ABRIL 1983 - 6 francos franceses (España: 135 pesetas)

El Correo de la unesco

TEATROS DEL MUNDO







Awasthi
Boal
Cirilov
Cournot
Chitakasem
Fábregas
Hayman
Kornienko
Lu Tian
Malanda
Morisseau-Leroy
Niemi
Oatman
Wassef
Yamaguchi

La hora de los pueblos



Foto © Jean Bottin, París

⑫ GRECIA **Hoy como ayer: el teatro**

Los festivales internacionales de teatro constituyen una oportunidad excepcional para el intercambio de experiencias técnicas y de búsquedas formales, enriquecidos a veces con espectáculos de ballet y de ópera. Figuran entre los más prestigiosos el Teatro de las Naciones (que de París se ha desplazado a otras ciudades del mundo), el Festival de Aviñón (Francia), el Festival de los Dos Mundos de Spoleto (Italia), el Festival de Edimburgo (Reino Unido), los Encuentros Teatrales de Berlín Oeste, el Festival Internacional de Teatro de Caracas, el Festival de Cartago (Túnez) y el Festival de Dubrovnik (Yugoslavia). En la foto, ensayo de una tragedia clásica para el Festival de Epidauro (Grecia) en el teatro antiguo, que tiene capacidad para 14.000 espectadores y cuyas condiciones acústicas son inmejorables.

El Correo de la unesco

Una ventana abierta al mundo

ABRIL 1983 AÑO XXXVI

Publicado en 26 idiomas

Español	Tamul	Coreano
Inglés	Hebreo	Swahili
Francés	Persa	Croata-servio
Ruso	Portugués	Esloveno
Alemán	Neerlandés	Macedonio
Arabe	Turco	Servio-croata
Japonés	Urdu	Chino
Italiano	Catalán	Búlgaro
Hindi	Malayo	

Se publica también trimestralmente en braille, en español, inglés y francés

Publicación mensual de la UNESCO (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura)
Tarifas de suscripción:
un año : 58 francos (España : 1.350 pesetas)
Tapas para 11 números : 46 francos.

Jefe de redacción :
Edouard Glissant

ISSN 0304 - 3118
N° 4 - 1983 - OPI - 83-3 - 397S

páginas

4 **AMERICA LATINA: EL TEATRO COMO LENGUAJE POPULAR**
por Augusto Boal

7 **EUROPA: LA VANGUARDIA YA NO ESCANDALIZA**
por Ronald Hayman

11 **UNA FICCION MAS AUTENTICA QUE LA REALIDAD**
por Michel Cournot

12 **AFRICA: AVATARES DE LA TRADICION**
por Ange-Séverin Malanda

15 **JAPON: LA DIALECTICA DEL NOH Y DEL KABUKI**
por Masao Yamaguchi

18 **HAITI: REIVINDICACION DE LA IDENTIDAD CULTURAL**
por Félix Morisseau-Leroy

21 **EGIPTO: CONTINUIDAD E INNOVACION**
por Magda Wassef

22 **UNION SOVIETICA: EL TEATRO EN LA PLAZA**
por Nelly Kornienko

29 **BELGRADO: UN FESTIVAL ABIERTO A TODOS**
por Jovan Cirilov

30 **INDIA: EL KATHAKALI O LOS DIOSES EN ESCENA**
por Suresh Awasthi

32 **CATALUÑA: TEATRO DE UNA CULTURA AUTONOMA**
por Xavier Fábregas

35 **LAS MARIONETAS ACUATICAS DE VIETNAM**

36 **FINLANDIA: EL TEATRO Y LAS MUJERES**
por Irmeli Niemi

38 **CHINA: EL LENGUAJE IMAGINATIVO DE LA OPERA DE PEKIN**
por Lu Tian

41 **ESTADOS UNIDOS: EL TEATRO OTRO**
por Eric Oatman

44 **TAILANDIA: LA DANZA Y LA PALABRA**
por Manas Chitakasem

2 **LA HORA DE LOS PUEBLOS**
Grecia: Hoy como ayer, el teatro

Este número

SEA su origen popular como la Commedia dell'arte italiana, cortesano como el Jon tailandés, ritual como el africano, religioso como los autos medievales europeos o, incluso, divino como el Kathakali indio, el teatro ha sido siempre la "expresión concentrada" de una cultura: arranca de los mitos, las leyendas, las costumbres, los modos de vida y las experiencias históricas de los pueblos e incorpora y se apropia todas las manifestaciones artísticas y todas las formas de expresión y de comunicación humanas.

Gran espectáculo suntuoso como el Kabuki, la ópera europea o la comedia musical norteamericana, o desprovisto de decorados y accesorios como el Noh japonés o el "teatro de la pobreza" de los grupos populares latinoamericanos; representado en locales tradicionalmente dedicados a ese efecto o en las calles y plazas como en la Unión Soviética; sujeto a una codificación escénica inmutable como la Opera de Pekín o improvisando el argumento como los experimentos vanguardistas del Living Theater; reconstituyendo los grandes momentos del mito, de la religión o de la historia como el teatro griego, africano o tailandés, o convirtiéndose en una forma de acción inmediata y de "guerrilla doctrinaria" en favor de los grupos marginales de la población como en América del Norte y del Sur; repitiendo un texto literario clásico o prescindiendo de la "tiranía de la palabra" como algunas obras de Peter Handke y de Robert Wilson; continuando una tradición escénica secular como en Egipto, India o China, o rompiéndola sistemáticamente como en los países de Occidente donde puede hablarse incluso de una "tradición de la ruptura"... el teatro ha sido siempre un elemento de liberación de la capacidad creadora individual y colectiva y un espejo de la propia identidad.

Es, también, el lugar donde se encuentran las diferentes culturas y un vehículo privilegiado de su enriquecimiento: se adaptan Antígona *a la lengua creol y a las creencias afro-haitianas,* Macbeth *a las formas expresivas del teatro Yakshagana de la India,* El círculo de tiza caucasiano *a las tradiciones de Georgia y obras de Sófocles y de Aristófanes a una situación política determinada de Cataluña. Así el teatro es terreno no sólo de reafirmación sino también de reivindicación de la identidad cultural. Y mientras en Europa se adoptan técnicas orientales como las del Kabuki y el circo chino para representar a Shakespeare y Peter Brook va con su conjunto internacional de actores a presentar espectáculos en algunas aldeas africanas, los países del Tercer Mundo, que envían a los festivales internacionales lo mejor de su teatro tradicional, utilizan las técnicas más recientes de la vanguardia para recrear, denunciar o tratar de cambiar en escena su propia realidad.*

De estos y otros aspectos del teatro se ocupa el presente número especial de El Correo de la Unesco, *considerando que ese arte total y totalizador constituye una de las mejores expresiones del ideal supremo de la Organización: la comprensión mutua entre los pueblos mediante el conocimiento de sus culturas y formas de expresión, en toda su inmensa variedad, que escapan a cualquier criterio de jerarquía o juicio de valor.*

Nuestra portada: abajo, máscara de Dionisos (siglo I), Museo del Louvre, París. Foto © Reunión de Museos Nacionales, París. Al centro: máscara africana (Zaire), Instituto de Museos Nacionales de Zaire, Kinshasa. Foto © Museo de Artes Decorativas, París. Arriba: Máscara Noh. Foto © C. Lemzaouda © Colección Museo del Hombre, París.

El teatro como lenguaje popular

por Augusto Boal



EL teatro latinoamericano no puede en modo alguno ser considerado a partir de la perspectiva ni según los valores propios del teatro europeo. Por el contrario, debe ser comprendido dentro de su propio contexto y de su propia realidad, que es la de América Latina.

Se trata de un continente múltiple y diverso en diferentes aspectos. Etnicamente, por ejemplo. Algunos países latinoamericanos tienen una fuerte densidad de población indígena: son aquellos en los que existían culturas extraordinariamente desarrolladas en la época de las primeras invasiones europeas de Cristóbal Colón, Pedro Alvares Cabral y otros. En Perú, Ecuador y Bolivia vivían los incas; en México, los aztecas, mayas, toltecas, chichimecas, etc. En otros países, como Brasil, donde las poblaciones indias existían ya en la Edad de Piedra, los invasores portugueses diezmaron a sus habitantes y actualmente en Brasil o en Uruguay no se advierte prácticamente la presencia india. Por otro lado, la influencia de las culturas negras de los esclavos traídos de Africa es inmensa todavía en países como Venezuela y casi inexistente en Argentina. Asimismo es diversa la influencia que los exiliados económicos europeos han aportado a América Latina: en Sao Paulo, Buenos Aires y otras ciudades del continente existen barrios enteros donde se habla italiano; en la ciudad brasileña de Marilia, la población está constituida en un 90 por ciento por japoneses o por sus descendientes directos; en el Estado brasileño de Santa Catarina hay ciudades en cuyas calles se habla corrientemente alemán.

Económicamente, las diferencias no son menores. Es bien conocido el ejemplo de Río de Janeiro: en Copacabana se yerguen junto al mar lujosos edificios de apartamentos, mientras que a pocos centenares de metros, en lo alto de las montañas, se extiende la miseria de las *favelas*. Algunos millones de habitantes se concentran en unas cuantas megalópolis, mientras que otros millones de seres están diseminados en millones de kilómetros cuadrados. Las inmensas riquezas se concentran en pocos barrios de unas cuantas ciudades y la inmensa miseria se propaga por muchas montañas del altiplano, regiones amazónicas y desiertos sertanejos.

Esta enorme disparidad obedece a una razón primordial: la desigualdad en las relaciones económicas entre el Norte y el Sur, que reduce a la mayoría de los latinoamericanos a condiciones de vida infrahumanas.

Resulta pues que América Latina es por igual homogénea, en cuanto a la causa primordial de sus males, y heterogénea por su composición social, económica y geográfica. Y esas sociedades, idénticas y distintas a la vez, producen un teatro que es igual y diferente al mismo tiempo.

El teatro que han estandarizado las relaciones Norte-Sur es en las grandes capitales latinoamericanas el mismo que en las capitales europeas o que en Nueva York: se trata de las mismas comedias "de boulevard", con la misma música, a veces incluso con la misma coreografía y los mismos decorados, todo repetido, todo igual a sus modelos.

Felizmente existe otro teatro, el teatro popular, que es tan diverso como los pueblos que habitan nuestra América y que debe acomodarse a las condiciones en que se produce.

El caso de Liber Forti, director teatral boliviano, puede servir de ejemplo. Habituado a trabajar en las condiciones más precarias y con los medios más pobres, hacía teatro en cualquier parte, en cualquier local o al aire libre. Solía presentar espectáculos para los mineros de las minas de estaño de Cataví y Siglo Veinte, en las montañas, donde no había electricidad. Forti tenía que descartar la posibilidad de presentarlos durante el día, cuando los mineros trabajaban. Decidió pues pedir que los espectadores iluminaran con sus lámparas el escenario. "Para los actores —dice Liber Forti— esa es una manera extraordinaria de saber si una escena tiene un valor teatral o no: cuando los mineros no se interesan en la acción, la iluminación disminuye, y cuando más interesados están, más brilla el escenario".

Conversando con Luis Valdez, que dirige el Teatro Campesino de California, y con el director de un grupo mexicano, sobremanera interesante, llamado "Los Vendedores Ambulantes de Puebla" —integrado realmente por vendedores ambulantes de esa ciudad mexicana que utilizaban el teatro para denunciar sus condiciones de trabajo—, advertí que los tres habíamos encontrado soluciones similares a problemas semejantes. Les conté que cuando trabajábamos en Brasil, llamábamos "de comodín" a nuestra es

---

AUGUSTO BOAL, *brasileño, es autor de numerosas obras de teatro entre las que destacan* Torquemada, Puñetazo en la punta de un cuchillo *y* El gran acuerdo internacional de Mac Pato, *así como de una serie de ensayos sobre el "teatro del oprimido", traducidos a varias lenguas. Ha dirigido el Teatro Arena de Sao Paulo (Brasil), el Grupo Machete de Argentina y el Grupo La Barraca de Portugal, entre otros. Actualmente dirige el Centro de Estudio y Difusión de Técnicas Activas de Expresión (Método Boal) de París.*



El grupo argentino de teatro y danza de Grazziella Martínez en una escena de *White Dream* (Sueño blanco), obra presentada en el Festival de Tabarca, Túnez.

Foto © Hamid Belmenouar, París

cenografía puesto que, como no teníamos dinero para nuestros espectáculos, nos veíamos obligados a utilizar exclusivamente aquello que era inservible para otras actividades. Les conté, por ejemplo, que cuando pusimos en escena *El mejor alcalde, el rey,* de Lope de Vega, las ropas de los nobles estaban hechas con tapetes viejos, cinchas de caballos que la municipalidad echaba a la basura, y así por el estilo. Valdez me dijo que él hacía lo mismo con su conjunto y que llamaban a la suya escenografía "rascuachi" (pobre, pequeña, fea, sin valor). Pero tanto él como yo sentíamos cierto orgullo de crear belleza a partir de la basura. Nuestro compañero mexicano nos informó que en Puebla hacían lo mismo, "sólo que no le hemos puesto nombre alguno a nuestra escenografía. Usamos basura porque no tenemos otra cosa".

El teatro popular latinoamericano tiene un carácter de urgencia. Por lo general se escogen o se improvisan las obras según las necesidades sociales locales. Se emplea el teatro como una forma de debate, de toma de conciencia, de protesta, de estudio de las tácticas a seguir. Jamás se pierde de vista el carácter social e incluso político de la obra representada, ni siquiera cuando se recurre a las grandes obras del repertorio internacional. Por ejemplo, se ha utilizado *Tartufo* de Molière para denunciar a los grupos "pararreligiosos" de extrema derecha que empleaban los mismos métodos del personaje, que consisten en transformar a Dios de Juez Supremo en *partner* o asociado en la lucha social. La obra sigue siendo la misma, el texto es el mismo de Molière, pero el espectáculo revela así connotaciones, relaciones y contenidos que permanecen ocultos en otras representaciones más "esteticistas". Y prueba también que Molière es universal, puesto que así resulta ser un autor brasileño, argentino, uruguayo, etc.

A más del teatro universal, que brinda no pocos temas o puntos de partida para la presentación de espectáculos populares, pueden utilizarse todos los argumentos o fuentes de inspiración teatral, siempre con una perspectiva popular. Recuerdo el caso del director paraguayo Antonio Pecci, que resolvió presentar una Vida de Cristo, que parecía ser el tema más inofensivo y menos subversivo para la censura. Sin embargo, Pecci, consciente de que el pueblo paraguayo es bilingüe y de que la verdadera lengua materna del 90 por ciento de la población es el guaraní, optó por la siguiente solución estética: Jesucristo, los apóstoles y el pueblo en general hablarían en guaraní, mientras que Pilatos, los centuriones y demás personajes romanos hablarían en español. Bastó este recurso para que todos los espectadores comprendieran que Jesús vivía en un país ocupado por tropas extranjeras y el texto del Evangelio pasó, en esta versión, a servir de modelo de comportamiento para el público.

Para el teatro popular todos los temas son buenos; lo que cuenta es su adecuación al *aquí y ahora* de la realidad social. Hubo en Perú un grupo teatral que se dedicaba a hacer una "revisión" o relectura de los folletines de la televisión. Uno de ▶

▶ ellos, titulado *Esmeralda,* que era seguido con interés por gran parte de la población, contaba la historia de una empleada doméstica que termina casándose con el hijo del amo de casa. La obra teatral seguía más o menos fielmente el argumento original, y tras la representación tenía lugar un "foro" o debate que esclarecía los significados evidentes u ocultos de la obra que el público acababa de ver. En este caso fueron los propios espectadores quienes descubrieron todo el contenido antifeminista disimulado del argumento: para el hijo del amo una esposa no era realmente la mujer que ama y con la que quiere vivir sino una sirvienta o empleada doméstica, encargada de velar por su ropa, su comida, su casa.

En un país andino, un conjunto teatral viajaba por las montañas improvisando escenas sobre las historias verdaderas que contaban los campesinos. Había una, en particular, que tenía mucho éxito. Era la historia de un alcalde ladrón, que existía realmente. Cuando se representó esa obra en la ciudad del alcalde, el público, enfurecido tras el espectáculo, fue a la municipalidad e hizo que lo prendieran. Días más tarde, el mismo conjunto anunció una representación en otra ciudad vecina, cuyo alcalde era igualmente culpable. Pero éste aprovechóse de una creencia muy difundida y arraigada entre los campesinos —la existencia de una suerte de demonios llamados "pistacos", espíritus carnívoros que encarnaban en cier-



Foto © Augusto Boal, Paris

La primera consigna del teatro popular latinoamericano parece ser la de abandonar las salas tradicionales e ir al encuentro de su público. Cualquier sitio puede ser entonces un lugar escénico. En la foto, el Teatro Arena de Sao Paulo, dirigido por Augusto Boal, "pone en escena" en un camión *Revolución en América del Sur,* en las regiones desérticas del nordeste brasileño.



Foto © Roger Pic, Paris

***Gimba,* de Gianfrancesco Guarnieri, reproduce el mundo de las *favelas* brasileñas. Arriba, una escena de la obra en la versión del Teatro Popular del Brasil, dirigida por Flavio Rangel.**



Foto © Roger Pic, Paris

Adaptación de un cuento del popular escritor colombiano Tomás Carrasquilla, *A la diestra de Dios Padre* ha constituido, bajo la dirección de Enrique Buenaventura, una de las obras de mayor éxito del Teatro Experimental de Cali.

tas personas que devoraban a otras— e hizo difundir por la radio local la noticia de que un grupo de "pistacos" disfrazados de actores vagaban por la región. Cuando el conjunto llegó a la localidad se encontró con que ésta se hallaba desierta y que la población aterrorizada se había refugiado en sus casas. Incluso la radio se hallaba abandonada, con el micrófono "abierto". Esto bastó para que los actores improvisaran una pequeña escena radiofónica, o de radioteatro, que denunciaba el ardid del alcalde, quien no corrió mejor suerte que su colega cuando la población descubrió la verdad.

Es evidente que en este tipo de teatro no participan actores profesionales con la misma formación artística ni las mismas garantías económicas que sus colegas europeos o norteamericanos. Son artistas del pueblo: son el pueblo.

En los veinte años últimos he viajado constantemente por casi todos los países de América Latina. He estado en contacto con muchas de estas formas de teatro, utilizadas principalmente como medio de promover el diálogo, de considerar el teatro como un lenguaje. Y fue así, en contacto vivo y permanente con la realidad latinoamericana múltiple, como llegué a elaborar mi propia técnica del "Teatro del oprimido". Su objetivo principal es ayudar a cualquier ser humano oprimido a recuperar un lenguaje teatral y, a través de él, tratar de comprender mejor su realidad para transformarla. Las formas fundamentales del teatro del oprimido parten del mismo principio: de la certeza de que todos los hombres son capaces de hacer todo aquello de que un hombre es capaz. El teatro es, o puede ser, un oficio, una profesión, pero es ante todo una vocación. Y esta vocación está al alcance de todo el mundo en cualquier lugar.

Las artes son lenguajes. Pero aquello que se aprende mediante un lenguaje no puede aprenderse mediante otro. Lo que aprendemos y comunicamos gracias a la música sólo puede lograrse a través de ella. Si fuéramos sordos no percibiríamos esa parte de la realidad. O sea que la percepción más perfecta y total de la realidad se obtendrá sólo gracias a la suma de todos los lenguajes posibles. El teatro es precisamente ese arte total, la suma de todas las artes: poesía, pintura, escultura, música, baile, etc. Y el teatro, incluso pobre, aun el más pobre, tiene al hombre como centro del universo. Y es urgente e imprescindible que todos los oprimidos recuperen esa totalidad densa, rica, profunda, para conocer mejor los mecanismos de las opresiones que sufren, para luchar mejor por su liberación.

El "Teatro imagen" (que se expresa por medio de imágenes y no de palabras), el "Teatro foro" (en el que se discuten teatralmente, a través de la acción dramática, todas las tácticas y estrategias que pueden adoptarse) y el "Teatro invisible" (en el que la ficción se tranforma en realidad, es decir que todo aquello que se representó como una obra teatral se convierte en una acción real en el mundo real) son tres formas del "Teatro del oprimido" que sólo pueden sistematizarse a partir de una realidad viva en transformación. La de América Latina, por ejemplo.

A. Boal

EUROPA

La vanguardia ya no escandaliza

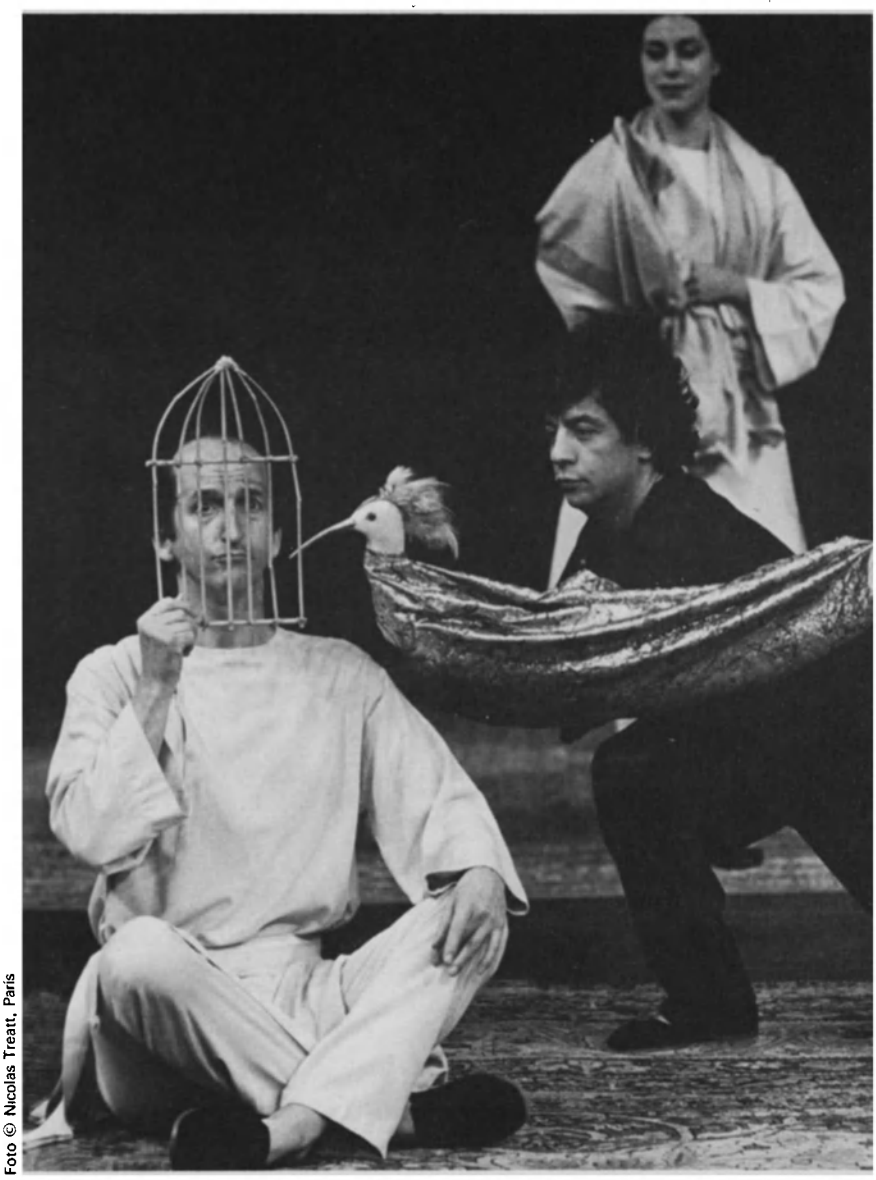


Foto © Nicolas Treatt, París

Una escena de *La conférence des oiseaux* (La conferencia de los pájaros), montaje teatral del inglés Peter Brook en el teatro Bouffes du Nord de París, según la obra *El lenguaje de los pájaros* del poeta persa Attar (siglos XII-XIII). Cada actor encarna más o menos simbólicamente un pájaro.

por Ronald Hayman

LOS libros son como los plátanos, decía Jean-Paul Sartre; hay que consumirlos inmediatamente para poder apreciar todo su sabor. Marcel Duchamp consideraba que un cuadro no tenía más de cuarenta o cincuenta años de vida, y Antonin Artaud afirmaba que "las obras maestras del pasado están bien para el pasado, pero no para nosotros".

