

Caracas: escenario del mundo

CARMELO VILDA

Un festival internacional de teatro es como poner en escena una gigantesca representación. Fueron convocadas 21 Compañías pertenecientes a 17 países que se expresaban en 8 lenguas diferentes. Total: 312 horas de teatro en 11 salas durante 14 días. Simultáneas a las representaciones propiamente dichas se planificaron además 12 "Experiencias libres" multinacionales. Algunas de ellas resultaron proposiciones vanguardistas que integraron más fácilmente al espectador en la magia del escenario. La intención de apuntar hacia el futuro era precisamente uno de los objetivos preferenciales del festival. Hubo además debates, diálogos y ruedas de prensa con Arthur Miller; Nuria Espert, Enrique Buenaventura, Tadeusz Kantor, A. del Cioppo, Sergio Arrau. El Festival por tanto se constituyó en atalaya privilegiada, resonador estéreo-fónico de las inquietudes, quehaceres, búsquedas y hallazgos teatrales.

Dada la complejidad de tan prolijo acontecimiento, he preferido circunscribir mi crónica al área cultural latinoamericana. Más concretamente intento encuadrar la actuación de los tres grupos venezolanos en la perspectiva de las experiencias teatrales exhibidas por Colombia, Cuba, Brasil, México y Argentina. En las conclusiones sin embargo no podré eludir alguna referencia a la obra "Wielopole, Wielopole" del director polaco Tadeusz Kantor. El rigorismo teórico y experimental de su grupo Cricot-2 merece destacarse como punto de llegada. Europa, al fin y al cabo, es todavía hoy incluíble espejo referencial de proposiciones, planteamientos y concienciadadas experiencias escénicas.

TEATRO LATINOAMERICANO

La aportación latinoamericana fue más bien discreta. Defraudó. O no vinieron los mejores grupos o el arsenal que exhibieron no era representativo de su trayectoria. Esperábamos una insurgencia más madura y explosiva. Sobre todo, mayor riqueza temática e indagaciones estéticas más depuradas. Muy especialmente Cuba, México y Colombia pecaron de un primitivismo e inmadurez que no corresponde a su desarrollo cultural. Convertieron el escenario en un aula de primaria.

La impresión unánime la sintetizó un miembro del "New York Performing Art Journal": "La muestra latinoamericana carecía de consistencia, como si no hubiera habido selección. En contraste con los grupos europeos, se palpó más su falta de vigor".

MEXICO

**Obra: EL RITUAL
DE LA SALAMANDRA**
Autor: HUGO ARGUELLES
Dirección: MARTHA LUNA

El autor dramatiza una crítica contra los valores tradicionales de la familia media-católica-mexicana y reduce a conflictos las manifestaciones de la convivencia doméstica. Todo en ella es hipócrita, envilecido por moralismos y contenciones sociales. La realidad, por

el contrario, demuestra que resulta inútil tratar de ocultar las tensiones edípicas, sexuales, religiosas y machistas que son el sustrato fundamental del hogar.

Si la intención podía ser válida, se tambalea por la anécdota. El "patológico" que usó el papa Juan Pablo II durante su permanencia en México es el eje-argumental que sirve al autor para vertebrar su sátira. Aquí radica precisamente su debilidad. La trama resulta ingenua y su desarrollo convencional. Además, el exceso de objetivos a los que apunta para satirizarlos desparrama también la proposición. La puesta en escena por su parte, realizada según la plástica del melodrama mexicano, tampoco contribuye a su robustecimiento. Aceptadas estas premisas el desénvolvimiento es obvio, explícito, intuado. Incluso el desenlace parece manoseado y comodón con el "deus ex machina" como apelación.

Montaje, trama y actuación son triviales. El texto inconsistente basado en una anécdota rebuscada. La representación envejecida, sin aliento creativo. El título apenas tiene algo que ver con lo que presenciamos en la escena. En definitiva me pareció una obra que desentonaba en el contexto global del Festival. No vale la pena añadir más.

