

Caracas: Escenario del mundo (V Festival Internacional de Teatro)

Eduardo Márceles Daconte

Se necesita disponer realmente de un presupuesto suculento, bombeado diariamente por petrodólares, para financiar un suceso teatral como el que acaba de concluir en Venezuela. A un costo de 5 millones de bolívares (más de 60 millones de pesos), se celebró el V Festival Internacional de Teatro en Caracas (y otras ciudades como Maracay, Ciudad Guayana y Río Chico en la predominantemente negra región de Barlovento), con la participación de 22 grupos llegados de 18 países discriminados así: 7 de Europa (Bélgica, España, Francia, Hungría, Inglaterra, Polonia y Portugal); 7 de América Latina (Argentina, Brasil, Colombia, Cuba, México, Perú y Venezuela); 1 de Estados Unidos; 2 de Japón, y 2 de Africa (Nigeria y Túnez). Además de los grupos de teatro propiamente dichos, y paralelamente a sus funciones en 11 salas del centro y la periferia de la capital, se organizaron una infinidad de eventos relacionados con la actividad teatral y para-teatral tales como fakires, juglares, culebreros y magos en plazas y bulevares; talleres de creación e investigación teatral ofrecidos por dinámicos e innovadores dramaturgos y teóricos como Enrique Buenaventura de Colombia (La creación colectiva: kinésis y proxemia); Augusto Boal de Brasil/Francia (exponente de la teoría del teatro del oprimido: teatro foro, teatro imagen, teatro invisible); José Monleón de España (Dialéctica del lenguaje escénico contemporáneo); Donato Sartori de Italia (Laboratorio ambiental—Intervenciones urbanas); y Sergio Arrau de Chile (Animadores teatrales de grupos populares), entre otros.

En asocio con la Cinemateca Nacional se celebró un ciclo cinematográfico denominado "La presencia del teatro en el cine" con 12 películas. Asimismo, y con una nutrida representación, se celebró el Encuentro Teatral América Latina-España donde se procuró analizar los temas más acuciosos de la dramaturgia actual como su supuesta crisis; la alternativa: creación colectiva?; la dramaturgia y su relación con la literatura, la puesta en escena, la televisión, el cine y la semiología. También se discutió sobre teatro y cultura negra, y se llevó a cabo un Coloquio Internacional en la Universidad Central de Vene-

zuela denominado "Teatro y Sociedad" donde participaron personalidades de reconocido prestigio como Arthur Miller (USA); Nuria Espert (España); Kazuo Oono (Japón); Atahualpa del Cioppo (Uruguay/México); Tadeusz Kantor (Polonia); José Juan Arrom (Cuba), y Andrej Serban (Rumania/USA), para sólo citar los más conocidos. Se organizó un foro para discutir intensamente la década teatral del 80 como un intento de perspectiva global de esta disciplina artístico-social. En medio de fogatas sobre una playa, los miembros de la comunidad de Río Chico ejecutaron una ceremonia vudú a ritmo de tambores. Se abrieron exposiciones de carteles de teatro de América Latina, de máscaras lechones de Santo Domingo, de artes plásticas primitivas de Haití y de marionetas gigantes — I Puppi — de Italia. Para cerrar finalmente con un encuentro de promotores y organizadores de teatro en Latinoamérica donde estuvo representada la Corporación Colombiana de Teatro por su presidenta Patricia Ariza. El problema — con tal saturación teatral — era encontrar el tiempo para participar o asistir a algunas actividades sin sacrificar otras.

