

## *Cuarto Festival Centroamericano de Teatro: reflexiones de un espectador*

En medio del bombardeo publicitario del centenario de los juegos olímpicos, de los conflictos nacionales entre el autoritarismo y la libertad de prensa, de aviones que explotan en el aire misteriosamente y del VI Encuentro del Foro de Sao Paulo reunido en San Salvador, en medio de esta maraña de información, hubo de realizarse, entre el 17 y el 30 de julio, el Cuarto Festival Centroamericano de Teatro, "Creatividad sin fronteras", para beneplácito de los amantes del teatro como yo. Diversos grupos centroamericanos y de otros países (Argentina, México, Cuba y Estados Unidos) presentaron trece espectáculos teatrales, en el Teatro Nacional y en el Auditorium de la UCA.

Es importante destacar el esfuerzo de los organizadores, puesto que cuatro años consecutivos de festival representan la disposición a la constancia que, en el transcurso de los años venideros, seguramente tendría que transformarse en una tradición teatral, uno de nuestros grandes vacíos culturales. La acción ejecutora de Arte teatro y el apoyo de sus patrocinadores comienzan a compensar dicho vacío.

Ahora bien, el propósito de este comentario es ponderar críticamente, por sus beneficios sociales, la realización del festival. Además de proporcionar una visión pormenorizada de las trece representaciones tomaré en cuenta el "aplausómetro", o sea, la reacción del público al final de cada representación; los comentarios de *lobby* con actores, directores y gente de la farándula y, finalmente, un conversatorio sostenido con los escritores Jorge Comejo y Carlos Cañas Dinarte, del cual transcri-

bo textualmente lo más sustancial.

Entiendo que la nueva crítica teatral aboga por una crítica desde el punto de vista de la escena, desde la esquina del creador, como dice Fernando Umaña, director del festival. "Una crítica" —según anota Alberto Fernández Torres— "que no traduzca una inconfesable prevención hacia el teatro, sino un amor por el teatro. Un trabajo en el cual el crítico deje de ser un periodista que diserta sobre el teatro y se convierta en un profesional del teatro que utiliza un (sub)género periodístico" (Alberto Torres Fernández, "Notas para una reflexión sobre posibles opciones de la crítica teatral", *Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, 43-44, abril de 1995). Por lo tanto, no pretendo hacer una crítica teórica del festival, es decir, el tipo de crítica que utiliza el método científico para desmenuzar cada uno de los espectáculos; tampoco pretendo la descripción que linda con el detallismo exhaustivo, o sea, contar cada obra como si se tratase de piezas narrativas; mucho menos me propongo ideologizar los resultados producidos al comparar y reflexionar sobre los trece espectáculos del festival. Más bien pretendo hacer una crítica creativa y propositiva, donde queden consignadas las bondades del evento, pero sin caer, por supuesto, en el florilugio cursi, distanciado lo más posible de cualquier prejuicio, mas señalando y sugiriendo ahí donde sea necesario.

Así las cosas, con Cañas y Comejo consensamos en que, de los trece espectáculos del festival, cinco fueron los mejores, el 38 por ciento: *Caligula*, *Auto de fe... entre bambalinas*, *Carta al*

artista adolescente, *Interfacing Joan* y *La catedral del helado*. Y aquí comenzamos...

Cayo Julio César Germánico, conocido en la historia con el nombre de Calígula, es el personaje principal en el drama de Albert Camus con el cual



la Compañía Nacional de Teatro y Teatro Taller Tegucigalpa (Honduras), inauguraron el festival. Y nada mejor que comenzar la temporada con un drama histórico, que nos retrata el

prototipo del tirano loco, degenerado y diabólico. Este tipo de teatro basado en personajes históricos, seguramente se disfruta mejor cuando el espectador tiene referentes sobre el personaje y la época en cuestión. En el caso de *Calígula*, saber por ejemplo que el emperador nació a doce años de la crucifixión de Cristo, ubica al espectador en un tiempo definido. *Calígula* representa la decadencia del imperio romano, la pérdida total de los valores humanos, donde un caballo goza de mayores derechos que todos los hombres del mundo. Recuerdo que hace años, en tiempos de guerra, vino al país la película de Tito Brass, igualmente titulada *Calígula*, basada también en el drama de Camus. Por los prolongados aplausos del público en las tres presentaciones de los hondureños, no cabe duda que su trabajo gustó entre mucho y muchísimo. Según Jorge Cornejo, este montaje está basado en un concepto de coreografía según el cual todos los actores siempre ocupan una posición coreográfica en el escenario. Esta se encuentra tan bien coordinada con la música que la relación entre los lenguajes es excelente, en particular cuando los actores danzan en el escenario.

