

II Festival Iberoamericano de Teatro en Bogotá: Mucha danza, poco teatro

Orlando Cajamarca Castro

Con el desarrollo del cine y la televisión se pensó que el teatro se convertiría en una lengua muerta; esto centró la atención de los creadores teatrales en la definición y concreción de la especificidad teatral. Así Artaud nos habla de un actor sin órganos para un "trance cósmico"; Brecht Grotowski expone su Teatro Laboratorio por la vía negativa hacia el actor santificado, para citar los más connotados que establecen una delimitación práctica y teórica del hecho teatral donde el cine y la televisión rescatan para sí (aunque no del todo) los escenarios naturalistas y las técnicas interpretativas más apropiadas para la nueva opción. Luego no quiere decir que todos los creadores teatrales aceptarán tal delimitación de campos pues se ha continuado una importante tradición teatral más alineada en el campo de un teatro comercial que no renunció a los modelos ya probados, aceptados y de gran rentabilidad; los grandes decorados, las coreografías provenientes de la danza y que, con el paso de los años, ha integrado los elementos técnicos modernos que hoy podríamos llamar el "técno-teatro."

El II Festival Iberoamericano de Teatro, realizado en Abril de 1990 en Bogotá, es un buen espacio para replantear una serie de interrogantes como: ¿Qué es el teatro para la danza? y ¿qué es la danza para el teatro? ¿Es el teatro una condensación o resumen de las demás artes?

Sin lugar a dudas la disciplinas del bailarín conduce a una expresión que parte del entrenamiento corporal riguroso, cotidiano. En esta exigencia la danza es fundamental, pero la apropiación para el entrenamiento del actor de las técnicas de ella no implica un sometimiento del lenguaje teatral en aras de un "modernismo vanguardista" pues se corre el riesgo de volver el lenguaje teatral un juego de imágenes ricas en su fluidez y no en su denotación y precisión gestual.

Por esta vía se introduce un elemento de rigor pero se elimina otro: "el rigor dramático," o sea aquél que articula el lenguaje total de la escena-- desde los actores que dan cuenta de la vida de los hombres, de la dialéctica, de la existencia tangible, cara, concreta, no necesariamente metafórica, ni referencial; hasta la dramaturgia que guía al espectador y evita llevarlo a un

limbo de opciones libre-asociativas donde la ambigüedad se convierte en la justificación de cualquier cosa colocada en la categoría de "bien hecho," como si eso fuese la especificidad de lo teatral.

El trabajo del actor es específico: él prepara su cuerpo como un bailarín, como un cantante, como un acróbata y se prepara para un viaje cósmico en el que establece un itinerario previamente diseñado através de estaciones recorridas, como sueños en vigilia, y reconocidas, como realidad en cada instante de la relación con el público con quien se establece un diálogo al que confluyen todas las posibilidades expresivas reconocidas por las dos partes. Música, poesía, pintura, escultura, literatura y las ayudas tecnológicas--todas organizadas en un orden de significación y dependencia donde un gesto precede a otro estableciendo un puente de hilación que hace la trama interna de cada actor transparente, creando una lógica de coherencia particular para cada espectáculo, así sea este de ciencia ficción o del absurdo más ortodoxo. Las tendencias más avanzadas que iniciaron lo que hoy llamamos "danza teatro" cada día entienden más esto. Vemos, como en el caso de Pina Bausch, su experimentación la acerca cada día más a crear sobre el escenario la tensión dramática que invita al público a descubrir los referentes concretos que conotan acciones y situaciones cada vez más teatrales en su espectáculo, donde los movimientos fluidos y armónicos de gran expectativa visual brillan por su ausencia, dando paso a la inmovilidad y al detalle propios de la teatralidad.



Las criadas, Teatro Satiricón de Moscú.

Esta puesta en escena del grupo soviético Satiricón me permite ejemplificar algunos de los aspectos que he señalado en los párrafos anteriores. Aquí estamos ante un texto teatral en todos los sentidos de la expresión. Es una obra que desarrolla una serie de conflictos dando cuenta de la condición social, económica y psicológica de los personajes presentados y de los varios lugares, situaciones y espacios contextualizados.

