

Festival Iberoamericano de Teatro

Orlando Cajamarca Castro

El Festival Iberoamericano de Teatro, celebrado en Bogotá en marzo-abril de 1988, es sin lugar a dudas el acontecimiento cultural más importante de esta década, visto desde todos sus aspectos: publicitario, organizativo y artístico. Quizá adolece de un claro arraigo popular, quizá es montado como una gran empresa comercial en su carácter operativo, pero por encima a pesar y gracias a todo eso, el Festival reivindica el arte teatral como un arte vigente, presente y combatiente desterrando el análisis provinciano y miope del teatro como una lengua muerta agenciado por algunos administradores regionales que ofrecen al teatro migajas o tratamiento de jubilado de tercera clase.

El objeto o el sujeto del objeto

El primer interrogante que me asalta tiene que ver con la condición fundamental del teatro resumido en la dicotomía escena-público. ¿Es ya teatro la convocatoria al público? ¿Todo que sucede en esta relación especular es ya un estado de teatralidad?

El grupo de teatro Di Piazza o D'Ocassione y su obra *Frammenti* es una animación de objetos que se exhiben en sus tres dimensiones, a través de un recuadro claramente demarcado. La propuesta visualmente es agradable y relajada: recrea y cautiva. Los objetos allí exhibidos no aluden ni crean ningún tipo de tensión; no son más que lo que denotan al no crear relación de conflicto en la relación especular (escena-público) por carecer de secuencia, trama y gestualidad. La relación del público es meramente contemplativa pues los objetos presentados así sólo refieren a la condición asignada socialmente para ellos. Los objetos comportan significación teatral en una relación solamente mediada por la intervención del actor como eje conflictual ya sea como personaje o como títere. El espectáculo italiano está en la línea de una propuesta plástica-pictórica en tres dimensiones e invade un espacio donde ha sido convocado un público para el teatro.

La imagen conceptualizada o conceptos para la imagen

Luego de ver la obra del grupo belga se puede afirmar: El teatro es un juego de imágenes elaboradas con refinamiento técnico donde se condensan conceptualmente multiplicidad de sentidos para ser animados en un juego ordenado de imágenes contrastados por la luz y articulados en el fluido movimiento de la danza. Todo ello está expresado en un espectáculo de referentes geométricos de evocaciones existenciales: el túnel, la reja, el obstáculo, el espejo, en una lógica onírica que condensa y simboliza. Plan K de Bélgica y su obra *If Pyramids were Square* es un espectáculo para la pupila dilatada por su diseño escenográfico, por sus imágenes en fragmentos como paquetes de sentido sin hilación o coherencia lógica. Esta propuesta resume una tendencia que cada día gana más fuerza enmarcando la teatralidad en una especie de ritual de alquimia moderna, mezclando ingredientes que revelan una imagen de contrastes impactantes para el ávido e inofensivo espectador. Gana su madurez como propuesta en países donde la tecnología hace parte de la canasta familiar; pero crea falsas expectativas en un medio subdesarrollado como el nuestro reduciendo el asunto creativo a un problema puramente técnico formal.

La danza en el teatro o el teatro danzando

¿Danzo luego existo? O ¿Existo y luego danzo?

La danza moderna ha logrado crear nuevas dimensiones al movimiento partiendo desde luego de las técnicas del clásico. Este rico, vital y disciplinado movimiento del grupo Danza Teatro destaca en un nivel primordial el movimiento fluido y armónico de la danza como fuente de comunicación y la liga a situaciones o vivencias que generan evocaciones precisas y circunstanciales, adquiriendo la danza una vigencia histórica social que no logra el preciosismo técnico de la danza clásica.

En el concepto tradicional de teatro la gestualidad anuda los códigos verbales musicales en la relación con los objetos y la disposición escenográfica amplificada en la iluminación y sus recursos propios, de tal manera que el eje de continuidad condensado en cada gesto, si bien tiene validez en sí mismo, sólo logra su efecto comunicador en la medida que desarrolle y aclare los gestos que le precedieron y da las claves para los gestos que le sucederán. En la danza cada movimiento es una totalidad y no pretende aclarar ni contar nada del movimiento que le antecede ni del que le sucederá; éstos sólo dependen entre sí de su fluidez y su enlace armónico, y el espectador goza en cada instante su evocación particular.

