

TRES OBRAS VISITANTES

III MUESTRA DEL FESTIVAL DE TEATRO LATINO

Por Manuel Capetillo

Venezuela, Argentina y España, entre otros países que participaron en el Festival de Teatro Latino (que se lleva a cabo en New York), por acuerdos culturales con México según ya es costumbre anual, trajeron a nuestro país obras sobre las que conviene la reflexión. El Grupo Rajatabla, de Venezuela, presentó *La Celestina*; la compañía argentina de Norma Aleandro llevó a escena *La señorita de Tacna*, y La cuadrada de Sevilla montó una versión de *Las bacantes*. La comparación entre las tres puestas en escena contribuye al entendimiento del teatro conforme a un concepto general necesariamente contemporáneo a nosotros.

Punto de partida

Es un hecho establecido que el teatro, desde sus comienzos, busca ser un acontecimiento total. Lo anterior contradice a la tendencia pésima de sobrevalorar el texto, al que se dio y aún se da preferencia por encima del conjunto de los elementos dramáticos. Ya en escena, la consecuen-

cia del defecto ha solido incurrir en la extensión de las palabras al supuesto valor de la actuación en cuanto hecho único, independiente. La actuación del gesto acartonado o correcto, eficiente y emotivo, de la impostación de la voz que quiere ser tan natural que se niega a sí misma, o del tránsito simple por el escenario, de modo que los movimientos de unos actores no entorpezcan a los de aquellos destinados a lucirse ante el público, asimismo a fin de que las palabras no encuentren el menor estorbo, para que el público entienda precisamente lo escrito por el dramaturgo.

Si bien pocas veces se resuelven dichas tareas elementales, es obvio que el teatro debe ser más que una suerte de monumento a la propuesta dramática. Desde el teatro helénico, a Shakespeare y a los barrocos de nuestra lengua, a Bergman, Kantor, Botho Strauss, al teatro georgiano, o a las invenciones espectaculares de Mendoza, De Tavira o Julio Castillo en México, el teatro es la puesta en escena, el juego de relaciones entre el espectáculo destinado a contemplarse y el espectador atento a contemplarlo. Tal relación se comprueba, al menos relativamente, al descubrir virtudes y deficiencias modelo en *La Celestina*, *Las bacantes* y *La señorita de Tacna*, conforme a las versiones que recientemente visitaron nuestro país dando énfasis opuestos al valor de la palabra.

El grupo venezolano Rajatabla, a pesar de la ostentación de una vanguardia suelta y retrasada, no logra el espectáculo de *La Celestina*, se diría que precisamente debido a un desfase varío, el que ocurre ante la dificultad de la palabra es-

la muerte de las vanguardias, sino frente a una manera distinta de leerlas o interpretarlas. Si se quiere, no nos encontramos frente a una escena postmoderna enfrentada a la escena moderna que las vanguardias nos han presentado; existe ahora otra manera de experimentar la escena, existen otras muchas alternativas. No sé si el teatro sea un ámbito cultural distinto a todos los demás; eso explicaría la actualidad de las propuestas de la Bauhaus, de Artaud, de un Grotowsky y de Brook, a un mismo tiempo. Pero sospecho que al igual que Appia y Gordon Craig, años antes, han sido sometidas a la ley inexorable del tiempo. Esto significa, en nuestra actualidad, no la crítica devoradora de los ratones, sino la leniente penetración del mercado de gusto. Nuestro presente es el de la apertura de nuevas alternativas, de la multiplicidad de opciones, de la disgregación de los gustos.

El catálogo ya no es la figura que hace posible la escena; ahora el teatro es un catálogo de opciones diferentes abiertas al gusto, ya no al sentido. En el reino de los *mass media* cada uno es dueño de su propio capital estético y afectivo, y puede gestionarlo como mejor le parezca. Ya no hablamos de sentido en relación con la experiencia estética, sino de la idea de gestión. Compete a cada individuo gestionar como mejor le parezca sus experiencias personales, ya sean estéticas u otras; en este panorama vasto de la multiplicidad individual, el empuje combativo de la vanguardia cambia de sentido, ni siquiera es necesario que muera. Sin vanguardia no hay tampoco retaguardia, sino *explayamiento* casi infinito de opciones y elecciones personales.

