

## Performance review

### EL TEATRO MÁGICO DEL ACTO LATINO

Propongo un teatro donde violentas imágenes físicas quebranten e hipnoticen la sensibilidad del espectador, que abandone la sicología y narre lo extraordinario, que induzca al trance.

Antonin Artaud

Por primera vez en Colombia ha sido un éxito el montaje de un texto de Gabriel García Márquez. Se trata de su cuento *Blacamán el bueno vendedor de milagros* puesto en escena por el grupo de teatro Acto Latino. La historia se inicia en la legendaria ciudad de Santa María del Darién y recorre diferentes lugares del Caribe como ocurre también en la obra *Historia de una bala de plata* del dramaturgo Enrique Buenaventura y escenificada por el TEC (Teatro Experimental de Cali), otra obra participante en el IV Festival Nacional del Nuevo Teatro que se desarrolló en Bogotá entre el 27 de marzo y el 12 de abril de 1980. En mi opinión, este montaje de *Blacamán* ha sido la revelación del festival en donde por primera vez en un lustro, los grupos profesionales no han opacado a los conjuntos pequeños y menos conocidos. Es así que obras como *Golpe de suerte* de la Candelaria y la misma pieza del TEC han sido recibidas con escepticismo; el TPB (Teatro Popular de Bogotá) ni siquiera fue seleccionado en la muestra teatral realizada en noviembre del año pasado. Sin embargo, se han destapado trabajos importantes como *Las hermanas de Búfalo Bill* del TIT (Taller de Investigación Teatral); *La cabeza de Gukup* del conjunto callejero Taller de Colombia; *Un cuento de Bocaccio* del Instituto Popular de Cultura de Cali; Juan G. Rua, actor versátil, en *La moneda del centavo y medio* del Teatro Ambulante de Medellín; y una admirable síntesis del lenguaje de pantomima y el verbal en *La madriguera* del Nuevo Teatro de Pantomima. *Blacamán*, por su parte, sólo se iguala en calidad teatral, aunque son dos concepciones completamente diferentes del quehacer escénico, con la magnífica presentación del *Rey Lear* de Shakespeare montada por el Teatro Libre de Bogotá.

En un principio es la oscuridad total. Cuando el haz de luz ilumina el

escenario, se escucha la evocadora melodía susurrada de una mujer acompañada por las notas suaves de una guitarra y los sonidos de percusión. Dos actores parecen dormir en la escena. De repente despiertan o, más bien, empiezan a representar un sueño o, quizás, una pesadilla. Es así que se inicia el rito de la transformación. Los actores se desvisten en presencia del público (reminiscencias de su práctica de teatro callejero) y mientras se escenifica una danza primal, sacan sus trajes de colores chillones y se trasmutan en los personajes de la obra. Se escucha entonces la música de dulzaína y se da comienzo a la acción. “Desde el primer domingo que lo vi me pareció una mula de monosabio, con sus tirantes de terciopelo respunteados con filamentos de oro, sus sortijas con pedrerías de colores en todos los dedos y su trenza de cascabeles, trepado sobre una mesa en el puerto de Santa María del Darién . . .,” grita uno de los curiosos que andaba por allí cuando el culebrero realiza sus mañas para vender específicos y contravenenos. Desde este momento la obra nos introduce en el mundo alucinado de una historia fantástica que se ubica dentro de una estructura circular en el espacio y en un tiempo que nos remite a la idea del eterno retorno.

Cuando el culebrero terminó su presentación un tanto estafalaria y vendió los frasquitos que son “sencillamente la mano de Dios,” miró a su alrededor y reclutó los servicios del curioso “con cara de bobo” que había hecho la presentación del personaje. Nace así el aprendiz de adivino que sucesivamente fracasa en su empresa hasta ser descartado violentamente por Blacamán el malo. En esta escena, como en las subsiguientes, la música da la pauta de las transiciones escénicas y los actores echan mano a una limitada utilería que consiste en una carretilla, una calavera, máscaras, una olla de cobre, bastones, un kepis, una cuerda que sirve de culebra y una manta roja de múltiples usos. La ausencia de una escenografía pasa desapercibida puesto que el juego de luces es tan efectivo que reemplaza cualquier andamiaje postizo.

Una vez enterados de que el almirante del acorazado “en visita de buena voluntad desde hacía como veinte años” se había convertido en mermelada en presencia de su estado mayor cuando quiso repetir la prueba del contraveneno con la substancia adquirida en el puerto, los blacamanes huyen al desierto de la Guajira. Este es, sin duda, el punto climático de la obra y está representado bajo una luz roja que alude directamente a otra realidad, onírica quizás, en donde se suceden alucinaciones matizadas con efectos de sonido (el rugir del viento y el llanto de la soledad), el calor del intenso sol y las torturas a que somete Blacamán a su socio hasta llegar a un ritualesco sacrificio reminiscente de una escena bíblica cuando se recita la expresión “cordero de Dios que quita los pecados del mundo.” Es la secuencia de mayor violencia representada sin pretensiones naturalistas sino con acertados racionios teatrales.

