

Performance Reviews

Teatro Estático de Pessoa en un montaje del Grupo Maticandelas

"La palabra es tiempo y el silencio eternidad"
- Maeterlink

Este grupo de Medellín fundado por Cristóbal Peláez en 1979, ha montado piezas de "teatro nómada," obras versátiles que se ajustaban al espacio callejero, al inquieto público y al momento único e irreplicable del espectáculo teatral. Cuando se establecieron en una sala pequeña exploraron obras con poco texto, teatro más inmóvil y con poca progresión dramática que comparte emociones y sentimientos con la audiencia. Han creado piezas que indagan en experiencias íntimas y que matizaban con el uso de los sonidos y las pausas, el silencio y la palabra, la luz y la oscuridad, las penumbras y las sombras.

Querían mostrarle al espectador otras formas de comunicación y de expresión de las pasiones; hacerlo sensible a los pequeños detalles, a los movimientos mínimos, a los gestos apenas insinuados, a los sentimientos sugeridos, a la risa sofocada, a la respiración cortada. La trascendencia de los eventos representados en escena no radica en su magnitud sino en la percepción de los espectadores. Teatro minimalista que busca transmitir en forma mesurada las tremendas pasiones que conmueven al ser humano, como también las pequeñas tragedias que lo afligen. Esta etapa de teatro intimista y minimalista culmina con *El marinero*, basado en el drama estático de Fernando Pessoa (*El marinero: Drama estático en un acto*. Trad. Angel Campos Panpano, Lisboa: Edições Atica, 1982), montado a finales de 1990, con un límite de diez sesiones de cincuenta espectadores. Esto incrementó el interés del público que se sintió elegido participante de la ceremonia, elementos que lo motivaron a aceptar las reglas del juego dramático y que crearon el ambiente de la pieza.

El marinero tiene lugar durante el rito de velación de una joven en la semipenumbra escénica, que representa un salón de una casa junto al mar.

Las tres Veladoras inmóviles, sentadas alrededor del catafalco narran historias soñadas o recobradas del lejano pasado. Mundo onírico que incorpora otras posibilidades de la anécdota personal y que hace un contrapunto con la realidad presente. Pessoa define esta pieza como: "Un drama en gente, en lugar de en actos" (107).¹ Pieza que el autor describe en los siguientes términos:

Llamo teatro estático a aquel cuyo enredo dramático no constituye acción; esto es, donde las figuras no sólo no actúan, porque ni se mueven, ni hablan de moverse, sino que ni siquiera poseen sentidos capaces de producir una acción, donde no hay conflicto ni perfecto enredo. Se dirá que esto no es teatro. Creo que lo es, porque creo que el teatro tiende a ser teatro meramente lírico y que el enredo de teatro existe, no en la acción, ni en la progresión y consecuencia de la acción, sino, más ampliamente, en la revelación de las almas a través de las palabras confusas y en la creación de situaciones de inercia, momentos de almas sin ventanas, sin puertas a la realidad. (Pessoa 1982, 10)

La actitud hierática de las Veladoras, su vestido negro, la lúgubre atmósfera, los recuerdos nostálgicos, el análisis del pasado, permean la pieza con un carácter ritual que enriquece su alcance simbólico. Así, las Veladoras pueden ser las tres Parcas, o las Erinias que controlan, deciden o juzgan la vida de los mortales. La quietud de las actrices, la ausencia de paisaje, la oscuridad, la presencia de la muerte, la ausencia de la animación, sitúan el evento en un espacio ubicuo que puede connotar el Hades, los sueños o el "más allá."

No sabemos si la historia del Marinero fue vivida, inventada o soñada, hecho que produce una profunda ansiedad y un terror en el espectador que desea establecer límites entre vida y muerte, realidad y ficción, sueño y experiencia vivencial, presente y pasado. La ubicuidad del espacio escénico, de los hechos narrados y del lento pero ineludible paso del tiempo, son realzados con los personajes petrificados que hablan con tono ceremonial y crean una esfera sagrada en torno a la escena. Se crean tensiones y desazón en el receptor que sin quererlo empieza a participar de esa ceremonia/rito/velación. La solemnidad de la situación, la invasión de lo sagrado y la melancolía, se filtran lentamente en la pequeña sala donde los cautivados espectadores velan, esperan y no se atreven a romper el silencio que interrumpiría el evento.