ARGENTINA

Obra: BODA BLANCA.
Autor: TADEUSZ ROZEWICZ.
Dirección: LAURA YUSEM
Grupo: TEATRO PLANETA

BODA BLANCA se abre con una escena bostezante. Después densifica su contextura, se despoja de lo superfluo y decanta su objetivo. Al final conmueve, oprime y constriñe el corazón. Lo que en Argentina no se puede decir hoy con palabras lo dice este teatro con gestos, con silencios, con un rigorismo representativo sorprendente.

El texto es poético. Rezuma un lirismo de rasgos insólitos, dramático, sensual y elegíaco a la vez, con mezcla ingenua de elementos mágicos y angelicales que rozan lo demoníaco. Ubicada la acción en un contexto de finales de siglo XIX, la pieza se interna a través de 12 cuadros en la interacción psicológica y familiar que surge entre los asistentes a la boda de una hija adolescente. La estructura es alegórica. A través de ella presenciamos las convenciones entre los hombres; hipocresías familiares, crueldades, búsquedas del amor, frustraciones, todo ello entre silencios cruzados y expectativas reprimidas.

La obra en general puede parecer preciosista, parnasiana. Sin embargo, a medida que avanza la acción, quedamos cautivados por la férrea trayectoria del planteamiento. El desarrollo se enrarece cada vez más y nosotros quedamos presos de su juego escénico. La tensión es creciente, el texto se machaca, el silencio adquiere relieve protagónico. Así se llega a la estatura de la represión interior, al lenguaje tanto más significativo cuanto más críptico. Tener que poetizar la represión, blanquearla, revestirla de encajes... ¿No es lo único que se puede hacer en situaciones como la que ahora vive Argentina?

La dirección y actuación son magníficas. Se nota que Laura Yusem fue antes que directora bailarina de ballet. Maneja a los personajes con elegancia y puntillismo coreográfico. BODA BLANCA representa muy bien un momento histórico argentino y en este sentido fue el mejor grupo latinoamericano exceptuado Venezuela. Como afirmó la

Directora: "En Argentina no se hace lo que uno quiere sino lo que uno puede". Y entonces hay que apelar al teatro metafórico como el de BODA BLANCA.

CUBA

**Obra: DE COMO SANTIAGO
APOSTOL PUSO LOS PIES
EN LA TIERRA**

Autor: RAUL POMARES

Dirección: RAMIRO HERRERA

**Grupo Teatral: CABILDO TEATRAL
SANTIAGO**

El comienzo es deslumbrante. Una típica comparsa carnavalesca irrumpe en la escena con todo el colorido, música, ritmo y alegría cubanos. Pero enseguida el barroquismo del folklore caribeño deriva hacia un didactismo tan elemental que la obra queda congelada en consigna y estereotipo.

El autor y director desarrollan la relación colonizador-colonizado, cultura impuesta-cultura humillada con esquemas rudimentarios. Se trata de una extrapolación folklórica, del revestimiento intelectual de varios pasajes de la conquista con el propósito de divertir educando. Insertan así su cometido en el teatro llamado "Relaciones" que se origina en ciertas tradiciones orales que conservan los pueblos. La libertad del espacio escénico y la simplicidad de la escenografía se ajustan a las características semiambulantes de los pequeños grupos teatrales. El vestuario es rico en colorido y la atmósfera festiva es parte principal de la representación. La anécdota es sólo un pretexto detonante para que afloren las fuerzas en pugna enfrentadas en una situación político-social maniquea.

El crítico Rubén Monasterios sintetiza bien mi parecer sobre la representación cubana: "La intención adoctrinadora que se encuentra en el tratamiento intelectual resulta de la exhibición de clisés ideológicos y parece efectivamente forzada en el contexto de esa forma dramática popular. El tratamiento impartido por el creador al material rescatado del contexto popular debe ser trascendente: Debe ir más allá de la propuesta original, enriqueciéndola y profundizándola mediante la incorporación de nuevos valores estéticos. Darle al pueblo como mensaje estético lo mismo que el pueblo produce con todas sus limitaciones y con el simple añadido de algunos clisés ideológicos, es como hacer un reciclaje cultural en una misma dimensión. Eso quizá podrá tener algún valor de indoctrinamiento pero no esencialmente



"De cómo Santiago Apóstol puso los pies en la tierra" (CUBA)

educativo, si por educación popular entendemos el tránsito de un nivel de gusto estético a otro más decantado" (El Nacional 28-7-81, Cuerpo C).

