

Y llegaron los comediantes a Caracas . . .

Eduardo Márceles Daconte

Cada dos años, desde 1973, la capital venezolana se transforma en un escenario monumental para presentar las obras del arte dramático más representativas del repertorio mundial. En su sexta versión, el Festival Internacional de Teatro celebrado entre el 24 de abril y el de mayo de 1983 ha sido el más ambicioso de todos. Se trataba nada menos que de conmemorar el bicentenario del natalicio de nuestro Libertador Simón Bolívar. En esta oportunidad concurrieron 22 países con 40 montajes diferentes, además de las llamadas manifestaciones especiales: un café concierto de Francia, ballet, opera, recital de canciones y poesía, concierto de música isabelina, marionetas y espectáculos para niños; teatro callejero, experiencias libres (“performances”); exposición de carteles, fotografías, dibujos, video, publicaciones e información general sobre las diversas modalidades del teatro en el mundo contemporáneo.

Asimismo, el Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (CELCIT) con sede principal en Caracas y bajo la dirección de ese incansable militante del teatro de nuestra América que es Luis Molina López, tuvo el tino de reunir a un conjunto de maestros del arte dramático para constituir la “columna reflexiva” del festival a través del foro Literatura y Teatro con la participación de prestigiosos escritores hispanoamericanos como Mario Vargas Llosa, Luis Britto García, José Donoso, Antonio Skármeta, Vicente Leñero, Manuel Puig; dramaturgos como Osvaldo Dragún, Alfonso Sastre, Juan Carlos Gené, José Antonio Rial, Carlos José Reyes, Rodolfo Santana, Carlos Gorostiza, Emilio Carballido, Griselda Gambaro, Santiago García, Isaac Chocrón, entre otras personalidades de la escena continental. También se organizó un encuentro de críticos de teatro y directores de publicaciones teatrales coordinado por el investigador Orlando Rodríguez del CELCIT.

El encuentro propició la interrelación entre las personas que trabajamos en este difícil e ingrato campo de la crítica teatral, los debates sobre el estado del teatro actual en cada uno de los países representados, como también una sensata discusión acerca de las diferentes herramientas de análisis útiles en el

oficio. Fue una grata oportunidad para compartir con críticos como Jorge Abbondanza y Roger Mirza de Uruguay; Juan Miguel de Mora de México; Helena Sassone de Venezuela; Rine Leal (autor de "La selva oscura," dos volúmenes de teatro y danza de la etapa colonial cubana); Carmelinda Guimarães de Brasil; Juan Andrés Piña de Chile; Petar Selem, presidente, y André Camp, secretario de la Asociación Internacional de Críticos de Teatro (con sede central en París) con cuya presencia se consolidó la formación de las diversas asociaciones de críticos en los países de América presentes en el encuentro. Asimismo, puso a nuestro alcance una docena de revistas especializadas que se editan desde España y Estados Unidos hasta Argentina con diversa periodicidad y contenidos, tales como *Tramoya* de México; *La Última Rueda* de Ecuador; *Pipirijaina* de España; *Teatro Abierto* de Argentina; *Latin American Theatre Review* de Kansas (USA); *Tablas* y *Conjunto* de Cuba, además de los cuadernos de investigación del CENECA de Chile representado por María de la Luz Hurtado, mujer de lúcidos planteamientos socio-teatrales.

El sexto festival sirvió también de marco para la celebración de un encuentro entre directores de escena y dramaturgos de América Latina con la participación de Marcelino Duffau (Uruguay); Francisco Javier (Argentina); Eduardo Almeida (Ecuador); Cacá Rosset (Brasil); Claudio di Girólamo (Chile); Víctor Hugo Cruz (Guatemala); Jorge Vargas (Colombia), para sólo citar algunos de los más activos expositores en temas relacionados con las tendencias continentales de la puesta en escena, la práctica teatral, la creación colectiva y la dramaturgia. Fue también el momento oportuno para hacer entrega de los premios Ollantay (palabra incaica), establecidos por el CELCIT en 1977 y consistentes en la reproducción en metal de una máscara Inca que se propone reconocer y estimular el trabajo de personalidades, grupos e instituciones que se esfuerzan por impulsar y difundir el arte dramático en los diferentes países de América. Sin olvidar que se contó con un público entusiasta en los seminarios, talleres, conferencias y coloquios ofrecidos por famosos teatristas como Peter Stein (Alemania); Nakamura Matagoro (Japón); Helder Costa (Portugal); Josef Szajna (Polonia), y un conjunto de especialistas en Bertold Brecht, William Shakespeare, como también en música para el teatro, técnicas corporales y dramáticas producto de investigaciones recientes.