Cuando resucita el socio, se quita la máscara y nace Blacamán el bueno. Así empezó su vida grande. Desde entonces anda por el mundo “desfiebrando a los palúdicos por dos pesos, visionando a los ciegos por cuatro con cincuenta, desaguando a los hidrópicos por dieciocho, completando a los mutilados por veinte pesos si son de nacimiento, por veintidós si lo son por causa de accidente, por veinticinco si lo son por causa de guerras, terremotos, desembarcos de infantes o cualquier otro género de calamidad pública . . .” y hasta resucita a los muertos. Pero como es evidente desde un primer momento, no se trata aquí del culebrero



*Blacamán—Acto Latino*

que hemos escuchado en las plazas del país—como lo intentó en el pasado recrear el TPB, el Taller de Colombia o el TEXCO, entre otros, con base en este personaje—sino de un ser mítico cargado de imágenes surrealistas que ponen de manifiesto una apropiada síntesis del texto literario y el lenguaje teatral. En ningún momento se limitan los actores a recitar los parlamentos sino que los integran armoniosamente a la acción escénica. El grupo tomó el original del cuento y en un montaje y dirección colectivos enriqueció el texto con aportes personales que se ajustan congruentemente al estilo narrativo del autor. Muy seguramente, teniendo siempre presente la fórmula mágica recomendada por Gabriel García Márquez de narrar (en este caso escenificar) lo más insólito de una manera natural para lograr la buscada verosimilitud. No es fácil enfrentar el código literario con el fin de transformarlo en un código teatral sin que uno de los dos sufra en el proceso; sin embargo, aquí se ha puesto en juego la imaginación y el oficio del grupo sin menoscabo de ninguno.

Si fuéramos a señalar influencias en el montaje de *Blacamán*, no dudaríamos en registrar la lectura crítica que el grupo ha hecho de las enseñanzas de Antonin Artaud. El poeta surrealista francés con su cara de vagabundo impenitente, marcada por el intenso ascetismo de su vida mística, proponía un teatro concentrado en la comunicación visual más que verbal. Su teoría se fundamenta en el llamado “exorcismo mágico,” es decir, utilizar el teatro para subvertir la imaginación y la lógica, asombrando al espectador mediante imágenes que revelen la vileza del mundo. Su “teatro de la crueldad,” muy influido por el arte dramático oriental, plantea un rompimiento con el teatro verbalista que en su época dominaba la producción escénica de la Comédie Française, por ejemplo, para buscar sus raíces en un lenguaje total donde se fundan la gestualidad desenfadada, la música, los efectos de luz y una escenografía ingeniosa que se contraponga a la palabra. En cierta ocasión afirmó que “la escena es un lugar físico y concreto que exige ser ocupado para que hable su propio lenguaje específico . . . destinado a los sentidos e independiente de la palabra, [encaminado] a satisfacerlos todos.” Si bien sus obras dramáticas fueron un fracaso en su tiempo, su visión del teatro constituyó un factor decisivo en el surgimiento del teatro del absurdo en la década del 50 entre dramaturgos como Jean Genet, Samuel Beckett, Eugène Ionesco, entre otros. En general, las teorías de Artaud han germinado dentro de una tendencia del teatro actual que tiende a distanciarse del papel dominante del lenguaje verbal y el racionalismo en el teatro, sobre todo en grupos de Estados Unidos (el Living Theatre es uno de los más conocidos) y de Europa Occidental.

Pero también el Acto Latino nos demuestra su preocupación por sintetizar en su trabajo de una manera patente, aunque en menor grado, las enseñanzas de los más influyentes teóricos del arte dramático contemporáneo. Es así que de Bertold Brecht se perciben algunos elementos de su teoría del distanciamiento para una interpretación crítica, y no emocional, de la obra. No hay duda de que en el momento en que uno de los actores cambia el tono de la voz y en lugar de invitar a un intermedio dice, “como acostumbramos en nuestras funciones ahora pasaré el sombrero para recibir sus contribuciones,” se está recurriendo a una técnica del teatro callejero y también a un elemento distanciador en la medida que los espectadores salen de su estado de embelezamiento con la obra

para pensar en las necesidades económicas del grupo y enjuiciar momentáneamente la representación de los personajes. Igualmente de Stanislavski se ha tomado la técnica de la memoria de las emociones, es decir, recrear a través de la imaginación las experiencias vividas para proyectarlas en la actuación. Existe una evidente identificación con los personajes que en todo momento permanece equilibrada evitando así la sobre-actuación o el patetismo. El grupo practica en escena (¡y en la vida real!) el “teatro pobre” que propone Grotowski (es asombroso la multiplicidad de usos que adquieren los escasos elementos de utilería). En esta medida, y en la forma como se maneja el cuerpo en cuanto a gestualidad, rito y tono poético, se reconocen las propuestas del teórico polaco.

La visión totalizadora del espectáculo deja una sensación de gozo lúdico que hasta el presente no había sido ensayado en el teatro colombiano. Es así que se revitalizan las teorías de Artaud, quien por mucho tiempo fue ignorado por un amplio sector de teatristas a favor del teatro más político y didáctico de Brecht, que ya parecía dominar sin rivales la escena teatral en el país. Pero el dramaturgo alemán impone algunas limitaciones a fin de favorecer ciertos efectos que ya era hora de cuestionar. No se trata tampoco de desechar sus valiosas contribuciones a la estética teatral ya asimiladas por el movimiento del nuevo teatro colombiano, sino de poner en tela de juicio su actualidad literal sin pasar por el tamiz crítico de una actitud verdaderamente creativa hacia el arte dramático, sin dependencias ideológicas ni estéticas.