Aquí el director integra la danza como código de movimiento, desnaturalizando la proxemia y haciendo de la acción que deviene del conflicto el lenguaje que interesa al público. De esta manera la danza es el "natural" movimiento de los actores y está presente no como pretexto ni como protagonista. Está allí como recurso artístico al servicio de la representación. Recurre también el director a un estilo de actuación hipergrotesca, filuda y chillona--contrastada por la escenografía cromática y estructuralmente referida al art nouveau de finales de siglo. Este contraste crea un realismo que permite, sin torceduras ni arandelas recrear, con autonomía, los conflictos fundamentales que están allí virginales en el texto original de Genet y que muchos directores vanalizan, dándole tratamiento de tragicomedia.

Resulta sintomático el alarido ante este montaje exclamado por críticos y teatreros pues este montaje no cabe dentro de los esquemas ni de una teatralidad ortodoxa, pulcra e inmaculada, ni en el concepto vanguardista de una técnoteatralidad danzada. Desde luego que este comentario es para la puesta en escena de *Las criadas* y no para el infortunado epílogo "pachustroiko" con que el Satiricón cerró la noche.

Circo Graffiti--*Você vai ver o que você vai ver*

Brasil, un país hipergrande con una hiperpoblación, desde luego, también está en condiciones de producir un teatro hipercargado o, mejor dicho, un teatro supermercado.

La escena brasilera está llena de contrastes, donde se presentan opciones, a mi juicio, tan trascendentales para el "teatro universal" como la de *Antunes Filho* y su grupo Macunaima, y por otro lado un "teatro supertienda," donde usted va a ver hasta lo que usted no iba a ver. Así con el mismo boleto usted va al circo, al ballet, al teatro, a una sesión de efectos especiales y una minimuestra de "strip"; es decir de todo como en botica, como decía mi abuelo. Resulta propicio para una sociedad de consumo práctica, que quiere tener todo portátil, asequible y desechable.

Quizás Circo Graffiti y su obra *Você vai ver* no sea el mejor ejemplo, pero ésta es la opción que, a nombre del teatro, se consolida cada vez más, no sólo en Brasil sino en América Latina y el resto del mundo. El teatro desechable es espectáculo para hacer una cosa horrible que se llama matar el tiempo. El teatro no es sólo para salir saturado o satisfecho; el teatro debe acompañar



Você vai ver o que você vai ver, Circo Graffiti.

hasta la casa al espectador y transtocar sus sueños como un buen libro o una buena película.

En *Você vai ver* se muestra una historia urbana que, si bien puede resultar interesante, aparece diluida en el carnaval circence a que nos invita la propuesta.

Yuyachkani (Perú)--*Contra el viento*

No hay título más preciso para esta obra en el contexto del Festival Iberoamericano de Bogotá. Con este nuevo trabajo, Yuyackani se adentró más en una búsqueda rigurosa hacia un teatro arquetípico enraizado en su propia mitología, la de la cultura incaica. Hay en la propuesta un distanciamiento relativo de los modelos convencionales, lo que la hace ver como una obra contra el viento pues en ella se recrean historias populares de imaginaria, de fiesta, de carnaval popular, tan ausentes en el evento. "Relativa" pues si bien la obra está lejos del "bien y del mal hecho" frente a los modelos, precisamente porque no los tomó como referencia fundamental. Hay niveles del espectáculo que no se corresponden: la propuesta actoral de movimientos precisos, de direcciones geométricas, de tonos y matices; los esquemas de una actuación no naturalista, que no corresponde a la naturaleza de lo contado. De otra parte la obra transcurre en un tiempo y un espacio lógico, que permite seguir el devenir de los personajes en situaciones que dan cuenta de un ambiente de carnaval donde el cielo y la tierra se envuelven en una maraña de situaciones



Los enemigos, Compañía Nacional de Teatro (México).

guiadas por diablos, ángeles, arcángeles y figuras del poder terrenal; pero allí el espectador queda a merced de su archivo antropológico o de sus especulaciones libre asociativas, o de su llana ignorancia.