KATHIE Y EL HIPOPÓTAMO: LA RETÓRICA FOLLETINESCA

La muestra oficial del festival se inauguró con el estreno mundial de *Kathie y el hipopótamo*, escrita por Mario Vargas Llosa especialmente para Norma Aleandro impresionado el autor peruano por la magnífica interpretación que de *La señorita de Tacna* (su primera obra teatral) hiciera la versátil actriz argentina. Bajo la dirección de Emilio Alfaro, la pieza se desarrolla en ese ámbito brumoso entre la realidad y la ficción de una mujer burguesa que ha fracasado como esposa o madre y pretende ahora salvarse de la rutina alquilando a un escritor para que transforme su pedestre historia de aventuras exóticas en una literatura de pacotilla que nos recuerda el texto melodramático del escritor en la novela de *La tía Julia*. En realidad, la estructura dramática de la obra está supeditada a una retórica folletinesca cuyo

verbalismo se impone a la acción aunque posee momentos de indiscutible agilidad escénica en aquellas secuencias que sugieren un “flash-back” para enfatizar los conflictos conyugales que van a determinar, a la postre, el desenlace del argumento. Trabajada dentro de un esquema de “teatro digestivo,” el humor brota fácil para matizar el diálogo en contrapunto entre los protagonistas con una música de fondo que ambienta las transiciones de una supuesta buhardilla parisina de los años sesenta, a los lugares remotos del mundo árabe o el Africa negra. Es necesario señalar que la escenografía de cartón pintado como una estancia neoclásica fue de un decadentismo cursi sin paralelo en el festival.

TEATRO ABIERTO DE ARGENTINA

Argentina estuvo también representada con cuatro obras seleccionadas del repertorio de un fenómeno teatral conocido como “Teatro Abierto” cuya primera versión tuvo lugar en Buenos Aires en 1981. Se trataba de unificar los esfuerzos de todos los teatristas interesados en demostrar la existencia y vitalidad del teatro argentino contemporáneo fuera de la órbita comercial o del teatro contestatario de reducido impacto, para recuperar un público masivo que se perdía inmerso en las vicisitudes que sufre el país. Fue así entonces que a un llamado de sus organizadores se presentaron 20 obras de un igual número de autores y estructuradas escénicamente por 20 directores y la participación de 250 personas entre actores, escenógrafos y técnicos. Sin embargo, a las dos semanas de iniciado, en la madrugada del 6 de agosto 81, un incendio criminal destruyó el Teatro del Picadero, una sala independiente donde se representaban las obras. La respuesta de todos los testamentos teatrales fue inmediata y generosa, de modo que en 12 días pudo reanudarse el ciclo en el Teatro Tabaris, otra sala local. Esta aglutinante aventura teatral se repitió en 1982 y ya están en marcha los preparativos para la próxima temporada de este año.

El ejemplo de “Teatro Abierto” tuvo un saludable influjo pues mostró el camino a otros creadores quienes sobreponiéndose a la censura y la represión del régimen, se organizaron en Danza Abierta, Cine Abierto, Libro Abierto y Música Siempre, fenómenos asociativos que se han nutrido del experimento teatral.

La muestra de “Teatro Abierto” en Caracas patentizó un admirable trabajo actoral y de dirección, y se inició con dos obras del ciclo 82: *Príncipe azul* de Eugenio Griffiero y *Oficial 1°* de Carlos Somigliana. La primera es un ejemplo de cómo encauzar un tema tan espinoso como es la experiencia homosexual a través de canales de sutil humor nostálgico. En *Oficial 1°* observamos la patética realidad en que se encuentra la instrumentalización de la justicia a través de ese tiránico burócrata que se empeña en descartar las solicitudes de habeas corpus a favor de los desaparecidos como si fuesen pueriles fantasías de las víctimas, mientras recuerda que la administración de justicia era “otra cosa” en tiempos ya remotos. Es realmente impactante ese final de sorpresa en cuya coreografía tumultuosa y sangrienta se intuye toda la tragedia que ha enlutado al país austral.