No cabe duda de que el teatro de vanguardia es indispensable para que el teatro siga vivo, pero es asimismo evidente que aquél no puede seguir haciendo lo mismo durante mucho tiempo; y cabe preguntarse qué le queda todavía por ha- ▶

RONALD HAYMAN, *inglés, ha trabajado en el teatro como actor y como director. Sobre el teatro y el arte del actor ha escrito varios libros, entre ellos* Artaud and After *y* British Theatre since 1955. *Ha publicado una biografía de Kafka y próximamente publicará otra de Bertolt Brecht. Colabora también en la radio y en el* Times Litterary Supplement *de Londres.*



Foto © Nicolas Treatt, París

En un ensayo de la obra *¿Dónde están las nieves de antaño?* del polaco Tadeusz Kantor, montada en París, se ve a este último detrás de otro actor.

▶ cer en Europa. En el pasado, los principales hitos de esa tendencia eran los momentos en que se escandalizaba al público y la manera más fácil de conseguir tal cosa era quebrantar un "tabú" o desafiar un convencionalismo. Cuando en 1886 se estrenó *Ubú rey* de Alfred Jarry, la palabra con que comienza la obra, *"merdre"*, pese a tener una *r* de más, bastó para provocar confusión y escándalo en el público durante quince minutos. Cuando en 1968 los actores de *Oh, Calcutta* se presentaban noche tras noche enteramente desnudos, se hizo pedazos un convencionalismo que había sobrevivido desde la época del teatro griego. Pero, ¿cuántos convencionalismos subsisten todavía?

¿El de que debe poder oírse a los actores? Ya en el segundo decenio de nuestro siglo los dadaístas se presentaron en el Cabaret Voltaire de Zurich de espaldas al público. ¿El de que una obra teatral debe contar una historia? Con *Ultraje al público,* de Peter Handke, escrita en 1965 y representada en 1966, a los espectadores se les exigía implícitamente que rechazaran el procedimiento con que se estaba sustituyendo la representación habitual. En efecto, cuatro actores se dirigían directamente al público, tomándole el pelo, hablando principalmente de lo que pasaba en la sala, sin que se creara ilusión alguna en el escenario ni se desarrollara una narración. ¿Hasta dónde puede ir todavía la vanguardia? ¿Cuánto puede avanzar aún una nueva ola playa arriba?

Porque cada nueva ola retrocede forzosamente, pero es cada vez más difícil escandalizar al público. No hace mucho habría resultado inquietante e incómodo ver en escena a dos gemelos varones idénticos, de edad madura, vestidos como cardenales y bailando el tango *Hernando's Hideaway* (El escondite de Hernando) en la comedia musical *The Pajama Game* (El juego de los pijamas). Pero los recursos teatrales de este tipo encajan perfectamente dentro de la progresión natural de obras como *Dónde están las nieves de antaño* de Tadeusz Kantor, representada por primera vez en Roma en 1978 y programada en el Festival de Otoño de París de 1982. Hoy día provocar al público es más fácil que escandalizarlo. En el Festival Holandés de Amsterdam del año pasado, la presentación de *Walzer* por la Compañía de Danza de Wuppertal de Pina Bausch suscitó los abucheos y las rechiflas de los espectadores. Al público le irritó la interpretación desmesuradamente lenta de una canción y hubo improvisaciones, como cuando un bailarín gritó en tono insultante a los espectadores: "No es ninguno de ustedes quien va a divertirme, ¿no es verdad?". El resultado de esos recursos depende, en gran parte, de la habilidad con que se controlan gestos y palabras que parecen precisamente escapar al control de los actores.

Al aceptar formar parte de un público nos comprometemos, en lo esencial, a permanecer pasivos, a hundirnos voluntariamente en el estanque en cuya superficie Narciso viene a contemplar su imagen, y no es mucho lo que podremos hacer para presentar una denuncia si los actores exhibicionistas se vuelven sádicos. La representación de *Hamlet,* con sus seis horas de duración, en el teatro Schaubühne de Berlín, en diciembre de 1982, parecía indicar que la intención fundamental del director, Klaus Michael Grüber, era ignorar por completo la existencia del público o bien desafiarlo a subir al escenario para poder ver y oír lo que allí sucedía. Se había retirado la pared que separaba dos de las tres salas del teatro, pero en lugar de tratar de llenar el inmenso espacio vacío que quedaba entre ellas, Grüber se sirvió de ese espacio para hacer que las figuras humanas parecieran pequeñas. Era como verse obligados a seguir la obra a través de un telescopio colocado al revés.

El montaje de *Espectros* de Ibsen por Luca Ronconi en el Festival de los Dos Mundos de 1982 en Spoleto, Italia —cuatro horas de espectáculo en la cripta de la iglesia de San Nicolo—, daba fe de la misma voluntad de poner a prueba la



paciencia del público, mantenido lo más lejos posible del lugar de la acción y obligado a soportar los movimientos lentos y sonambúlicos de los actores y el manierismo histriónico y provocador tanto de las palabras como de los gestos.

Una de las paradojas fundamentales del teatro contemporáneo radica en que la vanguardia necesita recurrir a los clásicos; otra, en que el teatro de vanguardia se representa en los festivales internacionales y en las grandes salas subvencionadas que disponen de importantes presupuestos e inmensos recursos técnicos. A fines de los años 60, cuando Rainer Werner Fassbinder trabajaba en Munich con su Antiteatro, el conjunto ofrecía representaciones en sótanos, guardarropas y boleras. En 1968 Jim Haynes, quien cinco años atrás había fundado el pequeño Traverse Theatre en Edimburgo, creó el Arts Lab en Londres. Allí acogió a algunos de los primeros grupos marginales, entre ellos el People Show, y contribuyó a crear otros. Pip Simmons formó un conjunto para poner en escena una serie de obras de cincuenta minutos de duración, mientras que David Hare y Tony Bicat, que colaboraron en un espectáculo basado en el Diario de Kafka, terminaron por constituir el Portable Theatre, una compañía que se presentaba en lo que podríamos llamar espacios no teatrales.

Resulta extraño que pese a la popularidad alcanzada por el teatro marginal no haya en estos años 80 equivalentes del Antiteatro ni del Arts Lab. Las condiciones en que se desarrolla el teatro contemporáneo no son adecuadas para la escritura experimental; por otra parte, los teatros del *establishment* se apropian rápidamente de los directores experimentales que más éxito han logrado con el teatro marginal. Consecuencia de ello es que las obras que requieren un elenco numeroso o que por otras razones no pueden representarse en espacios reducidos, están expuestas a ciertas agresiones antiteatrales. En el festival de 1982 del Berlin Theatertreffen los directores de mayor fama trataron de competir en irreverencia para con los clásicos.

Simultáneamente, el teatro de vanguardia se está volviendo cada vez más internacional, y los diversos festivales fomentan esta fertilización recíproca. Así, tras la presentación de la Compañía Rustaveli de Tbilisi (Tiflis), República Socia- ▶



Foto © Antonello Perissinotto, Padua, Italia

Máscara propia de la "commedia dell'arte" que representa a un personaje de *La moschetta* (La mosca), obra escrita en dialecto de Padua por el autor y actor italiano Angelo Beolco, llamado Ruzzante (1502-1542).



Foto Nicolas Tratt, Paris

Una escena de *Los insensatos están en vías de extinción*, obra del dramaturgo austríaco Peter Handke, presentada en el Théâtre des Amandiers de Nanterre, Francia.

▶ lista Soviética de Georgia, en los festivales de Aviñón y de Edimburgo y en el Round House de Londres, se advierte una neta influencia de su estilo teatral que se ha propagado por muchos países.

Acusadas son también las influencias orientales en el teatro occidental contemporáneo. Peter Brook ha sido uno de los grandes precursores del eclecticismo intercontinental en el estilo teatral. Al conjunto políglota que formó en París a fines de los años 60 incorporó un actor japonés de teatro Noh, y una de las ideas centrales de su versión de *Sueño de una noche de verano,* de 1970, se deriva del circo chino. En la representación de *Ricardo II* dirigida por Ariane Mnouchkine en la Cartoucherie de Vincennes de París el año pasado, la influencia del teatro Kabuki es visible en la concepción de los decorados, en el estilo declamatorio de la actuación, en el acompañamiento musical con instrumentos de percusión y en los movimientos estilizados de los actores con las rodillas dobladas.

La devaluación de la palabra —tendencia que ha predominado durante mucho tiempo en el teatro de vanguardia— ha preparado el terreno para esta nueva ola de internacionalismo. Antonin Artaud creía en "el predominio absoluto del director cuya creatividad *elimina las palabras*". Es muy raro que éstas puedan suprimirse por completo —como en la obra de Peter Handke *My Foot, My Tutor,* de 1969—, pero algunos directores, como Mike Leigh, han aplicado su creatividad a hacer que los actores improvisen el texto, mientras que Peter Brook ha venido experimentando con su grupo internacional para tratar de encontrar "otro lenguaje, tan exigente como lo es para un autor el lenguaje de las palabras... un lenguaje de gestos, de sonidos, un lenguaje a base de palabras-como-parte-del-movimiento, o de palabras-mentira, palabras-parodia, palabras-ripio, palabras-contradicción, palabras-choque o palabras-grito". Cuando Brook encomendó al poeta Ted Hughes la creación de un nuevo lenguaje para un espectáculo del festival de Persépolis en 1971, trataba de descubrir hasta qué punto los seres humanos son capaces de abolir las diferencias de raza, de lengua y de tradición cultural, expresándose por medio de movimientos y de sonidos, empleando los mínimos comunes múltiplos de la expresividad humana y elevándolos a una potencia mayor.

Cuando Brook llevó a su conjunto a actuar en las aldeas africanas, estaba también tratando de crear una forma de teatro inmediatamente comprensible para cualquier ser humano, más allá de las fronteras lingüísticas y culturales. Por su propia naturaleza, el teatro de vanguardia se enfrenta con problemas que son, en el mejor de los casos, sólo parcialmente solubles. Pero mientras una ola retrocede, la siguiente está avanzando ya, y pudiera ser que las diferentes partes de una solución estén flotando en cada una de ellas.

R. Hayman

Un "teatro antropológico" con los Mapuches

Dos teatristas italianos, Renato Cuocolo y Raffaella Rossellini, son los fundadores y animadores del Teatro del IRAA (Instituto de Investigaciones sobre el Arte del Actor, de Roma), que en enero de 1982 inició, con la ayuda de la Unesco, un proyecto titulado "El teatro fuera del teatro". Según Cuocolo, se trata de explorar "las posibilidades de un teatro de la comunicación como medio de conocimiento y comprensión entre diferentes culturas y pueblos". La primera experiencia concreta del Teatro del IRAA en este sentido ha sido una estancia entre los indios mapuches de la reserva de Rucahue, en el sur de Chile. Allí los actores italianos presentaron ante un público tan alejado del europeo sus propias obras, al mismo tiempo que se mezclaban en su vida cotidiana y en sus fiestas y ritos, intentando así investigar ciertas formas culturales como el chamanismo, aun vigente entre los mapuches. En la foto, actores italianos y aldeanos mapuches reunidos en una ceremonia de consagración del lugar de la representación teatral; el "Machi" o chamán inicia un "Ngillatún", rito de bienvenida y de fertilidad que tiene lugar en torno a un canelo, árbol sagrado, plantado por el cacique de la comunidad en honor de los comediantes extranjeros.



Foto © Teatro dell' IRAA, Roma

El teatro está en la vida, pero quizás lo más auténtico de la vida esté en el teatro. En este gran panel de la exposición "Máscaras" organizada hace algunos años en Londres se nos recuerda que "las máscaras no se hicieron para los museos".

Una ficción más auténtica que la realidad

por Michel Cournot



Foto © Commonwealth Institute, Londres

EL teatro es un ser humano, o varios seres humanos, físicamente presentes, aquí y ahora, que fingen, que hacen como si hicieran o dijeran algo, en el mismo lugar que otros seres humanos, también ellos físicamente presentes y que en principio no se mueven ni hablan.

Visto con frialdad, desde fuera, el teatro no es diferente de lo que no es teatro. La madre que canta una canción de cuna o cuenta una historia de hadas y ogros a su hijo es también teatro, con la pareja actor-espectador. El desconocido que vigila su postura y su vestimenta, sus gestos y las expresiones de su rostro, el tono de su voz, que elige cuidadosamente sus palabras pensando en seducir a la desconocida, también es teatro.

Pero también lo es el acto utilitario puro. Por ejemplo, el obrero que, sólo por ganarse el pan y sin ningún otro vínculo de sentido o de sentimiento con su trabajo, ejecuta los gestos de la cadena de montaje bajo la mirada del contramaestre, es teatro. Esos gestos le son tan íntimamente ajenos, tan penosos y tan indiferentes incluso, que al efectuarlos en realidad lo que hace es "interpretarlos".

Y eso por no hablar de los teatros más corrientes que se dan en la vida de la sociedad: los jueces y los abogados en el tribunal, los dirigentes políticos en la tribuna del desfile y las masas militares o civiles que desfilan (actores frente a otros actores), o simplemente el camarero de un restaurante que, por amor al juego, "estiliza" los gestos de su servicio.

Para distinguirse de la continua representación social, el teatro propiamente dicho, el "arte" del teatro, se desarrolla de preferencia en lugares distintos de los de la vida activa cotidiana, en locales particulares y a horas generalmente no laborables, por la noche tras el cierre de las empreas o los domingos y días de fiesta.

En esas horas y lugares de "ocio" actores y espectadores se dedican a esa práctica paralela consistente en repetir, "fuera de la realidad", los hechos, gestos y palabras de la realidad, en interpretarlos.

Esta falsificación, esta imitación imaginaria de la vida real no es una actividad ficticia, una mentira compartida. Las mujeres y los hombres que allí en el escenario, por la noche, realizan su trabajo de actores experimentan realmente los esfuerzos físicos y espirituales, los sufrimientos, las alegrías, las angustias de unos actos que en realidad se cumplen plenamente; puede incluso decirse que tienen de esos actos una conciencia más sólida que la que tienen, en su oficio, en su jornada, en su vida activa, muchos empleados, obreros y trabajadores intelectuales.

En cuanto a los espectadores del teatro, a todos les ha ocurrido alguna vez, mientras se hallaban acodados a su ventana y contemplaban el espectáculo de la calle o en cualquier otra circunstancia en que hacían de testigo soñador y libre, ser ya espectadores, mirar y escuchar a los demás, pero he aquí que ese acto de percepción visual y auditiva lo realizan, lo viven ahí, esta noche, en el teatro, con mucha más atención y acuidad.

A las horas pasadas en el teatro se las podría considerar como horas de vida reflexiva, meditada, sentida, de una vida consciente y controlada, y ello con una fuerte tensión de verdad expresiva, de esfuerzo de imaginación y de creación, mientras que las horas, a menudo mentirosas y áridas, que se viven fuera del teatro, en casa, en el lugar de trabajo o en los medios de transporte, son más bien las horas de una vida maquinal, obligada, no convencida, ficticia.

Si nos dedicamos a ser espectadores mañaneros de ese teatro continuamente repetido que es la vida de una gran ciudad, podemos experimentar un inmenso vértigo ante el espectáculo de esos cientos de miles de mujeres y de hombres que no saben quedarse en la cama o sentados en una silla de su casa, de esos centenares de millares de mujeres y hombres que una vez más bajan al metro, quitan la funda de su máquina de escribir, levantan el cierre metálico de su tienda o vuelven a instalarse, con las muñecas encadenadas como medida de seguridad, ante la máquina automatizada.

Todo ese teatro se repite, recomienza, sin alegría, sin convicción, quizá sobre todo porque la repetición es en sí misma un entrenamiento para realizar los gestos y pronunciar las palabras de esa vida. Todo ese teatro se repite al margen de la auténtica libertad de cada individuo, de las verdaderas aficiones, de las esperanzas reales que antes se tenían; todo ese teatro se repite, y continuará repitiéndose hasta el último día, en ese vago estado unánime de asentimiento somnoliento, de aceptación resignada.

Y algunas noches, para ciertos seres humanos capaces de recobrarse, en esos lugares de creación y de reflexión que son los teatros, lejos de ese sueño colectivo, se realizan unos gestos y unas palabras a plena luz, a plena conciencia, con unos espectadores al fin despiertos. Unas cuantas horas de vida responsable robadas a la ilusión de los días.

Tal parece ser el sentido del Teatro en este viejo mundo que es el nuestro. □

MICHEL COURNOT, *periodista y escritor francés, es crítico teatral del diario* Le Monde *y crítico literario del semanario* Le Nouvel Observateur, *de París. Ha escrito varios libros (uno de los cuales obtuvo el Premio Feneon) y es autor de la película* Les Gauloises Bleues, *presentada al Festival de Cannes en 1968.*



El perfil de Africa como telón de fondo y en escena S. Kokou Allouwassio, actor y autor dramático de Togo.

Foto © Derechos reservados

AFRICA

Avatares de la tradición

por Ange-Severin Malanda

A los estudiosos les ha desconcertado durante mucho tiempo el fenómeno del teatro africano. En lugar de interrogarse por la índole misma de la mirada que dirigían a las formas teatrales del continente negro, esos estudiosos llegaban a la conclusión de que las mismas daban solamente fe de la existencia de un "preteatro" africano. Ello equivalía a privilegiar resueltamente las normas impuestas al teatro europeo durante una de las etapas de su historia.

Hasta hace poco, en Africa las fiestas tradicionales y otras varias ceremonias presentaban evidentes aspectos teatrales. Esas fiestas se inspiran en motivos religiosos, al mismo tiempo que tienen innumerables repercusiones de orden socioeconómico. La dificultad de discernir los contornos exactos del teatro en Africa provenía, pues, también de que los momentos de teatralización se insertaban en un ámbito más vasto.

Es hoy difícil abarcar toda la escena teatral africana, prestar atención a todos los aspectos de la vida que en ella encuentran expresión dramática, a todos los fenómenos que pone de relieve. Intentaremos, de todos modos, trazar un sucinto panorama de algunas de las experiencias más significativas emprendidas en el ámbito del teatro africano. Pero antes tengamos presente esto: nos enfrentamos aquí con una escena que en cierto modo no tiene ni centro ni periferia. Esa escena tiene una amplitud continental en la medida en que la circulación de las compañías teatrales facilita el establecimento de numerosos intercambios en toda Africa. Las condiciones de producción de los espectáculos influyen también en la similitud de las experiencias. Enfrentados con problemas análogos, los hombres de teatro africanos están trazando perspectivas nuevas y paralelas.

A juicio de muchos, es en la Escuela Normal William Ponty de Senegal, a fines de los años 30, donde hay que situar el origen del teatro africano actual. A primera vista, se trata de un punto de vista restrictivo, puramente cronológico. De todos modos, debe reconocerse que varias escuelas han sido efectivamente el caldo de cultivo del actual teatro (tal es el caso, por ejemplo, del Collège Saint-Joseph del Congo belga, bajo la colonización). Fue por su conducto como se produjo la progresiva penetración en Africa de ciertos modelos teatrales europeos.

El suceso teatral es algo que, por definición, no se repite jamás desde el momento en que cada representación es como una versión inédita y efímera que difiere de las anteriores aunque sea pareci-

ANGE-SEVERIN MALANDA, *poeta congoleño, ha realizado estudios en el Instituto de Estudios Teatrales de París.*

da a ellas. Las "representaciones" tradicionales sabían tener rigurosamente en cuenta tal hecho y apreciar todas sus consecuencias. La introducción del texto en el teatro africano modifica completamente esta comprensión del acto teatral.

Como ya hemos dicho, las escuelas fueron los primeros focos gracias a los cuales llegaron a Africa muchos clásicos del teatro europeo. Conviene añadir que las iglesias constituyeron el otro cauce de penetración que permitió que ciertos elementos del teatro europeo se injertaran en el africano. El ejemplo más notable es sin duda alguna el de la *Kantata* practicada en el Africa occidental (Togo, Ghana). Al principio, las iglesias eran los lugares donde se escenificaban fragmentos de la Biblia asociados con referencias al contexto sociocultural africano que constituye la Kantata como género. Después ésta abandonó su lugar de nacimiento, para ir a conquistar nuevos espectadores fuera de las iglesias.

El teatro africano descansa en una doble tradición. En efecto, aquel asimila cada vez más elementos tomados de las formas teatrales de Occidente, al mismo tiempo que se inspira en las tradiciones locales o regionales. De este modo se reinventa constantemente, utilizando mitos, cantos, relatos, máscaras y costumbres tradicionales y apropiándose al mismo tiempo otros muchos aportes.

"En el Africa occidental hay todo un teatro en pleno desarrollo—observa Alain Ricard—. Es un teatro que habla las lenguas locales, que no se escribe siempre e incluso que a menudo no se escribe ni poco ni mucho. El teatro escrito, frecuentemente en lenguas europeas, se halla en una situación paradójica. Teatro escrito en una lengua de Europa, se propaga sobre todo entre los escolares y estudiantes que en él practican esas lenguas. Pero, con ello, pierde todo carácter teatral para convertirse en un ejercicio de estilo pedagógico".

Pese a la influencia de los clásicos del teatro europeo y a la multiplicación de las piezas escritas autóctonas, la relación del teatro africano con la literatura teatral sigue siendo ambivalente. La comparación que hace el togoleño Senouvo Agbota Zinsou entre el *concert party* y la *commedia dell'arte* no carece de fundamento. Sabido es que la aparición de la comedia del arte se produjo a través de una ruptura relativa con la *commedia sostenuta* (forma propia de la literatura teatral escrita). Como la comedia del arte, el *concert party* se basa en la improvisación y en la proeza corporal y verbal del actor: ningún texto indica a éste lo que debe interpretar. En el *concert party* (que sin embargo se deriva de la Kantata) no hay texto previo que determine el ritmo de la interpretación o del espectáculo. La teatralidad no queda pues subordinada al texto escrito. Con ello aparecen en escena hablas distintas de las que se utilizan en la mayor parte del repertorio dramático escrito (inglés y francés). Se organiza otra retórica teatral, que se encarna a partir de ▶





Fotos © Museo Nacional de Malí

El koteba es una forma de espectáculo tradicional de Malí. Durante la estación seca los campesinos —transformados en actores, cantantes y músicos— representan entremeses de dos tipos: los que narran los sucesos de la aldea y los que reproducen las relaciones entre los aldeanos y las autoridades (arriba, *La llegada del Comandante).* En ambos casos el espectáculo comienza con la "procesión" (extremo superior): los actores entran en escena cantando y caminando lentamente a fin de que los espíritus cedan el escenario a los seres humanos. En las fotos, el Teatro Nacional de Malí, dirigido por Aguibou Dembele.

Shakespeare en Africa. *Macbeth* según la versión del Teatro Senegalés llevada al festival del Teatro de las Naciones de París.

Foto © Nicolas Treatt, París



otra materia prima. La repercusión social es también distinta. Y cabe extender a todo el teatro africano la observación de Bernth Lindfors de que "las representaciones orales tienen en Kenia una repercusión mayor que las palabras impresas".