El montaje del grupo Matacandelas incorpora elementos oníricos y surrealistas que crean una atmósfera adecuada a este drama interior, que escudriña sentimientos y recuerdos, pero que a la misma vez aniquila el movimiento exterior y la gestualidad. Pessoa al analizar la progresión dramática de la pieza, reconoce el terror como uno de los elementos esenciales de su obra.

El movimiento dramático se logra con los silencios y con el juego de las luces que señalan pausas y generan un contrapunto entre los personajes y entre la audiencia y la escena, marcan límites espacio—temporales, incrementan la tonalidad trágica y sobre todo determinan el rol actancial. La luz y la sombra enmarcan el movimiento escénico y dirigen la mirada del observador. Actor y espectador son controlados a participar en el juego de la representación y de la ceremonia, ya que quedan cautivos con la presencia o la ausencia de la luz.

La escenografía muestra un paisaje amorfo y borrado en sombras y en claroscuros, lo que recrea una atmósfera enfermiza acentuada por la presencia del cadáver y por el rito de velación. Este clima de "twilight zone" enriquece el texto poético recitado por las actrices y posibilita las interpretaciones hermenéuticas. Este teatro de pausas, silencios, penumbras, refleja la soledad y angustia del hombre del siglo XX quien aterrado ante el mundo que lo rodea, se refugia en su interior. Las veladoras son personajes semejantes a *Los ciegos* de Maeterlink o a las criaturas de Beckett, frágiles, sumisos, indecisos, temerosos que se aferran a los sueños y esperan lo inalcanzable (*El Marinero*, *el Sacerdote*, *Godot*), quienes representan la solución, la salvación o la redención tan necesaria al hombre.

María Mercedes Jaramillo
Fitchburg State College

Aguila o sol de Sabina Berman: La conquista de México para seis actores

Aguila o sol fue escrita en un estilo que recaptura dos tradiciones mexicanas: la tradición del teatro cómico de carpa y la tradición de los códices indígenas, donde la figura dibujada de un español puede representar a todo un ejército, o un fraile puede representar a la institución de la iglesia católica. Contiene catorce cuadros, cada uno inspirado en la imagen de algún códice que narra la visión indígena de la conquista. Estos son: "Los presagios," "Noticia cierta de la llegada de los hijos del Sol," "El encuentro," "Se acaba el mundo entre prodigios," "Teatro callejero azteca," "Patlahuatzin, el

Príncipe de Tlaxcala," "La masacre de Cholula," "Tezcatliopoca," "Bautismos," "Los ojos de Cortés en los ojos de Moctezuma," "El tesoro azteca," "La masacre de Tenochtitlán," "Moctezuma" y "La llorona."

Aguila o sol es una tragicomedia, pues el humor se mezcla continuamente con el desastre y lo patético. La tesis misma del texto es absurda y dolorosa, como los hechos mismos que narra: los indígenas recibieron a los invasores como dioses y los dioses resultaron aventureros en busca de oro, traidores y asesinos impiadosos. Dentro de este fraude cósmico la iglesia es presentada como un agente de los intereses del imperio español, interesada sólo en apropiarse de las almas de los indígenas mediante cualquier estratagema. Por su parte Moctezuma es un hombre obsesionado por el contenido teológico que él adivina en los sucesos. No reacciona ante el potencial destructivo de los intrusos; les abre su corazón, les ofrece los tesoros de su imperio y se convierte pasivamente en su prisionero.

Los Tlaxcaltecas, antiguos enemigos de los aztecas también son representados como provocadores de su propia tragedia, ya que se alían con los españoles y aceptan de antemano una condición de esclavos. Los Chololtecas, en cambio, se enfrentan a los invasores y sin embargo, caerán ante ellos por la inferioridad tecnológica de sus armamentos.

La Malinche representa otra actitud más de los indígenas ante los Conquistadores. Ella es amante e intérprete de Cortés. Al traducirlo se encarga de atenuar su brutalidad y de conciliarlo con los indios. La Malinche es la futura madre de una nueva idiosincrasia, la que hoy llamamos "mexicana," compuesta del mestizaje de dos culturas.