Esto no es nuevo; el individualismo no tiene nada de inédito en la actualidad. No obstante, en la actualidad se lleva a cabo de manera terminal el proceso de personalización. Para el teatro esto puede significar el fin de la construcción de las vanguardias que, de forma determinante, habían señalado la única vía para la escena. Sin la coerción vanguardista, las opciones experimentales de las vanguardias se rehacen por todos lados. Cualquier grupo estudiantil o no profesional, trabaja a partir de las proposiciones de los "maestros" de cualquiera de las vanguardias. Supongo que estas nuevas estrategias de interferencia en la escena, este estar siempre en la conversación supone la realización del ideal moderno de la autonomía individual al que se refería Kant en 1784, al hacerse la pregunta sobre la actualidad. ◊



crita que es hablada en el escenario, y por el enriquecimiento de un factor visual divorciado respecto a los dichos de los personajes.

En *La señorita de Tacna*, la propia intelectualidad de Mario Vargas Llosa, que él traduce a un esquematismo sencillo y simple que traza los dibujos de la añoranza en el tiempo reflexivo, y de la preocupación artística sobre la verdad en lo falso de un escritor, personaje inverosímil, a su vez es traducida a la coherencia teatral. En ésta el mal tratamiento de Vargas Llosa queda y de todas maneras se disculpa, puesto que la verdad de la mentira teatral se dice por medio de todo lo que hace posible que el espectáculo exista.

La cuadra de Sevilla, quizá, considerando las tres obras que este artículo trae a colación, dio una muestra ejemplar de lo que hoy (y siempre) debe ocurrir a las palabras, en la medida en que la plenitud de su sentido lo comunica absolutamente a todo, en conjunto, de manera que el fluido hipnótico de las palabras hace correr la sangre dentro de quien ve, de quien vive los rituales del vino y de la muerte al presenciar *Las bacantes*.

Perdición de las palabras

Ambición, desmesura, incongruencia y otras palabras han hecho posible la existencia del Grupo Rajatabla, que simultáneamente parece tomar y romper a las palabras dramáticas. Esto por lo que toca, cuando menos, a los tres espectáculos que recuerdo, de los que ha presentado en México. A pesar de todo, aquella obra acerca de García Lorca en New York, por la reducción de su alarmismo y en función de una creación visual con apoyo en el sentido de la transgresión poética, es probable que se sitúe en un grado mayor de respetabilidad. Al prestarse atención al hecho total de lo que en el escenario sucede en relación con el espectador, el espectáculo sobre García Lorca estrechaba los elementos sin escándalo, haciendo del escándalo del poeta una realidad teatral completa.

La Celestina que Rajatabla presentó dentro de la III Muestra es todo lo contrario a la actitud humilde propia de un conveniente aminoramiento de lo excesivo. Aquí las palabras perdieron a la obra y se perdieron en *La Celestina*. Se quiso dar énfasis a los dichos escritos por Fernando de Rojas, como así se quiso respecto a los efectos (defectos) teatrales, a la acumulación de gestos, de luces, de sombras, de sonidos, de silencios, de voces, de obje-



tos, de inmovilidades, de movimientos, de presencias, de ausencias, de todos y de nada, pluralmente excedido cada elemento y sin con todos ellos tejerse la red de algo que la obra pudiera decir al espectador.

El director de *La Celestina*, Carlos Giménez, y el Grupo Rajatabla, son adictos a la ostentación, al gusto por querer impresionar. Las palabras de un texto vivo, para el que si acaso se requiere el elogio por su intensidad permanente —de manera brillante, desarrollado en forma gradual por Fernando de Rojas el tema del amor y del amor corrupto—, quedó opacado por el exceso de la interpretación actoral y por el acumulamiento de formas a las que el sentido de las palabras no se tradujo. El valor de la puesta en escena fue el de la visión óptica: ilusión teatral que se desconectó de todo eso que en el escenario pasaba sin que los diversos elementos tuvieran entre sí una verdadera relación. En este caso, por el acento de unos malos actores venezolanos que gritaban y se comían las palabras, al espectador hizo falta entender lo que decía un texto de Fernando de Rojas perdido espectacularmente.