La ambigüedad de la relación del teatro africano con el texto escrito es como un nudo. A través de esa relación se plantea toda la cuestión de la transformación de una herencia. El sentido del trabajo realizado estos últimos años por el Rocado Zulu Théâtre (que anima en el Congo Sony Labou Tansi), por el Koteba (dirigido en Costa de Marfil por Souleymane Koly) y por el Mwondo Théâtre (Zaire), por no hablar de las numerosas compañías teatrales yorubas (Nigeria), se inscribe en el marco de esta cuestión y de los diversos problemas y prácticas que de ella se derivan. Recordemos también el audaz trabajo efectuado en 1977 en el Centro Cultural Kamirithu de Limuru (Kenia) con sea de pasada, que durante mucho tiempo se haya podido insinuar que no existía el teatro africano—olvidándose por lo demás reconocer que la aparición de la "galaxia Gutenberg" cuenta manifiestamente en lo que atañe al privilegio que se concede al texto escrito en la concepción dominante del teatro europeo. Basta con ver trabajar a Souleymane Koly para comprobar hasta qué punto se aparta de esa concepción. Como dice él mismo, su trabajo es montar espectáculos donde hay "pocos textos, expresión corporal, mucha danza, música y canto". De este modo, el juego teatral se despliega hasta el punto de convertirse en comedia musical.

Puede distinguirse de diversos modos el teatro africano actual del teatro tradicional. Por ejemplo, constatando que un auténtico "proceso de laicización" (la expresión es del historiador Marcel Detienne) ha acelerado la transformación del teatro tradicional. Las antiguas manifestaciones teatrales sufrían la influencia de los ritos sagrados. El nacimiento del teatro contemporáneo coincidió con la merma de la dimensión sagrada en ciertas manifestaciones teatrales de corte tradicional. Nuevas determinaciones sociales e históricas fundan la organización del teatro. Entre ellas figuran las originadas por el proceso de urbanización intensa que experimenta Africa desde hace varios decenios. Ahora son las ciudades los lugares principales donde se ofrece al público el trabajo teatral, que en cambio sólo esporádicamente afecta a las zonas rurales. La ciudad absorbe y reutiliza los mitos, los cuentos y las leyendas del mundo rural. A mediados del decenio de los 70, el grupo Catharsis de Lubumbash recorría carreteras y senderos para observar y recoger los vestigios de las prácticas teatrales tradicionales. En 1976 los miembros del Mwondo Théâtre montaron un espectáculo construido a base de la mitología surgida en torno a los hermanos gemelos, transformando, mimando y cantando esos mitos y mezclando diversas tradiciones étnicas.

La urbanización ha modificado sobre todo las condiciones materiales de producción y de recepción de los espectáculos. Son pocos los teatros abiertos permanentemente. Los espectáculos se dan con frecuencia en escenarios improvisados (en bares, en las escuelas, sobre tablados, etc.). La existencia de salas de teatro, sea cual sea su número, obliga e invita al hombre de teatro a concebir un nuevo tipo de práctica. Incluso en las compañías ambulantes de Nigeria que parecen profesionalizarse los problemas de escenificación se plantean cada vez más seriamente. Sin embargo, el reinado del director de teatro aun no ha comenzado en Africa (sabido es que su triunfo en Europa data del siglo XIX). Aparte de los teatros institucionalizados (como al Théâtre Daniel Sorano de Senegal), los problemas de dirección y de escenografía encuentran difícilmente soluciones adecuadas. En este punto el teatro africano se halla desaventajado a causa de su pobreza material.

En lo que atañe a la acogida dispensada a las obras, el público se hace, se deshace y vuelve a crearse al hilo de las representaciones. Las formas teatrales que gozan de un público más fiel son aquellas interpretadas y representadas en las lenguas locales (koteba en Malí, teatro yoruba de Nigeria, etc.). Estas formas son las que invitan al espectador a participar en el espectáculo (cosa que ocurre a menudo cuando el espectáculo transcurre al aire libre).

Así pues, la urbanización no ha interrumpido la aparición de nuevas formas de teatralidad en Africa. Y es a través de éstas como se inventan hoy nuevas estéticas. El teatro africano es un teatro de experimentación.

A.-S. Malanda



Foto © Maboulou, Brazzaville, Rep. Pop. del Congo

El Rocado Zulu Théâtre de Brazzaville (República Popular del Congo), que dirige Sony Labou Tansi, se ha distinguido en los últimos años por la elaboración de un estilo teatral en el cual el diálogo y la expresión corporal se orientan a poner de relieve la identidad cultural del país. Los temas de las obras que representa están tomados de la vida social cotidiana. En la foto, una escena de *Ils sont là* (Están ahí), pieza basada en siete cuentos publicados con el título de *Tribaliques*.

ocasión del montaje de *Ngaahika Ndeenda*, obra producida en lengua kikuyu.

Los espectáculos de los primeros años del teatro moderno africano se caracterizaban por la furiosa y estéril imitación del teatro europeo. Paradójicamente, al mismo tiempo apuntaban en Occidente nuevas perspectivas gracias al descubrimiento de los teatros no europeos. Paul Claudel interrogaba al teatro japonés, Antonin Artaud al de Bali y Bertolt Brecht al chino. Ya en 1935 observaba Antonin Artaud en *El teatro y su doble* que "la revelación del teatro de Bali" había servido, a su juicio, de ocasión para "presentar del teatro una idea física y no verbal, en que aquel queda contenido en los límites de cuanto puede ocurrir en un escenario, con independencia del texto escrito, en vez de que el teatro, tal como lo concebimos en Occidente, quede ligado al texto y se halle limitado por él". Esta última observación explica, dicho

JAPON

La dialéctica del Noh y del Kabuki

por Masao Yamaguchi

Representada por primera vez en 1713, *Sukeroku Yukarino Edozakura* (Sukeroko, flor de Edo), de Tsuuchi Jihei, es una de las piezas más extraordinarias del repertorio Kabuki. Su rica sucesión de escenas, en las que combates acrobáticos alternan con pasajes de carácter bufo, constituye un ejemplo de la sensualidad, la vitalidad y el humor que caracterizaron a las piezas del periodo Genroku (1688-1730). En la foto, una escena entre Sembei, el sirviente (a la derecha), y su amo Sukeroku.



Foto © Embajada de Japón, París

DE las diversas formas del teatro clásico japonés, son el *Noh* y el *Kabuki* las más conocidas en el extranjero, Desde el punto de vista cronológico, el Noh, nacido en la segunda mitad del siglo XIV, precedió al Kabuki, que data de principios del siglo XVII.

El Noh fue una invención del actor Kan-ami Kiyotsugu (1333-1384) quien, con el patrocinio del poderoso shogún (gobernador) Yoshimitsu Asikaga, combinó varias formas teatrales anteriores para crear un nuevo género al que se llamó *sarugaku-no-Noh*. Perfeccionó la creación de Kan-ami su hijo Zeami, que no sólo elevó el Noh al máximo nivel de perfección artística sino que además dejó a su muerte un conjunto de escritos filosóficos sobre los principios de su estilo teatral.

El Noh ejerció una inmensa atracción sobre la clase guerrera del Japón medieval, en parte porque su rigidez estética parecía tener algo de común con el rigorismo de los samurais. Sin embargo, en contraste con el rigor de la ética guerrera, la rigidez estética del Noh se obtenía creando belleza formal mediante unos movimientos corporales que tenían el poder de llegar hasta el subconsciente de los espectadores.

Esencialmente, el Noh se basa en los primitivos elementos chamanísticos de la cultura japonesa. Característica de la escenografía de este tipo de teatro es la economía de los decorados. El espectador ve solamente la imagen de un enorme pino en el telón de fondo, imagen que recuerda al conocedor el *kaju* o tablón en forma de árbol que se installa en el centro del escenario en el *wayang kulit* (teatro de sombras) de Java y Bali. En la tradición popular japonesa se veneraba a los árboles grandes y viejos porque se pensaba que eran, como el *kaju* del *wayang kulit*, el punto de mediación a través del cual los dioses descendían a la tierra. A decir verdad, quizá se pensaba que el pino era el eje que atravesaba el centro de la tierra; así, asociado a la noción de eternidad, venía a constituir el pivote del mundo. Es pues el punto focal de transformación en ▶

MASAO YAMAGUCHI, *japonés, es profesor del Instituto de Lenguas y Culturas de Asia y de Africa, de Tokio. Su último libro,* Invitation à l'anthropologie culturelle, *se publicó en 1982.*

que los dioses, los actores en los que se encarnan y los espectadores experimentan un cierto cambio.

En el repertorio del Noh se incluyen varios tipos de obras: *okina* y *sambaso,* en que un dios asume la apariencia de un anciano y mantiene un diálogo con un espíritu local que lleva la cara cubierta con una máscara negra, *waki Noh,* en que aparecen dioses locales de menor importancia; piezas de "guerrero-fantasma"; piezas "con mujer"; piezas sobre la locura; y piezas "con demonio".

Aunque exteriormente diferentes, esas obras de Noh son siempre expresión de una estructura básica semejante. Todas siguen una pauta narrativa en la que figuras ultraterrenas, como los demonios, el espíritu subconsciente de las mujeres o las almas de los muertos, son evocadas en el escenario por intermedio de un "mirón", representan su historia en forma de danza y, por último, desaparecen una vez que las oraciones del sacerdote los han apaciguado.

En las obras del Noh suele haber tres papeles principales: el *site* (protagonista), el *waki* ("mirón", que es generalmente un sacerdote ambulante) y el *ai-kyogen* (intermediario que representa a un personaje local).

El papel del *site* se divide en dos: el *mae-site,* en la primera parte de la pieza, y el *ato-site,* cuando el personaje se presenta bajo otra forma. Así, el *site* aparece primero como una persona corriente que se retira después de encontrarse con el *waki;* el *ai-kyogen* expone a continuación la leyenda local relativa al protagonista, o *site,* que vuelve a aparecer tras un intervalo en la segunda forma provisto de una máscara.

Por otra parte, un coro, sentado a la derecha del escenario, recita las partes narrativas del guión teatral y en los momentos culminantes penetra en el escenario con expresiones altamente simbólicas. Se considera que el coro representa la voz interior de los espectadores.

El papel del *waki* es interesante porque es en parte reflejo de una realidad histórica. A fines del siglo XIII existía en el Japón una secta budista conocida con el nombre de *jishu* que se especializaba en la comunicación con las almas de los muertos mediante el canto y la danza. Al parecer ciertos miembros de la secta visitaban antiguos campos de batalla y oraban por los guerreros que allí habían muerto. El sacerdote *jishu* narraba la vida de un guerrero muerto a la gente que se reunía en torno suyo, evocando el espíritu del héroe difunto gracias al poder de su interpretación. Así, esos sacerdotes eran en cierto modo los sucesores en el Japón medieval de los chamanes primitivos que actuaban de intermediarios entre este mundo y el de ultratumba.

El teatro Noh es esencialmente un teatro de fantasía. El escenario es como un equivalente de la pantalla cinematográfica: las figuras ultraterrenas que en ella se proyectan son una prolongación del subconsciente del *waki* que actúa como si fuera un operador manejando el proyector de cine. Al contemplar la "pantalla" de este teatro de la fantasía, cada espectador puede penetrar en los más recónditos recovecos de su propio espíritu.

Es gracias a este viejo enraizamiento en la experiencia chamanística japonesa como el teatro Noh puede aun conmover a los espectadores actuales. Así, asistir al Noh es una especie de proceso de psicoterapia que libera al espectador de las frustraciones que origina la alienadora vida cotidiana a partir de las raíces profundas de la existencia humana.

El Kabuki es una forma teatral posterior al Noh, pero la relación entre uno y otro teatro no debe plantearse sólo en términos cronológicos.

Desde los primeros tiempos la aparición de los dioses en el Japón se señaló por la presencia de dos figuras parcialmente opuestas: el *kami* (dios) y el *modoki* (interlocutor, intermedario). Esta dicotomía se repite constantemente en la estructura de la creencia *kami* y, además, en la creación de nuevas formas teatrales en el Japón. Aunque esta oposición entre el *kami* y el *modoki* representaba primitivamente una oposición entre el dios —el visitante exterior a la comunidad— y el *modoki* —el intérprete local del mensaje del dios—, por ella podían también explicarse diversos tipos de relación dialéctica; por ejemplo, *jami-modoki;* sagrado-profano; señor-criado bufón; conquistador-vencido; *site-waki;* aristocrático-popular; viejo-joven.

Sobre este trasfondo de relaciones dialécticas nació el Kabuki. Dícese que este arte teatral tuvo su origen en una figura legendaria, Okuni, una sacerdotisa encargada del santuario Izumo-taisha. Apareciendo en escena como un *waki* que evocaba el espíritu de Yamasaburo Nagoya, un joven que se decía había muerto en una batalla, Okinu lograba atraer a gran cantidad de espectadores.

Sin embargo, el Kabuki tenía una orientación diferente y unos patrocinadores distintos de los del Noh. Mientras éste era auspiciado por la clase de los samurais y se orientaba hacia el pasado, los patrocinadores del Kabuki eran los miembros de la nueva clase de los mercaderes y se orientaba hacia el mundo contemporáneo de los negocios más bien que hacia el pasado legendario e histórico. El Noh se proponía esencialmente evocar el espíritu del pasado a fin de llegar a los recovecos menos explorados de la mente, mientras que el Kabuki intentaba glorificar la energía vital de la clase comerciante urbana.

El arte del Kabuki se desarrolló en dos ciudades: Osaka y Edo (hoy Tokio), con



En el repertorio del teatro Noh figuran las llamadas "piezas para mujeres" o *Kazura Noh* (literalmente, "piezas con pelucas", ya que éstas solían emplearse en los papeles femeninos). Las máscaras y los ricos vestidos de seda contrastan con la tradicional austeridad del decorado Noh que consiste únicamente en un telón de fondo que representa un pino. En esta escena de *Hagoromo* (La túnica de plumas), del gran dramaturgo Zeami (1363-1443), una diosa cautiva a un humilde pescador mediante la belleza de su baile.

Foto © Mireille Vautier, París



Fotos © Toshiro Morita, Teatro Nacional del Japón

Tipo especial de maquillaje estilizado, el *kumadori* se emplea en las obras teatrales del Kabuki *aragato* (de estilo violento o marcial). En su rostro previamente cubierto de blanco, el actor traza audaces pinceladas de color rojo, azul, gris o negro. Las líneas rojas representan las venas del héroe indignado por las maldades de un villano.

dos estilos diferentes en una y otra: *wagoto* y *aragoto*. Los ciudadanos de Osaka, dedicados sobre todo a las actividades comerciales, tenían un comportamiento más amable y realista que se reflejaba en el *Kabuki wagoto* (estilo suave o comercial), mientras que en Edo, centro del gobierno militar, la mezcla de guerrero y ciudadano dio lugar a un modo de vida específico y a un comportamiento irascible que se reflejaba en el mucho más estilizado y violento *Kabuki aragato* (estilo violento o guerrero). Nuevamente encontramos aquí un contraste dialéctico similar al contraste entre dioses armoniosos y violentos —siendo la armonía el atributo de la deidad parental y la violencia el de sus descendientes.

La asociación de la violencia con la aparición de una joven deidad, tal como se refleja en el *aragato,* era desde hacía mucho tiempo un elemento de la imaginación popular japonesa, mientras que el *wagoto* parece haber heredado la estructura del dios visitante con el que se encuentra un sacerdote o sacerdotisa. En una representación de *wagoto* el escenario suele levantarse en el barrio de las geishas al que los ricos mercaderes acuden para solazarse en amores de alta cortesanía sometidos a unas reglas rigurosas de etiqueta. Se supone que el cliente es el dios visitante, mientras que la geisha desempeña el papel de la sacerdotisa. Hay pues una continuidad de las estructuras basadas en el *site,* o protagonista, y el *waki,* o interlocutor.

El *wagoto* y el *aragoto* se desarrollaron en distintos medios urbanos y constituyen dos estilos contrastados. Sin embargo, ambas formas se utilizan a veces en la misma obra, por ejemplo en *Sugawaradenju-tenaraikagami* (La casa de Sugawara). También a veces el héroe de un *wagoto* se transforma en el sangriento héroe de un *aragoto,* como en *Natumatsuri-naniwakagami* (un incidente sangriento en el festival de Osaka).

Por ser una forma libre y popular de arte, el Kabuki estaba en condiciones de integrar muchas de las artes del actor callejero y realizar una síntesis de diversos estilos de música, danza y representación que se hallaban excluidos del hermético y refinado Noh. El Kabuki era particularmente apto para asimilar lo referente a ciertas categorías marginales, como ladrones y geishas, y convertirlo en refinada materia estética. Es esta capacidad para sintetizar lo central y lo marginal, lo sublime y lo mundano, lo que permite al Kabuki seguir atrayendo a gran número de espectadores en el Japón. Mientras el Noh se basa en las estructuras profundas de la experiencia humana, el Kabuki toma como punto de partida los incidentes anodinos de la vida cotidiana. De todos modos, ambas formas de teatro concluyen por producir un efecto análogo de belleza formal.

Masao Yamaguchi



Una escena de *Kagami Jishi* (El león bailarín), adaptación al Kabuki de una antiqua pieza del teatro Noh. Una dama de la corte, a la que sus acompañantes han persuadido de que bailara, se pone una máscara de león; éste va tomando gradualmente posesión de ella y comienza a bailar por su cuenta.

Foto © Toshiro Morita, Teatro Nacional del Japón

HAITI

Reivindicación de la identidad nacional

por Félix Morisseau-Leroy

EL mayor éxito del teatro en lengua *creol** es el obtenido por la *Antígona* de Sófocles en una versión que no era sólo una trasposición lingüística sino también una adaptación en función de las tradiciones del pueblo haitiano, de sus dioses y del comportamiento de sus jefes.

El estreno del 23 de julio de 1953 en el Rex Théâtre de Port-au-Prince (Haití) y las representaciones del mes de mayo de 1959 en el Teatro de las Naciones de París tuvieron un eco mundial. Pero, a juicio del autor, nada confirmó de manera más patente tal éxito que la intervención de uno de los cinco mil espectadores, en su mayoría campesinos, que asistían a una representación de la tragedia en el césped del Collège d'Agriculture de Damiens, en Haití. En el momento en que Creón, desesperado, conjuraba a Tiresias para que invocara a Danbala en su favor, el espectador gritó: "¡Danbala no responderá!"

El intempestivo comentario mostraba que el susodicho espectador había sabido prever el desenlace de la tragedia, al comprender perfectamente que los dioses de la Guinea africana que en la versión haitiana sustituían a los griegos habían abandonado al asesino de Antígona.

Antígona continuó representándose tanto en Port-au-Prince como en Saint Mark y en Cap Haitien. La representaron también en Nueva York, Boston, Montreal y Miami, donde la comunidad haitiana, con asistentes de todas las edades,

FELIX MORISSEAU-LEROY *es un poeta, novelista y dramaturgo haitiano que escribe tanto en francés como en creol. Hizo estudios superiores en Estados Unidos y ha trabajado largo tiempo en Ghana y Senegal dedicado al teatro. Es autor de diversas obras como* Natif-natal *(poesía),* Kasamansa *y* Jadin Créol *(relatos) y* Anatole *y una trilogía sobre la figura del rey Creón.*

* *El creol (créole) es una lengua mixta de francés y de lenguas de origen africano. N.D.L.R.*

Abajo, *Antígona* por el Teatro de Haití. La tragedia de Sófocles no ha sido simplemente traducida en lengua *créole* sino además adaptada a los comportamientos tradicionales y a las creencias de origen africano de la población. Una versión inglesa de esta "Antígona afro-haitiana" se ha incorporado al repertorio del Arts Theater de Ghana (a la derecha). La escena representa a Tiresias (el adivino de Tebas) invocando a Danbala, una de las divinidades del panteón africano.

Foto © Roger Pic, Paris



volvía a encontrar su patria o se enteraba de aspectos de ella que desconocía. En Ghana se representó la *Antígona* haitiana en la traducción inglesa de Mary Dorkonou; allí, un joven jefe tradicional que había asistido tres veces seguidas a la representación se precipitó al final del espectáculo entre bastidores para preguntar por la fecha en que podría verla por cuarta vez. El National Theatre Festival de Jamaica representó la obra en Kingston en una versión ligeramente jamaicanizada.

Tras el primer éxito de *Antígona* en el Rex Theatre, Franck Fouché representó en el mismo escenario su *Edipo rey* ante los mismos espectadores de origen popular. Posteriormente escribiría un gran número de obras en creol, inspiradas en las tradiciones haitianas, que hizo representar ante un público perteneciente a las clases medias en el Rex y en el Théâtre de Verdure Massillon Coicou. Tras su muerte se representó aun su *Bouki* en el Paradis de Port-au-Prince, ante un público entusiasta.

Pero me resulta difícil hablar del teatro en lengua creol sin recurrir a la primera persona del verbo.

Cuanto más escribo en creol, más me siento encariñado con esa lengua. Lo que podría llamarse mi experiencia personal no es sino la experiencia de cada uno de los personajes que se mueven en cada nueva obra de teatro.

Hablar de ello no creo que sea inmodestia. Bernard Shaw afirmaba que era Juana de Arco quien había escrito su obra *Saint Joan*. Con mayor razón aun puedo yo afirmar que son mis personajes los que, enfrentados con situaciones dramáticas, escriben mis obras en creol, igual que el pueblo, del que soy sólo escribano apasionado, me dicta los poemas y los cuentos que publico.

En 1953 le decía a Pradal Pompilius —que tras treinta años de vacilaciones se había convertido en un adepto del creol— que si ponía a Creón en la situación de un jefe de policía rural obligado a matar a su sobrina y nuera potencial para asentar mejor su autoridad, sabría perfectamente expresar su caso de conciencia en creol, "a menos —añadía yo— que haya que hablar francés antes de tener un caso de conciencia, o simplemente una conciencia".

Los literatos de mi generación que hace treinta años no creían que pudiera haber una literatura en creol son hoy sus fanáticos defensores. En mi opinión, la cosa es clara. E invito a los escritores jóvenes a que dediquen a la creación el tiempo que pierden en vanas polémicas con los últimos hijos de Toussaint Louverture. Este es justamente el problema. Se trata de saber si en este punto se es un émulo de Placide, el hijo de Toussaint que se unió al ejército francés, o de Isaac, su yerno que se batió junto al caudillo negro.

Evidentemente me he planteado otros problemas, unos que hoy están resueltos, otros que ha habido que dejar para tiempos mejores. Por ejemplo, ¿dónde ir a buscar a los actores de un teatro en lengua creol? La respuesta parecía evidente: hay que ir a buscarlos entre quienes hablan creol o entre quienes, aun hablando además una o varias lenguas extranjeras, han conservado una conciencia creol.

Antígona pretendía aceptar, en 1953, el reto de los literatos del Rex. Por su parte, *Anatol,* obra escrita en 1955 y montada en mi teatro del Morne Hercule con actores encontrados en torno al *ounfo* —templo de la religión popular haitiana— de la llanura de los Frères, iba a ofrecerme ocasión para poner casi íntegramente en práctica mis opciones.

Sefi ha alcanzado, como *manbo temeraria,* el grado más elevado de la jerarquía vodú en Guinea. Un día se da cuenta de que el poder que los dioses del bien han conferido a Bout, su marido, que hasta hace poco era un *oungan,* es decir un gran sacerdote célebre, se debilita porque se sirve de él para hacer el mal. Sefi transmite entonces a su hijo el *ason,* el sonajero provisto de una campanilla, símbolo del poder espiritual. La ceremonia de esa transmisión de dignidad es tan impresionante que todos los testigos caen en trance.