Pilar Medina de México nos trajo un espectáculo de Danza Teatro: *Himno*, dividido en cuatro cuadros independientes en sí mismos como lo son el fuego, el aire, la tierra y el agua. Este espectáculo

zodiacal bien diseñado con disposiciones coreográficas luminotécnicas justas logra mantener atención y tensión plácida en el espectador. Sin embargo hay una interferencia que no logra modular la interacción escena-público y se da a mi juicio en los dos lenguajes que compromete Danza Teatro resultando una relación no consolidada. El teatro, bien lo sabemos, permite y fundamenta el nivel anecdótico que ofrece hilación lógica y condensa un eje de continuidad narrativo y un eje de selección particular que recurre a todos los elementos y se expresa a través de imágenes tal como la puesta en escena las requiera. Estas imágenes pueden ser creadas con la fluidez y dinámica de la danza con o sin el apoyo de la tecnología. En *Himno* hay una gran preocupación por lo argumental a través del movimiento propio de la danza, pero no establece la sutura justa con lo teatral pues el lenguaje de la danza es libreasociativo, evocativo, simbólico, particular, y el teatral es anecdótico referencial, directo, general, de tal manera que el espectáculo invita una lectura danza-teatral pero no define los códigos de su alfabeto.

La teatralización de la tecnología o el teatro tecnológico

La compañía La Rumeur de Francia se abrió al público con un espectáculo lento que presumía por la disposición amplia del escenario un show de variedades con la presentación inicial de los actores en ramillete en una disposición convencional y adecuado con micrófonos. La gran cultura del espectáculo es mostrada a través de fragmentos que hiperbolizan acciones cotidianas en situaciones un tanto triviales.

Es una obra abierta al público, pero si el público no participa, la alusión a la tarima del gran espectáculo del escenario Holliwoodense se vuelve artificial. Aquí la limitante del idioma actúa como una cuarta pared que detiene la relación y crea un espectáculo distante en lo oral y muy ligado el movimiento al énfasis de este nivel. El orden de la escena no reduce la distancia y uno se siente tentado a agregar a la lista de ignorancia precedida por la semántica, la lingüística, la filología y otras "logías" modernas la del francés, y a buscar la forma más eficiente para superar estas carencias ya sea por métodos hipnopédicos o por educación a distancia. Por fortuna el alivio a esta llanura llegó el día en que puse cara de teatrero con pasaporte diplomático y logré franquear sin boleta, la portería de un teatro con boletería agotada: *Hamlet Machine* del grupo Carbono 14. Es una obra teatral en tres idiomas sin pasos de danza sino con danzas completas depuradas en movimientos precisos no virtuosos, vivos, amplificados en una relación fuerte, épica y transparente en el mensaje.

La esencia filosófica de *Hamlet Machine* sirve de pivote alrededor de "To be or not to be. That is the question." Todos los elementos confluyen al nudo expresivo que sólo desata el actor: las connota-

ciones del texto, el movimiento, la situación espacial, la escenografía permanente escrita en el graffito del nuevo poder, la tecnología prisionera, los sentimientos programados, la cámara de video que destaca el detalle, mientras la escena continúa, la música que invade todos los planos de la acción. El público perplejo se arropa con el manto de la representación y el alma ríe para adentro. Son los suspiros sus estertores, técnica sonora ambiental, espacial, objetual, cromática y ajustada a los avances electrónicos que se confunden en una unidad enunciada por cada instante de la representación; el orden anecdótico se redondea fácilmente con el extracto existencial "del ser y del que hacer." Lo demás: alusiones y evocaciones témporo-existe-concepto-onírico-lúdico-estéreo-espaciales que provocan un distanciamiento leve entre la silla y el cuerpo, y un leve ardor en los ojos que destierra por completo el sueño. Qué bueno que pueden expresarse así como ellos quieren; tienen a su mano la tecnología y la manejan en su concepto más elemental; la cámara de televisión amplifica detalles, da textos escritos, muestra situaciones históricas y personajes de la historia; la luz define los espacios (fundamentalmente el espacio de los actores), la música se danza y el texto se expresa con fuerza, con énfasis, con inflexiones; el texto se vuelve ajeno al actor cuando pasa el umbral de sus labios. Qué bueno saber inglés, francés y tener cámaras de video pero mucho mejor ver una obra como ésta.

iCompre una boleta para Teledeum y reclame una hamburguesa con CocaCola!