Cortés es un "chaparrito" (hombre de baja estatura) lleno de ambición, burdo, de inteligencia concreta y limitada. Cuando Moctezuma le muestra el tesoro real ("Las más altas flores de la imaginación azteca"), Cortés manda a fundir todas las figuras para hacer ladrillos de oro ("Ninguna forma fue respetada"). Cortés habla en una mezcla de idiomas para reproducir la extrañeza que los indígenas debieron haber sentido ante los españoles.

La obra tiene un aire ingenuo y lúdico, que permite expresar todas las complejidades anteriores de una manera simple. Abundan los recursos surrealistas, como el gran fantasma que se pasea por la escena gimiendo por la desgracia de los indígenas. *Aguila o sol* comparte algunas características de la tira cómica: uso de rótulos cambiantes como títulos de cartelera, frases cortas, viñetas compactas, situaciones extremas, interjecciones chistosas ("¡PUM!", "¡BINGO!", "OOOOH!").

Aguila o sol fue escrita en 1984 por encargo de la secretaria de educación pública mexicana. La idea era representar la gran epopeya de La Conquista de México con seis actores y cero escenografía, en espacios teatrales

improvisados de los sitios más variados del país: rancherías, pueblitos, escuelas técnicas y poblados completamente indígenas.

La autora trabajó inicialmente con los actores en escena; el texto escrito, publicado en 1985 en Teatro de Sabina Berman, por Editores Mexicanos Unidos, es el resultado de improvisaciones colectivas. Durante sus representaciones en la capital mexicana la obra irritó a ciertos sectores intelectuales, aunque continuó siendo popular entre la gente joven, e incluso inspiró a otros teatristas a crear una serie de obras sobre la época colonial.

La puesta en escena en la ciudad de Nueva York empezó su temporada en 1990 y continuará hasta enero de 1992. *Aguila o sol* es dirigida por Amie Brockway, del Open Eye New Stagings. La traducción al inglés es de Isabel Sáez y de la misma Amie Brockway. Partes obscenas (algunas históricamente documentadas, aunque cuestionables, como el hecho de que Cortés asesinara a Moctezuma metiéndole su espada por el ano), y las muestras de sexualidad extrovertida derivadas del teatro popular (de la carpa), fueron cortadas para abarcar al público infantil. En Nueva York la obra adquirió un aspecto didáctico y menos polémico, con fondo de música mexicana popular. Se incluyeron además dos cuadros que la enmarcan, abriendo y cerrándola.

Nora Glickman
CUNY-Queens College

En los zagüanes, ángeles muertos. Teatro del Sur's Porticoes to the Soul

From the first glance at the Egon Schiele drawing that adorns the small program, to being ushered into a tiny, darkened space dubbed the Gordon Craig Room, there are intimations that *En los zagüanes, ángeles muertos* (In the Porticoes, Dead Angels), the latest production by Buenos Aires' Teatro del Sur, is different. In many ways a performance equivalent of Derrida's *différance*, *En los zagüanes* is a vibrant deconstruction of Western European culture whose powerful images come to us through suggestion. In Teatro del Sur's intimate space the suggestion is that the fragments of consciousness portrayed are our own.

Teatro del Sur was founded by Alberto Félix Alberto in the late sixties with the aim of searching for new theatrical forms. Over the years he has developed an innovative theatrical language that the company, beginning in the early eighties, has made known in Buenos Aires and through tours abroad. *En los zagüanes, ángeles muertos* written, directed, and conceived by Alberto, is the final installment in Teatro del Sur's trilogy that includes *La pestilería* and

Tango varsoviano. It is, by far, the most fully realized of the three. As such it is difficult to write about because its dense, rushing images (at times a bit overblown) bring forth so many allusions in the spectator's mind that it is often impossible to tell where the stage ends and the audience member's consciousness begins. This is, of course, part of Alberto's point for the play metaphorically presents us with the Freudian assumption that personality is the never-ending battle between portions of our own psyche. This proposition is intercut with a parallel performance text in which we witness elements of both the evolution and the disintegration of Judeo-Christian thought. All of this takes place in a neutral stage space, entirely gray, that contains innumerable passageways—doors, closets, windows, suitcases—that open on to other cubicles or spaces almost exclusively distinguished from one another by the interplay of light and darkness. The structure of the play is its content. What we are witnessing is a creative mind at work as it struggles between letting the familiar take flight into unknown realms and attempting to apply coherence to what emerges. As successive windows to consciousness are opened we join the artist in his search for inspiration and (not necessarily rational) understanding.

