

Lo especial del Teatro de las Naciones

LEONARDO AZPARREN GIMENEZ

QUIEN lo dijo fue Jean Darcante. Y cito: "Este acontecimiento no es solamente la Sesión Mundial, la IV, del Teatro de las Naciones, es también la posibilidad de realizar por primera vez una de las metas que se había propuesto el Teatro de las Naciones desde su fundación... era que no solamente hubiera un gran festival de grupos teatrales, sino que en ese festival se realizaran coloquios de trabajos, de exposición. Es decir, toda una actividad paralela al espectáculo, pero igualmente importante. Eso no se había podido realizar verdaderamente. Por eso el Instituto Internacional del Teatro agradece particularmente a sus amigos venezolanos el haber logrado, por primera vez, esa difícil empresa". Y el propósito era despojar al festival de su carácter festivo para que fuera una oportunidad para reflexionar. Porque el teatro es un compromiso con el hombre y no un adorno espectral, porque el teatro es una lucha irrenunciable y no un recurso para la vanidad, porque el teatro es un estudio sin concesiones y no ocurrencias incidentales, quienes propusimos los eventos especiales quisimos presentar una alternativa, que fueron esos diálogos en los que, esperamos, el teatro venezolano haya aprendido algo que le sirva para conocerse mejor.

VALLE INCLAN

Valle Inclán es una de las pruebas de fuego donde la crítica, incluso, empuñe. Su grandeza es la indiscutible identidad con su época, con su propio yo y con el de sus contemporáneos. Y su teatro es dramático porque debe ser muy conflictivo ser español e inteligente (artista) al mismo tiempo. La huella indeleble se siente en todos, que ahí están Goya y Lorca para citar a algunos de fácil acceso. Lece de Bohemia es para nosotros un poco la cúspide. Max Estrella en su sobrecolector andar hacia los infiernos tiene como único sentido desmitificarlo todo en un acto de autocatarsis ante la conflictiva y milenaria herencia que le pesa. Valle Inclán, además, asume los tópicos de la iconografía española con desparpajo y profundidad y muestra sin subterfugios todo el espectro del comportamiento cotidiano de su época. Cuando discurre, incluso, se sobrepone a la retórica y hace de su arena sangre y carne del personaje.

José Tamayo, a quien hace varios años le vimos su montaje madrileño de esta pieza, presenta una puesta en escena que mezcla la intensidad espiritual contemporánea del texto con soluciones escénicas nada novedosas, aunque de inequívoca personalidad y convicción. Tamayo desarrolla su trabajo acentuando el carácter individual de Max Estrella, frente y separado (por desgarramiento) de los demás que le acompañan. Todo es sombras y trasfondo, todo es un inmenso segundo plano lleno de presentimientos al servicio del agrandamiento del conflicto individual. Tamayo cuida sin embargo, el detalle de cada comentario para construir un espectáculo coherente que, sin embargo, no satisface a plenitud las expectativas.

Carlos Ancira y Germán Robles, intérpretes de Max Estrella y de don Latino de Hispali, son los actores, grandes, en cuyas impecables interpretaciones se centra la calidad profesional de este elenco que asimiló muy bien la españolidad de la proposición de Tamayo. La solución escénica y el vestuario de Emilio Burgos tuvieron versatilidad plástica y suficiente capacidad explicativa como para comunicar el sutil y al mismo tiempo complejo mundo de sombras y presentimientos de Valle Inclán.

TALLER AMSTERDAM

Obviamente lo de experimentar para encontrar nuevas formas expresivas sirve para todo, incluso para desvarios plásticos como éste que nos presenta el Taller Amsterdam bajo el pretexto de reinterpretar un texto de García Márquez, autor de moda y modismos a pesar suyo.

Objetivando el asunto, se trata de buscar un nuevo concepto de la relación espacial a través de una estructura volumétrica. Y visto así es un propósito sin propuesta. Para satisfacción vernácula bastará citar la revolucionaria proposición del espectáculo "Imagen de Caracas", hace ya doce años, que entonces mereció el reconocimiento de revistas como "The Drama Review".