La Presidencia de la República, el Consejo Nacional de Cultura (CONAC), y otras entidades oficiales con ocasión del cincuentenario del Ateño de Caracas (una organización independiente auxiliada por el Estado para fomentar el arte en todas sus manifestaciones), patrocinaron el espectáculo escénico del siglo. Con excepción del festival en sí, es decir, los grupos de teatro en sus breves temporadas a través de la ciudad bajo la experta dirección de Carlos Giménez (argentino-venezolano y director del grupo Rajatabla de Caracas), los encuentros, foros, exposiciones y demás eventos especiales estuvieron orientados por Luis Molina López como director del CELCIT (Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral) con sede en la capital venezolana y filiales en la mayoría de los países de Hispanoamérica donde es posible aún hacer teatro sin las castrantes interferencias represivas que caracterizan a algunos países del cono sur, especialmente. Los grandes ausentes del festival fueron el dramaturgo estadounidense Edward Albee quien se excusó de asistir y la popular actriz británica Vanessa Redgrave quien traía su película "Los Palestinos" (una encendida defensa de la causa palestina en su lucha contra el sionismo en Israel), pero declinó la invitación en vista quizá de las amenazas proferidas por un grupo de judíos venezolanos. La película, no obstante, se presentó en dos ocasiones (en una versión reducida) en el Teatro Permanente en los días finales del festival, sin que se materializara el sabotaje prometido.

TEATRO PERMANENTE HASTA LA MADRUGADA

A propósito del Teatro Permanente es necesario señalar que este gigantesco galpón a escasa distancia de las oficinas del festival, ubicadas en el Ateño, jugó un papel importante pues era el lugar obligado de reunión de los teatristas y amigos del arte dramático a partir de la medianoche cuando terminaba la última función en las salas de la ciudad. Era tal el número de grupos teatrales y conjuntos musicales invitados a participar que, a más de las dos sesiones ordinarias de teatro a las 6:30 y 9:30 P.M., se ofrecían allí dos funciones más: a las 11:30 y 1:30 de la noche, intercaladas con música salsa y cerveza fría en un festín de gozosa camaradería que se prolongaba hasta el amanecer y que sirvió de escenario a ciertos "Performances" (o "Experiencias

Libres" en el teatro Juana Sujo), es decir, una modalidad teatral que usualmente representa un solo actor (o más si se quiere) con propuestas atrevidas— a veces desarticuladas— que podríamos clasificar como "teatro conceptual"; además de conjuntos de música Rock y folclórica, marionetas pornográficas que hacían alusión a cierta crítica política y sketches teatrales de pequeños grupos de provincia.

La ciudad entera estaba empapelada con carteles y de los puentes urbanos colgaban pendones de vivos colores que anunciaban el festival mediante consignas como "Caracas: escenario del mundo" o "Caracas: capital internacional de teatro," y en verdad que así fue desde el 20 de julio hasta el 2 de agosto cuando el país vivió bajo el hechizante influjo del teatro. El 27 de julio por la tarde todos los actores y actrices con sus vestuarios de fantasía y en medio de ruidosa fanfarria desfilaron en una marcha que paralizó el intenso tráfico desde la Plaza de Morelos hasta la Universidad Central. Aún las personas que habían ignorado el festival tuvieron que hacerse a un lado para observar, entre sorprendidos y risueños, la parada más inverosímil que hayan presenciado en mucho tiempo.

La información sobre las actividades cotidianas fue fluida y eficaz. Se tuvo a disposición de todos los invitados y periodistas material fotográfico y textos completos sobre las obras y los participantes. En el transcurso del festival se editaron cuatro números de un periódico tabloide (8 páginas) titulado FESTIVAL con el logotipo de un mundo achatado, actores dialogando y flechas entrecruzadas, en donde se registró mediante entrevistas, reseñas, noticias y un profuso material visual, los sucesos teatrales. Puesto que cierto volumen de entradas se puso a la venta previamente en forma de abonos, con la avalancha de invitados especiales, miembros de delegaciones y teniendo en cuenta el reducido espacio de muchas salas, la obtención de boletas para las funciones se hizo crítica, más aún con el repentino entusiasmo que se apoderó de los venezolanos cuando ya el festival alcanzaba su fervor inicial a causa quizás de la inmensa publicidad de que fue objeto. Esta situación fue dramática para muchos recién llegados y aún para residentes que se quedaron ad portas blandiendo furiosamente sus entradas cuando ya la sala estaba repleta, ocasionando riñas y estados de ánimo que fluctuaban entre una rumiante frustración y la ira incontenible que se tradujo más de una vez en violentos alcañalados y entradas a la brava.