El rol principal de *Calígula*, interpretado por Mario Jaén (hijo del recordado actor Enmanuel Jaén), es el mejor logrado de toda la obra, tanto que eclipsa a los otros actores y actrices, algunos de los cuales no están al nivel profesional de Mario. En ciertos momentos hay problemas de dicción y hasta de caracterización, como fue el caso del actor cubano Osmel Poveda, quien interpretó el papel de Quereas. Esta falta de ecuali-

zación actoral es propia de montajes que utilizan bastante personal en escena (en el caso de *Calígula*, doce actores, cuatro actrices, sin poner en cuenta los tres músicos) y la cosa se complica más para el director o directora cuando no todos tienen el mismo nivel profesional. Posteriormente supimos que Osmel Poveda faltó reiteradamente a los ensayos, debido a que estaba más dedicado a preparar su monólogo *La catedral del helado*, donde definitivamente se reivindicó.

Algunos detalles importantes del *Calígula* de los hondureños son los siguientes: el papel de Cesonia es interpretado por Beti Bejarano, una joven actriz salvadoreña a la que bien podríamos nominar como promesa femenina del festival. Otra salvadoreña que participó en el montaje de la obra como productora ejecutiva es Sonia Valiente, quien años atrás se desempeñó como directora del Teatro Nacional de San Salvador. En otro orden, la escena azul cuando Calígula desciende de la tramoya del escenario, originalmente es acompañada por lluvia, pero aquí en San Salvador el efecto fue iluminado por razones de seguridad.

Luego de ponderar la escenografía, la música, la dirección y la excelente actuación de Mario Jaén, a quien *Calígula* le viene como a propósito, Carlos Cañas concluyó diciendo: "A mí algo que me pareció un tanto extraño fue el vestuario. Algunos trajes ni siquiera eran una evocación lejana de centuriones romanos o guardias pretorianos". Cañas tiene razón, obviamente, las encargadas del vestuario no investi-

garon lo suficiente sobre los atuendos de la época. No obstante esta falla en el vestuario, *Calígula* es una muestra de la excelente calidad teatral que han logrado los hondureños en estos últimos años. En este sentido, una de las cosas que llama la atención



es su interés en el teatro histórico. En uno de los festivales anteriores trajeron *Morazán*, obra basa-

da en la vida de ese gran caudillo centroamericano.

*Auto de fe... entre bambalinas* es un excelente trabajo de los sudamericanos (Teatro Cervantes, dirigido por Daniel Marcove). Lo primero que hubimos de celebrar fue el texto dramático escrito por Patricia Zangaro, una apología para el teatro, un homenaje a Calderón de la Barca y un *Sancta Sanctorum* para los oprimidos de siempre y sus luchas revolucionarias. Zangaro sitúa la acción en la época colonial, seguramente antes de 1765, ya que en ese año, el 11 de junio, por cédula real, Carlos III prohibió las representaciones de los autos sacramentales en España y sus dominios. *Auto de fe...* trata de una compañía de teatro que representaba el famoso auto de Calderón *La vida es sueño*. El papel de Segismundo es interpretado por don Pedrito (Jorge Mayor), un actor homosexual, enredado sentimentalmente con un negro minero, líder de los revolucionarios que luchaban por sus derechos. Esto es lo que se llama teatro en el teatro. Los otros dos personajes son doña Mercedes (Catalina Speroni), una diva, dueña de la compañía teatral, y su sirvienta, doña Ana (Isabel Quinteros), la mestiza aspirante a actriz que, gracias al buen ojo de su patrona, logra consumir sus propósitos escénicos de convertirse ella también en diva.

Auto de fe era el castigo público impuesto por el tribunal de la Inquisición a quienes osaban oponerse al poder establecido. En la obra de Patricia Zangaro, los penitenciados son, en primer lugar, el negro marido de don Pedrito, y después, por supuesto, don Pedrito. Al principio de la obra, los actores hacen creer al público que la representación ya ha comenzado, puesto que al darse sala, los comediantes en el escenario se visten, se maquillan, gesticulan, tararean, repasan líneas, etc., mientras la gente engañada ingresa de puntillas, siguiendo el juego marcado por el director, quien transforma el espectador real en receptor implícito, casi personaje cómplice, del que habla la teoría de la recepción.

Integralmente, *Auto de fe... entre bambalinas*

es un producto teatral donde los diferentes vectores escénicos se (inter)relacionan con eficacia, en la conjugación de un gran espectáculo. La dramaturgia puntual, las actuaciones profesionales, la música sutil, la guitarra en el balcón durante los cambios de escena, la escenografía frugal, el adecuado vestuario de la época, los desplazamientos, los espacios, la dirección; todos los elementos escénicos están en armonía, haciendo del conjunto un gozo realmente estético.

