup>nd</sup> Street Studios logró traer maravillosos representantes del teatro latinoamericano y español contemporáneo. En Miami el programa incluyó: *Cenizas sobre el mar* (Colombia/Miami), *La ciudad sitiada* (España), *El bolero fue mi ruina* (Puerto Rico/EEUU), *Nadie es profeta en su espejo* (Chile), *Suandende y Persecución* (Miami), *Pluma y la tempestad* (Ecuador), *Las abarcas del tiempo* (Bolivia), *De monstruos y prodigios, la historia de los castrati* (México) y *Melodrama* (Brasil). Y hubo tres obras de teatrodanza: *Jacinta-todas las plegarias* (Ecuador/EEUU), *Sé que volverás* (Colombia) y *Materia* (Brasil). Por último el Teatro Taller de Colombia presentó *Los cíngaros*, obra para espacios abiertos públicos. A Nueva York el Festival llevó tres de las obras puestas en Miami (*De monstruos...*, *Melodrama*, y *Las abarcas...* además de añadir al programa *Nuestra señora de las nubes* (Ecuador) y *La puerta estrecha* (España).

En Miami el Festival se inauguró con una brillante producción de *Cenizas sobre el mar* del dramaturgo colombiano José Assad. La obra fue escrita entre 1988-9, estrenada en Bogotá en 1990 y presentada en el Teatro Colón de Miami Beach, la única del festival puesta fuera del Teatro Avante en Coral Gables. Bajo la co-dirección de Lilliam Vega (hija de la reconocida actriz/directora cubana Flora Lauten) y Mario Ernesto Sánchez, director del Festival y del Teatro Avante, *Cenizas sobre el mar* deslumbró al público por su belleza visual, actuación, dirección, vestuario, escenografía y acompañamiento musical – en breve, por la totalidad de sus méritos. Vale resaltar el diseño luminotécnico de los cubanos Ricardo Rodríguez y las

composiciones musicales de Mike Porcel, los cuales hicieron de esta producción evento sumamente dramático, en el mejor sentido de la palabra. No menos valiente fue la dirección predominantemente de Lilliam Vega, según la propia admisión de Mario Ernesto Sánchez. Esto dio hincapié a una serie de comentarios posteriores a la obra durante el foro dirigido por Beatriz J. Rizk, la reconocida teatróloga colombiana y directora del componente educativo del Festival, con relación a los cambios fundamentales a los que se sometió la obra a través de los elementos dramáticos enfatizados por la joven directora.

Limitados a una barca donde se encuentran a la deriva cuatro personajes, tres hombres y una mujer, y a pesar de la necesaria limitación del espacio físico, esta producción aprovechó el espacio escénico completo, y en particular el vertical a través de unos cambios de luces que marcaban el ritmo simultáneamente circular y repetitivo de lo que se pudiera llamar segmentos coristas (la repetición del lema fundamental del hallazgo de “¡Tierra!”), yuxtapuesto contra las acciones que movían la acción dramática hacia delante sin llegar a ningún lugar específico sino al espacio espiritual de una inacabable esperanza, a pesar del naufragio. Creo que uno de los más bellos logros de esta puesta en escena fue marcar el ritmo en una obra, que, bajo manos menos expertas, hubiese resultado simplemente repetitivo. No menos lograda



*Cenizas sobre el mar*

fue la actuación ritualística de los actores/personajes los cuales abarcaban aspectos arquetípicos como la madre/mujer/deseo Amalia (Lourdes Simón), el poeta Octavio (Gerardo Riverón), el devoto/cura (Jorge Hernández) y Pedro/ el guerrero (Luis Alberto García). Todos los actores con la excepción de García (venezolano) son cubanos.

La producción miamense que marca el *premier* de esta obra en los Estados Unidos disfrutó de la presencia de su autor, el dramaturgo colombiano José Assad, actualmente docente de actuación en la Academia Superior de Artes de Bogotá. Beatriz J. Rizk inició el foro posterior a la obra dándole la palabra al dramaturgo, el cual expresó agrado con esta versión de su obra, no obstante el cambio de enfoque sustantivo que sufrió al enfatizarse la jornada metafísica de los naufragos y descontextualizar el aspecto histórico. Según Assad, esta obra fue escrita a partir de una meditación sobre el “descubrimiento” de las Américas con el motivo de cuestionar el quincentenario en 1992. Uno de los elementos históricos que perdió su claridad referencial en esta puesta fue la de una “cabeza” que los naufragos “descubren” en un baúl que trata de morderlos cuando ellos intentan sacarla. Según el autor, la cabeza era la del ínfamo español Lope de Aguirre, conquistador y caudillo por excelencia, la cual representa un elemento fundamental de la temática central de la obra – en América Latina, después de 500 años de “formación” todavía estamos en una búsqueda de la utopía identitaria. Como tal, nuestra historia de esperanza, fe, guerra, violencia y creatividad (igual que sus antónimos de desesperanza, incredulidad, paz, y agotamiento) se repiten. Estos cambios a la visión de mundo histórica del texto, sin embargo, fueron capazmente reemplazados por un panorama colectivo existencial/filosófico que tiene relevancia para un momento histórico posmoderno donde el cuestionamiento reemplaza el hallazgo de verdades absolutas y la “fe” en la historia (como archivo escrito y “fidedigno”). A nivel del individuo, los personajes profesan no sólo no saber donde están ubicados geográficamente (barca en búsqueda de *terra incognita*) sino también cuestionan si están vivos o muertos, ya que la “condición” de naufrago es el de un inexistente, un ausente para el resto del mundo, o sea, un muerto. Del naufragio surgen sólo dos opciones viables: la sobrevivencia o la desaparición. El aspecto existencialista a nivel personal fue, según Lilliam Vega, el énfasis que ella intentó resaltar, lo cual logró. El tema del naufrago/balsero es de tremenda relevancia para la comunidad dominante miamense, la cubana y cubanoamericana, por razones históricas obvias. Sin embargo, esta producción no se aprovechó de este referente,

pero evidentemente sí tuvo resonancia con el público (predominantemente de origen cubano) juzgando por los comentarios compartidos durante el foro.