TADEUSZ KANTOR: LA ESTRELLA DEL FESTIVAL

El festival se inauguró con la pieza *Doña Rosita la soltera* de Federico García Lorca, una obra que en el decir de su autor "es la vida mansa por fuera y quemada por dentro de una doncella granadina que poco a poco se va convirtiendo en esa cosa grotesca que es una solterona en España." El montaje del Centro Dramático Nacional (España) no reveló ningún esfuerzo imaginativo de su director, el argentino Jorge Lavelli, sino más bien una concepción tradicional de este tipo de comedia de situaciones entre conmovedoras y risibles. Si bien la escenografía es atractiva por el uso de una atmósfera velada y la ilusión de un patio andaluz, la obra sólo se salva por la veterana actuación de Nuria Espert quien se dio a conocer en el mundo del espectáculo por su formidable trabajo escénico en *Yerma* del mismo García Lorca bajo la dirección

del creativo Víctor García. También contribuyó a hacer más grata la representación el hermoso texto poético y la sustentación actoral del conjunto.

Dentro de la marejada de obras, sin duda unas despertaron más interés y admiración que otras. El teatro de Polonia demostró en ésta como en todas las ocasiones su justa fama de ser una de las manifestaciones de vanguardia más experimentales de Europa. Entre los grupos mas apetecidos y disputados por el público masivo que asistió a sus funciones, ocupa un primer lugar el Cricot 2 (el único conjunto que disfrutó de una "invitación especial"), el cual era ya conocido en Caracas por su participación en el IV Festival de las Naciones en 1978 cuando presentó *La clase muerta*, una extraordinaria obra de su autor y director de siempre, el talentoso pintor y escenógrafo Tadeusz Kantor quien fue, en esta ocasión, galardonado con la medalla "Teófilo Leal" (llamada así en homenaje al célebre actor venezolano que debutó a los 14 años con la obra *Amor y celos* en 1879 y murió en 1940 dejando una estela de triunfos escénicos a través de su vasta trayectoria), como reconocimiento a la meritoria labor de un teatrista. En esta oportunidad, el Cricot 2 (fundado en 1955 con un nombre que Kantor rescató de un teatro que existió en Cracovia en los años 30 y radicado ahora temporalmente en Florencia, Italia), representó la obra *Wielopole Wielopole*, la cual se adjudicó ovaciones en cada función. Justamente en Wielopole, ciudad de Cracovia, nació Kantor en 1915. La obra, en consecuencia, es una sucesión de recuerdos autobiográficos de infancia, entretejidos con las obsesiones de la crucifixión de Cristo y la pesadilla que significó la Primera Guerra Mundial. En ella se mezclan (como en la película *Amarcord* de Fellini) elementos dramáticos de innegable impacto visual y psicológico, la idea del "doble" es recurrente en la aparición de un maniquí idéntico al sacerdote (tío José), dos actores gemelos evocan a sus tíos Karol y Olek mientras que uno de los personajes femeninos no deja de mirarse en un espejo. La presencia de Kantor en el escenario desde el comienzo de la obra es un elemento distanciador que en un principio distrae al espectador pero después se integra a la acción mediante desplazamientos imperceptibles y gestos sutiles con los que pretende dirigir (como si fuera una orquesta) a los actores. Además del muñeco, en ocasiones los mismos actores asumen una actitud de marionetas mientras que en otros su estatismo gris nos recuerda un daguerrotipo con un trasfondo de marchas militares o de salmos religiosos que irrumpen ensordecedoramente para subrayar escenas violentas y provocativas.