Un espectáculo montado sobre la irreverencia a valores religiosos, para explotar el deseo que inspira la prohibición, *Teledeum* logró generar una expectativa al presentarse como una fiesta pagana en el país del Sagrado Corazón de Jesús. El espectáculo es paródico en su esencia; la historia transcurre en una lógica de tiempo continuo. Los personajes representan jerarquías y posiciones ideológicas muy definidas para el mismo público, así que las situaciones recreadas avanzan paródicamente a los bajos apetitos y a sus gruesos intereses.

Es una obra para ver y no salir defraudado pese a ser un tanto larga y pesada por sus reiteraciones unívocas. Descansa su legitimidad sobre una puesta en escena medida en los juegos coreográficos, la disposición espacial, la economía de objetos con un grado de actuaciones medido, sincero, hecho para agradar al público, sin vacilaciones.

. . . Mejor bueno conocido que bueno por conocer

El despliegue técnico da la sensación de que los elementos sofisticados son ya la mera esencia y razón última y exigencia inquebrantable del público para institucionalizar la nueva teatralidad. Ante esto tomo otro carril y doy paso al espectáculo del grupo El Galpón

del Uruguay. Una teatralidad en los cánones del teatro convencional en el mejor de los sentidos; es decir parte de la relación básica escena-público: la escena de los actores que juegan una situación anudada en un plano de narración permeable y sustentada por una actuación que compromete a los actores con su herramienta corporal en función lúdica para beneficio de la historia y para el goce prevenido del público, que no se siente en el teatro requisado en su archivo conceptual. La historia inunda los espacios del público desde una situación que encierra una fábula de animales animados por las siluetas recreadas por los personajes en el juego maravilloso que permiten las máscaras y el planteamiento escénico que exige "la comedia del arte." El Galpón nos presenta la jovialidad de la escena en la frescura de los movimientos realizados por veteranos actores que juegan su experiencia en una relación abierta cómica sencilla realizada con la mayor carga técnica de un lenguaje actoral rigurosamente elaborado.

Indudablemente que un teatro de fábula como éste descansa en gran medida sobre el texto oral, y esto más que una facilidad es una gran dificultad; pues no hay nada más difícil en el teatro que hablar expresando sentidos polivalentes, a través del subtexto de la acción y los matices verbales. Muchas veces este solo nivel establece una verdadera relación teatral (escena-público) como sucede con *El alcalde de Zalamea*, pieza que descansa sobre la solidez del texto literario, profundo, poético, cristalino, directo y de gran fidelidad a una época de contrastes como es el Siglo de Oro español. Esta obra del gran poeta Calderón de la Barca, realizada escénicamente por el Teatro Nacional de Costa Rica dentro de un convencionalismo teatral permite seguir el libre curso de la representación sin agregarle ni quitarle al torrente narrativo que ofrece el texto literario con una actuación retórica afirmada sobre el hilo conductor que éste tiende. La escenografía enmarcada por el gran molino de viento que empuja la escena y se detiene para dejar contar la historia, los paneles acrílicos que enmarcan la escena, crean anacronismos con la pieza frente al carácter clásico ceremonioso de la actuación convencional enunciativa planteada.

Como he tratado de expresar en este incompleto acercamiento crítico el Iberoamericano permite oxigenar el público y contemplar una franja significativa del gran espectro del teatro mundial que hoy más que nunca irradia su energía con la heterogeneidad que revela multiplicidad de alternativas, ajeno a todo formulismo o vanguardismo y reivindicando la suerte de su vigencia para que la vida continúe.