*La ciudad sitiada* (estreno en Madrid, 2000) del grupo español Micomicón (elenco de Manuel Agredo, Yiyó Alonso, Encarna de las Heras, Nuria Mencia, Inma Nieto y Angel Soto), grupo y obra dirigidos por Laila Ripoll, siguió en orden cronológico en el Festival con una producción casi diamétricamente opuesta a la previa. Si *Cenizas sobre el mar* deslumbró por sus valores como espectáculo, *La ciudad sitiada* brilló por la sencillez de su puesta y el rigor de la actuación resultado de un proceso colectivo de improvisación, según la entrevista del foro con los actores. Violencia, guerra, pérdida de la inocencia y dignidad, deshumanización, exterminio eminente y el canibalismo surgieron como temas centrales de esta obra que se nutrió por una gira de tres meses en Centroamérica. Enviados en 1996 por el Ministerio de Cultura de España /Centroamérica (notas del programa), es evidente que la compañía española resultó bastante influida por las experiencias que tuvieron en Guatemala, El Salvador, Honduras y Panamá. “Resulta que esta gente hablaba de los horrores de la guerra con tanta naturalidad... y nos recordó nuestra guerra civil justo con una relectura de *Numancia* de Cervantes,” comentó uno de los integrantes durante el foro, dando hincapié a los elementos



*La ciudad sitiada*

fundamentales de la producción. En vez de recargar un contexto ya pesado por su deshumanización (los resultados de cuerpos mutilados, el hambre de niños que no entienden cuando no hay leche, la perversión de madres sacrificadas que venden su cuerpo por algo que comer, etc.) los actores desempeñaron sus múltiples papeles con una casi frenética “felicidad” que iba desequilibrando al espectador al enfrentarse entre los fríos recuentos de atrocidades (lo dicho) y los apacibles gestos de los actores (lo visual). Además de la referencia a la violencia centro y latinoamericana, en Europa se desataba la guerra de desintegración del antiguo bloque comunista, dando riendas sueltas a odios y “limpiezas” étnicas. Esto le otorgó a esta obra una referencialidad histórica anecdótica (necesitamos de referencias externas para reconocer el contexto centroamericano, porque dentro de la obra no las hay, fuera de algunas selecciones de música típica que, sin embargo, también fue eslávica). Como *Cenizas*, la ambigüedad le presta universalidad al contexto: puede ser cualquier guerra, en cualquier momento histórico.

De particular efecto para el público fueron varios segmentos: el *Pan nuestro de cada día*, el monólogo del niño nonato (actuado por Encarna de las Heras), la violación de la enfermera de la Cruz Roja, la madre que se presenta ante una figura masculina de autoridad mendigando pan y leche para su hijo, y la del “papa móvil.” *El padre nuestro*, oración fundamental cristiana, es inteligentísimamente desconstruida por el hambre del tonto del pueblo, el cual no puede orar sin divagar sobre no sólo el pan nuestro de cada día, sino también el pan tostado y crujente con mantequilla derretida acompañado de un café negro, espeso y cargado con leche – lujos que añora. El niño nos cuenta “recuerdos prestados” ya que al final de su monólogo dice que no ha nacido; “me arrancaron del vientre de mi madre porque era de otra raza,” y recuerda fácilmente las atrocidades de los Nazis y la más reciente en Acteal, Chiapas, México en 1997. En otro cuadro, observamos comentarios con referencias a las visitas que ha desempeñado el Papa en Latinoamérica –claro, siempre protegido en su “papa móvil” (pecera de plexiglass). Los lugareños saben que mientras está “el santo en el pecero,” cesará la violencia cotidiana. Al retirarse el “santo,” todos saben que la violencia reanudará. “¡Valga santo de MIER-DA!” grita uno de los personajes masculinos, dando a pensar sobre la utilidad de las sonadas visitas papales a zonas de conflicto. El tema del canibalismo se repite como lema a través de la acción dramática. Como para contrarrestar los nefastos efectos de una guerra despiadada que les roba y mutila el cuerpo físico y social, cada uno de los personajes ofrece su propia carne en momentos dados para hacer que sobreviva otro. El sacrificio

supremo, el de Cristo, es desacralizado para ofrecer una posibilidad de redención ante tanta devastación humana.

*El bolero fue mi ruina* (1997), obra unipersonal interpretada del grupo puerto-nyuorquino Pregones, resultó única en el festival por ser adaptación de un cuento del puertorriqueño Manuel Ramos Otero. Como tal se establece un diálogo múltiple y riquísimo entre la literatura y el teatro, entre la Loca la de la Locura y su amante el Nene Lindo, entre la Loca y sí misma (y su difunta madre), entre el bolero y la gestualidad corporal del actor, y entre el actor y el público. La obra fue desarrollada por medio de un proceso improvisacional entre el actor Jorge B. Merced y la directora de la obra y fundadora de Pregones, Rosalba Rolón. Vale mencionar la música y arreglos originales de Ricardo Pons, además de la interpretación en vivo de los músicos Desmar Guevara y Pablo Gil. Se incluyeron boleros clásicos de Toña la Negra, Lucho Gatica y Mirtha Silva (con los cuales el público miamense claramente se identificó al poder acompañar a la Loca en su acto de cabaretera). La música influyó profundamente en la obra y no fue un mero acompañamiento adornativo. En el foro posterior a la obra, Merced mencionó que la gestualidad de su personaje se desarrolló tras los límites del



*El bolero fue mi rutina*

bolero, el cual se baila – como el danzón – en una loza de azulejo. Confesó el actor que la obra está interpretada como un baile, o sea, él actuó y, a la vez, nunca dejó de “bailar.” Los músicos en vivo ocuparon un espacio tropical desde donde emanaba no sólo la sonoridad de su interpretación sino también la voz musical como segundo personaje en este unipersonal.

La acción se desarrolla dentro de la celda de una cárcel puertorriqueña, donde paulatinamente descubrimos que la Loca la de la Locura, una travesti, está prendida por haber decapitado a su marido, Nene Lindo, en un crimen pasional. Merced comienza, inconfundiblemente amanerado, con una vestimenta pálida y neutral; es la Loca, en presidio. Al transformarse en su marido, el Nene Lindo, vemos a un prototípico macho/chulo latino, el chévere, con el sombrerito de paja al medio lado, el pantalón bien planchado y perfumado. Dice: “Maricón es el que mete y pato es el que aguanta.” Se da por aludido a cuál categoría él pertenece. Rosalba Rolón comentó durante el foro siempre conducido por Beatriz Rizk que *El bolero* se desarrolló inicialmente para ser presentado en un simposio acerca de cuestiones gay en la comunidad niuyorquina. La obra pretende dar voz a un sector de la sociedad marginada.