Queda como saldo positivo la atmósfera regocijante, el tono juglaresco del narrador, ciertos personajes tradicionales históricamente recreados. Pero también la decepción de una expectativa, el sabor agraz de un vino avinagrado.

Las ovaciones y aplausos finales no premiaban la obra; ciertamente sino la cultura cubana en general, su revolución y su pueblo.

COLOMBIA

**Obra: HISTORIA DE UNA BALA
DE PLATA**

Autor-Director: ENRIQUE

BUENAVENTURA

**Grupo: TEATRO EXPERIMENTAL
DE CALI**

Colombia también nos defraudó. De Enrique Buenaventura se esperaba más. Su "creación colectiva", fruto de años de estudios, no impactó al público. Resulta una historia muy complicada a pesar de los esfuerzos por universalizar o al menos latinoamericanizar lo haitiano. "Historia de una bala de plata" es la primera producción de una trilogía que abarcará la historia del Caribe. Se basa en el mito del emperador negro que tiene el referente histórico en la vida de Christophe, el rey de Haití. Sólo una bala de plata podría matarlo.

La segunda obra tratará sobre las dictaduras modernas y la tercera se llamará: "Playa Girón como foco de Liberación".

Nadie pone en duda la importancia del Caribe como geografía y como historia. A nadie tampoco escapa la necesidad de reflexionar sobre el pasado. Pero en "Historia de una bala de plata" nos sorprendió "la elemental escolaridad y el tono aficionado de las actuaciones y de la puesta en escena. El texto, a su vez, revela la habitual visión simplista de los procesos de colonización del continente y carece de formas literarias y teatrales de alguna trascendencia u originalidad. Nos parece, y aquí radica nuestra decepción, que en busca de política el grupo colombiano sacrificó la trascendencia y el placer artístico". (Leonardo-Azparren).

Sabemos que Enrique Buenaventura tiene como meta hacer un teatro siempre polémico. En todas sus obras debate tópicos que nos interesan profundamente. Sabemos que sus preocupaciones artísticas responden a una inquietud de lucha por la cultura y liberación nacional. Pero siendo todo esto loable no se puede silenciar la ingenua intención aleccionadora que refleja "Historia de una bala de Plata".