Aunque el texto es incomprensible para el espectador que desconoce el idioma polaco, no obstante el drama que se narra resulta de una claridad sorprendente por el vigoroso poder de comunicación poética que se desprende de la obra. Kantor propone un "teatro autónomo," es decir, "un teatro que no reproduce la literatura y que no intenta interpretarla ni adaptarla al teatro, sino un teatro que posee una existencia independiente. Es una realidad que mezcla diferentes realidades sin relación, ni lógica, ni paralelo con el drama interpretado, me intereso por los campos de tensión capaces de fragmentar la estructura narrativa del drama en una atmósfera de shock y de escándalo. . . ."

ANDRZEJ WAJDA: UNA ATMÓSFERA DE MISTERIOSAS PREMONICIONES

La representación del otro grupo de Polonia estuvo a cargo del *Stary Teatr* o *Viejo Teatro* (fundado en 1781) en el que actualmente se desempeñan

230 personas entre actores (75), directores, escenógrafos y compositores. Dentro del conjunto hay diferentes proyectos simultáneos bajo la responsabilidad de uno de sus diferentes directores. Uno de estos directores es el famoso cinematografista Andrzej Wajda, autor de películas conocidas mundialmente como *El hombre de mármol*, *Las señoritas de Wilko* y *El hombre de hierro*, su más reciente producción premiada como la mejor película en el Festival de Cannes, 1981. Wajda es, asimismo, el director a cuyo cuidado estuvo *Natasja Filippovna*, una recreación teatral de la escena final de la novela *El idiota* de Fedor Dostoievski. Es el capítulo en que dialogan alucinadamente el Príncipe Myskin y su amigo el comerciante Rogozin cerca al cadáver de Natasja. La obra de teatro destila el patetismo trágico que posee el texto literario, enfatizado por un espacio casi en penumbra iluminado sólo por algunas veladoras encendidas y con el olor característico del sahumerio. La actuación ha comenzado mucho antes de que el público penetre a la sala, así que cuando se entra con el mayor sigilo, ya los actores están trenzados en una conversación producto de la improvisación en base al tema citado. Si bien la acción es dinámica y realista en medio de escasos y apropiados elementos escenográficos y una ambientación de misteriosas premoniciones, la obra descansa mayormente sobre los parlamentos con el resultado de que mucho público abandonaba la sala (cosa que no sucedió con el *Cricot 2*) a causa de la incomprensión del idioma. Pero la actuación de los dos actores es absolutamente magistral y el montaje que utiliza un espacio en forma de T produce en el espectador la sensación de estar inmerso en el drama de los personajes.

Los dos espectáculos de Japón fueron asimismo vitoreados por el público asistente. El artífice del primero es una estrella de la danza oriental conocido como Kazuo Oono de 75 años pero de una asombrosa vitalidad quien rindió un nostálgico homenaje a Antonia Mercé, una bailarina española llamada "La Argentina," que causó un imborrable impacto en su vida cuando la vió en 1929, al punto de ser decisivo en su futura inclinación por la danza. La ocasión es propicia para un acto travesti de buena calidad. El bailarín interpretó tangos y música de piano de Franz Liszt utilizando sus recursos corporales dentro de un código hermético—sin duda de naturaleza oriental—para proyectar su interpretación personal de la música occidental. Es una pretensión dialéctica que a veces se vuelve incongruente puesto que el espectador está acostumbrado a un estilo de baile frente a esta clase de música en donde es difícil aceptar la sutil mímica, los espasmos musculares, y los gestos extraños a la melodía que se escucha. Pero no deja de ser asombrosa la escenificación de estos aires a través del japonés Oono.