Nacía así una dramaturgia en la que el arte de los griots y de los narradores de *anansinem*[1] y las tradiciones de la comedia del arte se daban la mano. En el Institut Français el público interrumpe el espectáculo y se levanta para dedicar a Anatol una ovación de cinco minutos, en el momento mismo en que intercambia el saludo de la espada con el *laplas,* el maestro de ceremonias vodú. Y en el Théâtre en Plein Air, pese a la lluvia que cae incesantemente durante el segundo acto, el público, en lugar de dispersarse, espera al final del tercer acto para ovacionar a los actores y cantar con ellos.

En Ghana *Anatol* tomó el nombre de *Kweku* para adaptarse mejor a las tradi- ▶

La tragedia del rey Christophe, **del poeta martiniqués Aimé Césaire, presentada por la Compagnie du Toucan en el Teatro de las Naciones de París. Henri Christophe, esclavo liberto, fue Presidente de Haití en 1806. Proclamado rey en 1811, se suicidó en 1820 a raíz de una sublevación. Su reino entró a formar parte de la República de Haití.**

Foto © Information Service ACCRA





Foto © Roger Pic, París

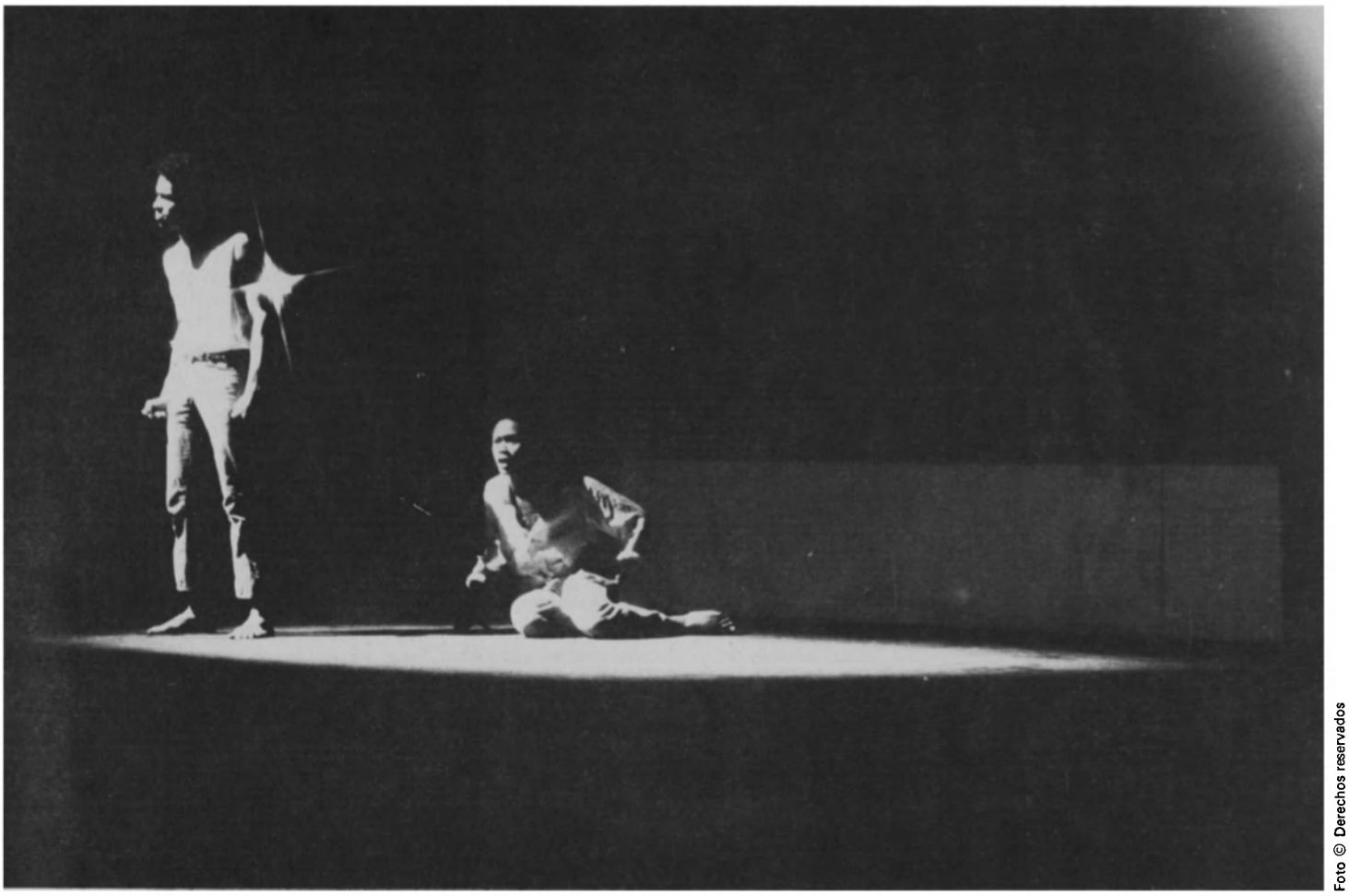


Foto © Derechos reservados

***Monsieur Toussaint*, representada por el Théâtre Noir de París. En esta pieza antillana, "visión profética del pasado", Toussaint Louverture, cautivo en el fuerte de Joux (Francia), evoca la sublevación de los esclavos de Saint-Domingue que encabezó de 1796 a 1802, año en que fue hecho prisionero por las autoridades francesas.**

▶ ciones de los jefes fanti. Y en los años 60, aprovechando las condiciones sobremanera favorables para el florecimiento del teatro popular, la compañía dramática de la Workers Brigade de Ghana representó la obra más de un centenar de veces en todo el país.

En Dakar *Anatol* tomó el título de *Doudou* con el fin de adaptarse al uolof, pero su éxito fue allí menor por no haberse reunido las condiciones favorables de que acabo de hablar.

Ya he mencionado el nombre de Franck Fouché, de venerada memoria. Pero debe señalarse que la nueva generación de escritores ha hecho vigorosamente suya la causa de la lengua creol. Así, la Sociedad Koukouy organiza en los Estados Unidos veladas culturales en esa lengua en las cuales se recitan poemas y se cantan canciones dramáticas. Entre los miembros más talentosos de dicha sociedad debe mencipnarse a Jean Mapou, autor de *Pwezigram,* y a la poetisa Deita, autora de *Majordiol.*

En 1953 era imposible imaginar que el creol iba a ilustrarse en todos los géneros literarios. Los más avisados admitían como máximo que, en sus momentos más gloriosos, el teatro pudiera ser creol, por estar más cerca de la expresión oral que de la escrita.

Pero he aquí que un astro de primera magnitud se pone a brillar en el firmamento de la novela haitiana. Un nuevo autor: Frankétienne, que pronto será célebre. Imposible dar cuenta de su novela *Dezafi* sin citar una docena de pasajes dignos de todas las antologías. Como no podemos hacerlo aquí, me contentaré con señalar que la novela se centra en un zombi que, por haber probado del licor del amor, vuelve a la realidad.

Pero Frankétienne no se queda en su novela, sino que se lanza a la aventura teatral y nos ofrece una tras otra dos obras que van a representarse en Port-au-Prince con el teatro lleno: *Twou Fóban* y *Pelen Tét.* La segunda de estas obras escritas en creol obtiene entre las comunidades haitianas de la diáspora un eco que entraña una oposición vigorosa a la empresa general de "zombificación" de las masas.

Debo también señalar que el teatro lírico en lengua creol y los cantos creoles grabados en disco por Maurice Sixto, Koralen, Marthe Jean Claude, Farah Juste, Kiki Wainright, etc., han despertado la atención de los críticos y obtenido un gran éxito.

Indicaré, como conclusión, que mi experiencia africana me ha abierto nuevos horizontes en lo que atañe al teatro popular en las lenguas nacionales. Toda una nueva concepción de la arquitectura teatral me ha sido inspirada por el *anansigoro*[2] ghaneano, por el *gwee*[3] senegalés, por el coso casamanceño, por citar sólo unos cuantos aspectos particularmente espectaculares del teatro tradicional africano.

En marzo de 1982, en la nota de presentación de mi *Vilbone,* predecía yo que dentro de unos veinte años, cuando la crítica hable de la revolución en la literatura haitiana, entenderá por ella la aparición de la literatura en creol.

El teatro haitiano ha franqueado ya esa etapa irreversible de liberación cultural. Aunque el gobierno ha marginado la reforma de la educación nacional que preconizaba la oficialización del creol en todos los niveles de la escuela primaria, los escasos adversarios de la lengua nacional, cuyo número disminuye de día en día, se asemejan cada vez más a los reaccionarios de otros tiempos que sostenían que la tierra es plana...

Hoy, un número cada vez mayor de autores crean su obra en lengua creol y no parece que vayan a dejar la pluma... Por el contrario, en todas partes se está creando un mundo de lengua creol dispuesto a defenderse contra todas las astucias del imperialismo cultural.

F. Morisseau-Leroy

1. Historias de Anansi de Ghana y de Costa de Marfil.
2. "Teatro de Anansi" — agoro *significa teatro en fanti.*
3. Escena circular de los senegaleses que no debe confundirse con el teatro circular.

EGIPTO

Continuidad e innovación

por Magda Wassef

MAGDA WASSEF *es una especialista egipcia en cine y teatro. Ha hecho su doctorado sobre el tema "La imagen de la campesina en el cine egipcio" y ha publicado varios estudios sobre cuestiones cinematográficas. Para la Unesco ha redactado un estudio sobre "La herencia cultural en el cine árabe".*



Foto © Derechos reservados

Dakket Zar **(literalmente, Música para una danza exorcizante), de Mohamed El Fil, puesta en escena por Mohsen Helmy en El Cairo, en 1980, echa una mirada crítica a ciertos ritos ancestrales árabes.**

HOY día, cuando el teatro se ha integrado totalmente en la vida cultural y social de Egipto desde hace más de medio siglo, ha cesado ya el largo debate sobre los orígenes del teatro egipcio, orientado a saber si habían influido más en él las sombras chinescas del Oriente Medio y su personaje principal Karaghuez o el arte dramático de Occidente. En efecto, los dramaturgos, directores teatrales y actores egipcios, al igual que los del resto del mundo, tienen hoy otras preocupaciones. Discuten los problemas de la "modernidad" del texto y de las formas escénicas, de la relación entre éstas y el teatro tradicional y popular, de la libertad de expresión en relación con el Poder, del teatro urbano y el teatro rural, etc.

Trataremos de exponer aquí brevemente el problema de la modernidad sin perder de vista los lazos que existen entre las búsquedas formales inspiradas en el teatro occidental y las que provienen del patrimonio cultural egipcio y árabe.

Desde el decenio de 1960, época del gran florecimiento del teatro egipcio, dos tendencias rivalizan entre sí. La primera se orienta hacia las búsquedas formales y las tendencias modernas del teatro occidental (como el "teatro del absurdo" de Ionesco y de Beckett), mientras que la segunda busca su inspiración en los cuentos y en las formas dramáticas de la tradición local.

El "teatro de bolsillo", creado por Saad Ardache en 1962, y el "teatro de vanguardia", fundado algunos años después, propugnan las búsquedas formales, pero el teatro Nacional y el Teatro El Hakim, más tradicionales, tampoco dejan de fomentar audaces concepciones escénicas.

Así han podido representarse *Ya Tale'e El Chagar* (Oh tú que trepas al árbol) de Tewfik el Hakim, primera tentativa egipcia de un teatro del absurdo, y *El Farafir* (Los pajarillos) de Youssef Idriss, obra en que el autor concilia las formas teatrales de Occidente con las formas tradicionales, tomando a sus dos personajes principales de las piezas del teatro de sombras egipcio. Por su parte, Mijail Romain presenta en *El Ardehalgui* (El escritor público) y *El Wafed* (El extranjero) el absurdo de la existencia por medio de personajes que escapan de la realidad para hundirse en una suerte de paranoia. Alfred Farag ha sido uno de los primeros dramaturgos egipcios que ha buscado su inspiración en el patrimonio cultural árabe. Su conocida trilogía *El barbero de Bagdad, Ali Guénah el Tabrizi* y *Las cartas del juez de Sevilla* ha influido en el nuevo teatro nacional. Sus innovaciones no se reducen a adaptar cuentos antiguos a los tiempos modernos sino que se advierten también en su hábil manejo de la lengua, que confiere a sus diálogos un carácter particular.

Los dramaturgos que acabamos de citar crearon lo esencial de su obra en los años 60 dejando así su impronta en ese periodo del teatro egipcio. Pero no cabe olvidar la contribución hecha por los directores jóvenes que han puesto al servicio del teatro de su país su talento y los conocimientos adquiridos en Europa. En efecto, gran parte de la evolución del teatro experimental egipcio se debe a Saad Ardache, Karam Metawe, Galal el Charwaki, Ahmed Zaki y muchos otros directores que han aportado una enriquecedora variedad de concepciones.

Si los años 60 se caracterizaron por el predominio del teatro social y por búsquedas formales relativamente limitadas, en los años 70 se produjo la eclosión de un teatro más avanzado desde el punto de vista estético. Los dramaturgos comprometidos logran transmitir su mensaje progresista a través de medios indirectos, lo que dio como resultado un nuevo apogeo de algunos géneros, como el "teatro poético" y el "teatro épico". Salah Abdel-Sabour, quien desde 1963 había enriquecido el primero de ellos con *La tragedia de El Hallaje*, concibió después *Leila y el loco* y *Tras la muerte del rey*. Inspirándose en el patrimonio cultural árabe, Chawki Jamis imprimió al segundo de esos géneros una nueva dimensión. Perceptible ya en *La ciudad de los enmascarados* y en *El amor y la guerra*, esta dimensión épica adquiere toda su amplitud en *Simbad*, que puso en escena Ahmed Zaki. En efecto, en esta pieza el coro asume el papel principal en lugar del héroe individual.

La virgen de Rachid, de Fawzi Fahmi, pertenece también a ese tipo de teatro épico, pero en esta obra el lenguaje desempeña un papel primordial: cercano al de la poesía, pero sin respetar todas sus reglas; próximo a la lengua literaria, pero sin someterse a su rigidez.

Las diferentes tentativas del teatro egipcio moderno reflejan así las preocupaciones de la gente de teatro de hoy. El periodo de experimentación pura, de ensayos de laboratorio, parece haber dado paso a un teatro menos esotérico y más popular. □

UNION SOVIETICA

El teatro en la plaza

por Nelly N. Kornienko

EL teatro, como la vida, presenta múltiples facetas. Con el transcurso de los siglos sus formas cambian, se extinguen, renacen, se modifican, y se alteran sus imágenes, sus figuras, sus máscaras. El agotamiento, la transfiguración y el renacimiento de esos factores siguen alimentando la cultura espiritual de los pueblos.

Un telón decorado con curiosas imágenes de fábulas deja al descubierto en el escenario, al abrirse, la plaza de una antigua ciudad rusa en la que irrumpe una bulliciosa farándula de juglares, bufos a la antigua usanza, cómicos y comediantes. Al extremo de su cadena evoluciona un oso bailarín, unos hombres avanzan en zancos, giran las ruedas de un carruaje, relinchan los caballos y suenan los cascabeles sobre un fondo de música de balalaika, de gusli y de caramillo. Se inicia así, en el Teatro Central para Niños de Moscú, la representación de los "Cuentos del pescador y el pececillo" del gran poeta nacional ruso Alexandr S. Puschkin, cuya puesta en escena realizara, ya en 1966, el joven director Les Taniuk. El espectáculo ha contado desde entonces con cerca de 700 representaciones, incluidas actuaciones en Bulgaria, República Democrática Alemana, Estados Unidos, Canadá, República Federal de Alemania y otros países.

De acuerdo con las normas de los teatros ambulantes de feria, en la obra los actores encarnan personajes, fieras, árboles, el sol, la luna, el viento, recurriendo para ello a máscaras y a mímicas, a danzas y arlequinadas. Dirige la presentación el alegre bufo popular Shut Gorojovi. "¡Miren, miren el mar!", exclama una niña entre los espectadores. Y es cierto: los cómicos de la legua extienden a lo ancho del escenario media docena de tradicionales pañolones rusos bordados que súbitamente se transforman en un "mar" cuyo oleaje alcanza las cabezas de los protagonistas del cuento y en cuyas aguas arremolinadas brilla, nadando y danzando, el Pececillo de Oro de la fortuna, que conversa con el Anciano. En su alegoría filosófica Puschkin nos muestra la insaciable ambición humana y su castigo, y lo hace con sabiduría capaz de resistir el paso del tiempo. Parece adecuado haber escogido para llevar su obra a las tablas las formas del viejo teatro popular ruso ambulante, que se presentaba en las ferias de las ciudades en medio de las exclamaciones de aprobación de los espectadores y de los comentarios burlescos de los pícaros.

En otro escenario un viejo caballo bayo se queja de su vida desdichada. Cuando joven fue hermoso, gozó de fama y saboreó todos los dones de la vida; hoy está solo, condenado y a punto de ir a dar en el matadero. Quizás nunca antes la historia trágica de un caballo —y no se trata de un caballo cualquiera, sino del célebre Jolstomer de Tolstoi— había sonado tan conmovedora como en el proscenio del Gran Teatro Dramático de Leningrado, en esta puesta en escena de Gueorgui A. Tovstonogov, con el actor Evgueni Lebedev en el papel principal.

Este "monólogo interior", trozo de vida espiritual exhibido ante los ojos y oídos de todos en la plaza pública, nos parece singularmente frágil y vulnerable. Es posible que nunca antes la estética del teatro callejero haya penetrado tan activamente en el lado íntimo de la existencia humana, ya que la historia de este caballo es ciertamente un relato sobre nosotros, sobre ustedes, amigos lectores, y el teatro tradicional propone inesperadamente una forma actual para explorar "la vida del espíritu humano".

De no haber existido en la historia del teatro popular las mascaradas de los carnavales de Georgia, iniciadas en el segundo milenio anterior a la era cristiana y relacionadas con el culto pagano a la fecundidad de la tierra, el espectáculo de *El círculo de tiza caucasiano*, puesto en escena por Robert Sturu, director de teatro de Tbilisi, Georgia, sobre la base de la obra de Bertolt Brecht, no habría resultado para los espectadores de México, de Grecia, de Inglaterra, de Yugoslavia tan auténticamente georgiano y a la vez tan brechtiano y, por ser auténtico, tan internacional, a tal punto que esos espectadores pudieron comprenderlo sin necesidad de traducción.

La obra de Brecht, con su racionalidad y su mesura, se transfigura inesperadamente, adquiriendo la forma de un pintoresco y animado carnaval, del cual el espectador se siente partícipe. El racional héroe de Brecht canta al estilo georgiano y su hablar y sus gestos tienen el sello del temperamento montañés. Recuerda, así, a los personajes tradicionales del folklore georgiano: Voina, Zhenija, Svaji, Nevesti. Este "círculo de tiza" auténticamente "caucasiano" produjo impacto profundo, y es de extrañar que nadie pensara antes en esa posibilidad, hasta que la idea surgió en la cabeza de Sturu.

Pero, por otro lado, debemos considerarlo un hecho natural, pues precisamente en el decenio de los años 60 vemos reanimarse en la Unión Soviética el interés por las raíces de las culturas nacionales, por las fuentes de la idiosincrasia nacional: en Ucrania, el interés por el teatro de muñecos; en Moldavia, por los muñecos y por los músicos ambulantes; en Tadjikistán, por las representaciones improvisadas de los comediantes que se trasladaban de un lugar a otro; en Azerbaidjan, por los juegos con estilo de farsa como el *oiun*.

Es interesante comprobar el nacimiento renovado que conocen actualmente en la Unión Soviética las formas teatrales de plaza pública, de calle, formas democráticas que florecen en los escenarios más diversos, abarcando los más variados géneros: de la ópera al teatro de variedades, del ballet en hielo al teatro experimental de estudiantes, de los espectáculos presentados con motivo de encuentros deportivos y juegos olímpicos al teatro político.

El teatro de la Taganka de Yuri Liubimov, en Moscú, basa su forma estética en la búsqueda de la síntesis de las formas carnavalescas tradicionales de plaza pública —para su teatro ascético Liubimov toma la improvisación del carnaval y no sus aspectos pintorescos— consiguiendo efectos propios del teatro psicológico, del panfletario y del orientado a la didáctica moral. No por casualidad en los muros del foyer del teatro de la Taganka cuelgan simbólicamente los retratos de Stanislavski, de Vajtangov, de Meyerhold y de Brecht.

SIGUE EN LA PAG. 27

NELLY NICOLAEVNA KORNIENKO, *soviética, es especialista en ciencias del teatro y sociología de la cultura. Ha publicado en su país y en el extranjero más de cuarenta trabajos sobre temas de su especialidad. Ha colaborado en la sección de sociología de la cultura del Instituto Soviético de Investigaciónes Científicas sobre Arte. Actualmente trabaja en la redacción de la edición rusa de* El Correo de la Unesco.

Página en color

Pali, el general mono aliado de Rama, combate con Thotsakan en una escena del teatro *Jon* ("drama con máscaras") de Tailandia. Todas las obras del repertorio del Jon cuentan la encarnizada persecución de Thotsakan, el demonio de diez cabezas, rey de Longka, por parte de Rama, cuya mujer Sida fue raptada por aquél. En este tipo de teatro, un narrador y un coro recitan y cantan la acción que los actores se limitan a mimar en escena. Por el tema de los libretos y por los pasos y movimientos de la danza, se ha llegado a concluir que el Jon es heredero directo del *nang yai*, teatro de sombras con títeres de Tailandia.

Foto © S O A S. (School of Oriental and African Studies), Londres















Páginas centrales

Página de la izquierda

ARRIBA: "Retorno a Jingzhow", de la ópera *La asociación afortunada del dragón y el fénix.* La escena corresponde al momento en que la princesa Sun Shangxiang se separa de su madre, la reina viuda, papel interpretado aquí por un actor. Desprovista de accesorios y de decorados, la Opera de Pekín emplea un lenguaje teatral codificado en que los gestos, los movimientos, las entonaciones de la voz y los instrumentos y ritmos musicales tienen significados precisos que el público comprende.

Foto Fred Mayer © Magnum, París, tomada del libro *L'opéra chinois*

ABAJO: *Macunaima,* pieza basada en la novela de Mario de Andrade, por el Grupo Arte Pau Brasil, dirigida por Antunes Filho. El montaje, rara vez realista (como en la escena de la foto), generalmente onírico y hasta delirante, se adapta perfectamente a esa rapsodia o epopeya brasileña, combinando canciones, mitos, leyendas, bailes... En ese ambiente de fábula incesante se desarrollan las aventuras y transformaciones del héroe, personaje pícaro, sensual, cruel y demoníaco, que va de la selva virgen a las grandes ciudades y de estas a la Osa Mayor.

Foto © Casa de las Culturas del Mundo, París

Página de la derecha

ARRIBA: *Sol Solet* (Sol solecito), espectáculo creado por el grupo teatral Els Comediants de Barcelona, especializado en el teatro en la calle. En este espectáculo se utilizan toda clase de juegos malabares, equilibrismo, doma de caballos, bailes de gigantes y cabezudos, etc. *Sol solet* ha recorrido varios países y se ha dado también en el Festival de Reykjavik (Islandia).

Foto © Pau Barceló, Barcelona

ABAJO: Danza agraria de los bobo, de Alto Volta. Dwo, divinidad que representa la fertilidad y el crecimiento, es el intermediario entre el creador o demiurgo Wuro y los hombres que ponen en peligro el equilibrio inicial establecido entre el sol, la tierra y la lluvia. Dwo se encarna en las "máscaras de hojas" que cubren enteramente el cuerpo de los bailarines. Una vez al año, éstos recorren los callejones de la aldea, recogiendo en las hojas el "polvo" de todo el mal acumulado en el año, "lavando" así las faltas cometidas por la comunidad humana, que se regenera participando en los ritos de renovación de la vegetación.