*Nadie es profeta en su espejo* (estreno en Chile 1987 bajo el título *Imagen y semejanza*) de Jorge Díaz fue presentada por la compañía Bufón Negro (Santiago de Chile). Aunque de nuevo se trata de un personaje central travesti, esta interpretación abarca una dimensión socio-política muy específicamente chilena. La obra comienza en silencio absoluto y testimonial: nos enfrenta a escenas en blanco y negro del documental *La batalla de Chile* (de Patricio Guzmán), filmado durante los días cruciales del golpe militar de Augusto Pinochet al gobierno de Salvador Allende en 1973. Como una llaga ignorada, el filme funciona como testigo silencioso a la acción dramática que sigue, mientras un travesti, el Chema (Alejandro Trejo), enfrenta a un supuesto cliente, Manolo (Mateo Iribarren), no sólo a su homofobia, sino también a la mentira y oportunismo de su vida durante la dictadura. La acción dramática se desarrolla en la presencia de tres: el Chema, Manolo y el pianista (John Streeter), personaje testigo y silencioso. El escenario se viste sólo y únicamente con la presencia de un gran piano blanco, que sirve de mesa para los tragos que progresivamente consumen (y consumen a) el Chema y Manolo. Estamos en el departamento del Chema, el cual además de ser travesti, es prostituta (digamos, “vende” fantasías sexuales a personajes de altas capas sociales santiagueras). Manolo, personaje heterosexual por su porte y vestimenta, busca “algo” del Chema, al que le toca “leer” las ansiedades,



*Nadie es profeta en su espejo*

represiones, tensiones y escondites emocionales de Manolo. La obra se desarrolla a través de un juego psicológico de palabras (“sexo oral” según el Chema) donde en último instante ocurre un cambio de papeles en el sentido que el Chema, originalmente disfrazado y enmascarado, surge más honesto y auténtico que Manolo, el aparentemente limpio hombre neoliberal de negocios en el Chile creado por la política económica neoliberalista de Pinochet.

Este cambio de lugares psicológicos ocurre cuando el Chema revela que él y Manolo se conocían de jóvenes en los 70. Inclusive, el Chema, que en ese entonces lucía melena tipo *hippy* y boina cheguevaresca en plena masculinidad revolucionaria, había escondido a Manolo en su casa por una semana por razones políticas. Manolo, incrédulo, no puede o quiere aceptar que éste es el mismo “revolucionario” idealista de entonces. Lo sexual y lo político se entremezclan en una batalla que llega más allá de la seducción física. En último instante lo que está en juego es el enfrentamiento entre el Chile de ayer y el de hoy, el cual todavía está atravesando la negación de una época dolorosa. Del enfrentamiento en el espejo surgen rechazos y necesidades mutuas, evidenciadas en la conclusión: “Me repugna tu cuerpo, pero necesito de tu compañía,” dice Manolo, a lo cual el Chema le responde,



“Me repugna tu compañía, pero necesito tu cuerpo,” y se besan en la boca. Cuerpo físico y político imprescindiblemente unidos al social (desde el nivel de relaciones íntimas hasta el socio-comunitario) por un compartido “secreto,” el reconocimiento contradictorio de un ayer que colectivamente se ha tratado de olvidar, ocultar o negar.

El telón de juicio de la obra abarca la política económica neoliberalista implementada en Chile por Pinochet y sus consejeros norteamericanos, en su afán de convertir las relaciones humanas en asunto de negocios, donde los beneficios no se miden en términos del bien al cuerpo social, sino en términos de sobrevivencia en el mercado global donde todo está a compra y venta. Manolo, el negociante, es categorizado durante el foro por Mateo Iribarren, su intérprete, como un fracasado oportunista. Los actores ponen en juego la idea de cuestionar quién es el disfrazado (el que oculta la verdad) y quien es el auténtico, porque esta obra asume que sí hay verdades absolutas y posiciones éticas por asumir (a diferencia de perspectivas ahistóricas posmodernistas). Además, propone que no hay “redención” a nivel nacional sin un despojo de encubrimientos. Esta obra nos remite al importantísimo tema recurrente en la historia no sólo del teatro, sino de Nuestra América, la importancia de la recuperación de la memoria nacional en relación a las utopías o fracasados proyectos revolucionarios latinoamericanos de los años 60 y 70 y sus posteriores etapas de militarismo, represión y desengaño.<sup>1</sup>

Al ser cuestionados sobre la recepción que tuvo la obra en Chile, Trejo e Iribarren nos aseguraron que había sido exitosa al haber estado en tablero por un año. Además comentaron sobre la concurrencia al espectáculo por miembros del sector social aludido en la obra. De esta manera, a su parecer, asumió un papel especular frente a la sociedad santiaguera. Con respecto al tema específicamente homosexual, en una discusión privada posterior al foro, Lillian Manzor, Beatriz Rizk, Rosalba Rolón y yo comentamos que, mientras en *El bolero fue mi ruina* el travestismo fue un aspecto identitario fundamental del personaje, en *Nadie es profeta en su espejo* funcionó como un tropo alegórico del disfraz, el cual podría haber sido sustituido por otros elementos teatrales que aludieran al disfraz o encubrimiento. Entonces el travestismo y homosexualismo de *Nadie* funcionan no tanto para dar voz a un sector población-social oprimido por su orientación sexual, sino para crear enfrentamientos revelatorios entre partidarios de ideologías políticas.

El público notó el uso de micrófonos en *Nadie* y al cuestionar a los actores, ellos respondieron que era para transmitir cierta intimidad al público (que desempeñamos un papel voyeurístico) a través de comentarios en *sotto*

*voce*. El uso del micrófono y el estilo fílmico de actuación (actuación “pequeña,” intimista y reducida a la normalidad de un tono de voz cotidiano, despojado de las grandes entonaciones y gestualidades relacionadas a los códigos teatrales) le dio a esta producción un aspecto fílmico.

El grupo estudiantil Prometeo del Miami-Dade Community College, Wolfson Campus, dirigido por la cubana Teresa María Rojas, presentó dos obras breves para el Festival. La primera fue *Suandende*, basada en un cuento Yoruba recopilado por la reconococida etnóloga cubana Lydia Cabrera en su libro *Cuentos negros de Cuba*, (París 1924, Madrid, 1972); la segunda, el tercer acto de una obra dramática del también cubano Reynaldo Arenas titulada *Persecución* (Miami, 1986). Las obras se desempeñaron en el Teatrino Universitario de MDCC, un espacio íntimo de 72 butacas, el cual se presta idealmente para el tono cuentístico de la primera y el absurdo casi frenético de la segunda pieza.