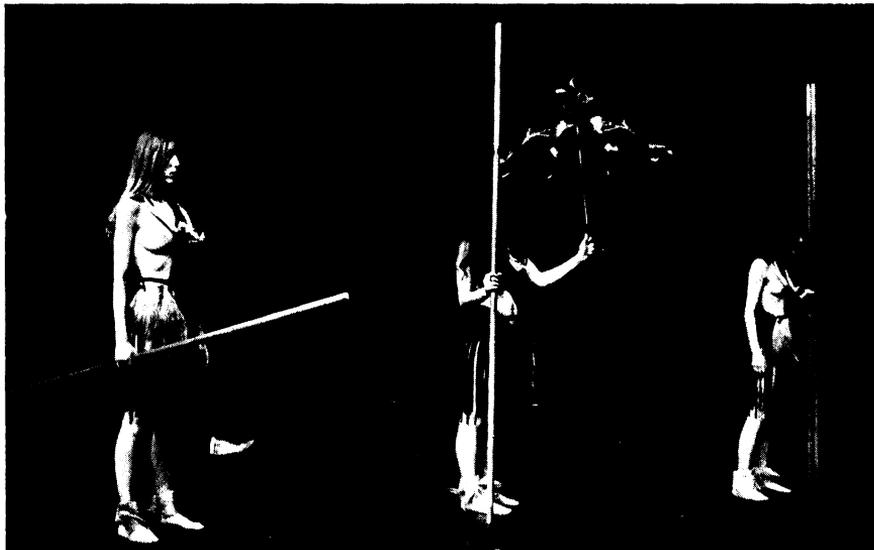
LA DANZA "BUTOH": AGRESIVA Y ERÓTICA

Hay una tendencia en Japón de modernización o receptividad hacia el arte occidental en todas sus manifestaciones. La danza tradicional "Butoh," de la cual forma parte el "kabuki," o sea, un género teatral que asimila el canto y la danza, ha sufrido en época reciente transformaciones radicales. A partir de la década del 60, con las tormentosas protestas estudiantiles, se empezó a consolidar la danza "Butoh," más agresiva y erótica que su antecesora generatriz pero aún conservando los elementos esenciales de la tradición oriental, enriquecida—más que contaminada—con los aportes de conceptos

artísticos de Occidente reconocidamente derivados de escritores como el Marqués de Sade, el poeta Lautréamont y el dramaturgo-novelistas Jean Genet. Es decir, una síntesis ritualizada de cierto erotismo surrealista, mórbido y hasta homosexual. Con estos ingredientes, el grupo *Sankai Juku* obtiene un resultado hipnotizante sin decir palabra sino a través de la enérgica comunicación de los gestos faciales y corporales. Son cinco bailarines jóvenes de cabeza rapada, piel cubierta de polvo blanco, túnicas que se deslizan para mostrar la voluptuosidad de las contorsiones, máscaras desfiguradoras de papel y una vitalidad que se manifiesta en danzas como “la risa estridente de un enano” o “la vanidad de la naturaleza” en donde se ejecuta una danza erótica con un pavo real. La violencia indescriptible de ciertos actos, una agresión contra sí mismos que a su vez se proyecta al espectador, está lograda dentro de un lenguaje corporal decididamente poético, de allí su indiscutible belleza y su lógica en una cultura que—como la japonesa—posee una tradición de impetuosas soluciones a los conflictos, recordemos los samurais, los monjes guerreros, el hara-kiri y los kamikases de la II Guerra Mundial.

EL TEATRO IRREVERENTE DEL BRASIL: UNA EPOPEYA TROPICAL

Pero si hubo un conjunto dramático que casi ocasiona un motín a la entrada del teatro ese fue el Grupo Macunaíma del Brasil con su obra *Macunaíma* basada en la novela homónima del escritor Mario de Andrade. Hasta la década pasada, el teatro brasileiro estuvo sofocado por la represión ideológica que impedía cualquier experimentación fuera de las normas convencionales que se manifestaban en un teatro severamente autocensurado— aunque veladamente crítico—o la modalidad comercial intrascendente. Pero el ansia de romper con ese lastre árido y una aún tímida democratización de apertura



Macunaíma (Brasil), V Festival Internacional de Teatro de Caracas, 1981

limitada, dio sus frutos en época reciente cuando ciertas tendencias artísticas aisladas en diferentes lugares del país empezaron a cuestionar el letargo y a producir obras experimentales enfocando las necesidades culturales del momento. Así surgió la representación de este mito indígena legendario que responde al nombre de Macunaíma. Según la versión literaria, retomada por el teatro, Macunaíma nació en mitad de la selva amazónica y heredó un talismán de su esposa Ci el cual perdió a manos del gigante Piaíma que vive en Sao Paulo, así la trayectoria del héroe en busca de su talismán es un recorrido en redondo de la selva a la ciudad y vuelta a la madre naturaleza con todas las peripecias que tal aventura supone, hasta que —hastiado— renuncia a la vida y se convierte en una humilde estrella: la Osa Mayor.