Foto Michel Huet © Hoa Qui, París

Página en color

ARRIBA: *Ricardo II* de Shakespeare, en la versión de Ariane Mnouchkine con el Théâtre du Soleil de París, de 1981. La concepción escénica, el vestuario y el ritmo general del diálogo y de los movimientos se inspiran directamente en el Kabuki japonés. Ariane Mnouchkine ha dicho que "el teatro considerado como espejo ya no es suficiente... a menos que el espejo diga al hombre. 'Mira un poco al otro, que no conoces en absoluto, que viene de las antípodas del tiempo o del espacio o del espíritu; míralo como es, porque te concierne'." Así se explica que la historia de un rey medieval de Inglaterra, interpretada por actores que adoptan una forma escénica oriental, haya suscitado, por las similitudes más que por las diferencias, tan gran interés en el público francés de hoy.

Foto Martine Franck © Magnum, París

ABAJO: Una escena del teatro Kathakali (literalmente "teatro bailado") del sur de la India, interpretada por miembros de la Compañía Keralakalamandalam. De las cien obras iniciales de que constaba el repertorio del Kathakali suelen representarse unas 50 basadas en el *Ramayana,* en el *Mahabharata* y en el *Bhagavata Purana,* los grandes poemas épicos hindúes. Los trajes y el complejo maquillaje, de los que existen 60 variedades divididas en nueve tipos principales, permiten reconocer, por el color y los diseños, la naturaleza y el carácter de los personajes.

Foto © Roger Pic, París

UNION SOVIETICA (VIENE DE LA PAG. 22)

La buena persona de Sechuán de Bertolt Brecht, *¡Escuchad!* de Vladimir Maiakovski, *El Maestro y Margarita* de Mijail Bulgakov y otras obras puestas en escena por este teatro son el resultado de esta síntesis. Su repertorio incluye también el espectáculo sobre la sublevación popular campesina que en la Rusia del siglo XVIII encabezara Emilian Pugachov: la acción se desenvuelve en las mismas plazas públicas en que, desde tiempos remotos, tenían lugar los más grandes acontecimientos y los actores leen con la voz de los heraldos de la "época de la palabra sonora" estrofas del gran poeta ruso Serguei Esenin.

Cuando hablamos de teatro popular entendemos un teatro perteneciente a una nación concreta, un teatro original e independiente. Pero no se trata sólo de una categoría estética. El teatro popular constituye también un fenómeno ético profundo, cuyas raíces se hunden en la sabiduría nacional y en el cual confluyen los cánones, las normas de vida, los ritos y ceremonias que a lo largo de los siglos han ido surgiendo en el mundo. De ahí el especial interés que muestran hacia el teatro popular aquellos creadores a los cuales la historia ha reservado el papel de fundadores de un arte nuevo, basado en nuevos principios. Ese papel ha correspondido en el teatro soviético a los directores rusos Stanislavski, Nemirovich-Danchenko y Vajtangov, al ucraniano Les Kurbas, al georgiano Mardzhanishvili, al armenio Kalantar y a otros.

La comunidad internacional conmemora, de acuerdo con el calendario de la Unesco, el centenario del nacimiento de uno de ellos. Se trata de Evgueni Bogrationovich Vajtangov, uno de nuestros artistas más ardientes, sorprendentes y jocundos. En 1911 se incorporó al célebre Teatro de Arte de Moscú, convirtiéndose al poco tiempo en uno de los más talentosos continuadores y difusores del sistema de Stanislavski, cuyo principio rector, según Vajtangov, apuntaba a despertar las fuerzas creadoras del hombre: el teatro no es arte si no descansa en una base artística y creadora, no constituye un lenguaje poético si se limita a copiar la vida. ¡Cómo no evocar aquí tantas creaciones sorprendentes de la fantasía popular, empapadas de verosimilitud, pero alejadas siempre de la simple copia!

Para Vajtangov los pilares del artista eran la inspiración, la capacidad de asimilar los diversos elementos, la creación. "Amo todas las clases de teatro, pero los momentos más atractivos para mí... son aquellos en que se halla especialmente vivo el espíritu humano", escribía en 1917. Y ya antes, en 1912, había expresado su sueño de crear un lugar en que los futuros actores, aislados del mundo y en un ambiente de auténtica creación, pudieran prepararse para prestar al arte sus magnos servicios.

Al producirse la Revolución de Octubre, ese "acontecimiento de orden cósmico", según la expresión de Vajtangov, ▶



Foto I. Belinski © Tass, Moscú

Los aficionados al teatro de Leningrado han constituido el club "Sábado" que desde hace doce años presenta sus propias obras dramáticas inspiradas en la vida cotidiana. Esos artistas aficionados —estudiantes, profesores, obreros— participan, tras los espectáculos que representan en un escenario ligeramente separado de los espectadores, en apasionadas discusiones con un público numeroso y asiduo.



Foto M. Tchernov © Museo del Teatro Académico Evgueni Vajtangov

Una de las raras fotografías que se hayan conservado del director de teatro ruso Evgueni Vajtangov (1883-1922), cuyo centenario la Unesco conmemora este año. Discípulo de Stanislavski, Vajtangov dejó la impronta de su estilo en la escenografía de obras como *El matrimonio* de Chejov o *La princesa Turandot* de Gozzi.

▶ este habló de crear un teatro popular de características propias. En el sueño de Vajtangov este teatro popular debía ser capaz de liberar las fuerzas más creadoras del hombre: "Puesto que el artista ha sido elegido para portar la llama de la inmortalidad, ha de dirigir la mirada de su su alma al pueblo, ya que todo lo que pertenece al pueblo es inmortal. Y hoy el pueblo está creando nuevas formas de vida. Crea por medio de la Revolución, pues no tenía otro medio de denunciar al mundo la injusticia". ¡El teatro en la calle, el teatro del pueblo, el teatro de todos es un teatro universal!

En 1919 Vajtangov maduró el proyecto de crear un teatro de ese tipo, pero no alcanzó a ponerlo en práctica, muriendo tres años más tarde. Su idea principal era la de la actividad creadora libre, de la alegría de la creación, de la victoria de los sueños y de la fiesta como expresión de la más elevada espiritualidad. Vajtangov plasmó su concepción al poner en escena *La princesa Turandot* de Carlo Gozzi, célebre espectáculo que llegaría a convertirse en clásico del teatro soviético y mundial, creación póstuma cuya primera representación, el 28 febrero de 1922, Vajtangov no alcanzaría a ver.

Miles de páginas se han escrito sobre este espectáculo. El Teatro que lleva el nombre de Vajtangov ha presentado *La princesa Turandot* más de dos mil veces, habiéndose sucedido en los papeles cuatro generaciones de actores.

La ilimitada fantasía de Vajtangov transportaba al espectador al mundo del "realismo fantástico" en que todo está permitido. Los instrumentos de la orquesta son peines. El protagonista usa una bufanda o un estropajo a guisa de barba y los turbantes de los esclavos son antiguos calzones campesinos. Las cubiertas de las cajas de golosinas se vuelven retratos, los puñales de acero se tornan cortapapeles y una raqueta de tenis se convierte en el cetro del zar. ¡Y Dios sabe qué puede suceder aún en esta plaza con tales comediantes de la legua!

En el escenario se desarrolla una subyugante fiesta de la libertad y está presente el singular espíritu de la auténtica "comedia del arte". En su celebración libre y alegre, el carnaval popular exhibe las huellas de su viaje a través de los tiempos y los espacios.



Foto © Museo de Artes Teatrales Bajrouchin, Moscú

Robert Stourou ha montado en Tbilisi una adaptación de *El círculo de tiza caucasiano*, de Bertolt Brecht, inspirándose en las tradiciones locales. En la foto, los personajes principales de la obra aparecen en un decorado que recuerda la imaginería popular.

Este espectáculo revolucionó el teatro. Dotó al teatro mundial de una nueva concepción artística y de nuevos medios de expresión. El método estético de Vajtangov, en que el actor, además de interpretar, a la manera de Stanislavski, sus "sensaciones" verdaderas, expresa también su relación personal con el protagonista que encarna, es una de las claves del método teatral de Brecht. La combinación de las bases democráticas y populares de la estética de Vajtangov, provenientes de la comedia del arte, tal como se reflejan en *La princesa Turandot*, y del principio de la nueva y "doble" vida del personaje abrió un campo ilimitado a las variantes teatrales. Con ello se echaron las bases de una tradición universal que permite comprender el futuro del teatro. Vajtangov fue capaz de pensar ese futuro. Después de Vajtangov hubo que revisar las coordenadas del espacio teatral.

Las nociones del teatro popular, tan caras a Vajtangov, siguen teniendo plena validez en nuestros días.

N. Kornienko



En el escenario vacío de un teatro de Leningrado, atado por un cabestro a un poste, el actor Evgheni Lebedev recita el monólogo *Historia de un caballo*, de gran fuerza dramática, basado en una obra de Tolstoi.

Foto © Museo de Artes Teatrales Bajrouchin, Moscú

BELGRADO

Un festival abierto a todos

por Jovan Cirilov

EN 1967, por iniciativa de los artistas reunidos en el Taller 212 (el primer teatro que en los años 50 presentó en un país socialista las obras de Beckett, Ionesco, Adamov, etc.) y de los círculos culturales de la capital yugoslava, se fundó el Festival Internacional de Teatro de Belgrado, el BITEF. Desde un principio, su subtítulo indicaba la orientación del Festival: "Nuevas tendencias teatrales".

En efecto, era la época en que tomaba impulso un nuevo teatro, en que nacían grupos informales, en que las salas barrocas y clásicas sufrían la concurrencia de otros espacios escénicos (la calle, garajes o hangares desafectados), la época de un compromiso político que exigía un teatro a su imagen y semejanza, un teatro de protesta, un teatro antiliterario que privilegiaba el movimiento por encima de la palabra.

Epoca también en que ciertas teorías nacidas entre las dos guerras mundiales, como el teatro de la crueldad de Antonin Artaud o el expresionismo, recobran su vigor y en que surgen nuevas tendencias: "teatro-guerrilla", "teatro de acción", "teatro de la pobreza", "teatro pánico"...

A la primera temporada del Festival, en septiembre de ese año, acuden compañías resueltamente abiertas a la innovación, como el "Living Theater" de Nueva York con Julian Beck y Judith Malina, el "Teatr Laboratorium" de Wroclaw con Jerzy Grotowski y el "Divadlo za branou" con Otomar Krejca, pero también el antiguo teatro Kathakali de la India.

En efecto, el BITEF no se contentó con ser desde sus comienzos un festival exclusivamente dedicado al repertorio de vanguardia. Así, Krejka montó *Las tres hermanas* de Chejov, pero dando de este gran clásico del teatro europeo una visión nueva que tenía en cuenta las más avanzadas experiencias.

En dieciséis años (1967-1982) esta doble perspectiva no ha dajado de orientar al Festival. A través de las múltiples creaciones de obras maestras del repertorio mundial, el BITEF ha propuesto una nueva lectura de los clásicos, trátese de Shakespeare reinterpretado por Peter Brook, Peter Zadek o Yuri Liubimov, de Strindberg visto por Bergman o de Molière montado por Anatoli Efros o Roger Planchon, por citar sólo unos cuantos nombres. Al mismo tiempo, de conformidad con la vocación del Festival, estaban representadas las tendencias más diversas de la vanguardia teatral gracias a las creaciones de numerosos realizadores venidos de todos los horizontes, en particular Víctor García, Robert Wilson, Luca Ronconi, Shuji Teravaya, Tadeusz Kantor, Ariane Mnouchkine, Ljubisa Ristic y tantos otros.

Pero el BITEF tiene también en cuenta la influencia capital ejercida por las formas teatrales antiguas y tradicionales sobre el arte dramatúrgico del siglo XX. De ahí que el Festival, además de las creaciones modernas, acoja casi todos los años un espectáculo gracias al cual los espectadores pueden volver a las fuentes del arte teatral y, al mismo tiempo, comprender sus aspectos actuales. Se dieron así representaciones del teatro Kathakali, del Noh y del Kyogen y posteriormente de la Opera de Pekín, del teatro ritual africano, de las marionetas de Sicilia y del teatro "ingenuo" napolitano.

Desde el décimo Festival, que fue también el del Teatro de las Naciones, tiene lugar asimismo una manifestación paralela, llamada "BITEF en cinta cinematográfica". Ciertos espectáculos que, por una u otra razón, no han podido presentarse en el marco del mismo Festival son proyectados en forma de película o de cinta video. De este modo ha podido ver el público, entre otras obras, el *Peer Gynt* de Peter Stein, *Shakespeare's Memory* de Giorgio Strehler, la película de Ariane Mnouchkine *Molière* y *Madre Coraje* de Bertolt Brecht.

Al final del Festival un jurado yugoslavo concede varios premios (una escultura obra del artista belgradés Nebjesa Mitric) y diplomas de honor a los espectáculos que mejor expresan las nuevas tendencias. También se concede un premio del público.

Durante sus dieciséis años de actividad, el BITEF ha abordado además diversos temas como los "orígenes del teatro", la "teatralidad", los "escenificadores de la nueva realidad", los "nuevos espacios", los "clásicos reexaminados", etc. De este modo se ha podido profundizar las investigaciones sobre problemas estéticos contemporáneos y suscitar debates en revistas especializadas del mundo entero.

Por último, la fórmula del "tercer teatro", lanzada por Eugenio Barba, nació en Belgrado en 1976, siendo proclamada en una reunión especial del BITEF sobre el teatro del Tercer Mundo. Después la fórmula se ha extendido brillantemente por todos los países. □

JOVAN CIRILOV, *escritor yugoslavo, es director artístico del BITEF desde su fundación. Ha escrito varias obras de teatro montadas en su país, así como guiones cinematográficos. Se le deben también un libro de poemas y la novela* Algún tiempo en Salzburgo. *Ha traducido al servio-croata obras de Genet, Christopher Fry, etc. Es crítico teatral del diario* Politika *de Belgrado.*



Un momento de la pieza vanguardista *Dionysos 69* presentada por el Performance Group de Nueva York, bajo la dirección de Richard Scheckner, en el Festival de Belgrado.

Foto © BITEF, Belgrado



Ardjuna, personaje importante del teatro Kathakali. Nacido en Kerala, en el sur de la India, en el siglo XVII, este tipo de teatro se inspira en las antiguas tradiciones del país y se basa en una confluencia íntima de la poesía, la música y la danza. El vestuario y el maquillaje, la mímica y los gestos estilizados permiten al espectador identificar fácilmente a cada uno de los personajes mitológicos representados en escena.

INDIA

El Kathakali o los dioses en escena

por Suresh Awasthi

EL famoso teatro clásico de danza Kathakali, de Kerala, en el sur de la India, es producto de una tradición teatral que considera el drama como un don de los dioses y en cuya creación artística están presentes las divinidades de la gran trinidad hindú: Brahma, Visnú y Siva. La obra dramática tenía origen divino, descendía desde el cielo a la tierra y era realizada por los hombres en ofrenda a los dioses. El eminente poeta y dramaturgo de lengua sánscrita Kalidasa (siglo IV?) describió acertadamente la representación teatral como *Chakshu-Yajna:* "sacrificio visual".

De acuerdo con la concepción religiosa hindú, Dios protagoniza una constante representación y a través de ella está presente en la tierra. En los momentos cruciales de la humanidad asume forma humana para restablecer el orden y la virtud. Los actos que realiza sobre la tierra durante su encarnación se denominan *lila:* juegos, ilusión. Del mismo modo que Dios se encarna y se convierte en actor *(lilikara)* terrenal, los hombres interpretan a los dioses. El teatro Kathakali refleja esta visión de la vida que combina constantemente lo divino y la humano.

El Kathakali encarna también la tradición que hace del teatro un campo de batalla entre dioses y demonios, entre las fuerzas del bien y del mal. El caleidoscopio de las cincuenta obras que forman el actual repertorio del Kathakali nos ofrece conmovedoras escenas de sacrificio y abnegación, de combates feroces y de muerte. El teatro Kathakali expresa la glorificación ritual del eterno conflicto entre *sat* y *asat,* entre el bien y el mal.

Por sus formas estéticas y sus técnicas de interpretación, este teatro se inscribe en el marco de la tradición que hace hincapié en los valores de la estilización, de la imaginación y de la poesía. Para que el actor pueda dar expresión a su arte con plena autonomía el texto es declamado por dos recitadores. Liberado así de la tiranía de la palabra, el actor del Kathakali

SURESH AWASTHI, *estudioso y profesor indio de teatro, ha sido director de la Academia Tradicional de Música, Danza y Drama de Nueva Delhi y profesor invitado de la Universidad de Nueva York. Actualmente trabaja como profesor en el Instituto para el Estudio de las Lenguas y de las Culturas de Asia y Africa de la Universidad de Estudios Extranjeros de Tokio.*

cultiva y desarrolla otras facetas de su actuación, especialmente los movimientos del cuerpo acompañados de gestos de las manos, el maquillaje y el vestuario, la expresión de estados de ánimo. Ello concuerda con las tradiciones dramáticas de la India, con sus cuatro aspectos de la representación: *vachika* (oral), *angica* (movimientos corporales), *aharya* (vestuario y maquillaje) y *sattvika* (estados de ánimo).

A través de un sistema único de formación, el Kathakali prepara al actor para relacionarse con el texto. Los complicados movimientos de los ojos y los gestos simbólicos de las manos, denominados *mudras,* constituyen los dos aspectos característicos de esta formación. Los movimientos de los globos oculares, de los párpados y de las cejas animan las expresiones del rostro y subrayan los gestos de las manos. Para interpretar el texto dramático se ha desarrollado todo un lenguaje de signos que cuenta con 24 gestos fundamentales de las manos, con combinaciones diversas.

Los gestos no son un duplicado de las palabras sino medios que permiten al actor producir un efecto emocional más intenso. La estructura coreográfica del Kathakali sigue paso a paso el texto declamado, integrándose en la estructura oral, de la que es interdependiente.

El Kathakali constituye un ejemplo único de expresión dramática plenamente evolucionada e integrada, cuyos elementos provienen de variadas fuentes como el *Kuttiyattam,* la forma clásica más antigua de representación de obras teatrales en sánscrito, los espectáculos rituales del *Krishnattam* y el arte marcial religioso del *Kalari.* También toma elementos de algunas formas más simples de recitación y relato oral. La base del Kathakali, aún en su forma más evolucionada, sigue siendo la declamación; la actuación no es otra cosa que una dramatización del texto recitado. En el espacio destinado a la actuación permanecen sólo dos o tres personajes que relatan o escuchan una historia, que meditan o recuerdan.

La elaboración escrita de las obras del Kathakali data sólo de comienzos del siglo XVII. Se trata de obras basadas en los dos grandes poemas épicos hindúes, el *Ramayana* y el *Mahabharata,* y en el *Bhagavata Purana,* el libro sagrado de la leyenda de Krisna. El teatro tradicional de la India prefiere los temas conocidos, fundando su poder místico en el mito que los actores y el público comparten. Las representaciones basadas en las leyendas de Rama y de Krisna no son meras reproducciones dramatizadas del mito, sino, además, una restauración de ese mito. Es natural que tales representaciones se hayan originado en el templo, el sitio en que el cielo y la tierra se confunden.

Las pautas estéticas, las técnicas dramáticas y las claves del Kathakali nacen del mito, conocido y compartido previamente, que le sirve de argumento. Ello facilita la revelación de las capacidades artísticas de los actores y el desarrollo de una pauta de estilización que abarca todos los aspectos de la obra. Entre los factores de esa pauta se cuentan el complicado sistema de maquillaje —sus colores entrañan símbolos y sus intrincados trazos corresponden a personajes determinados—, los magnificentes trajes y los sombreros descomunales, así como los movimientos codificados del cuerpo y los gestos simbólicos de las manos. La pauta de estilización facilita una comunicación a través de múltiples canales autónomos, vinculados entre sí gracias a la pauta estética.

Una representación tradicional de Kathakali en el patio de un templo es espectáculo digno de dioses. Una lámpara metálica de tres pies de altura situada frente al escenario ilumina suavemente el pequeño espacio situado a nivel del suelo, destinado a la representación. El público permanece en la oscuridad, en una atmósfera de misterio y sobrecogimiento. La lámpara es foco de atención: los actores dirigen hacia su mecha, como al dios del fuego, los gestos de sus manos, antes de volverlas hacia el público en actitud de ofrenda.

Como único objeto y decorado del escenario dos tramoyistas sostienen un pequeño telón. Manipulándolo con habilidad excitan la curiosidad de los espectadores deseosos de ver a los actores, haciendo que su entrada en escena tenga visos de revelación y rodeando de misterio su salida. Así, en algunos templos la visión de la divinidad llega a los fieles con la apertura ritual de una cortina. En el Kathakali la cortina resuelve también, por una vía irreal y metafísica, los problemas de tiempo y de espacio. La cortina representa un lapso de tiempo, cualquiera que sea su duración. Relaciona entre sí secuencias que corresponden a tiempos diferentes —tiempo divino y tiempo humano, tiempo mítico y tiempo histórico— y a espacios distintos, llegando a unir el espacio divino y el espacio humano. Con ello, el tiempo y el espacio en cierto sentido se desvanecen.

Formas teatrales como el Kathakali, inspiradas en la leyenda y que recurren a técnicas codificadas de épocas remotas, sólo pueden ser producto de culturas que mezclan mito e historia, religión y temporalidad, tradición y modernidad.

Gracias a su fuerza intrínseca, el Kathakali y otras formas teatrales tradicionales de la India reaccionaron favorablemente a los esfuerzos desplegados en los años treinta para su rehabilitación y rejuvenecimiento. Esa primera ola de renacimiento cultural dio nueva vida al teatro tradicional que vegetaba bajo la dominación extranjera. Una segunda ola, iniciada tras la independencia, en 1947, no sólo restableció por entero la fuerza y la gloria de esas formas teatrales sino que estimuló también iniciativas experimentales apasionantes que han dado lugar a una interacción dinámica entre tales formas y el teatro contemporáneo.

El excepcional dramaturgo K.N. Pannikar, de Kerala, ha puesto en escena con gran éxito la obra clásica *Sakuntala,* conocida mundialmente, del poeta y autor dramático Kalidasa, y otras obras en sánscrito. Ha empleado para ello a su grupo teatral Sopanam, constituido por actores formados en parte en el sistema Kathakali, consiguiendo por primera vez revelar toda la fuerza teatral de los clásicos. En 1980 B.V. Karanth, recurriendo de manera creadora a los elementos del *Yakshagana,* el teatro tradicional de la región de Karnataka, montó una fascinante versión de *Macbeth,* que permitió al público contemporáneo de la India apreciar debidamente a Shakespeare. Por su parte, Ratan Thiyam, de Manipur, con elementos provenientes del teatro ritual tradicional de su región, ha logrado un estilo de fuerza excepcional para sus propias obras sobre problemas sociales.

El trabajo de estos y otros directores jóvenes es fruto de su búsqueda de las raíces y forma parte de un vasto proceso de descolonización cultural. El teatro tradicional, con su variedad y su vitalidad asombrosas, ha pasado a desempeñar un papel relevante en el momento crucial que atraviesa la historia del teatro moderno de la India. □



Foto © Roger Pic, París

Escena de un espectáculo de Kathakali en el festival del Teatro de las Naciones de París. Una gran lámpara de aceite ilumina el escenario y, como único accesorio, una suerte de cortina que simboliza el paso del tiempo oculta las entradas y salidas de cada actor.

Foto Lennart Olson © Bern, París

Teatro de una cultura autónoma

por Xavier Fábregas

Cataluña, nacionalidad autónoma con su lengua y su cultura propias dentro del conjunto español, presenta un caso brillante y avanzado de teatro en una lengua nacional minoritaria. Tras la reinstauración de la democracia en España, el teatro catalán ha podido desenvolver plenamente sus posibilidades tanto en lo que toca a los textos como a la creación teatral formal, hoy en vanguardia de lo que se hace en la Europa occidental.