La búsqueda de este Taller es formalista y vacua. Cuenta una historia, si es que es posible hablar de ello, que a poco de andar se agota, se repite y se difunde en una acción multiplicada sin razón de ser. No hay un desarrollo concreto de lo que quiere contarse, sino una sofisticada forma plástica que no llega ni a entretener. No en balde el público pasó de la indiferencia a la protesta manifiesta.

Es habitual en las tendencias experimentalistas creer que por decir cosas que suenan a importantes se está resolviendo una proposición teatral o artística en general. Y esta contradicción es mucho más aguda en un espectáculo teatral, donde la comunicación no puede ser sino concreta, mensurable, histórica.

Como derivación habría mucho que discutir sobre lo que se escamotea, sobre la diversión lingüística y sobre la obnubilación características de mucha cultura de exportación de los europeos, que en este caso nos fue vendida con un aporte sureño.

¡AH MUNDO, CHILE!

David Benavente dice en el programa que "el tema de la obra era precisamente la dignidad del trabajo humano". Y es curioso (aunque al mismo tiempo es rigurosamente lógico) que sean chilenos quienes nos ofrezcan un espectáculo donde ése sea el asunto. ¿Cuántos años tiene un día? es una historia sobre cosas humanas, diversas, todas arbitrariamente reprimidas, pero sentidas con gran intensidad e inteligencia. Es una historia de televisión, de hombres de televisión, que entre su trabajo elemental y su existencia elementalizada testimonian un sentimiento nacional trágico, defraudado e impotente.

La proposición dramática del Ictus va más allá del simple testimonio circunstancial. Como creación colectiva se separa de lo que comúnmente se entiende por ella (historias abiertas, estructuras clásticas, condensaciones políticas de conflictos históricos...) y asume un desarrollo más tradicional y simple ilustrado con mesura con el aporte de videos. El trabajo se centra en un diálogo directo que no concede pausa al comentario marginal, sino que se aboca a la acción: el equipo de productores y animadores de un programa de televisión y la insegura situación laboral de una compañera. En el fondo el asunto será, también, existencial, por cuanto la angustia de saberse sin salidas es un acto de desesperación que va más allá del pretexto del conflicto dramático. Estos son seis personajes en busca de un destino nacional que deje de estar mancillado.

VISITA

Al salir de la sala pensamos de inmediato que todos, aun los más coherentes, tenemos nuestro hueco o huecujito metafísico que necesita recibir satisfacciones. Por eso visita de Ricardo Monti es válida.

Posiblemente sea la descripción de un cuadro psicoanalítico, la superposición de los diversos Yos, pero lo cierto es que es una intensa exposición de sucesivos estados espirituales, a través de ritos y escaramuzas.

Puestos en situación de repetir que poco es lo novedoso que puede descubrirse, el valor inequívoco que enaltece esta pieza de Monti es la intensidad penetrante con que construyó los sucesivos ritos antropofágicos que ejercen Perla, Lali y Gaspar sobre Equis, quien hace la visita. El mundo de los tres primeros personajes es un mundo cerrado y todo tiende a que el visitante sea asimilado por él, para así restituir el equilibrio. Monti forma, así parte de una dramaturgia que en Pinter tiene una de sus cúspides y cuya particularidad radica en la acuciosa y persistente profundización en los sentimientos primarios del alma humana.

En el teatro contemporáneo es frecuente el deambular de la razón, en Europa por la senilidad del continente y en el nuestro por las sucesivas frustraciones. Visita se incrusta en esa tradición, gracias a un lenguaje teatral lleno de complejidad y gracia.

Con este universo Jaime Kogan, el director, ofrece una puesta en escena delicadamente barroca y casi mágica, basada en el uso equilibrado y atento de los tiempos, en una iluminación que recorta las atmósferas y en una dirección de los actores impecable. La escenografía del mismo Kogan y el vestuario de Graciela Gálman complementan al espectáculo más relevante presentado por América Latina en la primera semana del Teatro de las Naciones. De un equilibrio casi arquitectónico, la puesta en escena de Kogan no desperdicia espacio, ni pausas ni recursos corporales, pues todo es letra del alfabeto y signo de la sintaxis. Felisa Yeny, Algo Braga, Patricio Contreras y Rubén Suchmacher son actores algo más que convincentes, son coreadores de esta producción que ratifica la sólida tradición del teatro argentino.