La segunda sesión de “Teatro Abierto” estuvo conformada por *El acompañamiento* del conocido autor Carlos Gorostiza y *Gris de ausencia* de

Roberto Cossa. Es importante destacar que en este fenómeno teatral de incalculable trascendencia para el teatro argentino, sus participantes trabajan sin remuneración alguna y en un horario desusado para el teatro de Buenos Aires como es de 6 a 8 p.m. La obra de Gorostiza se desarrolla en una escenografía de trastos viejos, desechados, donde Tuco, un obrero industrial, canta un tango que recuerda a Gardel. Tuco espera el acompañamiento de guitarras para ensayar con la ilusoria pretensión de presentarse en televisión. De esta postración alienante intenta sacarlo Sebastián, su amigo de siempre, pero la alternativa es volver a la ruidosa máquina en la fábrica o vivir entre las gasas de su esquizofrénico sueño.

Gris de ausencia es una sonata del exilio. Una familia italiana ha tenido que regresar a Roma aunque ha vivido el tiempo suficiente en Argentina para procrear dos hijos que ahora viven repartidos por Europa en doloroso proceso de transculturación. Es un poético mensaje de ilusiones truncas, de diálogos nostálgicos matizados de humor, palpándose en el trasfondo, el trágico destino de los expatriados suramericanos que pululan por el mundo.

LOS SUEÑOS DE DONOSO Y EL DRAMA DE GALILEO

Es necesario señalar que dentro de la muestra de América Latina encontramos algunos verdaderos aciertos teatrales en tanto que en otros es lastimoso el estado conceptual y escénico que a veces asombra por su pobreza. Entre los grupos que han demostrado una sostenida calidad dramática en su rico repertorio está el grupo ICTUS de Chile, fundado en 1955 y uno de los conjuntos más consolidados de América, el cual presentó *Sueños de mala muerte*, un montaje que trabajó en asocio con José Donoso, autor del cuento del mismo nombre. La obra consigue hacer una ecuación lúcida que sugiere cómo la obsesión por la propiedad induce a la muerte. Después de un primer acto un tanto ramplón, la historia empieza a tomar el carácter macizo de estos personajes marginados que habitan una casa de pensión en alguna barriada de Santiago. Se tejen aquí las ilusiones y frustraciones de todo un sector de nuestra sociedad que no se detiene ante los más espinosos obstáculos para, como en este caso, obtener la propiedad de un mausoleo de mármol en donde reposar después de trajinar por este mundo.

La obra combina inteligentemente el humor negro, la mágica intervención de una adivina y la premonitoria presencia de una reja, entrevistados en algunas escenas a través de un maravilloso juego de velos que enfatizan la calidad misteriosa que subyace en este argumento de Donoso, donde se evidencia la humildad con la que un autor literario debe enfrentar el trabajo teatral de conjunto.

A pesar de la rica tradición de Uruguay, el montaje de *Galileo Galilei* de Bertold Brecht por el Teatro del Notariado dejó un áspero sabor de pesadez por su ritmo fatigoso, los desniveles de actuación y la opaca interpretación de las canciones por un coro cansado. Aplicando el mismo método dialéctico que Brecht aplicaba a su producción teatral, se podría haber reducido, a la luz del desarrollo alcanzado por el arte dramático actual, un fragmento sustancial de la trama que se centra en el histórico momento en que Galileo (1564-1642) en representación de la verdad científica se enfrenta en pleno siglo XVII al oscurantismo del poder eclesiástico, teniendo que abjurar bajo las crueles

intimidaciones de la Inquisición. Es una madeja de contradicciones que se reduce realmente a la pasión por la vida y la investigación científica, razón de la existencia del sabio italiano.

Si en tiempos de Brecht *Galileo Galilei* se presenta como una alegoría que hace referencia a la represión intelectual que ejercía en Alemania el régimen nazi, es también un acto de valor para el conjunto uruguayo poner en escena la obra contestataria de un dramaturgo revolucionario en un país avasallado por la censura militar.

En este punto sería bueno cuestionar la política del festival en cuanto a la selección de un montaje clásico cuya contribución es difícil comparar con el estímulo que podría ejercer sobre una obra nacional que, como en el caso de Uruguay, se hubiera logrado más acertadamente con *Doña Ramona* de Víctor Manuel Leites en montaje del Teatro Circular. El emblema de una mano abierta de seis dedos como símbolo de amplitud de conceptos y de irrealidad en el festival, tampoco es una explicación válida para dejar de impulsar la dramaturgia nacional en la confrontación necesaria que pretende un evento de esta naturaleza.