Montaje que Joan Ollé hizo de *Plany en la mort d'Enric Ribera* (Llanto por la muerte de Enric Ribera), del dramaturgo valenciano Rodolf Sirera.

Foto © Pau Barceló, Barcelona

DEBIDO a su situación geográfica Cataluña ha sido tierra de paso de pueblos muy diversos. De ahí que su cultura sea una cristalización que, desde hace siglos, ha forjado sus ingredientes dispersos en unas formas originales. Este es un hecho que debe tenerse en cuenta a la hora de considerar el teatro catalán y de estudiar sus formas actuales. No es casual que el primer hombre de teatro de que tengamos noticia en nuestro país sea Emilius Severianus, un mimógrafo del siglo II, es decir, un autor de guiones de pantomima que, según el monumento de piedra que sus conciudadanos le dedicaron en el teatro romano de Tarragona, alcanzó una gran popularidad. El nombre de Emilius Severianus nos habla, pues, de un predominio de la expresión gestual, de la acción dramática por encima de la literatura. Y esos son unos rasgos que el teatro catalán actual ha mantenido: las compañías teatrales que han alcanzado un grado más alto de representatividad, Els Joglars y Els Comediants, cargan el acento en el mimo, en la cinética del actor, en la vigencia de unas formas culturales heredadas frente al mundo tecnificado y automatizado de nuestros días; sin que ello signifique, no obstante, el olvido de la comunicación oral y aun menos de los hábitos contemporáneos.

El teatro medieval catalán, que coincidió con los siglos de expansión de un Estado independiente, constituye hoy un legado literario equiparable al de cualquier otra cultura europea del momento. En cambio, durante el Renacimiento, el Barroco y el Neoclasicismo existían unos autores que, aunque hoy vuelvan a ser editados y reivindicados, seguían corrientes foráneas sin lograr una reelaboración personal de las mismas. Hemos de llegar hasta el siglo XIX, hasta la oleada romántica, para encontrar unos dramaturgos cuyas obras se imponen a un público muy amplio y que continúan hoy ocupando la posición que en otras dramaturgias ostentan otros clásicos más antiguos.

Así, Angel Guimerá, traducido a más de veinte idiomas, Frederic Soler, Ignasi Iglesias, Santiago Rusiñol y Josep M. de Sagarra forman una sucesión de nombres conocidos hoy en toda el área lingüística catalana—más de ocho millones de habitantes— y sus obras continúan representándose ininterrumpidamente en los escenarios.

La afición a hacer teatro parece consustancial con la manera de ser del catalán. En cada localidad, por pequeña que sea, hay un grupo que dispone de un local, que ensaya y que de manera más o menos regular lleva a cabo representaciones. Hace años, un censo que sólo intentaba obtener una cifra aproximada situaba el número de grupos teatrales hacia los tres mil.

De todos modos, la vida profesional del teatro se desarrolla en un porcentaje muy elevado en las dos ciudades más importantes del dominio lingüístico catalán, Barcelona y Valencia. En la primera de ellas tiene su sede el Instituto del Teatro, fundado en 1913, con más de quinientos alumnos que cursan interpretación, dirección y escenografía.

Los autores dramáticos catalanes presentan una amplia gama de tendencias. De 1939 a 1945, como consecuencia de la represión cultural que contra los catalanes ejerció la dictadura, el teatro en catalán quedó totalmente prohibido; y de 1946 a 1975, debido a la intervención de la censura, hubo de producirse de forma elíptica o bien desarrollar una actividad completamente clandestina. Ello propició un teatro de sátira política más o menos diáfana, género en el que se produjeron algunos brillantes éxitos como *El retaule del flautista* (El retablo del flautista) de Jordi Teixidor.

La figura más representativa de ese periodo es el poeta Salvador Espriu, que escribe para el teatro una *Antígona*, reelaboración simbólica de la guerra fraticida, y *Primera historia de Ester*, donde superpone dos mundos, el del Antiguo Testamento y el de Sinera, que son una transcripción de la sociedad catalana contemporánea, equiparada al pueblo judío y en peligro de extinción. Con *Primera historia de Ester* Salvador Espriu intentó escribir la elegía de su pueblo en un momento de obligado silencio, apocalíptico.

Por caminos muy distintos, aunque también comprometido políticamente, discurre el teatro de otro poeta catalán, Joan Brossa. Heredero del surrealismo,

XAVIER FABREGAS, *escritor y crítico de teatro catalán, es jefe del Departamento de Investigación del Instituto del Teatro de Barcelona. Ha publicado diversas obras sobre temas que van desde la crítica teatral hasta los estudios sobre el folklore:* Introducció al llenguatge teatral, Història del teatre catalá, Tradicions, mites i creences dels catalans *y* El fons ritual de la vida quotidiana, *entre otros.*



amigo de Joan Miró, con quien ha colaborado en varias ocasiones, Brossa ha escrito más de cuatrocientas "propuestas de espectáculo" que pueden clasificarse en varios grupos: una indagación formal a partir de los géneros acreditados —sainete, drama naturalista—; acciones-espectáculo que rehuyen el escenario a la italiana o bien lo utilizan como una caja de sorpresas; una larga serie de *strip-teases* con entidad dramática. Y piezas de transformismo, de prestidigitación, ballets, propuestas de espectáculo musical, algunas de las cuales se han estrenado con música de Josep M. Mestres Quadreny y escenografía de Antoni Tapies. Pese a la copiosa obra realizada, Joan Brossa ocupa aun dentro del teatro catalán una situación heterodoxa y constituye un reto constante a la rutina, venga de donde venga.

Salvador Espriu y Joan Brossa pertenecen a una generación que, siendo aun muy joven, participó en la guerra civil de 1936-1939 y sufrió las consecuencias de la derrota y de la represión que la siguió. En pos de ellos vinieron un buen número de autores más jóvenes, nacidos después de 1939, de los que sólo nombraré a dos, hoy en plena madurez: Josep M. Benet y Jornet y Rodolf Sirera.

En el teatro de Benet y Jornet encontramos un testimonio y un juicio de la infancia, a partir de experiencias ambientales e íntimas del autor, que muy pronto se alejan de un estricto realismo inicial —*Una vella, coneguda olor* (Un viejo olor conocido)—con el fin de crear un universo onírico en el que transparece la rebeldía provocada por el mundo de los adultos (*La desaparició de Wendy*). Benet y Jornet ha destacado también como autor de imaginativos textos para los niños. Sus obras han sido traducidas al castellano, al portugués (en Brasil), al inglés (en los Estados Unidos), etc.

Rodolf Sirera se forma en el teatro marginal del País Valenciano y a partir de 1970 aparece como director y promotor del grupo teatral El Rogle. Comienza escribiendo textos para este grupo, como *La pau retorna a Atenas* (La paz retorna a Atenas), adaptación muy libre de Aristófanes. Pronto sus obras, algunas de ellas escritas en colaboración con su hermano Josep Lluis, indagan en la historia contemporánea de la sociedad valenciana. El teatro de Rodolf Sirera presenta un aspecto muy importante de investigación formal; así, *L'assassinat del doctor Moraleda* está escrita como un rompecabezas cuyas caras ha de poner en orden mentalmente el espectador a fin de poder reconstruir la anécdota narrativa.

Aunque el catalán es un idioma románico, estrechamente emparentado con sus vecinos, y ocupa un área geográfica que desde el punto de vista de la historia cultural de Occidente podemos considerar privilegiada, su literatura topa con numerosas dificultades a la hora de propagarse más allá de la propia área lingüística. Ello no es atribuible a una base demográfica débil, ya que estadísticamente el catalán se sitúa en buen lugar entre los idiomas hablados y escritos en Europa; las causas habría que buscarlas en la ausencia de instituciones encargadas de difundir los productos literarios en el exterior. Sólo ello explica que pintores catalanes como Joan Miró, Salvador Dalí y Antoni Tapies sean muy conocidos doquier y no lo sean en cambio unos poetas, novelistas y dramaturgos que les son correlativos.

En todo caso, las compañías teatrales más importantes, decididas a penetrar en ▶

▶ los circuitos internacionales, lo han conseguido a menudo con unos espectáculos cuyo contenido pudiera ser comprendido más allá de las barreras idiomáticas. Hemos hablado al principio de Els Joglars y Els Comediants, dos compañías que actúan sin trabas de fronteras.

La historia de Els Joglars se halla íntimamemte unida a la de su director Albert Boadella. En sus comienzos Boadella y Els Joglars se presentaron al público como un grupo de mimo tradicional, con rostros blancos y malla negra. Sin embargo, progresivamente fueron utilizando la palabra, dejaron el *sketch* breve por el espectáculo de tema único y adoptaron máscaras, maquillajes y vestidos diversos. Para Boadella el teatro debe desempeñar un papel de provocación, reelaborando estéticamente los temas actuales. Así, ha planteado el dilema de las culturas nacionales en el momento en que el mundo se encamina hacia la uniformidad y la mecanización en *N-7 Catalonya* (N-7 Cataluña); los rasgos de una biología postnuclear que poco a poco se desarrolla para dirigirse nuevamente hacia la autodestrucción en *Laertius* (Laertes); o los engañosos espejismos del neonazismo en *Olympic Man Movement*. Boadella escribe y dirige sus propios espectáculos, algunos de los cuales le han creado verdaderos problemas, como *La torna* (La vuelta), donde exponía el caso de un preso común condenado a muerte por los militares para poder justificar el fusilamiento de un preso político. A raíz de *La torna* Boadella fue encarcelado y, tras fingirse enfermo y ser trasladado a un hospital, se fugó pasando por la cornisa de un quinto piso en pleno centro de Barcelona y burlando a la policía, en una acción ciertamente rocambolesca, digna de uno de sus espectáculos.

Por su parte, Els Comediants han buscado motivos de inspiración en las fiestas populares y sus espectáculos tienen lugar bien en la calle, con gigantes y cabezudos, como la lucha de San Jorge contra el dragón, bien en teatros tradicionales, en forma de bailes o "verbenas", pero siempre con una planificación muy rigurosa del espectáculo: la parte de improvisación que pueda tener cada representación de Els Comediants ha sido detenidamente calculada según el ritmo global.

Hay actores que han seguido un camino individual, como ocurre con el mimo Albert Vidal, que ha logrado alcanzar una síntesis de las formas gestuales europeas y de las orientales, sobre todo japonesas, y ha creado espectáculos como *El bufó* (El bufón) en que el trabajo de investigación formal no rehuye el contacto con un público popular.

X. Fábregas



Escena de *M 7 Catalonia*, montaje del grupo teatral Els Joglars (Los juglares), básicamente de mimo, fundado y dirigido por Albert Boadella. La obra es una autorreflexión sobre Cataluña y su cultura, una de las 23 culturas mediterráneas inventaridas por el informe Wallace Müller y catalogada con el número 7 (de ahí el título).



A la Compañía de la Escuela de Arte Dramático Adriá Gual, de Barcelona, se debe este montaje de *Primera historia d'Esther*, obra dramática del gran poeta catalán Salvador Espriu, que con ella quiso escribir en lenguaje simbólico, hace ya casi 40 años, la elegia de su pueblo reducido al silencio.

Fotos © Pau Barceló, Barcelona



Foto © Tran Van Khe, París

Las marionetas acuáticas de Vietnam

EN torno al estanque o laguna se han ido instalando los habitantes de la aldea; suenan gongs, tambores, ciertos instrumentos populares... En una orilla del estanque, en medio del agua, se ha erigido una construcción de ladrillo, o quizá de tablas o de cañas. De su techo desciende hasta la superficie del agua una pantalla de bambú. Los redobles de tambor se aceleran. Separando la pantalla aparece en la superficie acuática una marioneta de madera de la talla aproximada de un niño pequeño. Es Teu, el bufón, el director de escena o presentador. Teu comienza a hablar...

Así, junto a cualquier aldea del delta del río Rojo, en el norte de Vietnam, se inicia una nueva representación del teatro de marionetas acuáticas, arte antiquísimo de esta región de arrozales y superficies inundadas que hoy está siendo redescubierto. Los temas de este teatro son los típicos de la existencia popular, de los relatos míticos y de los cuentos populares; y los personajes los propios de la vida cotidiana en la región del delta (en la foto, el pescador de caña).

¿Cómo funcionan estas marionetas? "Tras la pantalla de bambú se ocultan los manipuladores —explica el estudioso vietnamita Tran Van Khe—. Sus manos y sus pies están en el agua. Sólo se ven sus siluetas". La manipulación se efectúa con cuerdas o bien con perchas. El agua cenagosa del estanque oculta una especie de trama o rejilla de madera sobre la cual se desplazan las marionetas. Estas pueden ser muy complicadas, a veces articuladas, y efectuar varios movimientos simultáneamente. Gracias a ese ingenioso sistema se obtienen efectos de sorpresa que levantan aclamaciones en la asistencia: banderas que surgen de golpe perfectamente secas de debajo del agua, soldados que desfilan y giran a derecha o izquierda con sus uniformes rojos y azules, muchachas cabalgando sobre peces que llevan hojas de betel hasta los espectadores, etc.

El Fondo de la Unesco para la Promoción de la Cultura ha concedido su ayuda a la República Socialista de Vietnam con vistas a la plena rehabilitación de este sorprendente teatro de marionetas. Pero no es ésta la única actividad teatral en el mundo que ha recibido asistencia del Fondo. En el mismo epígrafe pueden citarse: la creación del Centro de Investigación y Creación Teatral del Ateneo de Caracas; el Centro Mandapa de París (para el estudio y la difusión de las artes del espectáculo de Asia); el Grupo de Teatro Aty-Ne'e de Paraguay (para la creación de un taller itinerante de teatro); una película sobre el "Misterio de Elche" en España; un libro sobre el teatro popular "chikwakwa" en Zambia, etc. □

El teatro y las mujeres

por Irmeli Niemi

HASTA hace poco, la aparición de una mujer en un escenario pasaba por una cosa extraña, incluso sospechosa. Shakespeare concibió sus grandes papeles femeninos para ser interpretados por hombres. Cuando al fin pudieron encarnarlos las mujeres, el entusiasmo que despertó tal innovación dio lugar a ciertas exageraciones: se reforzaron los papeles con tiradas efectistas, el reparto se enriqueció con personajes femeninos no previstos, en esta o aquella obra se introdujeron nuevos episodios e incluso un desenlace distinto del imaginado por el autor.

La tradición teatral primitiva, basada en el folklore, estaba vinculada esencialmente con el mundo masculino, con la evocación de la caza o de la guerra; y eran hombres los que la representaban. Una sola excepción a la regla: las célebres plañideras ugrofinesas, que durante largo tiempo prefiguraron a las futuras protagonistas del arte dramático finlandés. La plañidera comunica al resto de la asamblea su poderoso sentimiento de tristeza y desesperación. Pero su desenfrenada queja, aunque se base en un guión transmitido de generación en generación, es en parte improvisada y constituye así una interpretación. Gracias a su actuación lírica una plañidera profesional fuerza a todas las personas presentes, lo mismo ante un difunto que con ocasión de una boda, a experimentar una emoción colectiva.

En Europa fue en el siglo XVII cuando las mujeres empezaron a "subir a las tablas". Numerosas comediantes siguieron el ejemplo de la célebre actriz alemana Carolina Neuberg: en aquella época una mujer que quería dedicarse al teatro tenía que abandonar su familia, comenzar por interpretar papeles de muchacho y, por último, casarse con un colega o con el director de la compañía.

En Escandinavia las primeras influencias teatrales extranjeras se manifestaron a través de las compañías ambulantes. Estas tenían que luchar contra el hambre y la miseria ya que el teatro estaba mal visto, particularmente en los círculos religiosos, para los que constituía una especie de depravación. Para poder sobrevivir en este clima social desfavorable las compañías debían poseer una gran cohesión. De ahí que fueran a menudo empresas familiares en las que el padre, la madre y los hijos trabajaban juntos. Las guerras de comienzos del siglo XIX agravaron esas dificultades económicas.

Con el ascenso del movimiento nacionalista en el siglo pasado, se hizo un esfuerzo apasionado por crear un teatro en lengua finesa. Al principio, grupos de estudiantes representaban pequeñas comedias en círculos restringidos. Pero pronto Aleksis Kivi (1834-1872) iba a escribir en finés las primeras obras de auténtico valor artístico. El dramaturgo no admitía que los papeles femeninos fueran interpretados por estudiantes, lo cual planteó arduos problemas. Finalmente, una actriz de renombre, Charlotte Raa, nacida en Suecia, que no dominaba la lengua pero que se afanaba en ayudar a la cultura finlandesa, aprendió en 1872 un primer papel importante en finés. Ello dio el impulso necesario al teatro finlandés, que en adelante obtuvo una acogida favorable entre todos los grupos sociales del país.

Antes de que terminara el siglo XIX, había en todos los países nórdicos grandes actrices que ejercieron una influencia notable en el desarrollo del teatro y en las que se inspiraron numerosos dramaturgos jóvenes. En la época del naturalismo el teatro contribuyó a arrojar luz sobre los problemas con que se enfrentaba la sociedad. Gracias al teatro, la situación social de la mujer pasó a ser objeto de un amplio debate, a veces virulento. Ninguna obra despertó tantas pasiones al respecto como *Casa de muñecas* (1879) de Ibsen. Hace cien años, en todos los países escandinavos el personaje de Nora era el centro de las discusiones en torno a si una mujer podía decidir de su propia vida, de sus responsabilidades y de sus deberes.

Tras las huellas de Ibsen, Minna Canth (1844-1897), bautizada la "severa amazona de la literatura", escribió una serie de obras teatrales en las que no vacilaba en pintar con los más crudos colores la miseria de las obreras atormentadas por hombres desleales y alcoholizados. Posteriormente, la autora adoptó una actitud más conciliadora, propugnando la cohesión familiar y la tolerancia mutua. En efecto, la fuerza vitriólica de las obras de Minna Canth no era grata para todo el mundo. Así, la dirección del teatro en donde se daba su drama revolucionario *Hijos de un duro destino* interrumpió las representaciones por miedo a que las ideas de la autora atizaran entre las masas populares la agitación social y la rebeldía. En esa obra aparecían diversos tipos de mujeres humilladas y maltratadas, mientras que los personajes masculinos eran o bien granujas o bien héroes liberadores.

El matriarcado agrario de la sociedad finlandesa, esa tradición cultural campesina dominada por las mujeres de temperamento fuerte, tuvo una notable expresión en las piezas de Hella Wuolijoki, a principios de este siglo. La autora pone en escena los violentos conflictos morales y económicos que se ocultan bajo la aparente serenidad de la vida campesina. Sus personajes hablan de la vida finlandesa de una manera universal y fácilmente comprensible.

Wuolijoki se mostró también activa en política y las circunstancias la pusieron en relación con Bertolt Brecht (1898-1956). Cuando el exilio condujo al autor alemán y a sus compañeros hasta Finlandia, Hella Wuolijoki los acogió en su casa. De este encuentro nació un proyecto de colaboración cuyo resultado fue *El señor Puntila y su criado Matti* (1940). Wuolijoki publicó en finés su propia versión de la pieza.

Las actuales autoras dramáticas finlandesas, por ejemplo Eva Liisa Manner en su obra *Tierra de Siena quemada,* tratan a menudo de las dificultades con que topan las jóvenes. Por su parte, Pirkko Saisio muestra en sus obras la cara oculta de la sociedad de la abundancia. Según ella, las mujeres no prosperan en la vida porque no saban fijarse objetivos bien definidos. Pero, aunque toma la defensa de la mujer, Saisio sabe ver también en el hombre una víctima de las circunstancias: las fuerzas económicas anónimas dentro de la sociedad no distinguen entre sexos.

Aunque en Finlandia las obras dramáticas de las mujeres son a menudo monta-

IRMELI NIEMI, *finlandés, es profesor de literatura y drama comparados de la Universidad de Turku, en Finlandia, y profesor encargado de investigaciones de la Academia de su país. Crítico de teatro, ha publicado varios libros y trabajos de investigación sobre el teatro finlandés y europeo.*



La lucha por el poder. Se trata de una audaz interpretación "feminista" de *La tempestad* de Shakespeare, concebida y montada por Laura Jäntti con el Teatro Kom de Helsinki.

Foto © Teatro Kom, Helsinki

das por hombres, estimulan particularmente el interés de las directoras de teatro. A algunas de éstas se les ha ocurrido renovar la interpretación de las obras pertenecientes a la gran tradición europea. Shakespeare fascina desde siempre a las mujeres. Elli Tompuri, una finlandesa de los años 20, se inspiró para montar el *Hamlet* en el trabajo de Sarah Bernhardt.

Y hace unos años, en el teatro de KOM, en Filandia, la directora Laura Jäntti transformó *La tempestad* de Shakespeare en una lucha por el poder entre protagonistas femeninos. Tal interpretación era, en realidad, una crítica del feminismo extremista y tendía a demostrar que el poder degrada, tanto si es un hombre como una mujer quien lo detenta. Laura Jäntti añadía una visión psicoanalítica y mitocrítica: la isla de Próspero simbolizaba a la vez el insconciente y la totalidad del mundo al que el hombre está unido por sus pensamientos y por sus actos.

Las mujeres que han sobresalido últimamente en los diversos sectores del teatro han aportado al arte dramático una contribución más autónoma que en el pasado y, además, de tinte valientemente progresista. Al mismo tiempo surgía un conflicto entre los objetivos y la realidad: no siempre hay bastante trabajo para las actrices y la política de programación apenas permite a las mujeres exponer o imponer sus ideas. De ahí la creación de grupos femeninos, permanentes o provisionales, que van desde el teatro feminista militante de información hasta el teatro de monólogo de una sola persona.

Muchas actrices quisieran interpretar papeles más interesantes que los que permite ofrecer el teatro europeo, a menudo sometido a unos objetivos exclusivamente comerciales. A menos que se despliegue un vigoroso esfuerzo personal o colectivo, la mujer de teatro continuará a menudo siendo sólo una empleada de oficina o una ayudante, vendedora de billetes, maquilladora o apuntadora, o bien, si entra en el reparto, sirviendo de valedora al actor, a menudo relegada al papel de objeto sexual. Pese a todo, el espacio vital de la mujer en el teatro ya no es en nuestros días ni tan estrecho ni tan limitado a ciertos papeles como antes sino que se abre al conjunto de las posibilidades de expresión en esta esfera del arte.

□

El lenguaje imaginativo de la Opera de Pekín

por Lu Tian

LA Opera de Pekín, esa forma dramática única del rico patrimonio cultural chino, es hoy día no solamente popular en China sino que se ha ganado también un prestigio especial dentro del teatro universal. En ella el argumento, los personajes, las peripecias de la acción e incluso los decorados están representados exclusivamente por la actuación y el canto de los intérpretes, particularidad ésta que hace de la Opera de Pekín una forma artística más totalizadora que el drama hablado o bailado y que la ópera o la opereta. Ese espectáculo abarca el canto, la expresión corporal, la recitación y las artes marciales, con los que refleja simbólicamente la vida real en lugar de imitarla. El carácter y los sentimientos íntimos de los personajes así como el desarrollo del argumento y el ambiente general de la representación se expresan mediante ciertas "claves" precisas y establecidas de antemano.

El teatro ha tratado siempre de reflejar la realidad. Como resultado de las diferencias de recursos creativos, de características nacionales, de criterios estéticos, de culturas y de tradiciones, existe una gran variedad de formas dramáticas. En líneas generales, el teatro contemporáneo ha evolucionado a partir de tres concepciones diferentes: la de Stanislavski que propugna la representación imitativa de la realidad, la de Mei Lanfang que propone una interpretación de la esencia de la realidad, y la de Brecht que combina la "representación realista" del primero con la "representación simbólica" del segundo.