La obra está concebida como la epopeya de la nación brasilera con sus defectos y virtudes: pereza, sensualidad, fantasía y astucia, encarnados en la figura de Macunaíma. Un teatro épico ambicioso, anti-cotidiano y anti-lógico, que pretende englobar en tres horas el ciclo histórico del Brasil en una concepción barroca que corresponde a sus proporciones geográficas: la selva, los ríos, las ciudades, el trópico incandescente . . . dentro de un código mitológico que a veces escapa a la comprensión de los más atentos espectadores.

La puesta en escena es prodigiosa. Una lección de sobriedad que conjuga acertadamente los recursos dúctiles del papel periódico como elemento escenográfico de utilería y vestuario, aunque la mayor parte de la obra transcurre con sus actores y actrices mostrando su intimidad física sin el más remoto rubor. Porque la pieza está también forjada dentro de un absoluto desdén por aquellas convenciones teatrales que han caracterizado el "teatro viejo" y en consecuencia enfatiza elementos irreverentes para el arte dramático en Brasil como el desnudo, la copulación mímica en escena y manifestaciones obscenas o impúdicas usualmente enmarcadas por el humor y una simbología fantástica.

EL TEATRO VENEZOLANO: DEL MITO A LA REALIDAD FABULADA

El *Teatro Circular* de Uruguay no acudió a la cita en Caracas porque el gobierno controlado por los militares de su país rehusó expedir el pasaporte a su director Marcelino Duffau, actor principal de la obra *La empresa perdona un momento de locura* del asombroso dramaturgo venezolano Rodolfo Santana. En su lugar se presentó el grupo Cuatrotablas del Perú con la obra *Homenaje a los poetas* que dada la limitación de tiempo no pude ver. En cambio, sí alcanzamos a comprobar el estado de madurez que ha logrado el teatro venezolano. Además de comprobar la buena salud teatral de Nuevo Grupo con la dirección de Román Chalbaud (conocido por su obra *El pez que fuma* llevada al cine con éxito por el mismo realizador), tuvimos la oportunidad de observar el trabajo de Temístocles López quien adaptó para el Teatro el Bufón —en un alarde de síntesis si bien un tanto farragosa— tres de las versiones que se han escrito acerca del mito de Fausto (el hombre que vendió su alma al diabólico Mefistófeles a cambio de los placeres terrenales): los dramas de Marlowe, Goethe y Valery. Pero la obra resultó demasiado ambiciosa para las posibilidades del grupo, creándose un pesado desequilibrio entre un interminable primer acto y un brevísimo epílogo; en ningún momento aprovecha la versatilidad que demuestra el protagonista Asdrúbal Meléndez quien se

pasa la mayor parte del tiempo observando su propia pesadilla recreada por otros actores. Hay que señalar, sin embargo, los estimulantes aciertos visuales de la escenografía utilizando telones transparentes en forma de velos para resaltar la atmósfera de irrealidad y una plataforma de madera que sugiere los dos niveles en que se desarrolla la obra: el terrenal y el sobrenatural, en complicidad con los efectos grotescos de monstruos y fantasmas inspirados en las célebres pinturas de El Bosco y un acompañamiento musical íntimamente relacionado con la acción dramática.