UN MONTAJE FESTIVO QUE BIEN VALE UN FESTIVAL

A diferencia del academicismo marchito de *Galileo Galilei*, el creativo montaje de *Mahagonny Songspiel* del mismo Brecht con música del compositor alemán Kurt Weill por el Teatro de Ornitórrinco de São Paulo, Brasil, se nos revela como la obra más gozosa de todo el festival. La intensidad sensual que imprime Cacá Rosset, director, con la participación colectiva de todos los integrantes, seduce a la audiencia desde la primera escena (no obstante los escasos desertores), con esta historia de una ciudad mítica, espejismo de placer, donde todo está permitido ¡para quien tiene dinero! y que recuerda alguna licenciosa ciudad de Estados Unidos llámese Las Vegas o Reno, en cuyo epicentro se ubica una banda de forajidos, una madama y dos prostitutas en una combinación operática de textos, canciones y música de piano y batería, esencia de su nacionalidad. La intención circense o cabaretésca del espectáculo recupera el humor satírico, la fantasía erótica, la diversión, el expresionismo grotesco y la crítica implacable a un sistema corrupto como proponían sus autores. La antítesis de esos dramones discursivos en que algunos grupos han pretendido transformar la obra de Brecht, la cual, para los efectos del momento presente, tendría que actualizarse en su concepción escénica si queremos conservar su espíritu y superar así su estrechez textual.

El Teatro do Ornitórrinco es exitoso en su empeño de hacer partícipe a los espectadores de sus descabelladas y lúdicas provocaciones que incluyen un brindis con ron y la espontánea colaboración con monedas lanzadas al escenario para pagar la fianza de uno de sus integrantes. Un montaje, en fin, tan festivo que bien vale un festival.

La participación de Bolivia se constituyó en el espectáculo folclórico del evento cuando el Teatro Naira con dirección de Jaime Sevillano, trasladó al escenario de manera directa y antropológica la ceremonia de un matrimonio aymará que asimila el ritual en su idioma, música y danza características de aquella comunidad indígena del altiplano andino.

LA CANDELARIA: SUEÑO Y REALIDAD DE QUEVEDO

Es gracias a una conjugación de lúcidos elementos en el montaje de *Diálogo del rebusque* que La Candelaria de Colombia obtuvo una calurosa—si bien dividida—acogida por un público tan exigente como el de Caracas, educado a través de 6 festivales que reúnen en su totalidad la muestra más significativa y ambiciosa del teatro universal nunca vista por otra capital de nuestro continente. En primer lugar, la síntesis que de los numerosos escritos de Don Francisco de Quevedo (narrativa y poesía) logra su director y dramaturgo de esta pieza, Santiago García, con una puesta en escena que exalta la estética de la pobreza con harapos simbólicos de aquella España cuya opulencia, derivada del saqueo de las Indias, se despilfarra a manos llenas por la aristocracia decadente, reflejada con humor picaresco por el conjunto y ambientada con música y canciones reminiscentes del Barroco. En segundo lugar, las complejas relaciones que se establecen entre Quevedo, Don Pablos y los infernales personajes, proyectan la obra más allá de su simple anécdota a un terreno donde el sueño y la realidad se confunden en un panorama plástico de admirable concreción visual.

Las cinco cartas de amor que Sor Mariana de Alcoforado escribió a su amante ausente (un oficial francés) son en realidad un pretexto para el más desgarrador testimonio poético de una monja enclaustrada contra su voluntad en un convento de Beja (Portugal) en el siglo XVII. En el proceso de montaje de este texto, se incurrió en el grave error de asimilar la totalidad de las cartas en lugar de sintetizarlas. Es así que el monólogo de Haydée de Lev en representación del Grupo Llave de Costa Rica, se agota a los quince minutos cuando la obra empieza a repetirse hasta el cansancio sin redención, no obstante los esfuerzos de la actriz por dinamizar su actuación recurriendo al erotismo, una gestualidad expresiva y la amplia gama de matices verbales de que es capaz.

ARMAS BLANCAS: UNA TRILOGÍA AGOBIANTE

¿Qué sucede con el teatro en México? Un interrogante difícil de despejar. No obstante su tradición dramática que se remonta a las danzas y ceremonias pre-hispánicas, su poético teatro colonial, y las manifestaciones circenses y populares de este siglo—recicladas comercialmente por el cine, la televisión y el folclorismo turístico,—el teatro mexicano se encuentra hoy en una orfandad conceptual y estética de la que ha sido incapaz de recuperarse. En mi experiencia personal sólo recuerdo con regocijo *El extensionista* de Felipe Santander, una admirable pieza sobre los conflictos de una comunidad campesina, que mereció el elogio de todos cuantos apreciamos su calidad dramática en el III Festival de Teatro Popular escenificado en agosto del 82 en Nueva York. Pero la trilogía de obras cortas montada por el grupo de la Universidad Autónoma de México fue, en el contexto de un festival profesional, un triste espectáculo tanto por su concepción temática como por su desmañado nivel actoral. *Armas Blancas* es el título de un trabajo dramático que pretende mostrar el desencadenamiento de violentas pasiones cuando un intruso penetra el espacio reservado a sus habituales integrantes. De las tres piezas, sólo la primera, *El abrecartas*, alcanza el propósito que sin duda se