In the broadest of outlines *En los zagüanes* tells the story of two men, Sebastián and Paul, who have met accidentally at an international theatre festival in some unspecified metropolis. Sebastián is an Argentinian Jew, Paul is from an unidentified Central European country. With the end of the festival they decide to spend their last day together visiting a friend of Paul's named David whom he has not seen since David emigrated from their country 15 years earlier. Although David has never met Sebastián they hope that both of them will be able to spend the night. David invites them to stay and Sebastián, who speaks only Spanish, and therefore cannot communicate with David, retires early for the night. This is the thin narrative that stitches the play together, but the pieces of fabric sewn to one another are more than isolated, fragmentary images. They are bound together in such a way that they form a composite whole.

Buenos Aires is a city whose architecture is filled with "zagüanes" or porticoes. Any older building presents you with a seemingly endless maze of doors opening onto hallways that lead to rooms with doorways that lead to other passageways. These corridors twist and turn until one feels lost in a labyrinthine expanse of doorways, as if Daedalus has constructed a maze in which you yourself are the Minotaur. In *En los zagüanes, ángeles muertos* Alberto Félix Alberto suggests that these doorways are porticoes to the soul. The corridors through which Sebastián's dreams and/or fantasies run rampant are just as much ours as his. Some images: David sitting naked on a chair, his head thrown back and arms akimbo like a crucified Christ; Paul dressed

as a woman (Sebastián's mother) who comforts her frightened child; a bright red cloth that Paul dressed as Sebastián's mother pulls from his/her groin/vagina as if giving birth; David, dressed as Sebastián's father wearing *payis* and yarmulke, carrying a gigantic Torah as if it were the cross Christ bore on the road to Calvary while at the same time the sound of the deathtrains speeding to Auschwitz is heard. A figure in a neutral white mask, bowler hat and tails named Filemón (Luis Solanas) who appears periodically and seems to have a soothing effect upon Sebastián. Throughout the play Alberto presents us with a layering of sexuality and a bending of strict definitions of gender in scenes such as the one in which Paul dressed as a woman dances with and kisses David while the child Sebastián looks on. The play draws to a close with a scene in which three large red goblets, a red bottle, and a plate of wafers are placed upon a black tablecloth. The three men gather around the table, drinking and eating in a parody of communion. This torrent of images (and many more that I have not described) is thrown at us in an apparently illogical sequence, yet it has its own internal coherence as do our dreams (or our nightmares). Filemón seems to lead Sebastián (the creative artist) to some sort of acceptance, or ability to come to terms with, his past, his present, and his subconscious. The communion scene has a relaxed, easy air to it that is absent from the rest of the piece and prepares us for the end of the play when Filemón leads all of the characters in a joyous music hall dance number.

What Alberto and Teatro Del Sur's superb acting company have created in *En los zagüanes, ángeles muertos*, is a theatrical language that shows us what Derrida, speaking of Artaud's theatrical writings termed a nonphonetic writing. That is, a writing that eschews speech to present us with "a writing of the body itself." Watching *En los zagüanes* one is continually conscious of the bodies inhabiting the stage space as the actors effortlessly alter the boundaries of character and gender, move between invigorating dance and willful destruction, or make an almost instantaneous transition from frightened child to comfortable, confident adult. By utilizing Gordon Craig's elements of rhythm, line, color, and movement, Teatro del Sur's produces oneiric images as horrifyingly beautiful as Egon Schiele's prints with their emphasis upon anatomical structure and their expression of the emotion that lies beneath the form. This is not a naturalistic theatre, but it is naturally comprehensible. The "zagüanes" through which it passes are porticoes that we all must traverse

and its "dead angels" the mouldy baggage that must be cast aside if we hope to grow.

Adam Versenyi

University of North Carolina - Chapel Hill

Two Plays to Lament the Arrival of Christopher Columbus in the Americas

Every library, museum, orchestra and university in the United States and abroad, along with every theatre seems to have its "Columbus" show in this year of 1992. The International Amateur Theatre Association of Mexico's annual festival provided a forum where two Latin American theatres staged their Columbus dramas.