NIGER

La vuelta a la música primitiva y primaria es una reactualización de lo telúrico, y en el caso de la música de Niger se trata del reencuentro con el valor onomatopéyico del sonido con toda su simplicidad y sencillez y su saludable ausencia de la racionalización de los laboratorios culturales de occidente.

LA CLASE MUERTA

Sobrecolegadora es la palabra que con casi unanimidad el público usó para catalogar el espectáculo de Tadeusz Kantor. La clase muerta. ¿Por qué es sobrecolegador y qué sobrecolega? Kantor se nos presentó como el poeta de la muerte. Es, además, un problema porque uno posiblemente no sea lo suficientemente culto como para entender ciertas cosas. Entendamos, eso sí, que se trata de una espiritualidad profundamente polaca y entendamos también que así haya sido compartido por el continente europeo. Kantor nos sobrecolegó el corazón, nos expuso ante un abigarrado mundo ajeno a cualquier plástica conocida. Es que se sitúa en el mundo de Auschwitz (Oswicim), con el aterrador sentimiento de una locura casi cósmica que sigue siendo el horizonte de un arte, de una cultura y de una sociedad.

Saber que Kantor es pintor ayuda a totalizar las imágenes de su espectáculo. Recordamos, entonces, las fotos de los rescatados en 1945, la diabólica humedad de los muros que conducen a los hornos, las flores de los deudos eternos, las fotos

de los niños rapados, los vestidos de los más infantes, los amasijos de zapatos, los tejidos con lana humana, la colección de prótesis, las maletas de los que suponían volver... claves de una sinfonía mortuoria.

Desde entonces han pasado más de treinta años en los que Kantor debió meditar mucho. Por eso será que él permanece en escena toda la representación, para vigilar a sus actores cual alfabeto-palabra-frase de su poema. Sería superfluo enumerar adjetivos, todos superlativos, sobre el espectáculo. Se siente en él toda la profunda densidad de una cultura cargada de demasiada vida y de demasiada muerte, lo que no se improvisa.

Pero ante una proposición sobre la muerte como ésta, lo que haya que decir es más que teatral. No nos gusta la muerte, no sólo como individuos, sino como historia y como destino. Todavía,afortunadamente, no nos hemos visto en la necesidad de ser Dada. Polonia parece que si tiene razones para serlo, y Kantor no es un caso aislado, y su historia sobre la individualidad ante la muerte es el estado de ánimo que también sentimos ante Grotowsky y ante Tomaszewsky. Muy pronto llegamos, por esta vía, al punto en que el diálogo entre ambos mundos se rompe por un abismo. Si no nos gusta la muerte es porque nos gusta la vida.

La lección de Kantor habrá que buscarla en su capacidad para explorar nuevas formas expresivas, aunque lo expresado lo aceptamos como un problema de la sola incumbencia de una cultura particular. Nos sobrecolega que la composición plástica se trascienda y convierta en clima espiritual, porque ahí Kantor es un artista y un creador de mundos. Por eso fascina.

Y nos sobrecolega también confirmar que la angustia humana es la expresión de una dimensión metafísica que no la resuelven decisiones burocráticas ni políticas y que hay mucha ideología disfrazada de humanismo) con figuras lo suficientemente grandes como para permitir que aflore un artista como Kantor. Y si el testimonio algo, es que como artista transita un aterrador camino prometeico, individual, solitario, catártico y que pareciera no tener respuestas sociales.

LAZARILLO

El espectáculo del Klarateatern de Suecia, Lazarillo, puso en el centro del Teatro de las Naciones, el arte del actor como el del gran narrador de historias, como el del eterno jugador que, junto con divertir, comenta sucesos, los explica y critica. Lazarillo no sólo contiene a plenitud lo mejor de la picaresca, sino que la reinterpreta a la luz de una técnica interpretativa claramente épica y abierta a la utilización de cualquier recurso útil.