impuso su autor, el joven dramaturgo Víctor Hugo Rascón Banda, cuando hace estallar la violencia en una oficina donde se han exacerbado los sentimientos de inseguridad burocrática, ya que en *La navaja* y *La daga* se recurre a un esquematismo socio-sicológico dentro de una crudeza sexual que demerita sus intenciones de denunciar la alienación urbana con sus sangrientas consecuencias.

GARCÍA LORCA A LA CUBANA

El teatro cubano se manifestó con la puesta en escena de *Bodas de sangre* de Federico García Lorca por el veterano Teatro Estudio que cumplió 25 años de existencia en febrero pasado. No importa cuán original haya sido la escenificación de esta tragedia rural, insisto que un festival de esta naturaleza sirve mejor a la causa de un teatro nacional mostrando su buena o mala producción dramática. Los grupos invitados de Europa y Asia se empeñaron todos en trabajar sus propios temas, ¿acaso insistimos en nuestro complejo de inferioridad frente a las creaciones europeas? o existe de verdad una crisis en la producción de obras nacionales, sean de autor o de creación colectiva, que nos obliga a recurrir una y otra vez a estos estupendos pero desgastados clásicos que si bien son un vehículo para “culturar” los públicos heterogéneos, especialmente jóvenes, que frecuentan las salas, no contribuyen a divulgar el acervo teatral latinoamericano, sobretodo en un encuentro internacional como el aludido.

El tema del honor, recurrente en la obra de García Lorca, es la obsesión central de esta historia de amor y muerte entre campesinos andaluces dentro de una concepción poética y plástica como es la escena del bosque, y un armonioso despliegue coreográfico de proporciones masivas aunque con evidentes desniveles de actuación que en ocasiones resta seriedad a la trayectoria del conjunto cubano.

VENEZUELA: LAS RAÍCES DE LA HISTORIA Y LA IDENTIDAD

La muestra del país anfitrión estuvo conformada por 9 montajes entre los cuales sobresale sin duda *La charité de Vallejo* del dramaturgo de 32 años Larry Herrera y puesta en escena de Carlos Giménez, director del Festival y del polémico Rajatabla, grupo estable del Ateneo de Caracas. Saludamos en general, la honesta búsqueda que detectamos en los elementos teatrales que constituyen la historia y la identidad cultural en el concepto más amplio del término. *La charité de Vallejo* combina dos momentos críticos en la vida del poeta peruano César Vallejo, ambas mientras se encuentra recluso primero en el Hospital de la Charité de París en 1923, y después en la Clínica Villa Aragón en 1938 cuando fallece. El ambiente aséptico de la obra, en consecuencia, transcurre en medio de monjas y enfermeras autoritarias, su esposa Georgette, médicos cínicos, espectros del pasado, ambientados con la música estridente que propone Tadeusz Kantor en sus obras, un tango a destiempo y el himno de la Internacional para subrayar las convicciones marxistas del trágico poeta, como también el murmullo permanente de una cortina de lluvia que inunda el París lúgubre que se presiente a través de ventanales grises,

espejos y el olor a medicamentos. Recordemos su verso: "Moriré en París con aguacero/un día del cual tengo ya el recuerdo . . ."

El montaje es de un efectismo sorprendente. Con sólo una capacidad para 40 espectadores, la tarima de silletería en un momento dado corre hacia atrás sobre rieles ampliando así el escenario para ofrecer una vigorosa representación hospitalaria. La pieza, sin embargo, se haría más dinámica si se despoja de extensos ripios que agobian al espectador y en nada contribuyen a la totalidad del argumento.

El otro conjunto importante de Venezuela es el Nuevo Grupo (fundado en 1967) en cuyo elenco se han destacado prestigiosos teatristas nacionales y el cual realizó dos montajes: *Prueba de fuego* de Ugo Ulive con actuación de José Ignacio Cabrujas acerca de las experiencias de dos guerrilleros, y *Simón* del conocido dramaturgo Isaac Chocrón que dramatiza el encuentro en París de Bolívar con su tutor Simón Rodríguez en 1804 cuando el libertador anda por sus 21 años y de cuya relación a veces conflictiva o cordial, surgiría el compromiso eventual de luchar por la liberación de los pueblos de América. Sólo habría que rechazar la proclividad al llanto que en Bolívar parece desproporcionado como también la intimidad entre los dos personajes, quizás demasiado estrecha para la dignidad de nuestros patriotas.