La "imitación", principio básico del método de Stanislavski, se remonta hasta la Grecia antigua, Aristóteles y la teoría, entonces predominante, de que "el arte imita a la naturaleza". Posteriormente, en el siglo XVII, surgió la norma teatral llamada de "las tres unidades", es decir un argumento que se desarrolla en un mismo lugar y en un solo día. Luego, en el siglo XIX, apareció el moderno teatro de Ibsen que heredaba gran parte de las formas teatrales clásicas. Se trataba en cada caso de una imitación o representación fiel de la vida real "entre cuatro paredes" para crear una ilusión de realidad. Pero, según Mei Lanfang y la teoría de la Opera de Pekín, la "cuarta pared"* no existe, y en este rechazo de la representación ilusoria de la realidad radica la diferencia fundamental entre la Opera de Pekín y las demás formas teatrales.

Su fundamente estético es la concepción de un "estilo simbólico" y no "imitativo". La representación dramática no se basa en una simulación o reproducción de la vida real ya que, lejos de buscar similitudes superficiales, utiliza procedimientos simbólicos para expresar una suerte de esencia o espíritu intrínseco de la realidad. De ahí que la Opera de Pekín se ajuste a normas convencionales estrictas, a una codificación de los movimientos y de los gestos destinados a producir en el espectador imágenes concretas y precisas.

En este proceso intervienen conjuntamente los actores y el público ya que sin la participación activa de la imaginación de éste no existiría dicha forma teatral. En un escenario desprovisto de decorados y de accesorios, determinados movimientos de los intérpretes pueden sugerir acciones tales como abrir o cerrar una puerta, viajar en coche o a caballo, remar en una embarcación, etc. El gran actor chino Mei Lanfang ha dicho que "el actor está en posesión de todos los decorados necesarios". Así, en la obra titulada *La encrucijada,* dos actores recurren a movimientos estilizados para significar una lucha entre dos hombres en la oscuridad; bajo un potente reflector sólo la acción de los intérpretes sugiere a los espectadores el drama que se produce en una noche oscura. Un actor que camina en círculo indica un largo viaje entre dos lugares. Otro que levanta sus mangas para cubrirse el rostro y luego canta un solo, recita un monólogo o un *bei gong* (aparte), da a entender que se halla en otro lugar que los demás actores, quienes, aunque se encuentren en el escenario, no pueden oírle.

En términos literarios, los libretos pertenecen más a la categoría de "teatro abierto" que a la de "teatro cerrado" a la manera de Ibsen. Algunos están escritos en primera persona, pero generalmente se emplea la tercera para describir a los personajes y narrar la acción. Por ejemplo, en *Su San engañada,* la heroína que va a la capital provincial a entablar un proceso contra su seductor canta: "Su San ha abandonado el distrito de Hongdong y está en camino..."; o sea que el canto de la actriz describe la acción. Gracias a esta extraordinaria flexibilidad, la Opera de Pekín escapa a las limitaciones de tiempo y de espacio puesto que la interpretación puede sugerir incluso "grandes extensiones de agua con peces nadando en ella o vastas planicies abiertas con pájaros volando en el cielo".

Para servir mejor a este tipo de "teatro abierto" y resolver la contradicción entre la actuación de los comediantes y la interpretación que de ella haga el público, se han establecido un conjunto de normas teatrales convencionales derivadas de la vida, expresiones estilizadas y codificadas que suscitan imágenes auditivas y visuales por medio de la música y del baile.

Los papeles representados en la Opera de Pekín se clasifican tradicionalmente en *sheng* (personajes masculinos), *dan* (personajes femeninos), *jing* (las "caras pintadas", varones que en su mayoría tienen los rasgos característicos de una personalidad dada) y *chou* (payasos). A cada uno de ellos corresponde una serie propia de movimientos y de modos de expresión. El papel de *long tao* puede ser representado por un solo actor que encarna un grupo de cortesanos o de soldados. Cuatro soldados y cuatro generales a cada lado del escenario simbolizan un ejército de varios miles de personas.

En cuanto a los tipos de baile, el *qi ba* simboliza la energía colectiva antes de una expedición, el *zhou bian* indica que se camina de noche, el *tang ma* que se cabalga por el campo, y así por el estilo. Evidentemente, se trata de convencionalismos que no se asemejan a la realidad pero, como decía Goethe, "una vez que el artista se apodera de un objeto, éste deja de pertenecer a la naturaleza". Gracias a esta codificación de símbolos la Opera de Pekín constituye una forma de expresión particular que el público acepta y comprende.

Hay dos tipos de convencionalismo simbólico en la Opera de Pekín: el primero es metonímico y obedece estrictamente a un modelo de movimiento; por ejem- ▶

LU TIAN, *chino, es miembro de la Asociación de Dramaturgos Chinos y consejero permanente de la Sociedad China de Artes Escénicas y subdirector de su departamento de teoría e investigación. Ha escrito* El arte del Long Tao *(comparsas que intervienen en la Opera de Pekín) y* Los "rostros pintados" de Kunqu *(una forma local de ópera nacida en China meridional).*

* *Según una noción del teatro naturalista, el proscenio constituiría la "cuarta pared" de la habitación en que transcurre la acción, retirada a fin de que el público pueda asistir a ella pero sin que ninguno de los actores se percate de su ausencia. N.D.L.R.*



Este personaje de *El encuentro de los héroes*, obra montada por la Opera de Pekín, sujeta fieramente con la boca los cuernos cruzados de plumas, lo que es señal de cólera y de determinación. El vestido adornado con dragones señala al que lo lleva como un intelectual.

Foto Fred Mayer © Magnum, París



Escena de *Río de otoño*, por la Opera de Si Chuán, que se inspira en el mismo estilo que la de Pekín. Para perseguir a su amado, la heroína, una monja taoísta llamada Chen Miao Chang, ha alquilado el bote de un pescador. Este simboliza el viaje acuático mediante los movimiento del remo.

Foto © edición china de *El Correo de la Unesco*

▶ plo, el actor puede bailar llevando un remo para significar que se desplaza en una embarcación y el público lo comprenderá inmediatamente aunque ésta no aparezca en el escenario.

El segundo tipo está totalmente desprovisto de accesorios. En una escena de *Son Jiang mata a Yan Poxi*, Song sube una escalera para encontrarse con su amante Yan. Nada hay en escena que represente una escalera, pero el actor, de pie en mitad del escenario, agita sus amplias mangas y levanta el borde de su túnica para simular el movimiento de subir los peldaños.

La música fuerte y rítmica de la Opera de Pekín tiene tambien significados convencionales que el público reconoce. La forma musical *er huang* expresa melancolía, contemplación, recogimiento o anhelo, y la forma llamada *xi pi* excitación y vivacidad. Asimismo, cada uno de los instrumentos de percusión cumple una función tradicional: suelen emplearse cuatro golpes de gong (*si ji tou*) cuando el actor hace su primera entrada en el escenario o cuando va a retirarse de él o cuando actúa sin palabras; unos confusos golpes de gong y de címbalos (*luan chui*) expresan confusión, derrota o la tensión de la batalla, pero si van acompañados por unos golpes de tambor pueden significar también un incendio o una tormenta. Existen además efectos sonoros simbólicos que representan, por ejemplo, el agua que fluye (interpretada por un batintín pequeño), las señales del sereno que hace su ronda, el viento, la lluvia y la nieve, así como el rugido del tigre, el relincho de los caballos y el canto de las aves, que no pretenden en modo alguno ser reproducciones realistas de esos sonidos.

La escenografía emplea recursos convencionales particulares que combinan imágenes visuales y conceptuales. Los fenómenos y elementos naturales como las nubes, el agua, el viento o el fuego están representados por bastidores pintados con nubes en movimiento o lienzos a modo de banderas que simbolizan el agua que fluye, el viento que susurra o el fuego que arde. Los actores transportan estas banderas y pueden sugerir así diversos cambios o fenómenos naturales.

La caracterización de los actores es también convencional. Particularmente interesante resulta estudiar el caso de las "caras pintadas" (un tipo especial de maquillaje) de la Opera de Pekín ya que no hay en la vida real un precedente que las explique. Los colores de estas pinturas del rostro representan diferentes rasgos de la personalidad: el rojo la lealtad, el blanco la traición, el negro el valor, el amarillo la crueldad, el azul la constancia, etc.; gracias a ese maquillaje el público reconoce fácilmente el carácter del personaje.

El vestuario que utiliza la Opera de Pekín es, en lo esencial, una síntesis de los vestidos antiguos, adaptada a las exigencias estéticas de la representación. Su elemento fundamental es una túnica exageradamente amplia que se presta para obtener efectos dramáticos, a diferencia de los trajes de ballet que sólo muestran la belleza del cuerpo humano. Los payasos llevan una barba que les llega hasta el pecho, los *lao sheng* (personajes ancianos y barbudos) ciñen holgados cinturones de jade sobre la túnica ceremonial, y los *wu seng* (personajes militares) tienen largas cintas que cuelgan por la parte delantera de la cintura.

En resumen, el libreto, la música, la escenografía y la actuación escapan al realismo. Por analogía con la fabricación del vino, podría decirse que la Opera de Pekín ha destilado los gestos ordinarios de la vida real para transformarlos en un arte que se representa en un escenario.

Lu Tian

Esta escena de ópera tradicional china pertenece a *Historia de Liwa,* montada por la Opera de Chung Qing.

Foto Ariane Bailey - Unesco



ESTADOS UNIDOS

El teatro otro



"Collage" de fotos de actores de varias obras teatrales montadas en un teatro neoyorkino.

Foto Derechos reservados

por Eric Oatman

CONVENDRIA que quien quiera saber hasta qué punto los Estados Unidos han cambiado en los veinte años últimos fuera a ver los grupos de "teatro otro" o teatro "alternativo" del país. Por ejemplo, en 1963 eran escasas las oportunidades que se ofrecían a los dramaturgos negros pese a que los negros norteamericanos constituían entonces el 11 por ciento de la población total. Hoy día casi todas las ciudades principales tienen por lo menos un teatro donde pueden expresarse los escritores de color que en estos dos decenios han creado un volumen impresionante de literatura dramática.

Otros grupos que hace veinte años no tenían prácticamente acceso al teatro han logrado implantarse firmemente en él. Entre ellos figuran los chicanos, los norteamericanos de origen asiático, los portorriqueños, las feministas y los homosexuales, mientras que los grupos políticos radicales emplean el teatro—a veces con extraordinaria facultad de invención—para llamar la atención hacia sus opiniones. Incluso las minorías de deficientes físicos, como los sordos, han aprendido a servirse del lenguaje particular del teatro para hacerlo suyo.

Pero las lecciones históricas de una naciente dramaturgia doctrinaria no son las únicas que el teatro no comercial del país puede ofrecer. Gran parte de los actuales grupos de teatro alternativo realizan un esfuerzo de reflexión, ensayando la aptitud de las nuevas estructuras estéticas para encuadrar y esclarecer la experiencia humana. En esta esfera ha habido también, a nuestro juicio, inmensos cambios que están haciendo suyos los "experimentalistas" agrupados, en su mayoría, en San Francisco y Nueva York.

En realidad, fue un periodo de trastornos sociales e intelectuales el que engendró el teatro otro. Los sectores más alienados de la cultura dominante de los años 60—*hippies*, grupos políticos radicales, propagandistas contra la guerra y por los derechos civiles—se comprometieron a remodelar la conciencia nacional. Algunos escogieron el teatro como arma y se entrenaron para emplearla.

Simultáneamente, un puñado de profesionales de Nueva York emprendió otro movimiento teatral alternativo. Desengañados del teatro comercial con su temor a correr riesgos económicos, comenzaron a representar curiosas piezas en cafés, como fue el caso de La Mama Experimental Theater Club en el Caffe Cino.

Cuando los esfuerzos por la renovación de los Estados Unidos confluyeron con el impulso por revitalizar su teatro, se liberaron grandes energías. Uno de esos grupos, el Living Theater de Julian Beck y Judith Malina, trastocó las nociones convencionales del teatro. Sus espectáculos, excesivamente largos, desprovistos de argumento, en que los actores improvisaban la obra, dieron forma a estilos teatrales que los grupos de hoy siguen explorando. Era el suyo un teatro político, teatro de la calle, teatro "del entorno", que mezclaba a los actores con los espectadores y proponía diversos puntos de interés en los que el público podía concentrar su atención. Las experiencias del Living Theater llegaron a veces a asemejarse incluso a esos *happenings* caóticos e híbridos que habían vuelto a surgir en las orillas más distantes del teatro alternativo considerado como arte de la representación escénica.

El simple número de grupos de teatro otro que existen actualmente—sólo la ciudad de Nueva York se jacta de tener mucho más de cien—hace que la mayoría de las generalizaciones sobre ellos sean sólo una verdad a medias. Sin embargo, el teatro alternativo de hoy es más tranquilo que el que irrumpió en los años 60. En primer lugar, los problemas políticos ▶

ERIC OATMAN, *periodista norteamericano, se interesa particularmente por la educación y por las artes. Es director de* Scholastic Search, *revista especializada en historia de los Estados Unidos. Ha escrito varios libros, entre ellos algunas obras de ficción.*

Tres actores de la Negro Ensemble Company en la obra de Ray Aranha *Sons and fathers of sons* (Hijos y padres de hijos) montada en el Theatre Four de Nueva York.

Foto © Bert Andrews, Nueva York



▶ que nutrieron al movimiento en sus primeros tiempos ya no figuran en el orden del día del país. En segundo lugar, la economía nacional, más frágil hoy que en los últimos 40 años, ha hecho de la *prudencia* una regla entre la gente de este tipo de teatro cuya supervivencia en estos tiempos depende en gran parte de los mermantes subsidios del gobierno y de las instituciones.

Obtener fondos ha sido siempre el problema mayor de los grupos minoritarios y por tal razón el movimiento teatral negro no logró echar raíces en sus propias comunidades. Hace diez años había posiblemente más de 200 teatros negros; menos de la mitad han sobrevivido hasta ahora y para ello la mayoría han debido encontrar la manera de seducir al público de blancos.

La más importante compañía de teatro negro es el New York's Negro Ensemble, que en 17 años ha dado constantemente muestras de su valor en cuanto a la formación de la gente de teatro. En enero pasado, tras 14 meses de representaciones, la Negro Ensemble Company (N.E.C.) clausuró la temporada de *A Soldier's Play*, obra que le valió a su autor, Charles Fuller, la más alta recompensa nacional de teatro: el Premio Pulitzer.

La N.E.C. es uno de los pocos teatros negros que los críticos blancos frecuentan regularmente (no está situada en una comunidad negra) y por esta razón muchos blancos amantes del teatro rara vez oyen hablar del importante trabajo que realizan los demás grupos. Otras dos instituciones llevan a cabo una labor importante en Nueva York: el Writer's Workshop (Taller de Escritores) de Frank Silvera, que se encuentra en el geto negro de Harlem, y el New Federal Theater que se halla en un barrio habitado por diferentes comunidades raciales a buena distancia del sector de los teatros comerciales. El Workshop de Silvera ha producido más de 1.000 piezas de escritores negros en estos diez años y Woodie King Jr., que dirige el New Federal Theater, ha venido promoviendo obras dramáticas negras desde mediados de los años 60.

Pero para al público negro el centro de este movimiento teatral se halla en todas partes. En Filadelfia es el Freedom Theater, en Chicago el Kuumba Theater Wokshop, en San Francisco el Lorraine Hansberry Theater, en Baltimore el Arena Players, en Atlanta el Just Us... y la lista está lejos de ser completa.

De los demás grupos minoritarios han sido los norteamericanos de origen asiático e hispánico quienes con mayor éxito han logrado abrirse paso en el teatro de los Estados Unidos. Los primeros han creado conjuntos en Los Angeles, San Francisco y Nueva York a fin de ofrecer una tribuna a sus dramaturgos y presentar piezas que reflejan la experiencia particular de su público en el país.

Algunos grupos teatrales tratan asimismo de estimular el orgullo cultural de los chicanos. El más conocido de ellos es el Teatro Campesino que un joven actor, Luis Valdez, fundó en 1965 para ayudar a un sindicato que organizaba a los trabajadores agrícolas de California. Valdez comenzó escribiendo "actos" —panfletos para fomentar un movimiento social—, luego se dedicó a poner en escena "mitos" de origen maya y azteca y actualmente experimenta con su conjunto los "corridos", escenificación de canciones que cuentan la vida de la gente que habita a lado y lado de la frontera entre Estados Unidos y México.

En lo que se refiere al teatro político, pocos grupos han sido tan tenaces como la Mime Troupe de San Francisco, creada en 1959. Diez años más tarde el grupo se convirtió en un "colectivo" y comenzó a emplear su estilo vigoroso de representaciones al aire libre para llamar la atención hacia problemas sociales que van desde la discriminación sexual hasta, el año pasado, el papel de Estados Unidos en América Central.

El feminismo ha llegado a constituir un tema respetable del teatro comercial: tres piezas de este tipo se han presentado en la última temporada teatral de Nueva York. Esto ha estimulado a los grupos alternativos que siguen produciendo nuevas obras. En San Francisco, el Lilith, un teatro femenino, acaba de representar una obra sobre las opciones con que se enfrentan las mujeres revolucionarias, y en Nueva York el conjunto Women's Project puso en escena una pieza sobre dos mujeres "anormales": la sufragista norteamericana Susan B. Anthony y Juana

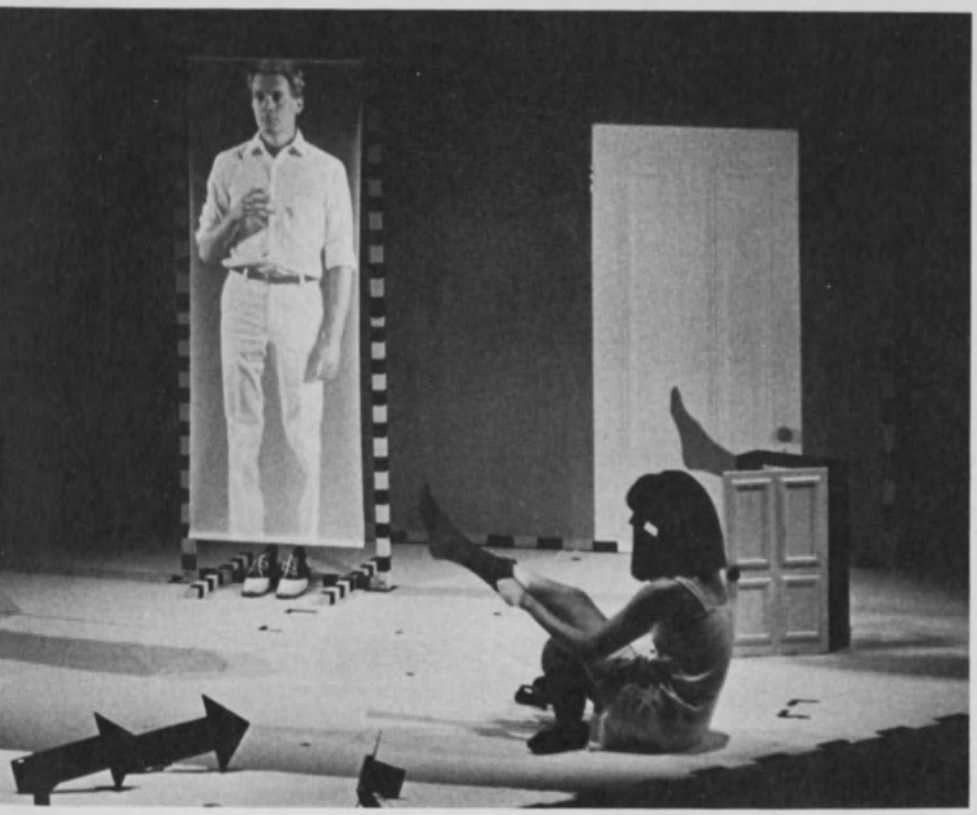
Escena de *The man in the Nile at night* (El hombre en el Nilo de noche) (1980), obra escrita y dirigida por Alan Finneran, representada en el teatro Soon 3 de Nueva York.

Foto Derechos reservados



La actriz Ellen McElduff en la obra *Dead End Kids: A History of Nuclear Power* de JoAnne Akalaitis, montada por la compañía Mabou Mines, uno de los más interesantes grupos experimentales de teatro de los Estados Unidos.

Foto © Carol Rosegg, Nueva York



de Arco. El más audaz de los grupos teatrales femeninos, el Spiderwoman Theater Workshop (literalmente, Taller Teatral de la Mujer Araña), teje con las historias personales de sus miembros impúdicas investigaciones sobre la mujer y la violencia.

Mil Valley, un tranquilo suburbio de San Francisco, parecería a primera vista un lugar poco adecuado para iniciar una exploración acerca de la estética radical de los experimentalistas de hoy. Pero allí, en una antigua oficina de correos, la Antenna Company de Chris Hardman ha concebido una obra cuyos únicos actores son los espectadores. Hardman, un artista plástico que pasó fácilmente del diseño de atracciones mecánicas de feria al "teatro del entorno", proporciona a cada espectador una grabadora en miniatura y unos audífonos y le envía a recorrer, solo, un laberinto de 17 escenarios. Siguiendo las instrucciones grabadas en la cinta, el espectador se sienta, se arrodilla, se acuesta, encoge las piernas, etc., y termina convirtiéndose en el criminal, personaje central de esta pieza "ambulante" de teatro, a la que Hardman llama *Arteria*.

Otro grupo de San Francisco que experimenta con las técnicas nuevas es el Soon 3 de Alan Finneran. Durante más de diez años Finneran ha venido incorporando al teatro la pintura, la escultura y el cine para crear "paisajes interpretativos": lugares donde actores (y máquinas) realizan tareas de acuerdo con el plan intuitivo de su creador. En 1981 Finnerman añadió música a su espectáculo y optó por un tema concreto: la violencia como un "producto ilusorio" de la industria cinematográfica de California.

El Squat Theater, una compañía húngara instalada en Nueva York desde 1977, ha venido presentando *Mr. Dead & Mrs. Free* (El Sr. Muerto y la Sra. Libre) frente al telón de una vitrina del local que el grupo ocupa en una planta baja. Cuando se alza el telón, el conjunto actúa simultáneamente en dos escenarios: dentro del edificio y en la animada acera exterior donde los transeúntes se convierten involuntariamente en actores de esta obra, basta y surrealista a la vez.

Estos grupos dan la impresión de encaminarse cada vez más hacia el ideal de Ricardo Wagner de una representación que abarque todas las formas de arte. Pero pocos parecen capaces de integrarlas tan bien como el Mabou Mines, conjunto de siete miembros para el que Lee Breuer y JoAnne Akalaitis han escrito piezas memorables. Actualmente el grupo está montando *Cold Harbor*, de Bill Raymond, un estudio biográfico sobre el general Ulysses S. Grant, que llegó a ser

SIGUE EN LA PAG. 46

TAILANDIA

La danza y la palabra

por Manas Chitakasem

COMO sucede con la mayoría de las expresiones artísticas de Tailandia, el teatro nació en la corte con el patrocinio de monarcas que mantenían a actores, bailarines y músicos para regocijo de la realeza y la aristocracia. Los autores de las obras teatrales pertenecían a la corte y entre ellos solían contarse los propios reyes.

Las representaciones teatrales y las diversiones conexas tenían lugar tradicionalmente en Tailandia con motivo de las ceremonias de la corte. Toda esa actividad teatral recibe la denominación de *mahorasop*, que significa "gran espectáculo". Las crónicas tailandesas detallan numerosas ocasiones en que se celebraban esas representaciones: coronación, matrimonio real, tonsura real, captura de un elefante blanco, peregrinación real, ritos lunares...

Existen tres clases de teatro clásico tailandés: *nang* (teatro de sombras), *jon* (teatro de máscaras) y *lajon* (teatro de danza).