Algo que volvió más emotiva la representación del Teatro Cervantes de Argentina, fue el regreso de la actriz Isabel Quinteros, salvadoreña, formada en el CENAR, después de veinte años de ausencia. Ella interpretó el papel de doña Ana, la mestiza. Hace veinte años, Isabel se marchó con la troupe argentina de los Once al Sur, y como buena profeta, en aquella tierra de Martín Fierro, Borges, Cortázar y Maradona, se consagró. En Argentina, Isabel también hace cine, habiendo obtenido algunos reconocimientos.

Aquí en San Salvador, durante la segunda representación de *Auto de fe...*, seguramente por la emoción que embargaba a la actriz, de pronto, casi al final, se le quebró la voz, pero ella, muy profesional, sobreponiéndose a la mala jugada de sus cuerdas vocales, terminó la obra con estoicismo. Posteriormente, Roberto Salomón hubo de prepararle algún "menjurje" efectivo de los que él conoce en su oficio de director para preservar la voz y así poder cumplir con la tercera y última representación de ese día, tres horas más tarde.

Como dijera T. S. Elliot, James Joyce es uno de los escritores más geniales de la lengua inglesa. Su literatura refleja el caos entre la primera y la segunda guerra. Consigna la crisis que se dio entre siglos. Es el testimonio de la industrialización, del desarrollo voraz en la Europa de aquellos años. Ahora que el siglo milenio casi termina y cuando aquella voracidad se ha convertido en algo más terrible, conocido como globalización, aparece en la escena del Cuarto Festival Centroamericano, este grupo de mexicanos, el Grupo Independiente

Como dijera T. S. Elliot, James Joyce es uno de los escritores más geniales de la lengua inglesa. Su literatura refleja el caos entre la primera y la segunda guerra. Consigna la crisis que se dio entre siglos. Es el testimonio de la industrialización, del desarrollo voraz en la Europa de aquellos años. Ahora que el siglo milenio casi termina y cuando aquella voracidad se ha convertido en algo más terrible, conocido como globalización, aparece en la escena del Cuarto Festival Centroamericano, este grupo de mexicanos, el Grupo Independiente

(que para muchos fue lo mejor de la temporada), con la adaptación de *Retrato de un artista adolescente* de Joyce, en la cual el autor rompe con la religión y la educación represiva de los jesuitas, en la Irlanda de principios de siglo XX, exaltando los valores de la libertad y el arte.

El mayor logro de *Carta al artista* es la adaptación escénica exacta del “flujo continuo de memoria”, que Joyce había ensayado por primera vez en la novela que los mejicanos Luis Mario Montaca y Martín Acosta adaptaron para producir su espectáculo. El discurso constante y la lluvia de signos o vectores teatrales que no permiten que el espectador se duerma, lo agreden despiadadamente sin darle tregua. Y es que frente a Joyce, el lector o espectador inocente que va desprotegido, sin referentes, se angustia, se descontrola y siente que sus convenciones se desmoronan. Eso mismo le sucedió a mucha gente en el espectáculo que comentamos, sobre todo en la escena donde uno de los tres personajes (todos son varones) se desnuda totalmente para adoptar el rol de prostituta; y ya no digamos cuando los personajes intercambian besos en la boca. Según Carlos Cañas Dinarte, “el reto de adaptar a Joyce al lenguaje teatral requiere de una dramaturgia y una actuación fuera de serie. En estos muchachos se siente que hay escuela. Es admirable la memoria de los actores para echarse esas grandes parrafadas”. Dios guarde a este drama de caer en manos de actores sin fogueo. Pero aparte de la excelente actuación, es necesario mencionar que *Carta al artista adolescente* no es un montaje de grandilocuencia; su escenografía del tipo “caja negra” es elemental, igual que su vestuario, parecido a la ropa interior que usaban los hombres en el siglo pasado; y los tres personajes—Stephen Dedalus, Fleming y Wells—llevan una valija verde, que le sirve de silla, mesa o pelota, con lo cual los actores demuestran su versatilidad y acrobacia, propias de su formación profesional.

El año pasado, durante el tercer festival, Lucero Millán, de Nicaragua, trajo también un monólogo de Joyce, donde el personaje era Molly Bloom, retomada de *El Ulyses*, la novela más grande del autor irlandés. Sin embargo, Lucero más que hablar gritaba, no logró la altura de los mexicanos frente al mismo autor. Jorge Cornejo dice que escuchó cuando Fernando Umaña afirmaba lo siguiente: “*Cartas al artista adolescente* es el mejor trabajo en lo que va de los cuatro festivales”.

*La Catedral del helado*, de Osmel Poveda, un

trabajo bonito, dirigido y actuado por él mismo, ya había sido presentado en el festival del año pasado. La fábula se desarrolla en La Habana, por los años ochenta y cuenta la amistad entre un joven comunista, tímido y dogmático, llamado David, y un homosexual, religioso, solitario y gran lector de Lezama Lima, llamado Diego. El conflicto de la obra es por la defensa de los derechos homosexuales frente a la rigidez de la revolución cubana.