Es justo felicitar la modesta pero decorosa puesta en escena de *La empresa perdona un momento de locura* del talentoso dramaturgo venezolano Rodolfo Santana por el Teatro de Cámara de la Universidad de Carabobo (Valencia). Pocas veces he visto a un actor más compenetrado que Héctor Vargas en el papel del obrero desesperado después de 20 años de fatigas.

De igual modo es importante señalar *Traje de etiqueta* de César Chirinos en montaje de la Sociedad Dramática de Aficionados de Maracaibo como la pieza más festiva y desmitificadora del concepto convencional del teatro. Es en verdad una jarana de música, bromas, desparpajo e hilaridad donde los espectadores pasan a ser participantes sin darse cuenta. Es la clase de teatro que sin duda se ajusta a la idiosincracia de nuestras manifestaciones populares como el carnaval de la Costa Atlántica.

TEATRO CALLEJERO

De los dos conjuntos de teatro callejero se presenta el caso de un pupilo que aventaja a su tutor. Se trata del teatro Taller de Colombia que en el pasado tomó lecciones precisas del Bread and Puppet Theatre de Estados Unidos y del Odin Teatret de Dinamarca, ahora ha superado su aprendizaje con numerosos recursos para sus andanzas callejeras como son sus máquinas infernales que representan caballos apocalípticos, jaulas, máscaras feroces, además de los zancos, cabezones y figuras aladas de vieja data, enmarcados por la música alegre de su papayera. En Caracas tuvo éxito con *La cabeza de Gukup* y *El inventor de sueños*, creaciones colectivas, ambas con un sustrato de combate entre las fuerzas del mal: la represión; y el bien: la libertad, con estupendos ingredientes que se adaptan a un escenario abierto. Sin embargo, en su presentación del *Inventor* si bien rompen el espacio con facilidad, es difícil su recuperación y en consecuencia la audiencia pierde el hilo de su continuidad, aunque parecería que ella tampoco es necesaria; el elemento principal aquí es la vistosa fantasía de impresiones plásticas y sonoras. En

tanto que el Bread and Puppet hizo un trabajo esquemático de escenas sueltas, música y canciones acerca de la *Guerra contra el fin del mundo* contando con la participación de 100 actores venezolanos a quienes entrenaron semanas antes del festival. En este sentido, sería este taller didáctico su contribución más significativa.

EUROPA: TEATRO POPULAR, POLÍTICO Y EXPERIMENTAL

El teatro de Europa demostró su rigor profesional en todas sus representaciones; un creciente interés por la plasticidad de sus argumentos; la crítica socio-política en algunos casos y en otros la re-elaboración actualizada de obras clásicas. El conjunto A Barraca de Portugal presentó *Fernão, Mentés?*, una adaptación sobre la crónica *Peregrinación de Fernão Mendes Pinto*, un aventurero del siglo XVI. La obra reconstruye en múltiples escenas su periplo alrededor del mundo, ambiéntandolas con música y decorados que aluden a cada país. Es asombrosa la maestría con la que manejan sus escasos recursos de utilería para transformarlos fácilmente en la más insólita gama de sugerencias dentro de una tendencia que en Colombia ha explotado magistralmente el grupo La Candelaria. Si bien la pieza es un tanto confusa por la cantidad de caminos que intenta explorar, no deja de ser un interesante ejemplo de teatro popular y pedagógico en cuanto a la interpretación crítica de su propia historia. En este caso, una exposición de cómo la penetración colonialista destruye las culturas autóctonas de civilizaciones milenarias.

Els Joglars es sin duda el conjunto teatral más conocido allende las fronteras de Cataluña. En 1978, a consecuencia de un montaje titulado *La Torna*, el grupo fue encarcelado hasta que su director Albert Boadella huyó a Francia y en Perpignan rehízo la compañía. En su más reciente incursión en el teatro eminentemente político que propone Els Joglars, se trabajó sobre una sátira contra el fascismo que a veces, por la ambigüedad de sus planteamientos, se vuelve un bumerang contra sus propósitos explícitos. No obstante, el tema de *Olympic Man Movement* está concebido dentro de una simetría y un orden estricto que enmarca la filosofía de este curioso movimiento expresado en inglés y cuyos objetivos son transformar el ser humano en un obrero-deportista, estimulando la competencia y la uniformidad de pensamiento. La ridiculización de las instituciones más sagradas de la sociedad contemporánea salta a la vista en sus ritos de matrimonio homosexual, la educación autoritaria de los niños, la discriminación contra seres "inferiores," su rechazo a la política democrática, la idea de un conglomerado multinacional bajo la bandera del "olympic man movement," hasta que por fin surge el terrorismo de oposición. La escenografía geométrica está respaldada por un tablero electrónico de luces que dibuja un águila reminiscente del símbolo nazi y sirve de una manera original para enunciar las diferentes etapas que experimenta la obra.