*Suandende* es un cuento erótico Lucumí (como se le llama a la cultura que trajeron los antiguos esclavos Yoruba a Cuba durante las tratadas) donde los personajes son La que cuenta (Aurora Castellanos), La mujer (Beatriz Montañés), El celoso (Honorio Toussaint) y Suandende (Víctor Silva), un joven apuesto. Con un mínimo diálogo, el trabajo corporal de los actores fácilmente “narra” la trama de una mujer joven, bella y sensual – pero casada y acorrolada en la selva por su marido corpulento, tonto y celoso. Ella, un día mientras se baña en el río, ve al bello Suandende. La atracción fue un flechazo. Sin embargo, con todo respeto hacia la bella, el joven pide permiso “¿Se può mirá?” dice, utilizando el estilo bozal de los negros cubanos de esta época. A lo cual ella asiente, respondiendo “Sí, se può mirá. Oyá yá bombó,” frase que repite durante el diálogo de seducción. Después de mirar, Suandende pregunta si puede acercarse, y luego tocar, y el resto de la seducción sucede fogosamente pero con todo buen gusto en *off*. Como bien dice el programa “Jobra tié desnú...mejó no trae niño...” El trabajo de expresión corporal danzante se adecuó perfectamente al tono poético de la narración.

Algo más complejo y problemático resultó *Persecución* de Reynaldo Arenas por ser una obra absurdista, sensorial y altamente política. Vale comenzar alabando la energía y total dedicación que mostraron los estudiantes actores frente a un desafío como el de *Persecución*. El elenco estuvo compuesto por Ella (Florieve González), Yo (Juan F. Arévalo), y la gente: una mujer (Berta Bacigalupo), la jovencita (Kendra Concepción), Uno que parece militar (Fabián Farhát), un jovencito (Guillermo Castaño), El que parece profesor (Heglich Torres), El rapado (César Santos) y Uno de por ahí (José

Santiesteban). Juzgando por los nombres de los personajes, obviamente estamos en una sociedad de anónimos enajenados, donde el mundo se divide entre los perseguidos y los perseguidores. Ella y yo son una pareja cuya inconformidad con el sistema tiene que ser disfrazado: se hablan en frases incoherentes y fragmentadas. La gente forma parte del yugo que mantiene el estatus quo, repitiendo la frase "El que saque la cabeza, zaz, se la cortamos." El trabajo corporal resaltó el frenetismo. Los cuerpos se arrastraban dentro y fuera del escenario, desbordándose más allá de los límites de la invisible cuarta pared. Las alusiones a las carencias de comestibles en Cuba, el militarismo del pueblo, el saludo a un caudillo al cual se obedece sin cuestionamiento, y la ya conocida posición política de Arenas (sufrió persecuciones dado su homosexualismo) hizo de esta obra una irrefutable condena al sistema cubano.

En la charla posterior a las obras, la directora y profesora de actuación y fundadora del teatro Prometeo, Teresa María Rojas, admitió el desafío que representó este acto (el tercero de cinco) y recalcó el estilo absurdista. Mientras que no existe enlace ni temático ni estilístico entre las dos obras, la directora defendió la selección ofreciendo su génesis. Ambas obras cubanas estrenaron originalmente bajo la mirada de sus autores, *Suandende* con Lydia Cabrera en 1976 durante el Primer Congreso de Asuntos Afrocubanos celebrado en la Universidad Internacional de la Florida, y la segunda con Reynaldo Arenas en 1986 bajo la dirección del dramaturgo cubano Nilo Cruz, el cual también sólo se escenificó el tercer acto.

La función se ofreció gratis al público (las otras del Festival costaron \$20 US dólares la entrada) y, mientras que fue incluida dentro de la promoción del Festival, se mantuvo en las tableras más allá de los límites temporales de dicho evento. El público, creo, gustó del esfuerzo de la producción, aunque es evidente que el tema de la segunda obra despertó cierta inquietud dado el ambiente politizado que se respira en el Sur de la Florida con todo lo relacionado a Cuba y su presente sistema político, el cual tiende a radicalizar las opiniones en dos campos (pro o contra el sistema cubano). Dado el hecho que la población latinoamericana (y no solo cubana) de esta área ha aumentado, la hegemonía de ciertas posiciones políticas unívocas ahora se enfrenta con la riqueza de experiencias y perspectivas de otros países del continente americano, aspecto que relució cuanto los jóvenes actores confesaron de donde eran (Venezuela, Ecuador, La Argentina, Colombia, y La República Dominicana, entre otros).

Dos de las maravillas de este Festival fueron obras de grupos andinos, *Pluma y la tempestad* (1998) del grupo ecuatoriano Malayerba y *Las abarcas del tiempo* (1995) del Teatro de los Andes de Bolivia. Las dos mostraron una



*Pluma y la tempestad*

riqueza de técnicas representacionales que se alejan de todo tipo estrictamente realista, sin caer en estilos fácilmente clasificables. Ambas obras son visual y lingüísticamente ricas, e impresionan aún más al darse cuenta uno con cuán pocos recursos económicos se producen. En la particularidad de cada pieza, *Pluma* se destaca por el rigor físico de la actuación, mientras que *Las abarcas* brilla por el fino desarrollo del trabajo de voz y música. Además, las dos compañías comparten el hecho (¿la casualidad histórica?) de estar dirigidas por argentinos exiliados – Malayerba por Artístides Vargas y Teatro de los Andes por César Brie.

Malayerba es el más antiguo de los dos, establecido en Quito en 1979 y, según el programa, los integrantes han incursionado en la televisión, el cine y se han presentado en numerosos festivales nacionales e internacionales. Más joven (pero no menos maduro en su rigor estético), el Teatro de los Andes se establece en 1991 y se destaca por la colectividad en la cual viven sus integrantes. Radican cerca de Sucre, en un pueblo llamado Yotala, en una especie de teatro-granja donde viven una vida totalmente dedicada a su arte bajo un estricto horario cotidiano (con la excepción de las tardes de los sábados y los domingos) de desarrollo de voz e instrumentos musicales, trabajo corporal y

desarrollo de imágenes escenográficas. Según Brie en el foro posterior a la puesta en escena miamense, a veces las imágenes se desarrollan antes del guión a través de la improvisación corporal de los actores, y luego él se dedica a escribir el guión según los aspectos visuales. También publican una revista de teatro anual titulada *El Tonto del Pueblo* dedicada al teatro latinoamericano contemporáneo. Comunicarse a través de correo electrónico a [teandes@mara.ser.entelnet.bo].