*La Catedral del helado* es una adaptación de Osmel Poveda, sobre el cuento *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*, del también cubano Sanel Paz, historia que, asimismo, sirvió de base para la realización del filme *Fresa y chocolate*. Con esta obra, Osmel Poveda se reivindica del descolorido rol que representó en *Calígula*. Claro, para Poveda es más fácil interpretar a sus compatriotas cubanos que a un guardia pretoriano. Si fuera cosa de adjetivar al cubano por este trabajo donde él lo hace casi todo, podríamos decir que estuvo magnífico. Saltando de un personaje a otro, de David a Diego y viceversa, de los danzones de Celina González a las arias de María Callas, haciendo alarde de vertiginosidad, a veces nacionalista, por momentos tierno, un malabarista bajo luces cenitales. en una escenografía elemental con papel periódico en confeti sobre el escenario.

Según su concepción del espacio y de los movimientos, *La catedral del helado* debería ser representada en escenarios amplios, ya que el recurso de balletista o gimnasta que utiliza en las transiciones de los personajes, requiere de un espacio abierto. Al respecto, Jorge Cornejo decía: “A Poveda, presentarse en la incómoda Pequeña Sala del Teatro Nacional le limitó sus movimientos”, y sobre lo mismo Carlos Cañas acotaba: “Sin embargo, en el auditorium de la UCA, este tipo hizo uso del escenario como él quiso. ¡Brincaba para un lado, saltaba para el otro, de aquí hacia allá!”. Por mi parte, lo único que el gusto me sigue rechazando de esta obra, es el recurso de las diapositivas al inicio del monólogo. Las filminas son un recurso pobre con el cual se pretende ubicar al espectador en La Habana: El Malecón, la *Heladería Coppelia*, las calles medievales de La Habana vieja, etc. El problema es que algunas diapositivas están desenfocadas y se siente que al fotógrafo que las tomó le faltó sentido artístico. Ignorante totalmente de las condiciones de producción, me atrevo a sugerir que en lugar de las diapositivas, surtiría mejor efecto un vídeo, donde se presenten La Ha-

bana y su gente en movimiento, a color y con la música ya mezclada. Como recurso polisémico de una teoría de la recepción teatral, me parece que un vídeo introduciría mejor al espectador en el monólogo por venir.

Entre las cinco mejores obras que escogimos de todo el festival, *Interfacing Joan*, de Louis Smith, un monólogo de Ping Chong & Co (Estados Unidos) es la que ofreció mayores dificultades por el texto trilingüe (inglés, español y francés), ya que buena parte de los espectadores no entendimos algunos párrafos del discurso que la actriz, Louis Smith, pronunció en escena. Sin embargo, con un poco de atención, el público sabe que está en presencia de un gran espectáculo, no obstante la dificultad del idioma que, al fin de cuentas, nos viene a demostrar que el teatro verdadero no sólo está hecho de palabras, sino básicamente de acciones, gestos y todo el aparato auxiliar del que se ha valido a través de los tiempos.

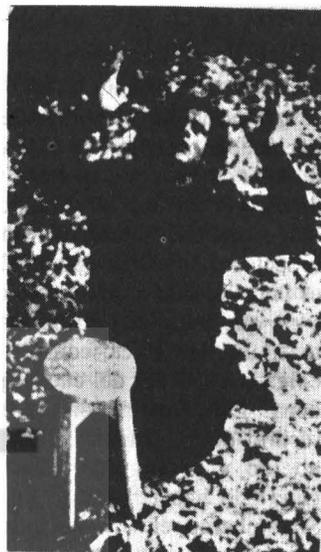
Literalmente, *Interfacing Joan* podríamos traducirlo como "Las entrecaras de Juana" o "Las caras internas de Juana" y más conceptualmente como "La esquizofrenia de Juana" o mejor "Juana la esquizofrénica". Se trata de un monólogo en que el personaje, una neurótica norteamericana de New York, va intercalando su contexto real con el fervor religioso, feminista y político de Juana de Arco. Carlos Cañas comentaba en relación al contenido: "Estamos frente a un drama con elementos a lo Woody Allen, pero en teatro: el abandono del existencialismo, las interrogantes, las angustias de



la Juana gringa en analogía con las angustias de la Juana francesa del siglo XV".