Polonia ha sido siempre un *invitado de honor* a los festivales internacionales por la asombrosa calidad de sus montajes teatrales. A diferencia de los dos últimos eventos, cuando estuvo el famoso grupo Cricot bajo la égida creativa de Tadeusz Kantor, en esta ocasión la representación recayó en el Teatr Studio, asimismo de impresionante trayectoria y dirección de Josef Szajna, autor y escenógrafo de *Replika*, un trabajo que se sitúa dentro de un concepto

de teatro experimental en boga por los años 60, su primera versión data de 1969. El espectador encuentra ya sobre el escenario una pila de basuras de donde empiezan a surgir manos, brazos, piernas y finalmente emergen los actores como de un profundo sueño. La acción se desarrolla entonces en el ambiente opresivo de desechos, tierra negra y muñecos destripados, que pretenden aludir a cierto horror implícito en la destrucción pasada o futura de nuestro ecosistema vital. Szajna, pintor y teatrista, proyecta su mensaje mediante una concepción plástica de imágenes pesadillescas, monocromática en grises terrosos de ásperas texturas y poderoso impacto simbólico que nos remite a un apocalipsis metafórico de sonidos inarticulados que se limitan a gemidos, respiración fatigosa y palabras sueltas como "mama," "ojo," "ayuda" . . . Sin dejarse intimidar por las críticas aclamatorias sobre esta pieza, hay que concluir que *Replika* es la visión decantada aunque pesimista de un maestro; ella sin embargo, nos resulta anacrónica frente a los valiosos hallazgos de Kantor y de otros directores polacos de la vanguardia teatral.

ESQUILO: EL RIGOR DE LA TRAGEDIA

Con todo el bagaje de una tradición teatral de impresionantes contribuciones teóricas y prácticas, se presentó el conjunto Schaubühne de Alemania Federal con *La Orestiada*, trilogía de Esquilo (Atenas, 458 A.C.) que incluye *Agamenón*, *Las Coéforas* y *Las Euménides* y una duración de 9 horas en total. Su director, el famoso Peter Stein, seleccionó un teatro abierto al estilo griego para una puesta en escena de asombroso despliegue técnico que incluyó la construcción de una carrilera por donde descende Agamenón desde un cerro próximo hasta el escenario. La obra adquiere su dimensión trágica en las escenas sangrientas mostradas sin escatimar recursos; la magnífica actuación de sus mujeres en los papeles de Clitemnestra, Casandra y Electra, como también en el distanciamiento que se logra con un coro de ancianos (repartidos entre el público) vestidos a la usanza de los años 20 frente a los protagonistas que mantienen su indumentaria griega original.

INGLATERRA: UN CUENTO DE HADAS

El Lindsay Kemp Company de Inglaterra deslumbró a la audiencia con su versión libre de la comedia *Sueño de una noche de verano* de William Shakespeare. La creación teatral de Kemp y David Haughton es un delicioso y sensual cuento de hadas de donde ha desaparecido el código verbal para ser remplazado por la danza, la música, una iluminación prodigiosa y efectos especiales que enfatizan el colorido de ensoñación rococó en un estilo recordatorio de las pinturas de Fragonard o Watteau. La obra se transforma en una celebración dionisiaca, un espectáculo plástico de alucinante contenido visual, aunque sin ninguna profundidad emocional y donde el texto poético de su autor queda reducido a un esquema personal, conservando sin embargo su erotismo, su fantasía y la escena de "teatro dentro del teatro" con una parodia humorística de Romeo y Julieta. Es necesario destacar la impecable actuación de Kemp como Puck, el travieso duende que enreda las pasiones humanas para divertirse. La obra en realidad proyecta la esencia de un sueño y los sueños, ya sabemos . . .