En estos mismos términos Lazarillo es un canto a la vida y un estímulo a la imaginación, una demostración de que la picaresca sí es una categoría artística. Este sería el concepto global de esta puesta en escena llena de sabia arbitrariedad, por cuanto la historia es contada a partir de sus mismas necesidades y no en función de un esquema interpretativo previo.

Los actores suecos, libres, con un rico registro de gestos y bajo la inteligente conducción de Suzanne Osten, llenan el reducido espacio utilizado de una maravillosa gama de personajes que muestran la verdad de una época y de una cultura más humana —tramposa, injusta— que la falseada en tanta retórica.

Con el Klarateatern el teatro se reencuentra con su gran tradición juglaresca y hasta isabelina, al contarnos una historia abierta que invita a participar en ella.

El teatro: Fin de la solemnidad

LUIS BRITTO GARCIA

Estas alturas, es muy tarde para reñar piezas individuales, y muy temprano para cubrir toda una IV Sesión Mundial del Teatro de las Naciones. Podemos, sin embargo, destacar que el signo preponderante de los montajes más notables ha sido el del humor.

Hacer humor es demoler valores. A la máscara trágica que sufre por lo destruido, contraponen el teatro la máscara que ríe del propio sufrimiento, y antes que todo, de ese fariseísmo del sufrimiento que es la solemnidad.

Así, el Klarateatern de Suecia nos ha propuesto una versión de las desventuras de *Lázaro de Tormes* en la sociedad cerrada del Siglo de Oro español. Cada actor asume sucesivamente los papeles más disímiles, en un vértigo de máscaras: noble, vaca, vendedor de bulas, preceptor. Sólo Lázaro es igual a sí mismo en una sociedad que le niega todos los papeles: asume la trágica comedia del que no tiene máscara en el país de los bufones.

También el Cricot II de Polonia nos propone el terror de la asunción de las máscaras. Esta vez son los niños de una escuela, cuyo rostro es trabajado por el tiempo. Si bien la utilería comprende marionetas de párvulos —inexpresivas, indiferenciadas— las verdaderas marionetas serán los viejos en quienes aquellos se han convertido, revisitiéndose de gestos ampulosos, frases inanes y rutinas lamentables para concluir pactos con el vacío.

Así como los polacos se han burlado de los alumnos, el Atelier 212 de Yugoslavia, y el CICT de Francia lo han hecho con los maestros. En efecto, la primera versión de UBU REY fue escrita por Jerry para satirizar al profesor Hebert, suma y compendio de "todo lo

grotesco que existe en el mundo". A la vez pícaro, profesor, alumno, verdugo y víctima, el proleto UBU reinauguró la época de la máscara y de los disparates en un teatro aquejado de siglos de seriedad. UBU es una Comedia del Arte de lo absurdo. Jerry lo quiso enmascarado, porque el antifaz permite conservar la ticsura expresiva mientras todo se desintegra, lo que es, precisamente, la esencia de la solemnidad y de su hermano gemelo, el ridículo.

¿Podremos acaso excluir de esta preponderancia de la máscara risueña las piruetas de Hanumán, el Rey de los Monos, cuyas travesuras subvierten el orden mitológico en la magnífica presentación del Kathakali, de Kerala? La cerrada atmósfera del rito es hecha trizas por el antihéroe, mitad Dios, mitad animal. Los seres divinos se sacan la lengua y se amenazan. Ningún Olimpo está a salvo.

Hasta del empuje del compromiso ideológico han sido expulsados los magisterios depresivos. El programa del Grupo Escambray, de Cuba,

comprende un montaje de los bellísimos *Cuentos* de Jorge Onelio Córdova, llenos de cangrejos que se convierten en palomas a fuerza de voluntad, de difuntos que se niegan a descansar en paz mientras tengan hambre, y de encarnaciones de la Muerte que batallan inútilmente contra campesinos laboriosos. Tanto el grupo *Rajatabla* como el grupo *La Barraca* han montado versiones libres (¿y de qué otra forma podría ser?) de *El Menú*, de Enrique Buenaventura. Ese texto basado en el constante misterio de marginales ignotos y señoritas incomprensibles que se reúnen para homenajear a un hombre importante incognoscible. El Teatro Gamboa de Brasil, ha montado asimismo *Check-Up*,

sobre el absurdo cotidiano de un paciente martirizado por los reglamentos estúpidos del hospital. En este caso, lamentablemente, el montaje no está a la altura de la intención, y se produce la otra versión de lo solemne: la que quiere ser cómica y no puede.