En una obra mágica como *Blacamán* tenemos la presencia constante de factores ideológicos que subrayan las acciones en apariencia más inocentes. Además de las citas dadas hasta aquí, en la obra se perciben circunstancias que permiten colegir una situación anómala de avasallamiento extranjero. Tengamos presente que la obra se desarrolla en el Caribe en una época cronológicamente indeterminada, una región que ha sufrido innumerables intervenciones armadas de los Estados Unidos. En primer lugar, los invasores nos observan con curiosidad como personas exóticas; el blacamán es fotografiado con lentes de larga distancia durante su acto. No olvidemos que los culebreros son nómadas que viven de engañar a los ingenuos, en un oficio marginal que sólo pone de manifiesto el desempleo disfrazado que cunde en el país. Incluso los infantes de marina nos habían invadido con el pretexto de exterminar la fiebre amarilla y andaban descabezando a cuanto culebrero inveterado o eventual encontraban a su paso, y no sólo a los nativos por precaución, sino también a los chinos por distracción, a los negros por costumbre, y a los hindúes por encantadores de serpientes. Después arrasaron con la fauna y la flora y con lo que pudieron del reino mineral, porque sus especialistas en nuestros asuntos les habían enseñado que la gente del Caribe tenía la virtud de cambiar de naturaleza para embolatar a los gringos. Dicho de una manera hiperbólica si se quiere, pero la crítica a una situación de oprobio se patentiza en numerosas instancias a través de la obra. Solo que Blacamán el malo toma venganza indirectamente al vender un contraveneno falso que termina convirtiendo en papilla al almirante que quiso repetir en Filadelfia la hazaña del culebrero y que ocasionó la invasión en primer lugar.

El Acto Latino se fundó en 1967 y desde entonces ha seguido una línea ascendente de trabajo teatral que ha pasado por diferentes etapas. Primero fue

con piezas cortas de Chejov, Brecht, y Enrique Buenaventura. Después pasó a obras mayores tales como las adaptaciones de los textos mencionados. En 1977 realizó una gira por Centroamérica, México y países vecinos de América del Sur. Es a su regreso de este recorrido que decide medírsele a una adaptación seria del cuento de García Márquez. Desde su fundación, sin embargo, el Acto Latino se encaminó por los senderos del teatro callejero. Pero sólo en 1976 retomó esta vocación teatral en forma más sistemática sin invalidar en ningún momento la posibilidad del espacio cerrado, como en este montaje. Empero, a nivel formal, no alcanzó nunca en sus prácticas callejeras las conclusiones plásticas a que ha llegado el Taller de Colombia en sus investigaciones de esta modalidad teatral. Su dominio del espacio escénico es manifiesto con sólo dos actores y sin la ayuda de una escenografía a mano, sino contando únicamente con una utilería espartana, fruto de su trayectoria de teatro callejero.

La actuación de los actores es equilibradamente contrastada. Por una parte, Sergio González (Blacamán el malo) es grave, de intensidad contenida y más reposada, en tanto que Juan Monsalve es eufórico, danzante; mantiene un gusto por la actuación que pocos actores logran imprimir a su trabajo. Pero la actuación está sostenida por un acompañamiento musical que contribuye decididamente al resultado global de la puesta en escena. Flavia Acosta y Gustavo Luna, a través de diferentes instrumentos, consiguen dar la ambientación y las transiciones necesarias en toda la representación.

Es inobjetable que la década del 70 ha sido una larga y dura etapa de aprendizaje para el movimiento del teatro colombiano. En este IV Festival ha sido fácil advertir su ascenso cualitativo no sólo en los grupos profesionales; si bien estos han ofrecido obras decorosas no han llegado con propuestas convincentes, sino que se han quedado un tanto dormidos en sus laureles pasados. Así que *La Candelaria*, el *TEC*, la *Mama*, el *Local* y el *TPB*, a pesar de tener en repertorio obras de extraordinario valor teatral, han sido sorprendidos por atrevidas realizaciones que, logradas por grupos pequeños, algunos de provincia, nos demuestran las ramificaciones impredecibles de una corriente artística que cada día gana más adeptos en medio de las más terribles limitaciones. Enhorabuena.

Eduardo Márceles Daconte  
Bogotá

### *Goodbye Fidel y Swallows*: LATINAJE CHEJOVIANO Y MUSICAL DEL EXILIO

Con tantos años de adelanto que llevan los puertorriqueños en Nueva York, es curioso que son los cubanos—no los boricuas—quienes llegaron primero a Broadway, y no solamente en un show, sino en dos, como atestiguan las dos obras *Goodbye Fidel* y *Swallows*. *Goodbye Fidel* se estrenó en el Teatro New Ambassador el 23 de abril, 1980, y se jactaba en su publicidad de tener en cartel a la actriz Jane Alexander, recientemente postulada para un Oscar por su actuación en la película *Kramer vs. Kramer*. *Swallows* fue la producción de Intar (International Arts Relations) bajo la dirección de Max Ferrá, desde el 6 de marzo al 13 de abril, 1980.

Es notable el contraste en los dos elencos. *Swallows* se compone totalmente de actores hispanos, desde cubanos hasta nicaragüenses. En cambio, todos los actores principales de *Goodbye Fidel* son norteamericanos, con la excepción de unos papeles secundarios. Por ejemplo, el papel de un guerrillero cubano estuvo interpretado por Raymundo Hidalgo-Gato, la estrella de la aclamada y cómica película hispana, *El Super*. Aparece Tony Díaz, actor panameño, quien generalmente actúa con el Teatro Rodante Puertorriqueño de Miriam Colón, y que también ha trabajado en *Plaza Sésamo* y *Kojak*.