Obviamente, como en el caso de *Calígula*, el espectador disfruta mejor este espectáculo si maneja las referencias de la heroína francesa del siglo XV, llamada también Juana de Orleans y Juana de Lorena, que osó vestirse como

hombre y combatir contra los ingleses, quienes terminaron quemándola en la hoguera, un 30 de marzo de 1431. *Interfacing Joan* presenta en escena una serie de recursos que la actriz y autora Louis Smith va utilizando en el desarrollo de la trama: desde un retroproyector de acetatos y un proyector de diapositivas, pasando por el minimalismo de campanitas y otros admi-



nículos simbólicos como la flor de lis, hasta una máquina antigua para hacer efectos de viento y el micrófono que usa en el momento de evocar la hoguera donde quemaron a Juana. Según comentario del director salvadoreño Filánder Funes, el recurso del micrófono no lo convenció mucho por aquello de que la voz en teatro se imposta, pero no se amplifica por medios electrónicos. Sin embargo, el grado de *sotto voce*, casi susurro, que la actriz emplea en dicha escena no hubiera sido percibido por el público, a no ser por el buen uso del micrófono.

Para hacer la transición entre los diferentes rostros de Juana, el director y su actriz emplean el espacio del escenario y sus dos escenografías en correspondencia cabal con el cambio de luces, los efectos de audio y el tono de la voz, que marcan los ánimos y las épocas. No cabe duda que la gringa nos ofreció un gran espectáculo.

Las otras cinco obras presentadas por grupos extranjeros bien podrían ser calificadas en las categorías de aceptable, regular y mala, según los referentes establecidos al principio de este comentario, a saber: la reacción del público, los comentarios de *lobby* y el conversatorio posterior que sostuvimos con Carlos Cañas y Jorge Cornejo.

La primera impresión que los espectadores tuvimos frente al monólogo *Gurka* de Vicente Zito Lema, interpretado por Ricardo Gil Soria, es que el espacio de la Pequeña Sala del Teatro Nacional le quedaba muy estrecho al actor, un hombronazo que mide casi dos metros de estatura.

*Gurka* es un veterano de la guerra de Las Malvinas, librada entre Inglaterra y Argentina en 1982, que, por supuesto, ganaron los ingleses.

Al principio el personaje engaña al público, haciéndole creer que se trata de un pordiosero que duerme en los portales sobre un colchón de periódicos, y que toca la armónica en los buses para luego pasar el sombrero. Sin embargo, pronto el espectador se entera de que el espacio escénico no es la calle, sino un manicomio; mas, ¿cómo es posible que a un loco en un manicomio le permitan tener una armónica, con el agravante de portarla colgada alrededor del cuello, pendiendo de una cadena? Esta indefinición del espacio, más lo inverosímil de la armónica, hizo exclamar a un reconocido y prestigiado director salvadoreño que *Gurka* le había parecido un montaje ¡espantoso! Sin embargo, en la breve introducción escrita en el programa de mano del festival se dice: "El gigante está loco, es posible que hable desde un manicomio...". Decir *es posible* es como curarse en salud, pero también es aceptar la indefinición espacial como algo premeditado. No obstante, pese a los evidentes problemas de dirección, la actuación de Gil Soria salva el espectáculo y convierte a *Gurka* en una obra buena, aceptable.

*La danza con las almas*, teatro ceremonial de Rafael Murillo Selva, Comunidad Garífuna de Triunfo de la Cruz (Tela), representa un pedazo de Africa en la costa atlántica de Centroamérica. Este grupo nos trajo una obra que mezcla lo ritual auditivo de los negros garífunas y su presencia cultural arcana, con la ironía y la burla hacia esa cultura con comida chatarra, que intoxica a la gente y al mundo, es decir, la cultura del *american way of life*. Como es de suponer en este tipo de celebración teatral, al final, todo mundo termina frenético y bailando en sus butacas, mientras que la percusión y los cantos de los negros permanecen todavía sonando en los oídos mucho tiempo después. *La danza con las almas* es un buen espectáculo musical, que originalmente está concebido para ser representado en un teatro tipo rodeo. En San Salvador, tuvo que ser modificado en función de la Gran Sala del Teatro Nacional.

*Sobre chapulines y otras langostas*, de Walter Fernández, Grupo Graffiti, dirigida por Rafael Murillo Selva (Costa Rica), hila tres historias a través del monólogo, narrado por una enfermera. La idea resulta muy ingeniosa, pero el texto está muy cargado, demasiado palabroso, podría ser

abreviado un poco, recurriendo a la elipsis. Por otro lado, la actriz que hace el papel de la enfermera (Ligia María Varela), más que actuar, recita dentro de un concepto de teatro bastante tradicional. Uno de los cuadros mejor logrados en este montaje de los ticos es el del taxi, ya que, a pesar de ser un texto largo, utiliza el humor, la ironía, el retruécano, el doble sentido, los localismos y el recurso de la silla giratoria que simula el automóvil, con el objeto de hacer reír al público a la manera de Chespirito, lo cual no es peyorativo de ninguna manera. Sin embargo, y quizá por lo de Chespirito, a Jorge Cornejo este cuadro es el que menos le entusiasmó. Los chapulines ticos tienen su equivalente aquí en El Salvador en los niños y jóvenes desafortunados que conforman las maras. Este trabajo lo consignamos en la categoría de espectáculo regular.