BRASIL

Obra: MACUNAÍMA

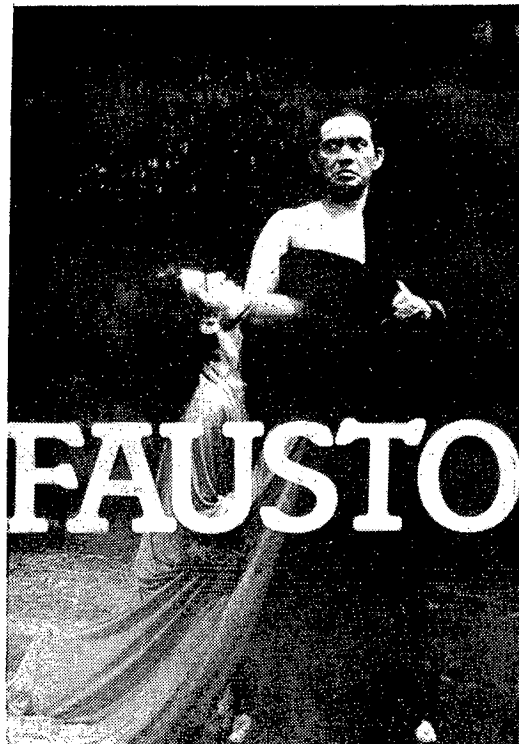
**Autor: ADAPTACION DE JACQUES
THIEROT SOBRE LA NOVELA
DE MARIO ANDRADE**

Dirección: ANTUNES FILHO

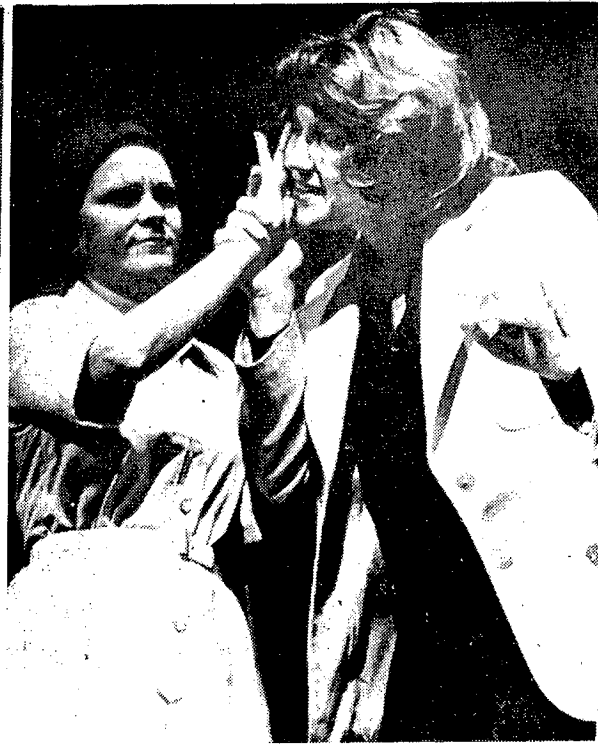
Macunaíma significa para Brasil una reflexión sobre sí mismo. Ese "ser brasileño" madurado con savia de mito, sexo, violencia y trabajo cotidiano. Ese país americano medio blanco y medio negro que vibra al ritmo de los tambores. Ese árido sertón y esa humedad del Matto Grosso o la selva de cemento de Sao Paulo y el humor y el amor y la cortés suavidad de sus habitantes. Ese país irreal y real al mismo tiempo, constituyen el tejido de Macunaíma.

El texto es un friso representativo, un retablo de Brasil y su gente. Mario de Andrade trata de auscultar una época en que se desdénaba la cultura brasileña. Y percibió a partir de esta meditación la inmensidad de las implicaciones étnicas. Así nació Macunaíma como rapsodia del alma brasileña. El mismo autor resaltó que su héroe no era real, ni expresión de algo específico, concreto sino un símbolo mucho más complejo.

La frescura, la espontaneidad de las actuaciones, la sencillez e ingeniosidad de la escenificación, el carácter telúrico de la obra semejante a nuestra



CARLOS JIMENEZ
Director General
del Festival



"Fausto"
(VENEZUELA)

"El Viejo Grupo"
(VENEZUELA)

propia historia, el mensaje global de liberación cultural de su propuesta, fueron factores que suscitaron atención, sorpresa y aplauso en los espectadores.

En Macunaíma tiene un peso primordial la simbología mítica indígena. A través de ella se denuncia la colonización europea porque la verdadera historia brasilera de un modo u otro nace y termina en la Amazonia. La otra historia la que evade esta realidad es falsa, es historia escrita por invasores, historia europea o norteamericana. El hombre brasileño ha sido corrompido y alienado de su propia cultura por esta historia foránea. Por eso Macunaíma es una denuncia de nuestra a-historia, de la colonización que estamos viviendo y propone como salida la búsqueda de los mitos indígenas y la indagación en el inconsciente colectivo de los aborígenes.

La representación resulta larga (3 horas y media) a causa de varias secuencias reiterativas. Pero siempre se mantiene esplendorosa, barroca, grandilocuente y festiva. Nunca falta el humor ni la belleza. Es parte de su éxito.

VENEZUELA

Como país anfitrión y como productor, Venezuela demostró que posee una estructura teatral apreciable. Caracas pudo ofrecer once salas a la vez y tres grupos que dignificaron nuestro desarrollo escénico. Tres grupos diversos en sus planteamientos, en la metodología de trabajo y en la forma de asumir la

realidad estética o social. De ellos hablaremos a continuación.