Las dos obras, *Swallows* y *Goodbye Fidel*, escogen momentos claves en la historia de la Cuba revolucionaria. *Goodbye Fidel* evoca la Cuba de la aristocracia, de los intereses comerciales, y los artistas de las familias adineradas. *Swallows* también incluye una hojeada a la clase privilegiada que decide dejar la Isla. Aunque pretende darnos una visión más equilibrada de "los que quedaron" y "los que se fueron," su propio autor, Manuel Martín, confiesa que el énfasis y el mejor desarrollo de los personajes resultaron con los exiliados. Dice Martín, en una conversación que sostuvimos, que él "conoce mejor a los exiliados; pues ha vivido sus experiencias."

Las escenas más desgarradoras dramatizan la escisión dentro de una familia, entre una hermana fidelista y otra hermana que llega a parar en Union City,



Christopher Cazenove and Jane Alexander in *Goodbye, Fidel*

Nueva Jersey, plaza fuerte de la comunidad cubana en exilio. Dice Martín que estas escenas captan la situación explosiva dentro de su misma familia y caracterizan los intercambios que se efectuaban cuando él la ha visitado en Cuba.

De naturaleza de teatro documental, *Swallows* está basada en entrevistas no oficiales sostenidas por Martín en Cuba en 1975 y en 1979, después de la apertura a los cubanos de Estados Unidos. El elenco de ocho actores se desdobra infinitamente para interpretar una variada selección de breves cuadros dramáticos con música de Paul Radelat y letra de Manuel Martín. El escueto escenario de Donald Eastman está dividido en dos distintos niveles, y con la cortina invisible que "bajan" los actores, refuerza el aislamiento que representa la imagen de las dos Cubas. Se usa poca utilería, con la excepción de las ubicuas maletas que simbólicamente sirven de sillas, mesas y camas para los recién llegados a Estados Unidos.

Las escenas recogen teatralmente distintos momentos desde 1959 hasta 1980 con un coro que invoca "Esperanza," "Justicia," y el "Paredón." Recrea la conocida "pecera" del aeropuerto de La Habana donde los que se iban y los que se quedaron se veían por última vez. Se explora la metáfora de las golondrinas (*Swallows*) en una canción que dice así:

Somos rápidos y orgullosos,  
pequeños y delicados.  
Y siempre volvemos al lugar de origen.  
Cuidado con las golondrinas.  
Tenemos alas de hierro para volar.  
Y siempre volvemos al lugar de origen.

Escenas conmovedoras alternan con escenas cómicas. La dramatización de la fase histórica más reciente de los viajes de vuelta después de veinte años traza la transformación de los "gusanos" en "mariposas." Canta la actriz Carmen Rosario, "¡Qué estupendo! ¡Voy de viaje!" En un divertido baile de destape, revela capa tras capa de ropa que ella piensa llevar de esta manera disimulada a sus familiares en Cuba: faldas, enaguas, zapatos dentro de botas que ella lleva puestas, ropa interior encima de trajes de baño, sombreros dentro de sombreros. . . .

La última escena, que se sirve de recursos altamente teatrales, plantea la pugna entre las dos Cubas para encontrar una resolución viable a su situación existencial. En un cuadro visual de tirijala, el elenco expresa el conflicto a través de la tensión en sus cuerpos:

"Levanta la cortina."  
"Es demasiado pronto."  
"No puedo."  
"No quiero."

Y los actores vuelven sus ojos al público, compartiendo con nosotros la incertidumbre del futuro, así previniendo el rumbo sorpresivo de la historia actual.

Según el dramaturgo y su elenco, la importancia de *Swallows* está en ser "la primera obra que abre una brecha en la temática cubana y para un público de habla inglesa." A pesar del ritmo de la obra, que es demasiado lento a veces, y la desigualdad en los poderes interpretativos de los actores, *Swallows* sirve

para hacernos cuestionar y reflexionar, mientras que entretiene, sobre este tema tan vigente de nuestros días.

Raymundo Hidalgo-Gato, con chispeante sentido de humor, llama a *Goodbye Fidel* "un latinaje chejoviano escrito por un norteamericano." El autor, Howard Sackler, esperó tener otro éxito con *Goodbye Fidel* como el que tuvo con *The Great White Hope*. Al igual que Manuel Martín con *Swallows*, Sackler también recurrió a historias verídicas de gente que él conoció cuando vivía en Cuba en la década del '50. Los volvió a entrevistar en 1975 en Madrid, donde residen actualmente.

El texto de *Goodbye Fidel* es esencialmente poético. Su arte está en proporcionar un retrato de complejidad y en rechazar una fácil identificación con uno u otro punto de vista, sea político o personal. Revela multidimensiones, sobre todo en el personaje de Natalia, que interpreta Jane Alexander. El diálogo está salpicado de frases, malas palabras, y refranes en español. La incorporación de la lengua española, los gestos caribeños y la puesta en escena ayudan a lograr la creación de una autenticidad ambiental.

El montaje de Rouben Ter-Arutunian evoca las noches tropicales en Varadero en 1958, antes de Fidel: la cómoda finca del amigo, Alvaro (Lee Richardson), en las afueras de La Habana en 1960; los blancos días calurosos del Campamento de Columbia en 1961, después del fracaso de Bahía de Cochinos; los sórdidos hoteles de tercera clase en Miami en 1962; la eficacia e impersonalidad del Motel en el aeropuerto de San Juan en 1962 mientras que llegan a Cuba los proyectiles soviéticos; y el apartamento madrileño de Alvaro, también en 1962, ya después de la crisis.