*Juan Arde*, de Jacobo Marcos Frech, dirigida por Els Van Poppel (Nicaragua), es un montaje abiertamente freudiano y por lo mismo pesado, representado por dos actores y una actriz que no logran encarnar las características propias de cada una de las partes del yo. Quizá el personaje mejor logrado es el *alter ego* de *Juan Arde*, que la mayor parte del tiempo se mantiene cubierto por una especie de mosquitero. Por otro lado, aparece un coro casi ridículo, como de bufones malogrados, haciendo el espectáculo doblemente pesado. Dramáticamente, el autor, un psiquiatra, no fue capaz de construir un sueño, una verdadera pesadilla sostenida con efectividad teatral por los ladrillos conceptuales del psicoanálisis. Según Ricardo Lindo, este drama no se salva ni que lo montara la mejor compañía del mundo. Al final del espectáculo, entre el público se dejaron oír bromas sobre *Juan Arde*. Algunos hasta nominaron a la gallina que aparecía en la escena como la mejor actriz del reparto. Sin lugar a dudas, *Juan Arde* fue de lo que menos gustó en el festival.

*Juegos absurdos*, de Luis Tuchán-Ionesco, Teatro Centro, dirigida por Luis Tuchán (Guatemala), es otro de los espectáculos que obtuvo una muy mala calificación. Me parece un atrevimiento, por no decir un abuso, arrogarse la autoría de una obra ajena y lo más terrible, compartirla con el autor verdadero, como haciéndole el favor, tan sólo por el hecho de cambiarle título e introducirle algunas otras modificaciones que, a juicio de los espectadores, lejos de ser paródicas, cayeron en lo grotesco. Me refiero al hecho de que *Juegos ab-*

*surdos* aparece en el programa de mano bajo la autoría de "Luis Tuchán-Ionesco" (*sic*), cuando hubiera sido más honesto decir que se trataba de una versión de fulano de tal, basada en el drama *Delirio a dúo*, original de Eugene Ionesco.

Hace algunos años *Delirio a dúo* fue puesta en escena con mucha calidad por *Sol del Río*, aquí en San Salvador. Por eso, Carlos Cañas decía: "Si como dice el programa de mano acerca de esta obra *que las palabras han perdido su significado*, entonces esta obra no es de Ionesco, puesto que el absurdo-cómico del autor de 'La cantante calva', es básicamente un absurdo-cómico de las palabras, porque una cosa es el absurdo y otra muy distinta la caricatura del absurdo". Otra cosa que disgustó mucho al público fue la kilométrica introducción sobre Ionesco, al principio del espectáculo. Como colofón diré que nuestro contertulio, Jorge Cornejo, no soportó el sufrimiento y salió de la sala a media representación.

He dejado para el final de estas reflexiones el caso de los tres espectáculos salvadoreños, ya que ésta requiere de una consideración especial por su falta de rigor y calidad. Ciertamente, El Salvador nunca ha sido un país con tradición teatral, aunque, seguramente, hubo mayor actividad escénica a finales del siglo pasado y principios del XX, que en la actualidad. Esto obedecía a que los ricos caficultores de la época, quienes vendían el grano a precios favorables en Europa, para su propio deleite propiciaban la construcción de teatros y la visita de compañías teatrales españolas, que entre su repertorio incluían dramas de autores salvadoreños como Francisco Gavidia, José Llerena y Emilio Aragón. Sin embargo, en El Salvador, el trabajo de comediante o dramaturgo nunca se tomó como un oficio serio, mucho menos como una profesión. Se sabe, por ejemplo, que el maestro Gavidia, en su mocedad, cedía los derechos de autor a las compañías extranjeras que representaban sus dramas, quizá porque consideraba que le estaban haciendo un gran favor.

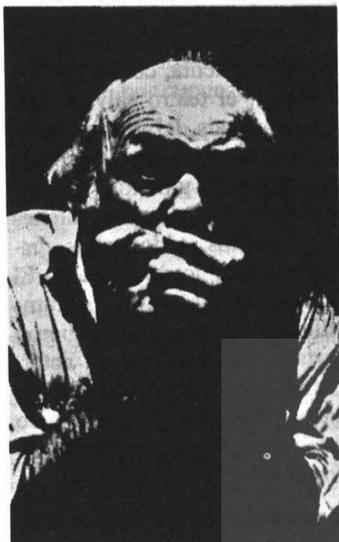
Ese romanticismo de aldea, de colonia, que por entonces padecía el joven Gavidia, en su momento hubo de verse como un gesto paradigmático de parte del artista, del joven humanista y patriota que no cobraba por lo que escribía. Luego, ese gesto paradigmático se convirtió casi en una regla, y mucho tiempo después, a pesar de Bellas Artes, del maestro Moreau y del maestro Barbero, la idea peregrina de que el artista no come hubo de cobrar

proporciones de mito.