En *Pluma y la tempestad* deambula por una ciudad (espacio) indefinido un personaje doble, el de Pluma Hombre (Gerson Guerra) y el de Pluma Mujer (Randi Krarup). Al inicio de la obra y en múltiples momentos posteriores, Pluma Hembra y Pluma Hombre habitan un espacio alto, suspendido por unas cuerdas, ella como si estuviera caminando, flotando sin esfuerzo colgada del espacio, y él un poco más convulsivamente también se mueve por encima del mundo cotidiano. El uso de las cuerdas, el maquillaje blanco de las caras y la ritualización de los movimientos le prestan a esta obra un aire carnavalesco. Con el maquillaje, vestuario e iluminación (junto a la obscuridad psicológica y el desengaño que raya con un triste y desagastado cinismo) yo le encontré cierto rasgo expresionista.

La Vieja Prostituta le repite a Pluma Hembra: “Tienes que irte de aquí y sostenerte en el aire como una pluma...” Según las notas del programa, Pluma es un antihéroe que atraviesa por determinados estados que le van enseñando la historia de los hombres. Es un individuo de fin de siglo, mostrando que ser joven es estar en espera de algo que suceda... todos, de algún modo, somos Pluma, negándonos a participar en un mundo que no nos sostiene; cada vez más lejos del ser humano y más cerca de las apariencias. Así los personajes están signados por un cansancio existencial [donde] deambulan extrañados por un mundo que no los contiene...

El desengaño, sin embargo, no sólo pertenece a Pluma, sino a todos los caracteres que habitan este mundo, en particular los “Poetas Muertos.” Parece no haber lugar ni para el idealismo, ni para la juventud, ni la poesía, ni los obreros militantes que ahora andan extraviados. Arístides Vargas, reconocido autor (*Jardín de pulpos*, *La edad de la ciruela*, *Pluma*, *Ana* y *el espejo*, *Las mariposas doradas de Amazonía*, *Nuestra Señora de las Nubes* y *El deseo más canalla*) dirigió y actuó (hizo el papel de Padre) en este espectáculo maravilloso. Entre el elenco se encuentra la española radicada en Ecuador, Charo Francés (*Prostituta Vieja*, *Una Señora*, *Obrera Extraviada*) que desempeñó múltiples papeles entre los que se destaca el de *Una Señora*

(vieja) del barrio que saca a pasear a su perro (que resulta ser gato, ¡un animalucho de trapo irresistiblemente feo!) y tiene la mala costumbre de orinar a los inspectores policiales. El público disfrutó de las ocurrencias de la vieja española con desenfadadas carcajadas. En el elenco están Valentina Pacheco (Madre, Prostituta), Carlos Valencia (Rufián, Policía, Poeta Muerto), Santiago Villacís (Gloria Nacional, Poeta Muerto, Hombre con Virgen), José Rosales (Policía, Poeta Muerto), y Daysi Sánchez (Poeta Muerta, Virgen).

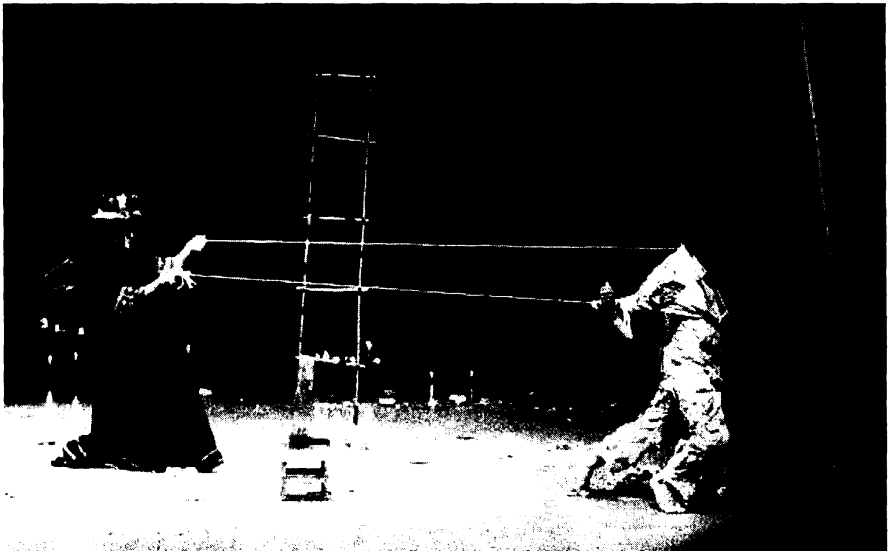
Esta obra marca la memoria del espectador a través de sus imágenes, entre ellas la escena de los poetas muertos, donde aparece la Poeta Muerta sobre zancos escondidos bajo un vestido largo, decimonónico, de encajes. Figura enigmática la cual me provocó escribir en mi libreta “parece un cuadro de Remedios Varo.” Otra viñeta memorable para mí fue el ingenioso Hombre con la Virgen, el cual atraviesa el escenario lentamente y de forma procesional con una mujer/Virgen de tamaño natural parada sobre sus hombros. Literalmente le confiesa a Pluma Hembra que, “Me dijeron –Hazte cargo de la virgen, y yo la cargué.” Esta escenificación literal de una metáfora impactó por llevarla hasta sus más absurdas pero absolutamente serias consecuencias.

Humor y desengaño, riqueza visual y rigor físico, desempeño de negaciones, ensueño y desencanto, *Pluma* se destaca al mostrar el teatro latinoamericano a nivel de sofisticación y abstracción representable en cualquier parte del mundo, y no uso la palabra “universal” a propósito. A diferencia de *Cenizas*, cuya intencionalidad es tirar una red universalista sobre la problemática existencial del ser humano (muy sartreano), en *Pluma* estamos mucho más allá de este cuestionamiento. ¿Cómo articularlo? En *Pluma* no se detecta ninguna intencionalidad, o secuencia que se deslinde de la previa para llevarnos a una ontología coherente, sino sólo un “hacer” poético dentro de un vacío vivencial que no se cuestiona, sino que se asume plenamente. Digamos que el disco está rayado por el conocimiento (gnosis) de lo perdido y esa canción rayada se asume como una nueva melodía, que simultáneamente nos recuerda de lo que una vez fue. Memoria de la memoria, el recuerdo del recuerdo, la pérdida de la pérdida.... ¿Nuestro mal de este fin de siglo? Existencia doblemente enajenada de sí misma.

En *Las abarcas del tiempo*, la propuesta escenográfica está claramente anclada en una visión del mundo andino, desde la música y vestimenta hasta las actitudes hacia los muertos que coexisten con los vivos. Así, entonces, esta pieza luce el rigor de su puesta dentro de un marco histórico milenarista de las culturas quechua y aymara de los altos. Sin caer en el folklorismo, el Teatro de los Andes logra ser representacional sin ser representativo,

es decir, no pretende asumir una identidad folklorizada. Entre las maravillas de esta puesta fue el desempeño de sonidos, cánticos, canciones y virtuosidad musical. Vale relatar que, al final de la obra, en Miami no hubo persona que quedara en su butaca. La ovación fue unánime. Esta obra recibió grandes aplausos también en Nueva York.