Es, a no dudar, *Fin de round* montada por el Grupo Cobre de Venezuela con dirección y dramaturgia del mencionado Rodolfo Santana, la obra que en mi opinión merecería —si se hubiesen otorgado— uno de los primeros premios en el festival. De una asombrosa vitalidad social y artística, la pieza se nutre de dos vertientes diferentes para unirse después en un torrente unificador: la lucha por la vida en una atmósfera de marginalidad urbana. Por un lado, el protagonista Juancho Urbina, alias “Manopla,” el hombre que se abre paso con los puños hasta llegar a ser campeón mundial de boxeo; y por otro, sus frustrados amigos que finalmente se deciden por el crimen. Todo narrado dentro de una concepción cinematográfica que se escenifica en pistas simultáneas con un trasfondo de música salsa que ambienta un lenguaje populachero y los gestos característicos de los bacanes del barrio de invasión. Quizás el único defecto sea su inclinación a la fatalidad y cierto tono moralista que permea las acciones finales. No obstante, su mágico dinamismo mantiene todo el tiempo en vilo al espectador.

Una brevísima reseña de los otros grupos del festival nos revelaría al Cabildo Teatral Santiago de Cuba con un espectáculo recuperado de la tradición popular colonial conocido como “teatro de relaciones” cuyo núcleo en esta obra radica en una anécdota político-religiosa: *De cómo Santiago Após-*



Historia de una bala de plata (Colombia), V Festival Internacional de Teatro de Caracas, 1981

tol puso los pies en la tierra, se enteró de las vicisitudes de su feligresía y terminó uniéndose a ella para luchar contra la dominación española. La obra es una fiesta folclórica de música y humor, con el colorido vital que nos recuerda un carnaval del Caribe. Sin embargo, peca del didacticismo un tanto obvio que en ocasiones malogra una obra empeñada en mostrar un camino (cualquiera que sea) al espectador. Por su parte, *Boda blanca* de Tadeusz Rózewicz presentada por el Teatro Planeta de Argentina bajo la dirección de Laura Yusem fue recibido por la crítica con escepticismo, argumentando que adolecía de un ritmo excesivamente lento—aunque poético—y que confirmaba las observaciones de su directora cuando expresó que “trabajamos con el temor de la autocensura, por lo tanto, estamos empobreciéndonos, estamos utilizando metáforas que son cada vez más sutiles, más refinadas y más inútiles.” La diáspora de sus más valiosos elementos en las disciplinas artísticas que afectó a aquel país desde principios de la década pasada, castró un movimiento teatral que en su buena época se situaba entre los mejores de América Latina.

El Teatro Experimental de Cali (TEC) escenificó *Historia de una bala de plata* de su director Enrique Buenaventura, obra que asimismo tuvo una tibia acogida por el público encandilado con obras que—para su gusto—fueron más efectivas en tanto que, de acuerdo al crítico Rubén Monasterios del diario *El Nacional* (Ago. 4-81), la obra “está expuesta a través de un planteamiento escénico que no implica ninguna reformulación de las viejas tesis, y de interpretaciones cuya excesiva modestia las distancia bastante del tono épico que, vagamente, uno encuentra como pretensión del realizador.” No obstante, se reconoce una “fluidez en el planteamiento dramático así como cierta



El ritual de la salamandra (México), V Festival Internacional de Teatro de Caracas, 1981

inteligente manipulación de la ironía socio-política." *La bala de plata* propone, mediante lúcidos y entretenidos cuadros dramáticos, la condensación de dos personajes de la historia del Caribe: Henry Christophe, rey de Haití, y el Emperador Jones del drama de Eugene O'Neill. Se trata de un negro que logra escapar del Sur de los E.U. a una isla donde con la ayuda de un comerciante blanco se entroniza como tirano hasta que es derrotado por los combatientes anti-colonialistas de su propia raza. La obra *El ritual de la salamandra* del autor Hugo Argüelles puesta en escena por el grupo de teatro de la UNAM, me recordó una telenovela bien actuada y de escenografía funcional monocromáticamente gris, que no propone nada más allá de un teatro sicologista al que se han dedicado los mexicanos desde que tuvieron acceso al teatro pánico y al sicodrama trabajados por Alejandro Jodorowski desde hace más de una década.