A principios de los años setenta, con la apertura del bachillerato en artes, el teatro salvadoreño se oxigenó con la llegada al país del grupo argentino *Once al Sur*, así como también con la presencia del español Antonio Malonda y de los salvadoreños Pedro Portillo y Roberto Salomón, quienes llegaron desde Estados Unidos, todos ellos dispuestos a crear un nuevo concepto de teatro en El Salvador. Una de las primeras cosas que los alumnos del nuevo bachillerato en teatro aprendieron fue que lo más importante del teatro es el actor, porque el teatro moderno puede prescindir perfectamente del dramaturgo o del telón de boca, pero nunca del actor ni de la actriz. La moda por entonces era leer a Jerzy Grotowski.

Así las cosas, estos muchachos y muchachas se divorciaron totalmente de la escasa literatura dramática nacional, sin siquiera tener oportunidad para conocerla. Nació entonces como un virus la pasión por Brecht y Boal, mientras que en el interín de la nación se venía urdiendo una guerra civil anunciada de grandes proporciones. Ante dicha coyuntura política, el nuevo teatro del bachillerato asumió una posición de avanzada y fue así como *Sol del Río 32* montó por ejemplo *Historias con cárcel*, de Oswaldo Dragún.

Dicha radicalidad ocasionó persecución y diáspora, por lo que muchos actores tuvieron que abandonar el país, algunos becados por los países socialistas y otros para integrarse de lleno a la conspiración. Luego, la guerra se encargó de ensanchar más el abismo entre los actores y los dramaturgos salvadoreños, hecho que, sin lugar a dudas, fue una de las consecuencias culturales más graves del conflicto y que al mismo tiempo motivó la crisis en que hoy día se debate el teatro nacional. El problema común de las tres obras salvadoreñas presentadas este año en el festival demuestra la ausencia de una dramaturgia, donde se refleje nuestra identidad nacional; y esto sin mencionar la deficiente calidad actoral y también de dirección. Sin embargo, hay que entender que este fenómeno es producto también de la crisis generada por nuestro ridículo y pedestre modernismo (algunos se atreven a decir postmodernismo), en esta época de pastiche y esquizofrenia como bien dice Frederic Jameson (*Posmodernismo y sociedad de consumo. La posmodernidad*. México, 1985). Ergo, ha llegado el momento de decir con toda cordura "zapatero a tus zapatos"; no más actores



ni directores improvisando textos dramáticos.

Es imposible no erizarse frente al deficiente montaje de *El Lazarillo de Tormes* (versión libre) de Sol del Río, grupo nacional que hoy por hoy sigue siendo nuestra mejor carta teatral, tanto a nivel nacional como internacional. La actuación del dúo dinámico de los

soles, es decir, Fidel Cortéz y Saúl Amaya, se destiñe frente a la desafortunada participación de Simón Magaña, a quien se le olvidan los parlamentos y cuando los recuerda casi no se le entienden por su mala dicción e impostación. En otro orden, hay un notorio problema de dramaturgia, ya que los adaptadores no lograron superar el endeble final de la obra original. Ellos están conscientes de dicha deficiencia, pero obviamente les hace falta la intervención de un dramaturgo que les ayude a concebir un final realmente dramático. Sin lugar a dudas lo mejor de *El lazarillo de Tormes* es la música y los efectos sonoros a cargo de Alvar Castillo.

La primera vez que leí *Sonata para una madrugada*, de Carlos Velis (monólogo, Centro de Arte muy Especial) fue en 1987 ó 1988, cuando fue publicado en el Número 120 de la desaparecida revista *Taller de letras*, de la UCA. En aquella época mi primera impresión fue la falta de concordancia entre el título y el formato. Sonata es una composición musical de tres o cuatro movimientos para uno o dos instrumentos. Han pasado casi diez años y los movimientos del breve texto de Velis no los veo por ningún lado. En todo caso, por la brevedad, no debería ser una sonata, sino más bien una sonatina.

La fábula nos cuenta el caso de una jovencita embarazada, cuyo conflicto consiste en que su novio o marido (según se vea), murió en la guerra; y ella con su feto creciéndole en el vientre se arma

de valor para enfrentar a su madre y luego al mundo entero. El problema del drama de Velis es su falta de dramatismo, su ausencia de vitalidad, su no trascender lo esquemático ni desarrollar el conflicto interno de la muchacha. Velis pretendió escribir un texto de corte psicologista, pero evidentemente no lo logró. Después de ver los monólogos de *La catedral del helado* e *Interfacing Joan y Gurka*, el drama de Velis se queda en pañales.