Natalia y su círculo de amistades proveen el marco para enfocar los acontecimientos históricos: primero, la indiferencia de los ricos; luego, la realidad de las visitas a sus fincas por los nuevos comandantes; las idas repentinas; y el enfoque amoroso—la negación de Natalia de irse de Cuba por su amor al diplomático británico, interpretado por Christopher Casenove.

Actuada por Jane Alexander, Natalia está llena de agudezas y de ocurrencias. Ahora es altiva y arrogante, ahora impetuosa y egoísta, ahora frívola, siempre contra un trasfondo de humor y sarcasmo que no le permite regatear con los oficiales del gobierno que la tienen presa, para conseguir su libertad. No quiere comprometerse con la revolución, ni fingirlo por conveniencia. Tampoco quiere dejar a Cuba. Solamente cuando los ingleses van a mandar a su amante a Venezuela—por haber ayudado a los amigos de Natalia a sacar dinero del país—ella se da por vencida y se decide a ir también. Comenta ella, "Caracas no es La Habana, pero tampoco La Habana es La Habana hoy día."

*Goodbye Fidel* se sirve de una interesante técnica brechtiana que alterna con la línea dramática. Varios personajes, antes vistos en escena, pero ahora muertos, se dirigen directamente al público en una serie de elocuentes monólogos que logran definir distintas posturas personales frente a los acontecimientos del momento. Particularmente convincente es el parlamento de la guerrillera difunta, interpretada por Kathy Bates, quien apela por igual a las sensibilidades de los que quedaron y los que se fueron en una compleja denuncia del sueño que era la revolución. Sus últimas palabras no permiten que el público vea su discurso como un ataque contra la revolución. Para los que se quedaron, ella grita "¡Viva

la revolución!" Para los que se fueron, les recuerda que "ellos mismos tenían que haber vivido no sólo el proceso de la revolución, sino también la reconstrucción de la patria."

Se cerró *Goodbye Fidel* después de seis funciones. ¿Por qué? Después de ver lo que dicen los críticos de teatro, desde Douglas Watt del *New York Post* y el brutalmente franco John Simon, hasta Rex Reed del *New York Daily News*, la valoración de Mel Gussow del *New York Times* parece resumir la actitud prevaleciente: "La materia en sí está teñida de lo eterno y promete cumplir con su potencial dramático; pero lo que vemos en el escenario esencialmente representa un banal drama doméstico." Yo diría que *Goodbye Fidel* no era bastante hispano para los críticos. Comenta la actriz del elenco, Ivonne Coll, "El título llamativo prometió una obra abiertamente política. Pero según los críticos, no cumplió con tales esperanzas."

En estas dos obras vemos personajes que aparentemente viven en el presente, pero realmente son fantasmas trasladados a otra época, haciendo los pasos de una vida madrileña, o estadounidense, pero siempre con las miradas hacia atrás, y el alma en eterna espera. En *Goodbye Fidel* y *Swallows* presenciamos unas versiones ficcionalizadas de la primera generación de exiliados. Que siga el impulso creador con más obras que retratan, para un público masivo, la historia del pueblo cubano: para unos, un pueblo dividido irreparablemente, para otros, dividido temporalmente, pero para todos, en el fondo, una división física, no espiritual.

Gloria F. Waldman  
York College of City University

## EL ALEPH EN PARÍS

Hace pocos años, de norte a sur de Latinoamérica, se podía presenciar un mismo espectáculo, claro está, con variantes. Narraba con imágenes y canciones la historia del subcontinente enajenado y de sus habitantes desposeídos, desde la Conquista hasta hoy día.

Ahora, los grupos exilados también producen un mismo espectáculo que cuenta, a lo latinoamericano con canciones y utilería pobre, el recorrido del exilado. Esto lo está presentando en la Cartuchería de Vincennes (Teatro del Sol de Ariane Mnouchkine) el Teatro ALEPH de Oscar Castro. Se trata de la rama del ALEPH que salió de las cárceles y los presidios. La otra rama trata de montar en Santiago de Chile espectáculos cada vez prohibidos.

*La increíble y triste historia del general Peñaloza y del exilado Mateluna*, título inspirado por García Márquez, recorre las imprescindibles etapas del exilado en París: alojamiento, metro, licencia de residencia, licencia de trabajo. Bien se sabe aquí que hay que presentar la primera licencia para obtener la segunda, y la segunda para que a uno le concedan la primera. Luego vienen el encuentro con compatriotas—solidaridad y enfrentamiento, inacabables discusiones políticas—y la frustrante llamada telefónica a casa, allá en Chile, que cuesta tanto y dura apenas el tiempo de saludarse.

Las situaciones se suceden con vivacidad, mezclando la risa con la emoción. Hay buenos hallazgos escénicos: por ejemplo, para sugerir lo exiguo del departamento, se usa una escala doble sobre la cual el actor se encarama.

Aparecen personajes pintorescos como la portera tiránica, agria, y codiciosa.

Al final, renunciando a la ilusión de que va a subir de un minuto a otro en el primer avión para Santiago, en cuanto caiga el gobierno militar, el exilado se decide a abrir y vaciar simbólicamente la maleta.