Italia también ha propuesto el humor, tanto en las cantinelas populares —y bastante obscenas, de creerle a la traducción— de la *Nuova Compagnia di Canto Popolare di Napoli*, como en *Succo*, el estremecedor montaje sobre la tortura del Club de Teatro. Es cierto, humor sobre la tortura. Un oprimido que se debate dentro de un saco. La moraleja está implícita en los momentos más repulsivos: el verdugo silencioso logra que el público participe en sus operaciones siniestras, que sería: no otra cosa hacen los verdugos reales ante la indefensión de sus víctimas y la anuencia o la indiferencia de buena parte del mundo.

¿Insportable? ¿Irrespetuoso? No. Ya el *Bread and Puppet* nos había enseñado cómo se puede tejer una fábula a la vez tierna y descacharrante sobre un proceso inquisitorial y una ejecución en la hoguera. Sus montajes de calle han usado monigotes y desfilen circenses para hacernos presenciar la muerte del hijo de Punch, el genocidio cometido por el Gran Guerrero, y la muerte de los niños en la naturaleza destruida. Juana de Arco calcinada y su caballo acribillado vuelan sobre este inmenso carnaval del dolor y la poesía. ¿Términos incompatibles? Pero alguien definió la poesía, justamente, como el lecho de los amores incompatibles... Las máscaras de pan riéndose de las carnicerías del hierro.

GUSTAVO TAMBASCIO

La flauta mágica y otros fastidios

UNA vieja aliada del teatro se cuela por los intersticios de la abigarrada sesión mundial; se infiltra peligrosamente en algunos casos, en otros penetra con pasaporte falso; sus resultados son, empero, magros.

La música, madre del ritual y las ceremonias ancestrales, emparentada con los orígenes del drama, con la invocación religiosa, los cantos funerarios y las festividades, los primeros esbozos de la tragedia escénica, coexistió codo a codo con el teatro. Para la tradición del sur, el este y el sudeste de Asia, del Medio Oriente o de las naciones precolombinas, no existe escena ni escenificación (códigos, símbolos, cifras, invocaciones, evocaciones, imprecaciones, oficios, salmos y autos) sin música; para la tradición europea, no existe música sin texto. La peligrosidad de la música en sí misma, de su mensaje sensorial, fue señalada no sólo por Platón y los primeros filósofos cristianos (San Agustín exigía que se cifrase a la severidad del verbo, a la adusta rigidez de los versículos), sino también por Hegel y los padres del dieciocho y diecinueve continentes. La música incidental, fiel a estos últimos criterios, se ubica en las antipodas del flujo de los sonidos en el ceremonial arcaico; es un arquetipo de la Europa capitalista, y los genios introducen subrepticamente sus acordes entre texto y texto del Egmont (Beethoven), del *Midsummer Night Dream* (Mendelssohn), del Peer Gynt (Grieg) o del *Burgués gentilhomme* (Strauss).

Esta última variante —degradada en alguna medida por el reemplazo de la orquesta por las bandas, cintas o columnas sonoras— está presente en el festival de manera poco relevante, con la música servilmente

subordinada, derrotada por la escena. Vergonzantemente derrotada en el caso del Ubu Rey de los yugoslavos, donde el acordeón cruza ocasionalmente el lugar de los hechos (y qué hechos: teatro infantil con obsesiones de la pre-pubertad), sumando puerilidad a lo que es ya grueso, evidente y poco sutil en escena. Honrosamente derrotada cuando Tadeusz Kantor usurpa el rol de director, inventa un siniestro dedo-batata, da entradas, organiza ensambles, concertantes, trios, y juega con el volumen de un vals surreal, con vagos ecos de pavana o con la sobrecolegadora solemnidad de la entrada del pelotón de fusilamiento en Tosca, mientras los fantasmas de Max Ernst, Wedekind, Murnau y Lotte Lenya desfilan entre los pupitres de la clase muerta.