Las representaciones tradicionales del *nang* reciben el nombre de *nang yai* ("nang" significa piel y "yai" grande). De conformidad con las leyes del período Ayuthaya (1458) el *nang yai* era una diversión fundamental en las grandes ocasiones como la captura de un elefante blanco, la bendición de soldados y de armas, la fundación de una ciudad... La mayoría de las obras del *nang yai* pertenecen a los siglos XVII y XVIII. En nuestros días el *nang yai* ha perdido su carácter popular, pero el Teatro Nacional del Departamento de Bellas Artes lo ha conservado y revitalizado.

Las representaciones del *nang yai* tienen lugar generalmente al aire libre. La pantalla de 9 por 16 metros cuenta con una parte central transparente, de 8 metros por 15, rodeada por un marco rojo de un metro de ancho. Detrás de la pantalla hay una lámpara, reemplazada generalmente ahora por una bombilla eléctrica. Una pantalla blanca circular situada tras la lámpara proyecta la luz en la pantalla delantera. Las figuras son manipuladas por bailarines que visten una tela bordada, chaqueta de cuello alto atada con una faja y una cinta en la cabeza. Siguiendo el curso de la narración, los bailarines danzan al son de la música, ora detrás, ora delante de la pantalla, llevando en alto las figuras del *nang*.

Primitivamente en el *jon* sólo actuaban hombres representando tanto los papeles masculinos como los femeninos. Pero a mediados del siglo XIX hombres y mujeres empezaron a aparecer juntos en el escenario. Los actores, con excepción de los que personifican mujeres, se cubren con máscaras. El *jon* se distingue por su acción formalista pero vigorosa. La representación y la danza van indisolublemente unidas: cada movimiento tiene un sentido determinado en función de una música precisa que corresponde a cierta forma de danza o de acción, como caminar, marchar, llorar. Dado que las máscaras impiden hablar a los actores, un narrador y un coro, situados junto a los músicos, recitan y cantan los versos a los que se ajusta la mímica. Todo el repertorio



El *Lajon phan thang* ("drama-danza de mil maneras") es una forma moderna del teatro tailandés, que se sirve de melodías y de pasos de baile de procedencia extranjera y cuyos elementos principales son el amor y la aventura. La escena de la foto del extremo derecho corresponde a la historia de una pareja real de Java.

A la derecha: ilustración de un manuscrito tailandés que muestra uno de los pasos de danza básicos del *Lajon nai*, tipo de teatro que interpretaba un elenco integrado sólo por mujeres y que se representaba en el palacio real exclusivamente para el rey y su corte.

Fotos por cortesía de M. Rutnin, Londres

MANAS CHITAKASEM, *tailandés, es actualmente profesor de tai en la Escuela de Estudios Orientales y Africanos de la Universidad de Londres, tras haber hecho sus estudios en esta misma universidad y en las de Michigan y Hawai. Ha publicado varios trabajos sobre la lengua y la cultura de Tailandia.*

proviene del Ramakian (epopeya del rey Rama), con preferencia por los episodios de guerra y las escenas de batallas que muestran una victoria de la moral, el triunfo eterno del bien sobre el mal. Un vestuario rebuscado permite identificar a los principales personajes según el color dominante de sus trajes y máscaras. Rama viste de verde oscuro, su hermano menor de amarillo y Hanuman de blanco. En contraste con el vestuario, el escenario del *jon* aparece generalmente desnudo.

El *lajon* es, como el *jon,* teatro bailado. Pero en el *lajon* los actores no usan máscaras, excepto los que desempeñan papeles de monos, de ogros y de otros seres que no son ni humanos ni celestiales. El *lajon* se dividió en dos géneros: *lajon nai* y *lajon nok* ("nai" significa dentro y "nok" fuera). Esta división se produjo probablemente ya en el siglo XVII. El *lajon nai* se presentaba dentro del palacio y en él solamente actuaban mujeres. Las bailarinas del *lajon nai* eran primitivamente las



esposas y servidoras del rey que representaban probablemente el papel de bailarinas celestiales del rey-dios. El *lajon nai* constituía, así, una prerrogativa real y sus representaciones se destinaban exclusivamente al monarca. La música posee claves precisas que asignan tonos determinados a determinadas acciones o emociones. Temas musicales especiales acompañarán, por ejemplo, el desplazamiento de un ejército, una escena en el bosque o una escena de amor. El coro establece un vínculo estrecho entre la danza, la música y el texto.

Fuera de palacio sólo está permitido el *lajon nok*. A diferencia del *lajon nai*, el *lajon nok* sólo podía contar con actores hombres. El baile, los cantos y la música tienden a adquirir ritmo agitado y el personaje cómico desempeña un papel importante, provocando la hilaridad de los espectadores. El *lajon nok* toma sus argumentos de las leyendas y de los cuentos locales.

A mediados del siglo XIX el rey Rama IV autorizó los ensayos y presentaciones del *lajon* con participación de mujeres fuera del palacio real. Ello hizo que el *lajon nai* y el *lajon nok* adquirieran ciertos rasgos comunes. El grupo de actores podía constar sólo de hombres, sólo de mujeres *o* ser mixto y las obras se podían presentar dentro o fuera de la corte. Pero perduró la diferencia de objetivos entre ambos: la exclusiva finalidad de entretenimiento y diversión del *lajon nok*, la finalidad básica de belleza estética del *lajon nai*.

Bajo el reinado de Rama V (1868-1910) las crecientes presiones políticas y económicas de Occidente determinaron que las autoridades tailandesas, comenzando por el rey y la corte, no sólo adoptaran frente a la amenaza iniciativas de adaptación y conciliación en los planos de la política y de la economía, sino que también aprendieran a apreciar y comprender de manera mucho más consciente que antes los valores de su propia cultura. Cobró fuerza la voluntad de conocer mucho mejor la propia herencia cultural de Tailandia. Las reformas y la modernización iniciadas por Rama V tuvieron poderosa influencia en el desarrollo y la renovación del teatro tailandés. Revivieron, por ejemplo, el *jon* y el *lajon* y se amplió la literatura dramática. Y aún más importante fue la aparición de una nueva forma de teatro bajo la influencia de Occidente. Surgieron así tres nuevas clases de lajon: *lajon rong, lajon dukdamban* y *lajon fan thang.*

Notoria fue la influencia de la ópera occidental en el *lajon rong* (teatro con canto y danza), como pone de manifiesto el montaje, por ejemplo, de *Madame Butterfly* en Chiangmai, provincia del norte de Tailandia. Se conservaban los elementos fundamentales del teatro de danza tradicional, pero aparecían innovaciones en la música, en los diálogos, en los argumentos, en los movimientos del baile, en los trajes, en los decorados. Ahora los actores cantaban sus partituras y también pronunciaban sus parlamentos en prosa.

El *lajon dukdamban* (que toma su nombre del teatro donde se representó por primera vez) es un ejemplo típico de transformación de los elementos del teatro tailandés tradicional hacia la adopción de nuevas formas, pero conservando a la vez todo lo esencialmente tailandés, de manera que la nueva modalidad sigue siendo tailandesa. Los argumentos del *lajon dukdamban* provienen del teatro de danza, pero debidamente adaptados para una o dos horas de actuación. Conservando el vestuario tradicional, con sombreros y trajes bordados, la nueva forma teatral emplea textos poéticos modernizados con nuevos acentos. Los actores cantan y bailan a la vez, sin coro ni narración. La escenografía experimenta importantes innovaciones, con el uso de pinturas realistas. Uno de los mayores aportes del *lajon dukdamban* al teatro tailandés moderno es el de los nuevos métodos y técnicas de decorado, que comprenden las imágenes en tres dimensiones.

El tercer tipo de *lajon* surgido en ese período es el *lajon fan thang* (teatro-danza de mil maneras). El *lajon* de este tipo se inclina hacia la fábula de aventuras y el melodrama. Las obras se presentan a menudo en comarcas alejadas o en regiones de Tailandia dotadas de un paisaje romántico y de un colorido local. Para rodear el *lajon* de visos exóticos y atraer al público, el *lajon fan thang* adapta relatos tailandeses y extranjeros de nuevo tipo.

Cuando en 1932 llegó a su fin la monarquía absoluta, el teatro clásico perdió el patrocinio real, pero siguió subsistiendo bajo los gobiernos postrevolucionarios. Durante las dos guerras mundiales el teatro desempeñó un papel de propaganda a través de varias obras patrióticas de *lajon*. En nuestros días la danza, el canto y el texto adquieren ritmo más vigoroso, siguiendo las palpitaciones aceleradas de la vida moderna. Y es importante destacar que los diversos elementos dramáticos propios de cada género se han combinado entre sí. Así, el *jon* emplea numerosos movimientos, formas musicales y canciones provenientes del *lajon*. Muchas canciones compuestas para el *lajon dukdamban* aparecen hoy, junto con canciones tradicionales, en las representaciones del *jon*. La escenografía y los decorados de éste han adquirido rasgos modernos y la representación hace hoy hincapié en las acciones dramáticas, en la interpretación del texto, en los efectos escenográficos y de iluminación y, en lo que toca a la danza, da más importancia a la calidad y la armonía de los movimientos que a la belleza y al refinamiento clásicos. □

El teatro otro

VIENE DE LA PAG. 43

Presidente de Estados Unidos en 1869. Esta obra continúa en cierta manera el estudio acerca de las decisiones miopes que, sin embargo, estremecen al mundo, que el Mabou Mines comenzó con la obra de Akalaitis *Dead End Kids: A History of Nuclear Power* (Muchachos sin salida: historia de la energía nuclear).

Otra obra, cuyo estreno en Nueva York está previsto para esta primavera, es *Egiptología* de Richard Foreman, que trata de soldados norteamericanos, de la segunda guerra mundial, de sueños y de contactos con culturas exóticas. "Sueños" parece ser aquí la palabra clave: en su teatro histérico-ontológico, Foreman rehuye las orientaciones convencionales del argumento en favor de representaciones visuales y auditivas del pensamiento, el suyo por lo general.

El más ambicioso proyecto vanguardista es, con mucho, el espectáculo desmedido y lujoso de Robert Wilson titulado *The Civil Wars: A Tree is Best Measured When it is Down* (Las guerras civiles: se mide mejor el árbol cuando está derribado). Wilson es el formalista más conocido en el mundo; antiguo pintor y arquitecto, le preocupa principalmente, como a Foreman, la estructura teatral. Su última obra, inmensa, wagneriana por sus proporciones, fue *Einstein on the Beach* (Einstein en la playa), de cinco horas de duración, que recorrió Europa en 1976.

The Civil Wars, con sus nueve horas sobre el tema de la fraternidad humana, debería opacar a *Einstein*. Wilson va a presentar muchas de sus partes en siete países y representarlas juntas en Los Angeles en junio de 1984, con ocasión de los Juegos Olímpicos.

Wilson es más conocido fuera que dentro de Estados Unidos, de modo que parece probable que la mayor parte de los fondos necesarios para el montaje de *The Civil Wars* provenga del extranjero. En los Estados Unidos, donde sólo un uno por ciento de la población apoya cualquier tipo de teatro, los experimentalistas tienden a ser ignorados, excepto por un puñado de críticos y de seguidores.

E. Oatman

El Instituto Internacional de Teatro

Por iniciativa y con los auspicios de la Unesco se creó en 1948 el Instituto Internacional de Teatro con miras a fomentar los intercambios internacionales en materia de conocimiento y práctica de las artes teatrales (incluidos el teatro musical y la danza) a fin de fortalecer la paz y la amistad entre los pueblos, de ahondar la comprensión mutua y de ampliar la cooperación creadora entre la gente de teatro. Entre las actividades del Instituto figura la celebración del Día Internacional del Teatro (27 de marzo) así como la convocación de encuentros, seminarios y "talleres". Entre los temas de los seminarios celebrados en 1982 cabe citar "La herencia de Stanislavski y el desarrollo del teatro multinacional soviético" (en Tashkent), "Compositor y libretista" (en Praga) y "Las tradiciones de la danza en la India y el teatro moderno" (en Calcuta). El Instituto organiza también el festival del Teatro de las Naciones que hasta 1973 se celebraba en París y que actualmente se realiza cada dos años de manera itinerante. El año pasado tuvo lugar en Sofía, Bulgaria, y participaron en él 45 conjuntos teatrales partenecientes a 32 países. Con ayuda financiera de la Unesco el Instituto publica *Théâtre International*, revista trimestral en inglés y francés, con resúmenes de artículos en español, ruso y árabe, que recoge la experiencia del mundo entero en materia de teatro. En los últimos números, por ejemplo, han aparecido artículos tales como "Lee Strasberg: el maestro y el método", "El teatro tibetano de China", "El teatro bailado de Etiopía", "El método de análisis físico de Stanislavski", "El teatro Raun Raun de Papua-Nueva Guinea", entre otros.

Théâtre International, Institut International du Théâtre, Unesco, 1 rue Miollis, 75732 París Cédex 15 Francia; redacción: British Centre of the International Theatre Institute, 31 Shelton Street, Londres WC2H 9HT, Inglaterra; suscripciones anuales: 12 libras esterlinas o 20 dólares norteamericanos para las instituciones, 8 libras o 15 dólares para las personas privadas.

Redacción y distribución:
Unesco, place de Fontenoy, 75700 París

Los artículos y fotografías que no llevan el signo © (copyright) pueden reproducirse siempre que se haga constar "De EL CORREO DE LA UNESCO", el número del que han sido tomados y el nombre del autor. Deberán enviarse a EL CORREO tres ejemplares de la revista o periódico que los publique. Las fotografías reproducibles serán facilitadas por la Redacción a quien las solicita por escrito. Los artículos firmados no expresan forzosamente la opinión de la Unesco ni de la Redacción de la revista. En cambio, los títulos y los pies de fotos son de la incumbencia exclusiva de esta última.

Redacción y distribución:
Unesco, place de Fontenoy, 75700 París

Subjefe de redacción :
Olga Rödel

Secretaria de redacción :
Gillian Whitcomb

Redactores principales :
Español : Francisco Fernández-Santos (París)
Francés : Alain Lévêque (París)
Inglés : Howard Brabyn (París)
Ruso : Nikolai Kuznetsov (París)
Arabe : Sayed Osman (París)
Alemán : Werner Merkli (Berna)
Japonés : Kazuo Akao (Tokio)
Italiano : Mario Guidotti (Roma)
Hindi : Krishna Gopal (Delhi)
Tamul : M. Mohammed Mustafa (Madrás)
Hebreo : Alexander Broïdo (Tel-Aviv)
Persa : Mohamed Reza Berenji (Teherán)
Portugués : Benedicto Silva (Río de Janeiro)
Neerlandés : Paul Morren (Amberes)
Turco : Mefra Ilgazer (Estambul)
Urdu : Hakim Mohammed Said (Karachi)
Catalán : Joan Carreras i Martí (Barcelona)
Malayo : Azizah Hamzah (Kuala Lumpur)
Coreano : Yi Kae-Seok (Seúl)
Swahili : Domino Rutayebesibwa (Dar es-Salam)
Croata-servio, esloveno, macedonio y servio-croata : Punisa A. Pavlovich (Belgrado)
Chino : Shen Guofen (Pekín)
Búlgaro : Pavel Pissarev (Sofía)
Braille : Frederick H. Potter (París)

Redactores adjuntos :
Español : Jorge Enrique Adoum
Francés :
Inglés : Roy Malkin

Documentación : Christiane Boucher

Ilustración : Ariane Bailey

Composición gráfica : Robert Jacquemin

Promoción y difusión : Fernando Ainsa

La correspondencia debe dirigirse al director de la revista.

BRODARD GRAPHIQUE. COULOMMIERS - Dépôt légal C 1 - Mars 1983 - IMPRIMÉ EN FRANCE (Printed in France) - PHOTOCOMPOSITION-PHOTOGRAVURE CHRISTIAN PAGNOUD - 6/8, rue des Epinettes - 75017 PARIS.

Acaba de aparecer

En la ya prestigiosa colección "Actual" de la Unesco—en la que han aparecido hasta ahora *Del temor a la esperanza: los desafíos del año 2000, Biología y ética, Apartheid: poder y falsificación de la historia* y *La violencia y sus causas*—acaba de publicarse este nuevo volumen que reúne trabajos de veinte expertos internacionales sobre el desarrollo endógeno frente a la transferencia de conocimientos en materia de ciencias sociales y humanas así como en el campo de la tecnología. Algunos estudios se presentan como reflexiones teóricas mientras que otros dan cuenta de experiencias concretas o intentan precisar problemáticas.

La obra consta de cinco partes: Transmitir el saber y compartir los conocimientos, La transferencia de los sistemas jurídicos, La transferencia de los conocimientos económicos, La transferencia de tecnología y Transferencia de conocimientos y relaciones de poder.

Las cuestiones que se plantean son tan complejas y candentes que su solución sólo podrá surgir de la confrontación de enfoques diversos. El lector encontrará ya en esta selección de textos un ejemplo de esa diversidad de criterios.

298 páginas **45 francos franceses**





Para renovar su suscripción
y pedir otras publicaciones de la Unesco

Pueden pedirse las publicaciones de la Unesco en las librerías o directamente al agente general de la Organización. Los nombres de los agentes que no figuren en esta lista se comunicarán al que los pida por escrito. Los pagos pueden efectuarse en la moneda de cada país.

ANGOLA. (República Popular de) Casa Progresso/Secçao Angola Media, Calçada de Gregorio Ferreira 30, c.p. 10510, Luanda BG, Luanda. **ARGENTINA.** Librería El Correo de la Unesco, EDILYR S R.L., Tucumán 1685 (P.B."A") 1050 Buenos Aires.

Correo Argentino | CENTRAL (B) | TARIFA REDUCIDA CONCESION No. 274 / FRANQUEO PAGADO CONCESION N° 4074

REP. FED. DE ALEMANIA. Todas las publicaciones con excepción de *El Correo de la Unesco* : Karger Verlag D-8034, Germering / München Postfach 2. Para *El Correo de la Unesco* en español, alemán, inglés y francés : Mr. Herbert Baum, Deutscher Unesco-Kurier Vertrieb, Besaltstrasse 57, 5300 Bonn 3. Mapas científicas solamente: Geo Center, Postfach 800830, 7 Stuttgart 80. — **BOLIVIA.** Los Amigos del Libro, casilla postal 4415, La Paz ; Avenida de las Heroínas 3712, casilla postal 450, Cochabamba. — **BRASIL.** Fundaçao Getúlio Vargas, Editora-Divisao de Vendas, caixa postal 9.052-ZC-02, Praia de Botafogo 188, Rio de Janeiro, R.J. (CEP. 20000). Livros e Revistas Técnicos Ltda., Av. Brigadeiro Faria Lima, 1709 - 6° andar, Sao Paulo, y sucursales : Rio de Janeiro, Porto Alegre, Curitiba, Belo Horizonte, Recife — **COLOMBIA.** Instituto Colombiano de Cultura, carrera 3ª, n° 18/24, Bogotá. — **COSTA RICA.** Librería Trejos S.A., apartado 1313, San José. — **CUBA.** Ediciones Cubanas, O'Reilly n° 407, La Habana. Para *El Correo de la Unesco* solamente: Empresa COPREFIL, Dragones n° 456, e/Lealtad y Campanario, Habana 2. — **CHILE.** Editorial Universitaria S.A., Departamento de Importaciones, casilla 10220, Santiago. Librería La Biblioteca, Alejandro I,867, casilla 5602, Santiago 2. — **REPUBLICA DOMINICANA.** Librería Blasco, Avenida Bolívar, no. 402, esq. Hermanos Deligne, Santo Domingo. — **ECUADOR.** Revistas solamente : DINACOUR Cía. Ltda., Pasaje San Luis 325 y Matovelle (Santa Prisca), Edificio Checa, ofc. 101, Quito ; libros solamente : Librería Pomaire, Amazonas 863, Quito ; todas las publicaciones : Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas, Pedro Moncayo y 9 de Octubre, casilla de correos 3542, Guayaquil. — **ESPAÑA.** MUNDI-PRENSA LIBROS S.A., Castelló 37, Madrid 1 ; Ediciones LIBER, Apartado 17, Magdalena 8, Ondárroa (Vizcaya) ; DONAIRE, Ronda de Outeiro 20, apartado de correos 341, La Coruña ; Librería AL-ANDALUS, Roldana 1 y 3, Sevilla 4 ; Librería CASTELLS, Ronda Universidad 13, Barcelona 7. — **ESTADOS UNIDOS DE AMERICA.** Unipub, 345, Park Avenue South, Nueva York, N.Y. 10010. Para *El Correo de la Unesco* : Santillana Publishing Company Inc., 575 Lexington Avenue, Nueva York, N.Y. 10022. — **FILIPINAS.** The Modern Book Co., 926 Rizal Avenue, P.O. Box 632, Manila, D-404. — **FRANCIA.** Librairie de l'Unesco, 7, place de Fontenoy, 75700 París (C.C.P. París 12 598-48). — **GUATEMALA.** Comisión Guatemalteca de Cooperación con la Unesco, 3ª Avenida 13-30, Zona 1, apartado postal 244, Guatemala. — **HONDURAS.** Librería Navarro, 2ª Avenida n° 201, Comayaguela, Tegucigalpa. — **JAMAICA.** Sangster's Book Stores Ltd., P.O. Box 366, 101 Water Lane, Kingston. — **MARRUECOS.** Librairie "Aux Belles Images", 281, avenue Mohammed V, Rabat ; *El Correo de la Unesco* para el personal docente : Comisión Marroquí para la Unesco, 19, rue Oqba, B.P. 420, Rabat (C.C.P. 324-45). — **MEXICO.** Librería El Correo de la Unesco, Actipán 66, Colonia del Valle, México 12, D.F. — **MOZAMBIQUE.** Instituto Nacional do Livro e do Disco (INLD), Avenida 24 de Julho, 1921, r/c e 1° andar, Maputo. — **PANAMA.** Distribuidora Cultura Internacional, apartado 7571, Zona 5, Panamá. — **PARAGUAY.** Agencia de Diarios y Revistas, Sra. Nelly de García Astillero, Pte. Franco 580, Asunción. — **PERU.** Librería Studium, Plaza Francia 1164, apartado 2139, Lima. — **PORTUGAL.** Dias & Andrade Ltda., Livraria Portugal, rua do Carmo 70-74, Lisboa 1117 Codex. — **PUERTO RICO.** Librería Alma Mater, Cabrera 867, Río Piedras, Puerto Rico 00925. — **REINO UNIDO.** H.M. Stationery Office, P.O. Box 569, Londres S.E. 1. Para mapas científicos solamente: McCarta Ltd , 122 Kings Cross Road, Londres WCIX 9 DS. — **URUGUAY.** EDILYR Uruguaya, S.A., Maldonado 1092, Montevideo. — **VENEZUELA.** Librería del Este, Av. Francisco de Miranda 52, Edificio Galipán, apartado 60337, Caracas 1060-A ; La Muralla Distribuciones, S.A., 4a. Avenida entre 3a. y 4a. transversal, "Quinta Irenalis" Los Palos Grandes, Caracas 106.



El carnaval, teatro en la calle

Esa soberbia fiesta multicolor de la alegría de vivir y de los instintos que hoy es, particularmente en América Latina (Río de Janeiro, Oruro, todo el Caribe...), el Carnaval, tiene unas raíces muy remotas. En la Europa medieval era un enorme mimodrama callejero en el que estallaba vigorosamente la libertad de los instintos reprimidos: actores y espectadores se permitían por unos días la "libertad de la locura", la burla universal de cuanto representaban la moral y las instituciones religiosas. Más tarde el Carnaval italiano (famoso era y es el de Venecia) suavizó la virulencia anticristiana de la fiesta. En la foto, un aspecto del Carnaval de 1981 en Trinidad.

Fotos: Cas Oorthuys, Paris