A Ingrid Elías, la actriz, se le nota su inexperiencia y falta de audacia. Malogra, por ejemplo, la escena erótica de la manzana y cuando le habla al feto o al embrión (no se sabe) que lleva en el vientre, más bien parece que le habla al camión, es decir, hay una ausencia total de proyección maternal. En la dirección de Francisco Cabrera gustó mucho el plano inclinado y la cama flotante que componían la escenografía; sin embargo, este tipo de escenario estaría mejor para una actriz más corporal, con capacidad plástica para desplazarse en dicho plano como una gata en el tejado. Dos elementos de la dirección que al público no le agradaron mucho fueron el tiempo exageradamente prolongado (quince minutos aproximadamente) que Francisco utiliza en la recepción de los espectadores, mientras la actriz hace cosas en el escenario y la gente va ingresando a la sala, algo así como lo que hicieron los argentinos en *Auto de fe...*, pero con menos tiempo y mucho mejor logro; tampoco gustó la música estridente que aplasta la voz de la actriz, aunque Francisco dice que es a propósito. Curiosamente *Sonata para una madrugada* fue el espectáculo programado con mayor número de representaciones en el festival.

*El encantador*, Comunica Teatro, dirigida por



Ciro Rivera, tuvo sabor a velada escolar. Es una mezcla de textos universales y nacionales: *El Quijote*, *el Popol Vuh*, *Los nietos del jaguar*, *Las historias prohibidas del Pulgarcito*, etc. Entre texto y texto, Ciro Rivera intercala pequeñas escenas de corte jocoso que, por supuesto, hacen reír mucho al público. Sin embargo, se percibe cierto abuso en la extensión de las citas textuales de las obras aludidas. *El encantador* no es un drama, porque realmente no cuenta nada. Se trata de un *collage*, una especie de *performance*, con mucha carga de ironía sobre lugares comunes de nuestra historia. Supuestamente, *El encantador* es un chamán de origen maya o nahuat (no queda claro), cuyo atuendo sin embargo le da un aspecto de genio de lámpara, de personaje sacado de *Las mil y una noches*, luciendo un áspid tipo Cleopatra en su cabeza, totalmente fuera de contexto. Lo rescatable de este trabajo de Ciro es su sana intención por reivindicar la manoseada identidad nacional con un grupo de actores voluntariosos, pero aficionados. Sin embargo, como ya sabemos, de buenas intenciones está empedrado el camino hacia el infierno.

Estas son las apreciaciones de un espectador distanciado del público y de la escena, porque ser espectador requiere un profundo individualismo. El espectador recoge los residuos inmateriales del espectáculo que acaba de presenciar, reflexiona sobre ellos y comenta. Ser espectador de teatro no es lo mismo que ser público. Público es plural, espectador es singular. Como dice el director Eugenio Barba, refiriéndose a esos residuos inmateriales y efímeros que componen el hecho teatral, "...con una relación entre el actor y el espectador que se termina al final del espectáculo, tienes que conocer cuál es su polaridad, cuál es el elemento no efímero, el elemento eterno, el elemento de memoria que secunda

el valor y que se opone a ese carácter efímero" (Ricardo Iniesta, "Eugenio Barba: el teatro es el espectador", *Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, N° 45-46, julio de 1995, España).

Según la teoría de la recepción aplicada al teatro, el espectador es el verdadero creador. Así como sucede con la buena y mala literatura, donde cada lector la termina de escribir, según sus referentes más íntimos y su capacidad de imaginación.

Para concluir estas reflexiones, quiero consignar una lista de sugerencias dirigidas a los organizadores del festival: conviene prevenir al público de que algunas representaciones no son apropiadas para los niños, por ejemplo, *Calígula* y *Carta al artista adolescente*; es necesario descentralizar el festival hacia occidente (Santa Ana) y oriente (San Miguel), esperamos así que la quinta edición no sólo crezca en calidad, sino también en cantidad de espectadores en todo el país; es vital proseguir con los talleres de dramaturgia, iniciados en enero, bajo los auspicios de Sol del Río, Arte teatro y Fundación María Escalón de Núñez; el público debe ser prevenido al hacer las "llamadas" previar al espectáculo para que ponga en *off* sus bipers, celulares, alarmas y cualesquiera cosas que puedan interrumpir la atención, tal y como hicieron los mejicanos. Por lo mismo sería recomendable no permitir el ingreso de bebés que pudieran echar a perder ese momento ritual de la representación.

Y esto es todo. He tratado de ser lo más objetivo posible. Si en algo te ofendí, perdón, como dice la canción (aunque espero que no); *ars longa, vita brevis. ¡Abur!*

Miguel Angel Chinchilla