Geneviève Rozental  
*París*

La Diablada de Oruro

## LA DIABLADA DE ORURO EN PARÍS

Por primera vez llegó a Europa la Diablada de Oruro, con motivo del 7° Festival de Artes Tradicionales de Rennes (mayo-junio 1980). Los franceses han quedado pasmados por esos hombres bailando con suntuosos trajes, cargando máscaras de unos seis kilos y de hasta 80 cm. de ancho, erizados de cuernos, lenguas y enormes ojos globulosos.

Un escenario no es, por cierto, una calle del Altiplano. Tal es el problema de este festival, que suele importar manifestaciones populares o religiosas sacadas de su medio natural y transformadas en espectáculos. Sin embargo, el público de Rennes, formado ya por los anteriores festivales, aparece atento, respetuoso y capaz de hacer el necesario esfuerzo de imaginación y transposición.

La tradición de la Diablada es antigua. El 8 de mayo de 1595, los conquistadores Diego de Alemán y Francisco Medrano presenciaron los bailes en honor a la Pachamama, acompañados con música de quena, y compararon a los danzantes con diablos. Los Uros-Uros ya cavaban la tierra para extraer plata que dedicaban exclusivamente a usos sagrados. Violada por sus pies, la tierra paría toda una demonología cruel a la que se debía apaciguar. Una sola de esas



La Diablada de Oruro

criaturas malélicas, el Supay, presentaba una figura ambigua, tendiendo a la benevolencia. Hoy día, los mineros siguen reverenciándole con el nombre de tío (negro viejo). Fue fácil transponer: hecho diablo mayor el Supay, Virgen María la Pachamama, no le quedaba a ésta sino mandar al ángel de las batallas para vencer al enemigo. De los orígenes indios de la fiesta sobreviven el rito del baile enmascarado, los colores vivos, el cóndor y tal vez el oso. La música (de cadencia 2-4) ya la ejecuta una banda asalariada en la que dominan los instrumentos de cobre.

Los bailes duran cuatro días, culminando en el auto sacramental *Los siete pecados capitales*. Representa, siempre por medio del baile, la invasión de la tierra por los diablos deseosos de dominarla y el combate y el triunfo de las fuerzas angélicas. Los diablos derrotados tienen que confesar públicamente sus pecados. Entrar a formar parte de la Fraternidad, según su presidente, "es como ingresar a una orden religiosa. Las condiciones son, primero, ser católico, creyente. Un comunista no entra. Y, segundo, bailar lo mínimo tres años. Es una promesa, como haría un misionero que quisiera formarse y luego formar a los demás."

Así se transmiten los pasos. Bajo la dirección de los veteranos, el entrenamiento se verifica cada domingo de noviembre a febrero. Los hombres deben alcanzar la capacidad física de bailar sobre kilómetros y durante horas con la careta de yeso y el pesado traje. También hay que pagar un derecho de ingreso equivalente a 150 dólares y una cuota anual equivalente a 300. Las cantidades así reunidas sirven para pagar la banda, los gastos de imprenta, el alquiler de local y también la organización de bailes de etiqueta. "En Oruro es lo más destacado," subraya el presidente. "Se va en smoking, las damas visten traje largo con miriñaque. Todo es tremendamente tradicional. La filosofía del grupo es mantener la tradición de nuestro pueblo."

Los miembros disponen de un año para la realización del traje, que ellos costean personalmente sin derecho a recibir o prestarse ayuda financiera. Un traje alcanza de 2000 a 3000 dólares. El salario medio en Bolivia es de unos 250 dólares al mes. La fabricación material dura cuatro meses, proporcionando trabajo a un tropel de modistas, bordadoras, y constructores de caretas. Las mujeres, poco numerosas y probablemente recién introducidas en la fiesta, lucen trajes de tipo *majorettes* de dudosa autenticidad, hechos de brocados y realzados con bordados de oro.

Si los bailadores de la Diablada son, como lo dice Marcelino Murillo, "gente pudiente," tampoco son oligarcas. En su mayor parte son profesionales o comerciantes. Hay otras fraternidades en Oruro. Casi toda la población "de la clase media arriba" pertenece a una u otra. "Dentro de la Fraternidad," declara ufano un bailador, "no hay diferencias de clase." Se da la preferencia a tal o cual fraternidad "como a una persona le gusta un determinado club deportivo." La Fraternidad de Marcelino Murillo se preocupa no sólo por mantener la tradición sino por asegurar el porvenir: "Pretendemos hacer de nuestra patria una nación progresista. Hasta ahora vivimos de los metales, pero se van a acabar y hay que prever. Queremos hacer la industria sin chimeneas. La finalidad de la gira es atraer a los turistas . . . Somos el termómetro de la sociedad. Cuanto más sostenes tengamos en el grupo, significa que la sociedad está en su más alto grado moral."

La Fraternidad presenta rasgos que evocan el Opus Dei, el Rotary Club y mucho más, ya que en medio de la función los bailarines se paran y yerguen letreros cuyo conjunto forma el lema gubernamental: "Mar para Bolivia." A pesar de este testimonio nacionalista, el gobierno boliviano no ha financiado la gira. Francia, Italia, Alemania, Holanda, y Suiza comparten los gastos, tocándoles la iniciativa de tan imponente desplazamiento a Cherif Khaznadar, director de la Casa de la Cultura de Rennes, y Françoise Gründ, directora del Festival. Y resulta positivo, aun si la Diablada no es ya el espectáculo popular que se cree. A lo largo de los siglos los indios y luego los mineros han sido despojados de una expresión cultural propia, de prodigiosa riqueza simbólica y espectacular, y esas fraternidades la trastornan en folklore. Sin embargo, son ellas sus actuales depositarios y transmiten lo que sobrevive de la herencia. Por eso hay que verlas.