Con una trama claramente discernible, es la historia de Jacinto (Gonzalo Callejas), campesino recién casado que deja su pueblo para trabajar las minas de carbón y ganar dinero para construir su casa junto a su esposa, Epifania (Soledad Ardaya que también hace de Reina). Se enferma de los pulmones y paulatinamente muere, pero antes hace un pacto con su amigo Hilaco (Lucas Achirico) de volver el día de los muertos al cumplirse un año de su fallecimiento. "La mina es una madre que atrapa a sus hijos... y los consume," dice la Muerte (María Teresa Dal Pero). Entre tanto vemos a César Brie asumir tres papeles (Padre Elías, Padre Espinal y un Predicador). Entre los tres, el Predicador de la iglesia Dios Cola le dispara una crítica puntiaguda a la "santidad" de la bebida Coca Cola y a la vez critica el afán de "recaudar" contribuciones. Pulsa irreverentemente con lucecitas a colores el cartel de neón con las palabras DIOS COLA.



*Las abarcas del tiempo*

Freddy Chipana desempeña el papel de Crispín y el del Soldado. La única italiana en el elenco, María Teresa Dal Pero, hace un maravilloso trabajo corporal y vocal con su ejecución de la Muerte (también hace de Amparo, José Joselillo y Reina). Las “Reinas” son dos jóvenes, evidentemente ciudadinas coloniales, y muy de “nariz estirada” que se topan con ¡Ay, un indio! (Jacinto) en el mundo de los muertos. A pesar de haberse caído por una barranca, las “señoritas” altanean hasta la muerte (no saben que es su presente condición). “Ahí van las falsas vírgenes,” comenta Jacinto.

Otro segmento de gran originalidad fue cuando los vivos van al campo santo y tienen conversaciones casi telefónicas con los muertos al poner el oído sobre las tumbas. Escuchan voces y piden que se identifiquen; “hablan” con, entre otros, Francisco Pizarro (que prefiere a las mujeres “morodas y tetonas”), a Guamán Poma de Ayala (que quiere saber si sus cartas le llegaron al Rey Felipe II; el padre le responde que ahora el rey se llama Juan Carlos y más le interesa el golf que las antiguas colonias). Un comentario crítico/histórico acompaña cada “charla”.

A continuación la Compañía Susana Reyes (Ecuador), copatrocinada por el teatro Avante y la Florida Dance Association, presentó una pieza de teatrodanza titulada *Jacinta-Todas las plegarias* con la música de Moti Deren y Susana Reyes desempeñando el “baile.” Lo pongo entre comillas,



*Jacinta-Todas las plegarias*



ya que esta pieza cae dentro de un estilo posmoderno, donde la virtuosa ecuatoriana crea movimientos hipnóticos al ritmo de un pastiche de música transnacional, donde el enfoque está en la economía de energía y en la implosión en vez de la explosión. Los movimientos de Susana, su vestimenta y maquillaje en el papel de Jacinta, recordaba una mezcla de lo oriental (del teatro kabuki japonés, por ejemplo) y lo mediorienta (en cierto momento pensé que la articulación de sus brazos y piernas me recordaba a la diosa hindú Shiva, la de múltiples extremidades). Cada frase de la danza fue ejecutada en cámara lenta, con fluidez y exactitud, a la par de los múltiples cambios de vestuario que consistían en telas de gaza al estilo *tie-dye* típico de los *hippies*, pero en tonalidades delicadas y suaves. La narrativa acompañante de su esposo y compañero artístico, el cubano Moti Deren, abarcaba instrumentos tradicionales como la guitarra y otros ambientales como un tambor que imitaba la sonoridad embelesadora de un aguacero tropical. Se entreveía la influencia hindú y hebrea (según las notas del programa Deren vivió en un *kibutz* en Israel antes de radicarse en el Ecuador desde 1985) en la música, además del uso del inglés, español y hebreo. El aspecto narrativo de la poética hacía comprender que ésta era una plegaria dedicada a la tierra. Desempeñando así un ritual para sanarla contra la violencia del ser humano, se incorporaron alegóricamente los cuatro aspectos elementales: el viento, el agua, el fuego y la tierra.

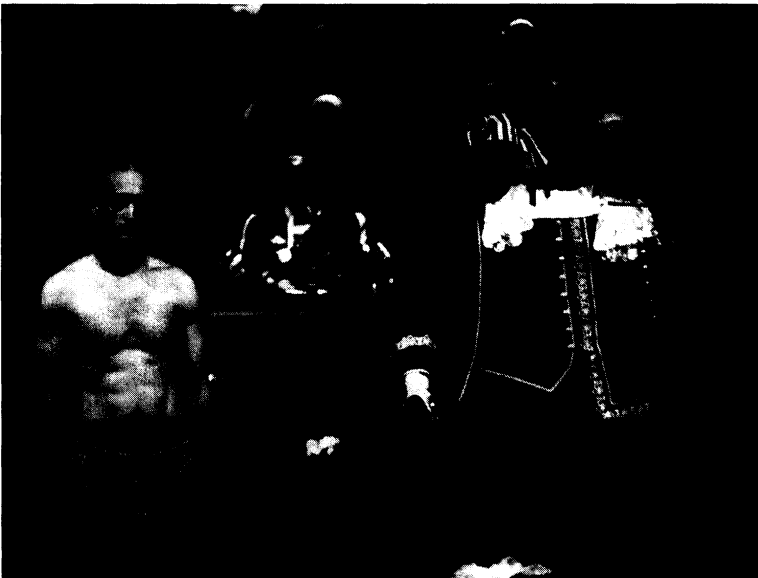
El cuerpo de Susana era verdaderamente excepcional en su capacidad de controlar las más mínimas contracciones musculatorias y la blancura de su tez parecía estar rociada por una leve capa de polvo o arena finísima. Mientras que el componente narrativo de la música y la poesía abordaban mensajes ecologistas y políticos abiertos (y por ende nada sutil), la interpretación de la danza resultaba casi efímera en su calidad hipnótica y lenta. Y, posiblemente fue ésta su única crítica que, como espectáculo teatral, la obra no se prestaba para sostener la atención del público por más de una hora. Sin embargo, el público miamense aplaudió enfáticamente (aunque no con tanto vigor como en otras ocasiones) y sí hubo entusiastas que otorgaron una ovación.