Puede decirse que está en un punto intermedio el director Emilio Alfaro, en un punto de avanzada, al resolver el problema de la dicción en la medida que produce la plenitud dramática, al contrario que los venezolanos, quienes no encuentran la vía del concierto teatral y por su acento quedan reprobados. Para Alfaro y para la compañía de Norma Aleandro el proble-

ma de la dicción se salva al estar el sentido de las palabras en todo lo demás que se realiza. Si por el acento argentino se pierde gran parte de los parlamentos escritos por Mario Vargas Llosa, lo que las situaciones expresan se comunica mediante un acento universal, innovador y tradicional, centrado en la actuación convertida en imágenes entre sí relacionadas y coherentes. La añoranza, el juego incesante alrededor del tiempo, la discusión ensayística acerca de la verdad que Vargas Llosa propone, efectivamente se ponen en escena, sin que algún elemento sobresalga y de los demás se dispare.

La escenografía y la iluminación cinematográficas, conforme hoy el teatro ha aprendido a asimilar otra y otras experiencias —de la pintura, al cine y al sentido poético de las imágenes que dicen—, en *La señorita de Tacna* se producen para ser, no otras palabras, sino las mismas de un texto visualizado al que se trata rítmica, musicalmente, en la extensión del espectáculo que habla a sí, a todos y cada uno de sus elementos, incluida la percepción del público que escucha la palabra de la totalidad teatral. La historia de amor que cuenta Vargas Llosa es vista, como es sentido el tiempo musical de las imágenes, así como la ficción plenamente teatral que en sí misma encierra el sentido de la verdad se manifiesta en el escenario a la contemplación.

Las bacantes, en versión "flamenca" de La cuadra de Sevilla, bajo la dirección de Salvador Tavora, me parece que ocupa un sitio privilegiado: redescubre el pa-

sado, en la experiencia de la tradición diversamente viva que llegó a nuestro presente. Lo descubre nada menos que por la modernidad teatral. La danza y el cante flamencos, las maneras andaluzas de hablar, el acento de un español apenas inteligible para quien no pertenezca a la gitanería, a la hispanidad judeo-mora, a la religiosidad popular de una región delimitada geográfica, social, culturalmente por los siglos, tuvieron lugar en México para la realización de un rito originalmente helénico, transportado para su reinterpretación por Eurípides a la celebración romántica de una tragedia clásica.

En *Las bacantes* de La Cuadra no cabe mencionar el teatro de la palabra, sino el teatro de una totalidad cultural vigente que nos habla. Aquí, la vigilancia de Dionisio mira a través de los ojos ciegos proféticos de Tiresias para la rebelión contra las tiranías del tirano y del rebelde. El rito teatral se lleva a cabo por medio de visiones musicales, de danzas que significan el discurso original, el cual pasa, gracias al zapateado, al volar de las manos y del cante a una región determinada del mundo, que al instante se universaliza. Si Grecia, Roma y España son tradición de muerte, de vida, de conquista, y de libertad que se incrusta en la libertad mágica mesoamericana, ahora tenemos la comprobación, puesto que el rito mismo en cuanto idea efectuada confunde e identifica el valor múltiple de las diversas tradiciones que son la tradición reconocida aún por mexicanos y españoles.

Además, en esta recreación de *Las bacantes* está la crítica moral moderna de siempre, que por los procedimientos del teatro señala que la víctima rebelde también es déspota en ejercicio, según lo dice nuevamente la historia de las últimas décadas del mundo. Quiero decir que en este caso —y el habla del teatro dicha enteramente un poco menos en *La señorita de Tacna*, como si de este modo resaltaran los ruidos del silencio con el que no murmura siquiera el texto espléndido de *La Celestina*— *Las bacantes* es un concepto teatral, una real experiencia de la ficción, experiencia ritualizada teatralmente en su versión más rica, que es la forma. ◊

De la III Muestra del Festival de Teatro Latino:

La Celestina, de Fernando de Rojas, puesta en escena por el Grupo Rajatabla, de Venezuela, bajo la dirección de Carlos Giménez. Teatro de la Ciudad.

La señorita de Tacna, de Mario Vargas Llosa. Con la compañía argentina de Norma Aleandro, bajo la dirección de Emilio Alfaro. Sala Miguel Covarrubias, del Centro Cultural Universitario.