A

Obra: EL VIEJO GRUPO
Autor-Director: ROMAN CHALBAUD
Compañía: EL NUEVO GRUPO

El Nuevo Grupo posee una robusta tradición escénica. Aunque el tipo de obras que representan no apunta siempre hacia la vanguardia, sí tiene el mérito de hacerlo con calidad, profesionalidad y acercamiento a los autores venezolanos. Chocrón, Cabrujas y el mismo Chalbaud son parte importante de él.

Este último precisamente es autor y director de la obra que reseñamos. Estructurada como una comedia dramática confronta la relación humana entre dos viejas actrices que se empeñan en perpetuar un destartado teatro de bolsillo. Elisa (América Alonso) protagoniza los espectáculos casi siempre unipersonales. Elvira (Eva Blanco), por su parte, siempre ha soñado ser también primera actriz pero cada vez se ve más reducida a los oscuros oficios de producción detrás de la taquilla y bambalinas. Cada una de ellas desahoga en el viejo asistente de producción (Domingo del Castillo) sus tensiones, rencillas, celos y a la vez sus ilusiones.

El "racconto" de esta situación que cada cual hilvana desde su perspectiva subjetiva centra la trama. Los tres

personajes, desbordantes de ternura, revelan su identidad en los entretelones de un ensayo. Las cuitas sinceran su otra cara, el reverso personal, paradójicamente la verdadera, en su más genuina representación. Por eso "El Viejo Grupo" desmitifica el oficio teatral. Destruye al personaje para que actúe la persona real del actor. En la segunda parte se representa el ensayo de una representación que a su vez funge de vehículo para la relación más personalizada; la simulación en la representación es paradójicamente el acto más verdadero y el que posibilita una comunicación más pura puesto que se realiza en el lugar sin límites de la belleza.

Con una trama tan sencilla, humana y elemental, es evidente que el diálogo tiene que asumir un carácter que nos conduzca progresivamente a niveles de encantamiento. Chalbaud lo consigue maravillosamente. El lenguaje deletrea la radiografía de las nostalgias, idealismos e ingenuidades que rezuman las tres sensibilidades histriónicas. Es un lenguaje que no parece "teatral" ni de "representación" ante un público sino familiar, solidario de los hombres. Lenguaje que a ratos se retuerce en mueca, en renuncia a la palabra, en vacío verbal.

Para "El Viejo Grupo" el teatro más que profesión es vocación, vida, acontecimiento vertebral de su existencia. Son conscientes de los pocos éxitos y de los muchos fracasos pero también

saben que no trabajan por negocio sino por patetismo interior, por una razón muy profunda, de esas que faltan en nuestro país petrolero. En una sociedad desalentada como la nuestra "El Viejo Grupo" enarbola por tanto la aspiración hacia un significado, hacia la ilusión perseguida y mantenida con hidalguía, cariño y tesón.

Los tres personajes (el cuarto no añade nada) son vivos, son humanos, son gente, son muy venezolanos, son entrañablemente nuestros. Los diálogos ricos, tiernos, poseen la sencillez del agua y el sueño, el tatuaje de la ternura.

La obra se presta al lucimiento. Y en efecto, América Alonso, Eva Blanco y Domingo del Castillo se lucen.

B

Obra: EL FAUSTO

Autor y Director: TEMISTOCLES LOPEZ

Grupo: EL BUFON

Integrar la enorme descarga y mítica del Fausto medieval (Marlowe), del Fausto romántico (Goethe) y del Fausto modernista (Valery) no es una pretensión fácil pero sí atrayente. Montar un espectáculo, una ceremonia teatral con los fantasmas primordiales del hombre situado en tres épocas y condiciones diferentes resulta una aventura ambiciosa. "Mi Fausto insinúa vagamente aquella trayectoria del hombre occidental que algún filósofo quiso ver en Fausto: un hombre renacentista en lucha contra los fantasmas medievales, dotado de un espíritu romántico que construye y destruye formas pasadas, con una mente contemporánea que ya no cree en la idea del progreso y cuestiona los conceptos de arte, historia y cultura" (T. López-Diario Caracas 9-7-81).