El *Tambor de seda* es una opera japonesa del género Noh que fue adaptada para la escena de Islandia por The National Theatre de Reykiavik. De rico cromatismo, su vestuario semeja una aproximación al Punk de moda en Europa con una ejecución flemática de terso contenido poético. En tanto que el Teatar & TD con dirección de Slatko Bourek de Zagreb, Yugoslavia, sorprendió al público cosmopolita reunido en Caracas con una risueña interpretación del *Hamlet* de Shakespeare en versión reducida a 15 minutos por Tom Stoppard con títeres de narices fállicas y seriedad profesional, manejados por actores que se movilizan en sillas de rueda. Checoslovaquia estuvo también presente con dos montajes: *Pepe* y *El Naúfrago* del polivalente autor, director y actor Bolek Polivka con su Teatro sobre la Cuerda (Divadlo Na Provasku) en donde se echa mano a la pantomima circense del payaso para recrear temas que tratan sobre la amistad o la soledad del individuo actual. Admiramos el veterano montaje de *Arlequín, servidor de dos patronos* del Piccolo Teatro di Milano, reputado como el más importante conjunto dramático de Italia. Su director, Giorgio Strehler, sintetiza en esta obra las enseñanzas acumuladas desde la commedia dell'arte, pasando por la contribución de Carlo Goldoni, su autor en el siglo XVIII, hasta las modalidades de la comedia realista de época reciente. La obra fue representada por primera vez en 1747 en Milán con las máscaras y disfraces que serían una constante hasta hoy, y trata sobre las vicisitudes de un personaje popular (Arlecchino) que tiene que bifurcarse entre dos patronos que representan dos mundos con sus contradicciones, el humor picaresco y su natural simpatía.

KABUKI: DRAMA MUSICAL DE RÍGIDO FORMALISMO TRADICIONAL

Además de Israel con una tropilla de mimos agrupados en el Boker Mime Theatre Show con diversas escenas del "lenguaje del silencio," tuvimos finalmente, la anhelada oportunidad de admirar el teatro Kabuki de Japón bajo la dirección de Nakamura Matagoro. Esta modalidad teatral tuvo su origen a principios del siglo XVII y es la conjunción de tres tendencias escénicas diversas. Por aquella época era una representación sólo de mujeres pero gradualmente, por consideraciones de índole moral, se transformó en un elenco masculino donde el "ommagata" es un hombre que interpreta los papeles femeninos con profunda convicción actoral. El kabuki (palabra que significa "extraño o raro") es un drama musical y danzario, de gestualidad enfática aunque estilizada y simbólica, cuyos temas aluden esencialmente al honor, la lealtad, el valor o las relaciones amorosas.

La escenografía de este teatro clásico de rígido formalismo tradicional, es de un colorido vistoso dentro de cierta concepción "naive" con paisajes o jardines que enmarcan la acción ritualista de actores sobre quienes descansa el persuasivo desarrollo de argumentos de fácil identificación emocional con su público. Uno de los programas consistió en tres obras cortas: *La secuencia de la lucha kabuki*, *El jarrón de té* y *El dios del trueno* que aglutinan toda la riqueza de esta modalidad teatral de Oriente con sus características esenciales como son su pasarela de entrada y salida de actores; la música de fondo proveniente de una orquesta que se ubica sobre el escenario o detrás de un biombo; los sonidos de tacos de madera sobre un tablón para marcar el ritmo de la acción; escenografía lujosa y truculenta; maquillaje que enfatiza la gestualidad en

diseños faciales rotundos; atractivas imágenes plásticas de intenso dramatismo y cuidadosa coreografía. A diferencia del teatro Noh cuyo origen cortesano se esfuma en las brumas de un pasado remoto, dedicado a las refinadas representaciones clásicas de su estricto repertorio, el kabuki expresa desde su génesis—en formas sublimadas o fantásticas—los conflictos suscitados por las desigualdades entre una burguesía emergente y el sistema feudal que en Japón se prolonga hasta mediados del siglo XIX. No es sorprendente entonces que el kabuki sea hoy por hoy la manifestación de teatro más popular con públicos masivos de todos los estratos sociales.

El VI Festival Internacional de Teatro demostró una vez más ser el mejor medio para romper la incomunicación entre las más diversas culturas, aisladas en su territorio, y una ocasión feliz para actualizar la visión del teatro que se produce en el mundo. Su realización significó una inversión monetaria de insospechadas proporciones para el estado venezolano después de su crisis económica de principios de año. Sin embargo, ha sido el más fecundo de cuantos se han organizado en Caracas, razón por la cual todos los que tuvimos el privilegio de asistir nos sentimos enriquecidos después de esa íntima comunión con la experiencia teatral.

Bogotá, mayo 1983