El triunfo de la música en la IV Sesión se vehiculiza entonces a través de la proposición milenaria. Pero es un triunfo a lo Pirro. Una victoria de bostezos, deserciones, cabeceos soñolientos, de incienso orientales y estupefacientes indígenas que permiten recubrir con un velo de exótico intelectualismo, de culpable curiosidad antropológica, al mayor de los fastidios, la más pétrea de las pesadeces.

Embétant!, piensa una señora francesa, pero su neocolonialismo y su devoción por el color local le inducen a cambiar —cartesiana, racionalmente— su verdadera sensación interior (la música es percibida en forma emocional, no abstracta, decían Nietzsche y Schopenhauer por su prurito de exploradora arrepenida) y la frase que ve la luz es un conmovedor "formidable"... Otros franceses le acompañan, intercambiando impresiones en elegante parís con el director del Ensemble Musical de Ni-

ger. El sector menos prejuicioso del público ha hecho abandono de la sala o se ha revuelto nervioso en las butacas mientras los interminables solos de flauta (quince minutos cada uno) suman en un letargo que si en las difusas arenas del Sahara negro y cerca de un campamento Kanouri puede mover a profundas reflexiones, en el frío anfiteatro de la Sala Albert de Paz y Mateos es una poco ceremoniosa invitación al sueño físico. El interés investigativo, la preocupación etnomusical, son de una legítima incuestionable frente a aspectos del Ensemble, como el carácter del alghaita, —oobe de madera recubierto en cuero, de sonido chillón y estridente usado en batallas y eventos no religiosos— o el valor de la improvisación en la flauta, lo reducido de los intervalos a veces menores al semitono (único parentesco occidental: las jam sessions), pero igualmente legítimo es preferir confinar ese interés al laboratorio, a la inspección de campo. Como espectáculo, el tam-tam, los airs d'enchantement y las flautas esotéricas equivalen a un cero absoluto.

No menos puede afirmarse de la presencia india, la interminable hora y media de improvisación vocal (el canto como base del teatro indio se encuentra en los antiguos himnos védicos) y de monótona percusión que, otra vez, puede fascinar como referente histórico (la sutileza rítmica de los tambores y el margen de movilidad con que los vocalistas escapan a la rigidez del raga —la pauta musical india—, el constante alternarse y superponerse de las voces, el golpeteo de dedos sobre parches y maderas, todo lo que remonta a las fuentes y que permanece inmutable a lo largo de edades enteras), pero que naufraga reiteradamente

como espectáculo dinámico. Cualquier afirmación en contrario, cualquier apreciación que intente sacar al Kathakali de la esfera del suceso d'estime y del esfuerzo —por parte del espectador— por comprender hasta dónde es posible algo tan ajeno, no podrá sino provenir del sector orientalista de la audiencia, de tardíos exponentes de los años 60 y su transitorio y artificial sesgo hacia el zen, el yoga y demás hierbas (e incienso) aromáticas. La complicadísima gestualidad de las manos, la opulencia de ciertos maquillajes en tono verde y ciertas uñas desmesuradamente largas, que consiguen el curioso fenómeno de multiplicar Birgits Nilssons en traje de Turandot sobre el escenario, y la maravillosa malicia-ingenua del travestismo y su código de arco de cejas deslumbran por un cuarto de hora. A partir de allí, la ruta hacia la puerta se vuelve cada vez más transitada.

La coronación de esta liturgia del opio y la adormidera debe buscarse en El Gueguenche, especie de show con derroche de plumas, de vau-devil filo-maya, cuya estética y juegos de luces oscilan entre el montaje soñado por Carpentier para el "Moctezuma" de su *Concierto Barroco* y un filme mexicano que reproduce un número autóctono en un estudio de TV. Durante casi 100 crueles minutos, la flauta abruma con su microtonalismo y los actores agitan penachos, máscaras (de genuina belleza), saltan sin mayores variantes y repiten hasta el hartazgo un brevísimo texto. Como la complicada simbología de la obra presentada por los nicaraguenses sólo se explica mediante la lectura de profusos materiales, debe (también) concluirse que como drama es una nulidad absoluta.