*De monstruos y prodigios, La historia de los castrati* (2001, estreno en Cádiz) del joven dramaturgo mexicano Jorge Kuri (de 23 años), dirigida por Claudio Valdéz Kuri, mostró el desafío de poner en escena una "conferencia y no dramaturgia," según los comentarios de Claudio. De hecho *De monstruos* ganó el apoyo de la Compañía Nacional de Teatro de México (Instituto Nacional de Bellas Artes) por su mérito como proyecto de investigación,

el cual fue desempeñado por Claudio y Javier Medina, el fenomenal virtuoso soprano "natural" (es decir, no castrado).

De hecho, el espectáculo resulta iluminador con respecto a ciertos prejuicios y diferencias culturales entre Francia e Italia, los países magnos en el desarrollo de la ópera y los *castrati*. Por ejemplo, en Francia los/las "divas" están regidos por la voluntad de los productores, mientras que en Italia los caprichos de las "divinas" dictan las producciones. También a diferencia de los franceses mejor comportados, el público italiano sólo le prestaba atención a las arias, usando los palcos para las seducciones e intrigas sociales. La obra comenta sobre la vida sexual de los castrati, cuyos miembros fállicos no dejan de funcionar, resultando ser los "perfectos seductores... pueden tener erecciones y sentir, pero no hay semen... las mujeres piensan que son los amantes ideales" (notas del diálogo tomadas durante la obra).

No faltaron los comentarios sobre la complicidad de la Iglesia católica en esta historia que termina con la decaída de la práctica de castración en el siglo XIX. Mientras que durante el Barroco se incorporaban a los *castrati* en los cánticos del Vaticano, a partir del Siglo de las Luces y con el papa Benedicto XIV se declara ilegal la amputación de cualquier parte del cuerpo, así muere esta tradición donde nace: en la Capilla Sistina.



*De monstruos y prodigios*

Fuera de los detalles didácticos que se desprenden del espectáculo, esta producción se destacó por la representación de la ópera dentro del teatro y por la habilidad máxima de sus actores y cantantes. El personaje de Jean Paré lo desempeñó Mario Ivan Martínez, Ambroise Paré por Jernán del Riego, Il Virtuoso (soprano) por Javier Medina, Salaimán (el “negro” árabe) por el iraní Kaveh Parmas, Baldessare Galupi por Antonio Duque y Quirón por Miguel Angel López. La dirección musical estuvo a cargo de Madga Zalles y el diseño de iluminación fue de Matías Gorlero. El escenario realmente no lució de adornos particulares, lo cual en algún momento me hizo pensar que en un teatro más grande (¿grandioso?), esta obra hubiese lucido mejor. El intimismo del Teatro Avante en ocasiones les quedaba chico.

Hubo una ruptura muy particular de la cuarta pared en esta obra, al intervenir en cierto momento un hombre del público, el cual alzó la voz para gritarles obscenidades (“¡Maricones!” etc.) a los actores. Hubo numerosos miembros del público que reaccionaron también expresando en voz alta “¡Qué se respete el espectáculo!” Enérgicamente lo mandaron a callar, lo cual sucitó cierto caos y deslumbramiento cuando, como reacción, ¡los actores comenzaron a agredirnos al público con bolillos de pan! Luego nos dimos cuenta que la intervención había sido “plantada,” y se comentó durante el foro los diferentes tipos de comportamientos que han tenido otros públicos en las giras. En Europa, por ejemplo, la tendencia era hacia ignorar al intervencionista, mientras que en Caracas, Venezuela, nos contó uno de los actores, el público se encargó de físicamente echarlo a la calle. Único en el sentido más estricto de la palabra (esto tiene que ser teatro y no cine o tele), *De monstruos y prodigios* resultó ser el único drama histórico, la única investigación antropológica, y la única ópera del Festival. Así se destaca por su originalidad y maravillosa ejecución. Esta obra también se presentó en Nueva York con gran éxito.

Para culminar el festival, los brasileños deslumbraron con su originalísima obra *Melodrama* estrenada y premiada en 1996 en Río de Janeiro por la Companhia dos Atores, grupo teatral vigente desde 1988. Obra original de Filipe Miguez y dirigida por Enrique Diaz, tardó dos años en evolucionar a través de la búsqueda y experimentación. Según lo que dijo el autor en la charla posterior, *Melodrama* está basada en una rigurosa investigación sobre el género. Además, en la vida “real” Miguez desempeña el papel de dialoguista de telenovelas para Televisión Globo. Superlativos méritos actorales van a Drica Morães, Susana Ribeiro, Christianka Kalache, Gustavo Gasparini,



*Melodrama*

Marcelo Olinto, César Augusto y Augusto Madeira. Realmente es un elenco maravilloso.

Yo logré ver la puesta en escena que se presentó en Nueva York (y no la de Miami) en el teatro The New 42<sup>nd</sup> Street, en el cual se desempeñó la versión niuyorquina del International Hispanic Theater Festival del 20 al 30 de junio 2001. En el espacio teatral The Duke (legado de Doris Duke) del New 42<sup>nd</sup> Street *Melodrama* se lució. El trabajo gestual (entrenamiento corporal de Lúcia Aratanha), el diseño escenográfico (Fernando Melho da Costa) y vestuario (Marcelo Olinto), la música (Carlos Cardoso) y el diseño de luces (Maneco Quinderé) se apoyaron estelar y mutuamente para hacer de esta puesta muy “limpia,” con valores de producción a nivel de posibilidades en los más sofisticados espacios mundiales.

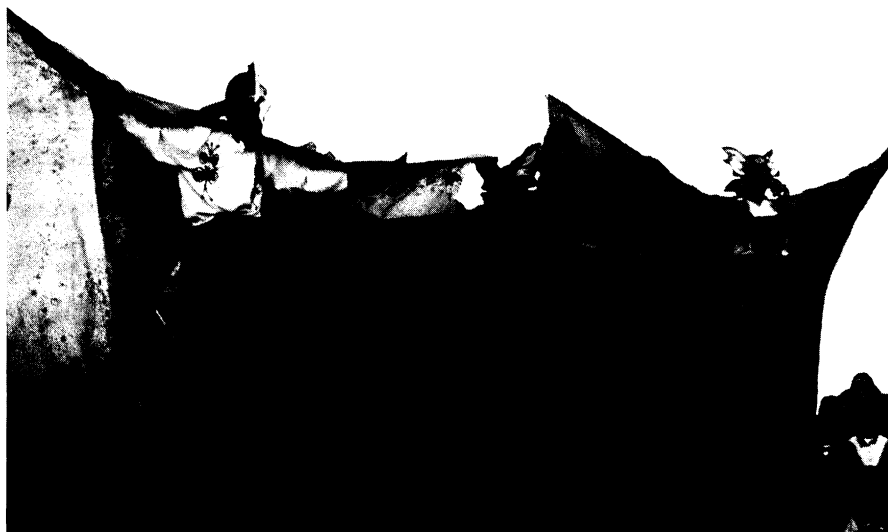
Todos los actores desempeñaron múltiples papeles ya que lo original de esta obra es su estructuración. Juega con varios hilos dramáticos exageradamente típicos del género: asesinato, incesto, doble personalidad, pérdidas de memoria y muchachas altruistas y esperanzadas alternan aquí con tangos y boleros todo a través de la música y un especial sentido del humor. El espectáculo reúne tres historias: una radionovela, una historia de