EL TEATRO DE EUROPA OCCIDENTAL:

LA DISCRETA FASTUOSIDAD DE LA DECADENCIA (CON EXCEPCIONES)

La integración del público a la obra *Woyseck* de Georg Büchner reelaborada por el grupo *Studio K* de Hungría fue elogiada como una contribución imaginativa a la investigación teatral. Por su parte, el conjunto Theatre de la Salamandre de Francia con su espectáculo *Britannicus*, puso trajes del siglo XVII a sus personajes llegados del Imperio Romano en una versión estática, verbalista y tediosa de esta tragedia de Jean Racine. Pero logró diseñar una escenografía fastuosa y un vestuario exquisito como se manifestó igualmente en la obra *Chinchilla* del Citizen's Theatre de Glasgow (Escocia), la cual es una dramatización de los conflictos homosexuales del empresario Sergei Diaghilev con sus efebos bailarines de ballet (la película *Nijinski* es el mejor punto de referencia en esta historia) en Venecia con reminiscencias de la ambientación de *Muerte en Venecia* (la novela de Thomas Mann) y una música de fondo de Stravinski.

Finalmente, el Grupo Radeis (Rábano) de Bélgica presentó un montaje surrealista en base a un ensamblaje múltiple de sketches o ensayos propuestos por el temperamento de cada uno de sus cuatro actores. Su obra *Downtown Stories* o *Yo no sabía que Inglaterra era tan bella* entusiasmó al público caraqueño y extranjero que asistió a una especie de farsa que asimila los lenguajes de la mímica, el cabaret y el cine mudo dentro de un estilo humorístico de buena calidad interpretativa. También de dramaturgia colectiva es *Tourists and Refugees 2*, la obra puesta en escena por los integrantes del taller The Winter Project dirigido por Joseph Chaikin, célebre teatrasta de Estados Unidos quien, después de transitar por el Living Theatre, fundó su propio conjunto: el Open Theatre (Teatro Abierto) en 1964. Se trata asimismo de un encadenamiento de cuadros en forma de collage que aluden al drama trágico de los refugiados en E.U. (o en cualquier lugar del mundo), víctimas de la persecución política o la intolerancia religiosa con sus conflictos de desarraigo, en trance de perder su identidad, aunque luchando para sobrevivir en condiciones de desadaptados culturales. Si este aspecto de la investigación es tratado en forma más severa, el tema de los turistas es enfocado con un humor irónico que nos recuerda la caricatura de los turistas gringos que visitan remotos y exóticos parajes en busca de emoción y aventuras. Tal vez por la expectativa

creada en torno a Chaikin, la obra me desilusionó por su tratamiento desarticulado en cuanto a unificar los conceptos que subrayan esos dos fenómenos sociales. La obra, en conjunto, es una magistral interpretación teatral que contrastó drásticamente con el grupo La Comuna de Portugal en su obra *Serena guerrilla* (creación colectiva) la cual fue, en mi opinión, una de las más pobres, incongruentes y gratuitas de todo el festival.

El continente africano estuvo decorosamente representado por la Troupe Theatrale du Maghreb Arabe con una obra de creación colectiva basada en un argumento músico-teatral sobre circunstancias urbanas de Túnez. En tanto, el Performing Arts Troupe de Nigeria trajo la obra *Ogbanje*, vistoso espectáculo de un mito nigeriano que muestra todo el espectro de las ceremonias rituales hasta llegar a un exorcismo religioso al compás de tambores y marimbas con una coreografía que nos recuerda las danzas de la macumba brasileira o del vudú caribeño.

En síntesis, una muestra selectiva que procuró enseñar—sin ánimo competitivo—las diferentes tendencias y conceptos que dominan hoy el panorama del teatro en el mundo, con muchos aciertos y pocas omisiones.

Bogotá (20 de agosto de 1981)

II Encuentro Teatral España—América Latina

El Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (CELCIT) auspició el II Encuentro Teatral España—América Latina (jornadas para el estudio de la dramaturgia) en Caracas durante el mes de julio, para coincidir con el V Festival Internacional de Teatro. En el próximo número de *LATR* se publicará un informe sobre este evento de gran importancia.