Geneviève Rozental  
París

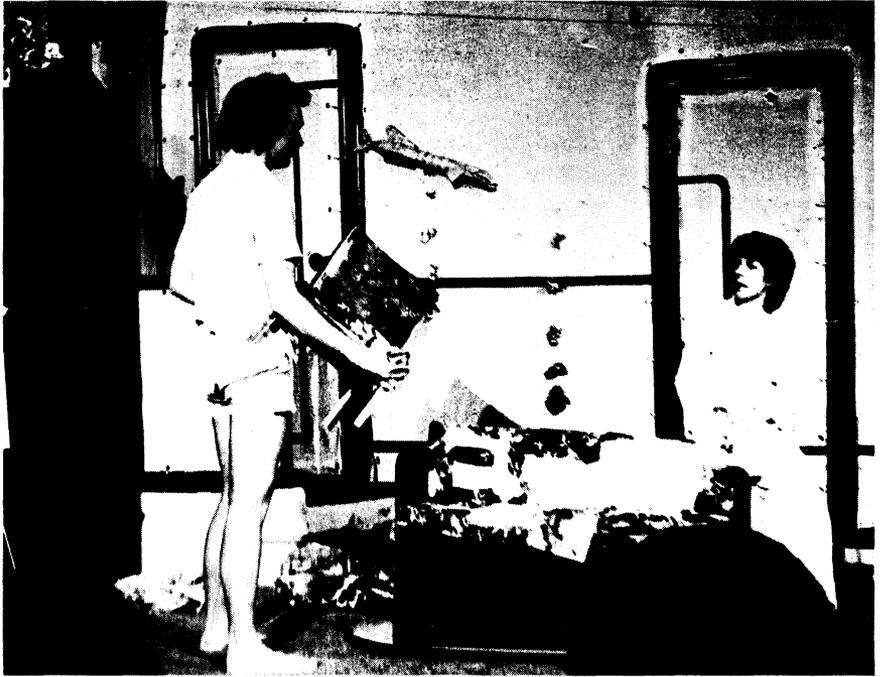
### *Paper Flowers* ENJOYS WARM RECEPTION IN VANCOUVER, B.C.

The first North American performance of *Paper Flowers* by the Chilean playwright, Egon Wolff (translated into English by Margaret S. Peden) took place in Vancouver, British Columbia on April 16th, 1980. It was to run until May 4th but was held over one week due to its enthusiastic acceptance by the Vancouver public. The successful Vancouver performance of a serious and innovative Chilean drama is yet another indication of the increasing popularity of the Latin American Theater in North America.

*Paper Flowers* presents the step by step destruction (emotional, psychological, and perhaps eventual physical death) of a middle class woman named Eva. Her ordeal begins when she invites into her apartment what, at first, seems to be the pathetic figure of a sick and frightened vagrant called the Hake, a name referring to a fish that is known for its brutal and aggressive qualities.

Like the fish whose name he bears, the Hake seemingly destroys for pleasure. The inability to rationally explain Eva's "meaningless" destruction leaves the audience feeling uneasy. The play's enigmatic ending, given in the concluding stage instructions: "They leave. A state of absolute disorder reigns in the room. Nothing remains as before. Only the new beauty. . . ." creates within the audience a state of confusion and fear. According to its translator, Margaret S. Peden, fear may well be the key word in describing Wolff's theater and is especially appropriate in describing the emotion experienced upon having witnessed a skillful production of *Paper Flowers*.

*Paper Flowers* is a particularly difficult play to present effectively. Its technical simplicity—one actress, one actor, and one basic setting—demands that all of the play's tension and symbolism be communicated through these three vehicles. Moreover, the final outcome is discernible early in the play's action. A successful presentation of *Paper Flowers* rests, therefore, on the production's ability to involve the audience in *wanting* to know the meaning behind the Hake's systematic destruction of Eva. Why does Eva allow herself to be destroyed by a "harmless" tramp? What are the Hake's intentions in destroying a "defenseless" woman? The play's richness and complexity emerge when one is lured into searching for answers to these unanswerable questions.



Randy Kelm and Barbara McColl in *Paper Flowers*

Several elements combined to make this production of *Paper Flowers* particularly popular with the Vancouver audience. The young director-playwright, Kiko González-Risso was successful in bringing out the characters' consistent inconsistency, a focus that not only demonstrates González-Risso's understanding of Wolff's unique vision of modern man but also constantly challenged the audience to become involved in searching for a rational interpretation of what was happening on stage.

Barbara McColl as Eva and Randy Kelm as the Hake brought to their roles a discipline and sensitivity that dynamically captured their character's complex and contradictory personalities.

Set designer, Deryk Houston, created a set that faithfully reflected Eva's inner world: secure on the surface but fragile and vulnerable underneath. The materials for the set (mainly downpipes and cotton) were carefully selected to reflect motifs found throughout the play.

Kiko González-Risso, Deryk Houston, Barbara McColl, and Randy Kelm are members of the Kitsilano Theater Company, a group dedicated to present original scripts as well as foreign plays that are rarely seen in North America. If *Paper Flowers* is indicative of the quality of their theater, we can only hope that they will continue to present to the Vancouver public other gourmet tastes of Contemporary Latin American drama.