El autor ha querido plasmar en su montaje la confrontación del hombre con la otra dualidad que le acompaña, con esa sombra recóndita que le acosa constantemente como un eterno conflicto consigo mismo, o como la gran tentación de la vida. ¿No es precisamente esta fuerza la que le obliga a veces a pactar con el diablo a cambio de un esporádico poder? Rayamos con las zonas oscuras del inconsciente colectivo.

Hasta aquí todo es encomiable y profesionalmente honesto. Venezuela necesita integrarse como espectáculo al tallo matriz de nuestra cultura. La aventura de un Fausto venezolano, la recreación criolla de un "clásico" resulta proposición codiciosa para la imaginación.

Pero a medida que se desarrolla la obra el crítico detecta ciertas estridencias en el ensamblaje. El texto va quedando progresivamente opacado, perdido y apelmazado en su follaje. La trama ideológica y el hilo narrativo debilitan su resonancia y quedan en sordina o atropellos. No existe simetría entre texto y representación, entre relato y escenificación. Lo que significa el gesto lo dispersa o volatiliza la palabra. No ajusta, no tensa, no densifica, no dramatiza la comunicación verbal. Hay sólo apuntes, destellos, apoyos que en definitiva dejan sin asideros y a la intemperie al contenido. Falla el guión y por eso mismo el protagonista nunca levanta el vuelo por más que frunza el entrecejo. Y también por esto mismo, aunque como escenificación visual logra alturas relevantes de gran belleza coreográfica, cojea su significado. Y consecuentemente en esos meandros el tedio o fatiga sustituyen a la atención. "El recurso del humor algunas veces falso y la reiteración de planos tanto de tiempo como de espacio no trascienden su nivel espectacular, desasistidos como están de esa línea dramática coherente que un escritor experimental hubiera resuelto. López, por supuesto, no pretende serlo y por eso el autor se sobrepone al texto elaborado. La música en cambio, que obviamente está al servicio de la representación y no escrita como acompañante del texto, luce sólida e impecablemente ajustada a la imaginaria del director" (Leonardo Azparrén).

Temístocles López logra montar un espectáculo grandilocuente pero desprovisto de magia. Un montaje que se queda entre la Opera y el Drama. ¿Insuficiencia para armar un texto, dictadura del escenario, imaginación formalista? Tal vez en estos tres tópicos radica la debilidad del Fausto en versión criolla. Sobre todo en la primera y última parte.

C

Obra: FIN DE ROUND

Autor y Director: RODOLFO SANTANA

Grupo: COBRE

Entre el realismo y la metáfora "Fin de Round" bucea dentro de la marginalidad venezolana. Rodolfo Santana se mantiene fiel a las búsquedas críticas sobre nuestra realidad social. En sus obras siempre flotan los mitos, los desequilibrios, la violencia, el humanismo y la ternura de nuestro pueblo.