Las bacantes, de Eurípides, adaptada a un espectáculo flamenco por La Cuadra de Sevilla, bajo la dirección de Salvador Tavora. Teatro del Bosque

Música

UN TROMBONISTA DE ALTURA

Por Juan Arturo Brennan

La historia de la música está llena de grandes virtuosos del violín, el piano, el cello, la flauta y algunos otros instrumentos, pero poco se sabe, históricamente, de grandes trombonistas. Por muchas razones, el trombón, instrumento de gran poder y sonido noble y flexible, ha sido relegado a un segundo término al paso de los siglos, y no ha sido sino hasta nuestros tiempos que el trombón ha comenzado a tomar el lugar que le corresponde por mérito sonoro propio. Entre los trombonistas más destacados de hoy está Ralph Sauer, primer trombón de la Orquesta Filarmónica de Los Ángeles, y uno de los maestros más respetados de la actualidad.

Hacia el fin del verano de 1987, el señor Sauer estuvo en México para dar un curso de perfeccionamiento en la técnica del trombón, en la Escuela de Música del Conjunto Cultural Ollin Yoliztli, precedido de un curriculum que lo acredita como uno de los principales trombonistas de la actualidad.

Nacido en Filadelfia en 1944, Ralph Sauer tuvo como principales maestros a Robert Harper y a Henry Remington, este último en la prestigiosa Escuela de Música Eastman. Después de sus estudios, el señor Sauer se incorporó al ejército de los Estados Unidos, de cuya banda formó parte. "En esos años —dice el trombonista— aprendí de memoria la parte de segundo trombón de más de 50 marchas, pero era mucho mejor que ir a Vietnam." Más tarde, Ralph Sauer formó parte de la Orquesta Sinfónica de Toronto durante seis años y, finalmente, se convirtió en primer trombonista de la Filarmónica de Los Ángeles, puesto que ocupa desde hace 14 años. El señor Sauer alterna su trabajo orquestal con diversas actividades de música de cámara. Entre ellas, está su participación en el *New Music Group* de Los Ángeles, conjunto dedicado a la exploración de la música

contemporánea, y en el grupo *Summit Brass*, agrupación de instrumentos de metal que maneja un repertorio que va desde el Renacimiento hasta nuestros días. Además, participa con frecuencia en grabaciones de estudio, fundamentalmente de música para cine y televisión. A este respecto, el señor Sauer afirma que en la actualidad, más de la mitad de la música de cine y televisión se hace a base de sintetizadores, de modo que está dándose un lento pero seguro desplazamiento de muchos instrumentistas. Hoy, sabemos que las orquestas sinfónicas de los Estados Unidos se distinguen, sobre todo, por sus secciones de alientos, y ello proviene sin duda de la sólida tradición de música de banda que hay en aquel país. A este respecto, Ralph Sauer comenta sobre su propio trabajo en la banda del ejército que ahí se le exigía más poder y técnica que musicalidad. Sin embargo, él solía tocar algunas de sus partes de trombón en la banda, con el espíritu de la música de Wagner, cosa que si bien le costó algunos enfrentamientos con los directores, le permitió hacer más fluida la transición al sonido orquestal del trombón.

Éstos y otros temas relativos al trombón fueron tratados por Ralph Sauer en una larga y fructífera conversación, generosamente acompañada de comida mexicana y atestiguada por Julio Briseño, el trombonista más destacado de México.

¿Qué tipo de curso está impartiendo en la Escuela?

Es un curso abierto, en el que por lo menos la mitad de los participantes son profesionales, y los demás, estudiantes avanzados. En comparación con lo que oí hace seis años en mi última visita profesional a México, el nivel ha mejorado notablemente, y los participantes están muy dispuestos al aprendizaje, y a escuchar mis ideas, y los aspectos técnicos que he estado trabajando con ellos son los mismos que aplico en mis cursos en cualquier otra parte del mundo. Siempre es cuestión de pensar de nuevo las bases de la técnica, y las bases de la musicalidad, que son, finalmente, las cosas que trabajo yo mismo. El nivel en general me parece similar al que puedo encontrar en otros cursos en los Estados Unidos o en Europa.

Este curso, ¿se refiere más a la técnica que al repertorio?

Fundamentalmente, a la técnica, la corrección de ciertos elementos básicos. Des-