I looked forward to seeing the Dominican Republic's show, *La noche de los escombros* (The Night of Debris), by León David as produced by the Universidad Iberoamericana of the Dominican Republic for some months. Director Víctor Vidal and I had begun corresponding about hosting each other's university theatre productions in the near future. The play they suggested to bring to Michigan is this Caribbean view of the arrival of Columbus and the "trash" that followed.

The play opened with crashes and bangs, a wreck, the set loaded with symbols: the cross, bones, papers hung from above. A discarded chair and box and oil drum littered the stage. A character with field glasses appeared. First he spoke to himself and then to the audience. The players were in control of their style, a Brechtian approach that seemed to grow out of improvisation, playing with the debris, using a stick and tennis ball for a baseball game. Mixed into the trashed land of now, a television couple worried about the actualization of self.

Then the audience was catapulted into the past, a beautiful island of girls, Chiquilandia. To this idyllic setting came a pompous Columbus, Uncle Sam who passed out candy, and a figure representing war and death. Uncle Sam gave the girls a pacifier, while Columbus gave them chains. A slave master arrived along with a Spanish lady. Violent males chased innocent Chiquilandians through the auditorium in a sensual and frightening rape scene. The revolution came; a boss appeared; a peon was born. The islanders took consolation in their hauntingly beautiful music and dance. Happy children appeared and disappeared; a lullaby hung in the air. A failure to use the finely wrought setting as more than a backdrop was my only disappointment. I would have liked to see the cross integrated into the action, the chair become

a part of the work, the triangle waved about in the air. Leonardo Grassals narrated with grace, presence, and a vast range of expression, concluding sincere tears for his beloved land. I will not forget soon the joy of unspoiled Chiquilandia nor the era of debris and sorrow the arrival of the white man brought to its shores.

I had seen the premier of *Beauty and the Beast* by Francisco Peredo of La Cueva Theatre, Mexico City, at a festival in that city. At that time it had seemed unfinished, but a fascinating combination of satire and tragedy. In Monterrey I saw it after it had played for almost a year. A panorama of Mexican history, it too revealed the new world since the arrival of the Spaniards.

The play had grown blacker, both symbolically and literally. It opened in the present with young people drawing on a graffiti board. Behind the scene rose the granite mountains of Mexico. A parrot appeared; the mountains moved. The woman of the mountain spoke high above the set, matter of factly, strongly, complexly and sincerely. A decadent conquistador walked onto the black set dressed in a blood red costume. The second in command performed a lewd dance reaching for apples of gold, calling up pictures of the snake in Eden; but this time in search of precious metal rather than knowledge. Beautiful Indian women with intricate green Aztec designs painted on their palms resisted, yet their very rebuff lured the hungry Europeans.

The conquistadors' scribe wrote madly so future generations could know the "truth of their heroism" and the wonders they witnessed. The parrot became a director of a contemporary movie with a strange ensemble of weird characters. A golden angel came down from her dome high over the city to offer advice. Classical music underscored the action. Indians turned into happy-go-lucky fools. The angel's anger exploded. Life turned into a vaudeville show. Maximillian appeared, his clownish aids in tow. Four characters dressed in black, refugees from the yellow brick road, searched for the wizard. But this was not Oz. The leader they sought could have been any recent president in Mexican history; his empty promises broken like the bubbles the parrot blew in mockery.

Natives carted out the Europeans and pulled long rows of brown paper dolls from the rocks and across the stage. *La raza* was born from the mountains. But the fragile forms were ripped, and "pigs" ate them, burping after their fattening meal. The scene became chaos. My companion whispered, "This isn't a play any more, it's a mess." It was—the ecological crisis Mexico sees itself in today. Figures looking like garbage itself consumed some of the players. Finally the parrot turned the central characters back into

the modern men and women of the prologue. Seeing the graffiti they laughed and cried, "We will win!"

For the past year I have been working in performance art, and I saw this production as a most successful production within that style. La Cueva bombarded us with a multitude of metaphors and symbols, none of them over done, none of them boring, none of them underdeveloped, none of them shallow; but with exquisite workmanship they gave stunning traces, calling up powerful emotions and memories. I was amused and entertained and touched in every way by La Cueva's rich and awesome canvas.

Laura Gardner Salazar
Grand Valley State University