Esta vez el protagonista es el "boxeo", imagen sintética de las agresio-

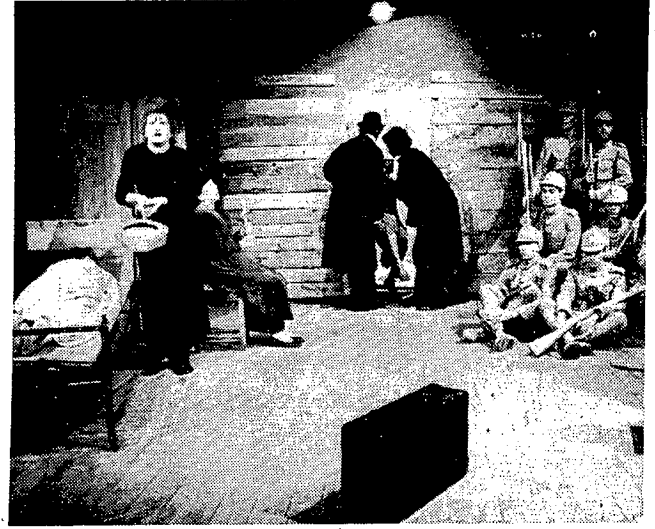
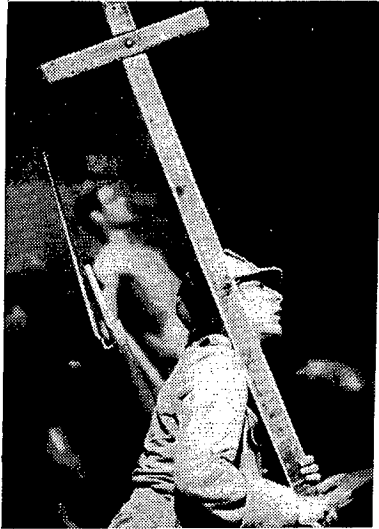
nes y asperezas que sufre nuestro pueblo siempre alejado del "reparto social" y de los centros de poder. Nuestros marginados tienen que asumir la vida como una pelea sobre un ring a no se sabe cuántos "rounds".

Con esta obra Santana escribe una historia que, a pesar de algunas reiteraciones y dispersiones, se resuelve armónicamente tanto en el aspecto técnico de narrar paulatinamente los acontecimientos como en la forma de desenvolver la vida interior de sus personajes. La puesta en escena es deslumbrante. El autor-director manifiesta poder de envigadura y control sobre el espacio y los actores. "Fin de Round" por su parte se aleja del panfleto y de la intención adoctrinadora. Se sitúa en un ámbito más fundamental, cual es la tensión personal de quienes deben enfrentar la dura cotidianidad y el desarraigo.

A nivel técnico, "Fin de round" combina lo muralístico y lo secuencial. La obra es ante todo una sucesión de grandes cuadros plásticos abocetados, certeros, rápidos. A veces, resonando todavía el bullicio del conjunto, la luz se concentra en detalles: son las figuras representativas captadas en los momentos álgidos que definen su proceso. Estas figuras se reiteran en sucesivas situaciones, y de este modo los cuadros, que inicialmente parecen dispersos, abigarrados, anónimos, se aglutinan alrededor de ejes y componen secuencias entrelazadas.

El resultado de esta técnica es el afloramiento de la dimensión histórica. No se trata de la vida informe e incabable sino del paso de la vida rural, captada como verdadera y armónica, a la vida ciudadana posible que es la vida del suburbio. Allí, a pesar de la resistencia mayor o menor de cada personaje, se opera un proceso de deterioro en los valores y en la convivencia que conduce a la muerte a manos de la policía o al suicidio o a la inautenticidad como aceptación interior de la imagen amañada.

Esta historia de los hombres del barrio no es sólo trágica por sus infinitos dolores y su falta de salida sino sobre todo porque estos hombres que (según la metáfora boxística que desarrolla la obra) se fajan fieramente y sin descanso son sin embargo manejados por otros hombres que los emplean como carne de cañón para que siga su negocio. El promotor de boxeo sería el símbolo de éstos, que viven del sudor y la muerte del pueblo. Y con un matiz característico de nuestra situación: halagando y engañando al pueblo, apareciendo como



"Wiepole wiepole" (POLONIA/ITALIA)

quien da una oportunidad cuando en realidad no da sino triunfos falsos y derrotas ciertas. De ahí el patetismo de la apoteosis final: La única modalidad en la que el pueblo puede acceder a las coronas y triunfos es en el deporte y los concursos. Por eso una graduación con toga, un premio de lotería, un reinado de belleza, un cinturón mundial de boxeo son festejados por el pueblo como si se tratase de una verdadera revolución. Con este festejo acaba la obra, pero el espectador sabe que hubo tongo y que la revancha será sangrienta.