Richard Keenan  
University of Idaho

Primer Congreso Internacional sobre el Teatro Hispanoamericano. The University of Alberta, Edmonton, Canada, 18-22 de mayo de 1981

En la Universidad de Alberta, Edmonton, Canadá, se realizará un "Primer Congreso Internacional sobre el Teatro Hispanoamericano" entre el 18 y el 22 de mayo de 1981. El Congreso constará de diversas jornadas de estudio, de acuerdo a los distintos enfoques crítico-metodológicos, tales como el estructuralismo, la sociología, la psicología, la crítica de fuentes, los enfoques histórico, comparativo, la semiología de la representación, etc.

Entre los objetivos principales del Congreso se encuentra la creación de un organismo internacional que se reúna periódicamente en diversas sedes, destinado a la promoción del estudio del teatro hispanoamericano. Se invita cordialmente a los profesores y estudiosos del fenómeno dramático-teatral que deseen participar, a enviar sus ponencias, de una extensión no superior a doce páginas mecanografiadas a doble espacio, antes del 1 de enero de 1981, al Comité Organizador, Congreso sobre Teatro Hispanoamericano. Department of Romance Languages, The University of Alberta, Edmonton, Alberta, Canada, T6G 2E1.

#### Puerto Rican Theatre in the U.S.

The Puerto Rican theatre group, Teatro Bondo, will be touring the United States this year. Their repertoire includes *Esquizofrenia Puertorricensis* and a new work, *La terapia*, both by dramatist-actor Papo Márquez, who is also available for conferences. *Esquizofrenia* was considered Best Foreign Entry in the VIII International Theatre Festival in Sitges, Barcelona, 1978; Best Foreign Play in Lisbon, Portugal, 1978; nominated Best Foreign Show by HOLA, 1978; and listed as one of Top Ten Offerings in Puerto Rico, 1977.

Teatro Bondo also will present *El juego de la trampa y el juicio de la tranca*, an original work by Puerto Rican playwright Toño Rosario Quiles, and *El animador*, by the Venezuelan dramatist Rodolfo Santana.

For further information, contact:

Dr. Gloria F. Waldman  
York College, CUNY  
150-14 Jamaica Ave.  
Jamaica, NY 11541  
Tel (212) 969-4046  
969-4047

#### Concurso Internacional de Teatro Infantil

La Fundación Teatro de Marionetas de Venezuela, con el patrocinio del Ministerio de Relaciones Exteriores de la República de Venezuela, y con motivo del Año Internacional del Niño, ha instituido un Concurso Bial de Obras de Teatro para Niños, que en el bienio 1980-1981 se regirá de acuerdo a las siguientes bases:

1. Pueden participar todos los escritores de lengua castellana, cualquiera que sea su país de residencia.

2. Las obras pueden estar concebidas para ser representadas por actores o muñecos, o por muñecos solamente, y deben ser inéditas.
3. Hay un premio único e indivisible de diez mil bolívares (US\$ 2.326.000) para la obra ganadora.
4. Las obras deberán presentarse escritas a máquina, a doble espacio, por una sola cara, foliadas y por triplicado. Es imprescindible que las copias distintas del original sean absolutamente legibles en su totalidad, sin enmiendas ni tachaduras, ya que de otro modo no entrarán en concurso.
5. Los originales deberán ser firmados con seudónimo o lema, y en sobre aparte, cerrado, en cuyo anverso deberán repetirse el título de la obra y el seudónimo o lema, los datos personales del autor, documentos de identidad, dirección postal y teléfono.
6. La recepción de los originales quedará cerrada el 30 de diciembre de 1980 y los trabajos enviados por correo que lleguen con posterioridad a esa fecha entrarán en concurso si el matasellos indica una fecha anterior a la mencionada.
7. Los escritores residentes en el exterior deberán entregar sus trabajos en sobre cerrado, tal como se indica en el punto 5, en la Embajada de Venezuela acreditada en su país de residencia. Por su parte, los escritores venezolanos o extranjeros residentes en el país deberán enviar por correo u otro medio postal su trabajo a la siguiente dirección: Concurso Teatro para Niños, Teatro Tilingo, Parque Arístides Rojas, Avenida Andrés Bello, Cruce con Avenida Principal de Maripérez, Caracas.
8. El jurado que otorgará el premio, integrado por tres personas cuyos nombres se darán a conocer oportunamente, deberá expedir su veredicto antes del 1° de marzo de 1981. El premio será entregado el 27 del mismo mes, Día Internacional del Teatro.
9. Además de la calidad intrínseca de la pieza presentada a concurso, el jurado tendrá en cuenta la duración de la misma, que deberá ser suficiente como para completar un espectáculo.
10. La Fundación se reserva el derecho de publicación de la primera edición de la obra premiada o de otros trabajos concursantes que a su juicio merezcan ser editados. En las sucesivas ediciones los derechos sobre las obras corresponderán íntegramente al autor.
11. La Fundación retiene para sí durante el lapso de un año, a partir del 27 de marzo de 1981, los derechos autorales de cualquiera de las piezas presentadas a concurso para efectos de su representación escénica o por medios electrónicos. Pasado ese tiempo, se halle o no la pieza en cartelera o en programación de algún medio, los derechos corresponderán íntegramente al autor para los efectos de representación, adaptación, traducción, filmación, televisión, y radiodifusión consiguientes.
12. Las obras presentadas a concurso estarán a disposición de sus autores hasta el 31 de diciembre de 1981. La Fundación Teatro de Marionetas de Venezuela y el Ministerio de Relaciones Exteriores de la República de Venezuela no se responsabilizan de su devolución.