El espectáculo no da las claves para su lectura. (Este sí que es un elemento que diferencia al teatro del mito).

Sin embargo, estamos ante un teatro de riesgo cuyo fin no es hacerlo bien porque no tiene modelos de referencia, se esta inventando.

Carbono 14 (Canadá)--*El dormitorio*

Al igual que *Máquina Hamlet* esta propuesta generó toda clase de elogios entre los espectadores, y no es para menos pues Carbono 14 establece de una manera justa, un equilibrio entre la creación de una tensión dramática a través de situaciones contadas a saltos cuadro a cuadro y los recursos acrobáticos, dancísticos y luminotécnicos, con la sobriedad justa para establecer un paradigma dentro de las nuevas tendencias; la claridad de las imágenes--suscitando evocaciones precisas en torno a la sociedad: el enclaustramiento, los valores sociales, la sin salida, los deseos reprimidos, los fantasmas de la libertad y muchos más--permiten la condensación de una historia no lineal sino polisémica, coherente y perturbadora.

Teatro Escuela Imagen (Chile)--*Cartas de Yenny*

Que el teatro está más allá de la literatura, de la conversación; que el teatro es movimiento, es color, es danza, es música, etc.--Sí señor, estamos de



La tragicomedia del serenísimo Príncipe Don Carlos,
Compañía Nacional de Teatro (Costa Rica).

acuerdo. Pero el teatro también es relato, desde luego que no es narración literaria pero si se acoge a sus reglas: que hay formas más allá de la palabra, de acuerdo, pero mientras se cuente y se cuente con verosimilitud, con coherencia, la historia de los hombres, en situaciones de los hombres, el teatro que parte del relato seguirá vigente y atrapando al público. La pieza teatral del grupo chileno no resulta nada nuevo; por el contrario es todo lo que se ha hecho y allí radica su acierto en una historia fresca, sencilla, permeable a todos los públicos (algo raro en estos tiempos donde se atropella la sencillez). Retoma el estilo clásico del teatro Brechtiano, la presentación del actor frente al público exponiendo su personaje, el distanciamiento frío, la cronología de los acontecimientos, las convenciones de espacio, tiempo, lugar y personajes aleatorios. Esta obra es un recreo del teatro Brechtiano en la relación escena-público, demostrando su validez y vigencia. Ahora, bien examinando en la historia misma, la presentación de los personajes vemos como presenta fallas estructurales en la construcción de argumento: el personaje de la madre aparece esbozado y realizado con contrastes dialécticos que le permiten al espectador descubrir la lógica de su comportamiento sin manipulación y sin favoritismo, pero desequilibrado con la presentación de la esposa de quien no se dan sus antecedentes sociales ni las claves para el análisis de su comportamiento, tornándose un personaje "Malo" a ultranza lo cual desequilibra al personaje de la madre que, por oposición, se convierte en la buena del paseo. Este desajuste antibrechtiano no corresponde con el modelo que por fortuna nos sigue deparando buenos ratos.

Mapa Teatro (Colombia)--*De mortibus*, un teatro de postguerra en tiempo de guerra

Tiene el mérito este equipo de creadores teatrales de exponer sobre el escenario la condición fundamental para establecer relación con el público y el actor, con su presencia física, en un tiempo y en un espacio propio. Tiene la virtud de exponer la especificidad, en el detalle en el gesto medido, preciso. Pero tiene el desacierto de convertir todo este cúmulo de virtudes en un lenguaje estático y muerto, con evocaciones descontextualizadas propias que es más un ejercicio para estudiantes que una propuesta refrescante y transgresora. Si se presenta como ejercicio o si de antemano no se ha creado un modelo en referencia (*Casa tomada*, su anterior montaje), cinco en todo, pero dado el frenesí y la pretensión propia o usurpada de ser convertida en un modelo vale la pena entrar en contravía. Es un espectáculo bien hecho, pero una cosa está bien hecha cuando iguala o se acerca al modelo, para este caso el modelo de propuesta de la posguerra europa--existencial, nauseabundo, inconexo--donde lo absurdo no es una ilogicidad frente a una lógica de vigilia, sino un absoluto metafísico. Una pregunta obvia es: ¿Se trata de igualar los modelos o transgredirlos así sea apoyado en ellos? El trabajo de Mapa

Teatro, bien realizado dentro de lo específico teatral, puede crear un espejismo, por fortuna más cerca de lo teatral que el "Técno-Teatro."