"Fin de Round" fue sin duda la obra que mejor representó a Venezuela en el festival. En primer lugar logró crear la estructura mental y la atmósfera sociocultural que intenta desarrollar. Integra lo lírico con lo dramático y lo humorístico dentro de la propia idiosincrasia. La interpretación de los principales personajes es magistral. A pesar de ser numerosos, nunca se atropellan. La escenografía grandiosa, bien ambientada y de gran flexibilidad. Acertada igualmente la musicalización.

CONCLUSIONES

Los grupos latinoamericanos convocados gozaban de cierto prestigio como el Teatro Experimental de Cali y su director Enrique Buenaventura. Sin embargo tanto la representación colombiana como la de Cuba y México defraudaron estrepitosamente. Uruguay no pudo venir por cortapisas de su política represiva. Bien Brasil y Argentina y mucho mejor Venezuela.

Un problema de América Latina parece ser la discontinuación de los grupos y mayor todavía la falta de lucidez al intentar resolver las ecuaciones política-teatro, estética-teatro, concien-

tización-espectáculo, realidad nacional-teatro. En unos países convulsionados no resulta fácil interpretar un nuevo teatro ¿A partir de dónde y de quién?

La década teatral que se abre manifiesta una orientación hacia abordajes en los que confluyen factores teatrales y políticos. Caminos que tratan de asumir la historia propia a través de búsquedas a veces agotadas o cerradas sobre sí mismas. Existen hallazgos fosforescentes pero persisten todavía choques directos o desentonaciones entre palabra y gesto, espectador y actor, falsificación y verdad, adoctrinamiento y culturización, análisis y repetición.

Impactado por una conflictividad social en carne viva, por la mordaza, por los recortes de posibilidades o por el mestizaje cultural, el teatro latinoamericano debe asumir a veces posturas de escorzo. Tiene también que expresarse en un contexto bombardeado por mensajes de ataraxia e infantilismos que nos proponen los focos de poder a través de los medios de comunicación masiva. Falta consolidación y cauces que recojan las diversas aportaciones y herencias nacionales.

El Festival nos ha proporcionado la posibilidad de ver también el horizonte teatral europeo. Confrontar por ejemplo los análisis oníricos de Kantor con la reidentidad sexual de los ingleses o la representación de dos clásicos de la dramaturgia internacional como son el "Britannicus" de Racine con "Doña Rosita la Soltera" de Garcia Lorca. Tengo la impresión de que ha decaído el interés por la creación colectiva que en la década anterior aparecía como forma casi sagrada. Otra vez surge pujante el teatro de autor. Además se le pide que refleje la realidad recreada, elevada a planos de

mayor rigor estético.

El grupo Polaco "Cricot 2" con su "Wielopole, Wielopole" y el "Studio K" de Hungría con la obra "Woyzedk" han sido las aportaciones de mayor impacto. Kantor ha presentado un espectáculo de factura exigente, incisivo y totalizador. Sus recuerdos familiares nos introducen en un mundo de niveles profundos mediante la desinhibición de las pesadillas religiosas y militares tan explícitas en el inconsciente del pueblo polaco. Kantor otorga verdad a la escena hablando de sí mismo, dejando sueltos sus propios sueños que al fin y al cabo son los fantasmas, miedos, terrores y esperanzas de la humanidad. Densifica tanto el teatro que expresa la vida depurada de todo lo superfluo.

El grupo húngaro constituyó una sorpresa. Con una concepción dramática que reordena constantemente el espacio escénico, logra cuotas máximas de participación por parte de los espectadores. "Woyzedk" se despoja de toda plástica y decoración, renuncia a cualquier intención alegórica y suplanta la belleza y comodidad de la contemplación por la emoción de verse inmerso en el espectáculo.

El gran esfuerzo organizativo demostrado por este V Festival debería producir mayores frutos en el teatro venezolano. El público respondió masivamente y colmó las salas. Indudablemente estamos aprendiendo a ver buen teatro. Ojalá haya continuidad. El gobierno por su parte ha sido generoso. Dio seis millones de bolívares para la realización. Hubo dinero para que nos visitaran compañías extranjeras ¿Habrá ahora para promover los grupos venezolanos?