incesto y adulterio y una tercera que incluye alcoholismo y amnesia (notas del programa). Las desempeña en cinco *tableaux* o “ritmos” (entrevista posterior con Filipe Miguez). Las historias (la trama) se repiten en diferentes momentos históricos, estableciendo así diferentes *tableaux*, con vestuarios acordes. Un ejemplo es la trama del incesto y adulterio, donde el retoño de una relación extramatrimonial crece y resulta ser el novio de la hija legítima de la pareja. Claro, el padre (y en ocasiones la madre) culpable se opone rotundamente a la unión, decisión vista por los jóvenes como injusta. Al rebelarse contra la autoridad familiar, ellos se casan a escondidas (o tienen relaciones sexuales) lo cual escandaliza al padre culpable, al haber suscitado el incesto entre hermanos (que se desconocían como tal). Esta trama básica, por ejemplo, fue desempeñada en varios contextos: estilo tele o radionovela en el contemporáneo brasileño y en la Argentina; en su contexto histórico teatral francés del siglo 18; como imitación ridiculizada a la internacionalmente reconocida telenovela norteamericana *Dallas* y como ópera italiana dieciochesca. Cada *tableau* requería de un cambio total de estilo representacional actoral, escenográfico, luminotécnico y de vestuario. Además, la Cia. dos Atores lució su capacidad lingüística al hacer cada segmento en sus respectivos idiomas (portugués, castellano con acento argentino, francés, italiano e inglés norteamericano). Para los espectadores monolingües, había traducciones al inglés proyectadas en una especie de cartelito de luces suspendido encima del escenario (capacidad que también tenía el Teatro Avante en Miami).

Lo extraordinario de la actuación fue su fina combinación de lo exagerado que raya con el *camp* (el elemento en este caso melodramático cuyo signo es asumir y satirizar elementos de la cultura popular, en los EEUU el *camp* tiene una asociación estrecha con el *performance gay*) junto con una simpatía absoluta por las peripecias de sus personajes. Mientras que dieron la impresión de haber establecido cierto distanciamiento con sus personajes, lo cual dió lugar a la posibilidad satírica, quedaba como aliento inicial un aire de que antes de ser estereotipos, estos personajes respiraron vida, con todos sus defectos y debilidades. Este equilibrio notable acentuó el carácter humorístico sin caer en una ridiculización del género. O sea, el género melodramático, tan fácil de vilificar, fue representado en toda su gloria y sus fallas a través de un respeto absoluto por su historia formal y su popularidad contemporánea masiva mediante la televisión. No sería sorprendente ver regresar a este grupo talentoso a las tablas norteamericanas y mundiales.



*Sé que volverás*



*Los cíngaros*

Otros eventos que se presentaron en Miami fueron las obras danza-teatro de tangos y boleros titulada *Sé que volverás* de la Fundación L'Expose de Colombia y *Materia* del grupo Lúmini Cia. de Danza de Río de Janeiro, Brasil. También hubo conciertos de música clásica latinoamericana del Ensemble Alauda de la Ciudad de México, y, por último, de Bogotá, Colombia para festejar el Día Internacional del Niño, el Teatro Taller de Colombia se presentó en parques y calles de Miami con su teatro acrobático y musical en zancos, *Los cíngaros*.

En Nueva York, el Festival continuó con tres obras ya representadas en Miami, *De monstruos*, *Melodrama*, y *Las abarcas del tiempo* además de dos obras que no tuve la oportunidad de ver, *Nuestra señora de las nubes* (la segunda obra en el Festival del grupo Malayerba del Ecuador) y *La puerta estrecha* (del grupo La Zaranda, de Jeréz de la Frontera, España). El Festival además tuvo un encuentro académico en N.Y. titulado *An Inter-American Dialogue: Corridors of Culture Through Theatre* (del 23 al 25 de junio en el New 42<sup>nd</sup> Street) organizado por Beatriz Rizk y el cual contó con la participación de teatrólogos como Juan Villegas, Kirsten Nigro, Luis Ramos-García, George Woodyard, Grace Dávila-López, Alberto Sandoval Sánchez, y Kenya Dwarikin y Méndez y su servidora, entre otros. Del mundo teatral presente estuvieron José Bablé (director del Festival Iberoamericano de Cádiz, España), Pedro Monge-Rafuls (dramaturgo y director de la revista teatral *Ollantay Theater Magazine*), César Brie, Tony García (Su Teatro, Denver, Colorado, USA), Felipe Galván (México), Alván Colón (Pregones, NYC).

En su totalidad el Festival disfrutó de un merecido éxito y acogida en su primer año de lanzarse hacia Nueva York. La selección de obras representadas muestra la maravilla teatral que surge de la América Latina. Juzgando por la participación del público posterior a las obras, los foros y aspectos docentes del Festival fueron plenamente aprovechados por un público sediento por expandir su cultura latinoamericana.

*University of North Texas*

## Nota

<sup>1</sup> El tema de la memoria cultural se ha ido discutiendo en varios simposium. En el 2000 fue tema del Congreso y Encuentro del Instituto Hemisférico de Performance y Política en Río de Janeiro (dirigido por Diana Taylor and auspiciado por New York University y la Universidade de Río de Janeiro en Río); fue el tema eje del encuentro en la Universidad de Minnesota, organizado por

el profesor peruano y teatrólogo Luis Ramos-García en mayo de 2001 el cual también tuvo un segundo encuentro en Nueva York en el encuentro dirigido por Beatriz J. Rizk a propósito del Festival Internacional de Miami que siguió en Nueva York a finales de junio 2001. El segundo encuentro de la NYU del Instituto Hemisférico del 2001 en el Instituto Tecnológico de Monterrey, México tuvo como tema Memoria, Violencia y Tortura. Entonces claramente se puede ver interés por estudiosos americanos del continente por la recuperación de la memoria histórica.