La Candelaria (Colombia)--Alicia Maravilla Star, o la búsqueda de la felicidad

Alicia Maravilla Star es: la historia pretérita de un personaje, mostrada desde el sin rumbo; la negación de un destino final; la llegada a un mundo interior en el interior de los fantasmas propios, en una situación ajena a la aparente logicidad del destino que insinúa todo personaje en una situación presente; la búsqueda de la felicidad que no es más que un recreo de los fantasmas precedentes presentados en una lógica interna y coherente, anudada por el espectador a cuadros que se cortan haciendo en ocasiones cortes secantes en la narración y en otras aproximaciones tangenciales para establecer la continuidad argumental escrita en el lenguaje del inconsciente que habla a través de la otra escena. Se trata de la relación hombre-mujer, padre-hijo-madre, la cordura, el extravío; en una representación permanente de circo en función.

En esta obra teatral logran de una manera coherente combinar hechos de lógica de la realidad (vigilia) con hechos de lógica onírica. Es una obra filosófica elaborada en un refinado expresionismo contemporáneo. La huida de la normatividad diaria en la búsqueda de la felicidad introduce al personaje en un laberinto en espiral, condenado a la eterna compulsión, a la repetición que amplía los referentes libre-asociativos del espectador.

Ha logrado *La Candelaria* consolidar su posición en el panorama del teatro colombiano y universal, con la autonomía poética de su director y a la apropiación y goce del equipo realizador. Se convierte este montaje en un aire de aliento y una alta meta para quienes con obstinación seguimos empeñados en un teatro de riesgo hacia una dramaturgia propia con proyección universal.

Acto Latino (Colombia)--El uso de la naciencia

La falta de comprensión que siempre he tenido con algunas alternativas teatrales que surgen de los postulados del teatro antropológico radica en la privacidad que el montaje insinúa y su pretendida evocación ritual que condiciona al público a ser partícipe sin conocer las reglas ni profesar en la secta. Debo confesar que las tesis Artaudianas de una actuación cósmica, la vía negativa Grotowskiana, la búsqueda de las raíces y la exploración para el hallazgo de los arquetipos del maestro Jung, me apasionan y me generan en cascada multiplicidad de metáforas reconfortantes frente a la vida y a mi condición de hombre de teatro; así que mi dificultad entre la pasión teórica y la opción práctica comienza a decrecer con este trabajo del *Acto Latino*. Juan Monsalve va ganando la madurez que el tiempo fermenta, acercándose cada vez más a un lenguaje épico trascendental, el lenguaje de nuestras tradiciones y la base de nuestra verdadera historia. La escogencia temática, desarrollada



El paso (La parábola del camino), Teatro La Candelaria.

por personajes en un rol social con acciones tales como la hilandera y el arador de surcos--aunque estoy seguro que estos elementos no están puestos allí en el sentido Brechtiano del gestus social sino más bien como referentes arquetípicos--permiten un acercamiento "natural" que consciente o inconscientemente dan a la propuesta un camino de relación directa de relato, de comunión con el público pese a mantener la obra códigos privados de elaboración gestual, de tratamiento espacial y de escenografía todavía borrosos para una lectura desprevenida.

Por esta vía el éxito no es más que un accidente en ocasiones mortal, de tal forma optar por un camino que de antemano no augura billo de metal es ya un desafío en estos tiempos donde el éxito, la fama rápida sin esfuerzo, es la meta para muchos teatreros de hoy.

Cali, Colombia