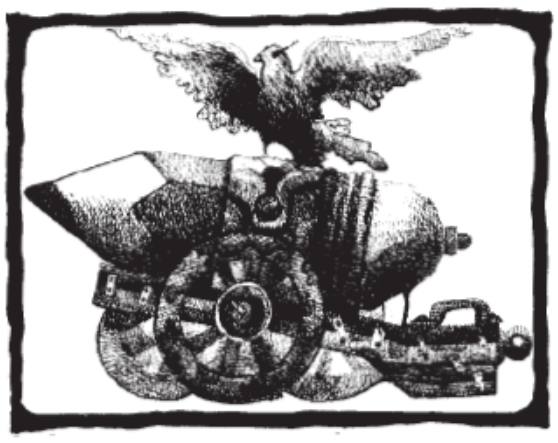
"El mar, donde más cambia es en las orillas, donde ninguna ola es igual a la otra"
Michel de Certeau

Suplemento
CULTURAL



Rafael Cuevas Molina

Giselle Rodríguez

Maureen Barrantes

El *Suplemento Cultural* es una publicación del Instituto de Estudios Latinoamericanos (IDELA), de la Facultad de Filosofía y Letras, y del Programa Identidad Cultural, Arte y Tecnología (ICAT), del Centro de Investigación, Docencia y Extensión Artística (CIDEA). Correspondencia, observaciones, sugerencias y colaboraciones se pueden hacer llegar al apartado postal 86-3000 Heredia, COSTA RICA, o al correo electrónico rmolina@una.ac.cr

Se acepta canje.

NÚMERO

61

Julio/Agosto

1999

EL SUPLEMENTO CULTURAL EN INTERNET:
www.icat.una.ac.cr/suplemento_cultural/

UNA UNIVERSIDAD NACIONAL COSTA RICA

Una vida dedicada a la danza. Marta Ávila



El proyecto de investigación de la Escuela de Danza de la Universidad Nacional ha publicado Obra coreográfica de Cristina Gigirey. Este cuaderno es el resumen de más de viente años de trabajo, en la danza escénica en Costa Rica, de la coreógrafa Cristina Gigrey.

Objetivos de este proyecto son:

1. realizar investigaciones para al registro de la actividad coreográfica de Costa Rica del siglo veinte;

2. producir documentos que enriquezcan la docencia;

3. permitir que los estudiantes de la Escuela de Danza se integren en el proceso de investigación.

Para la elaboración del presente Cuaderno, se contó con la colaboración de varios estudiantes, entre ellos: Adriana Bustos, Fernando Alvarez y Laura Alvarado, quienes trabajaron, durante una primera etapa, en el curso de Investigación de la Danza Nacional de 1994.

Posteriormente, en 1996, en el mismo curso continuaron trabajando Karina Latortue, Laura Pineda y Karen Montoya. Gracias al aporte de todos estos alumnos de la Escuela de Danza es posible esta publicación.

Cristina Gigirey es una persona infatigable que ha contribuido al desarrollo de la danza escénica costarricense, desde muchos frentes. Desde su llegada a Costa Rica procedente de su país de origen, Uruguay, en 1974, cuando presentó sus primeros trabajos con los estudiantes de la Escuela de Danza de la Universidad Nacional en el espectáculo Viaje a través de la Danza, hasta su última temporada de 1998, 20 años de Danza, ha entregado su inagotable energía como intérprete y creadora.

También ha aportado en la docencia, la composición coreográfica y la interpretación escénica. Como maestra, ha formado a muchas generaciones de bailarines que hoy integran los elencos de las agrupaciones independientes y estatales más destacadas de Costa Rica. Ha

podido ver sus creaciones por décadas en la escena, convirtiéndose en defensora del repertorio coreográfico. Como intérprete, ha demostrado que la madurez escénica fortalece sus personajes, lo cual es especialmente evidente en el papel de Bernarda Alba, interpretado por más de una década.

Actualmente, continúa formando a las jóvenes generaciones desde la Universidad Nacional, en la cual tiene el rango de catedrática. Esta actividad se complementa con su trabajo como directora de la agrupación independiente Danza Abend. El Cuaderno al que nos referimos en esta ocasión, contiene una síntesis biográfica de la coreógrafa, un listado y detalle técnico de su producción coreográfica en Costa Rica, así como un acercamiento crítico, el cual está ilustrado con cuarenta y cinco fotografías.

Acercamiento crítico a la obra de cristina gigirey

Antecedentes

El nivel que ha alcanzado actualmente la danza escénica contemporánea costarricense, es una muestra de lo que siempre dijo Cristina Gigirey desde que arribó a nuestro país: “en Costa Rica la gente baila”. Esa necesidad innata del costarricense por manifestar sus emociones a través del cuerpo en movimiento ha sido la materia prima con la que han trabajado las maestras de danza desde hace más de treinta años. A veces, se hace difícil explicar cómo la danza en nuestro medio ha logrado tan buen nivel, en tan poco tiempo. Sin muchas academias o instituciones dedicadas a la enseñanza del arte de la danza en el pasado, hoy las principales agrupaciones estatales e independientes se desenvuelven satisfactoriamente en los escenarios nacionales e internacionales. Inclusive, algunos bailarines costarricenses, formados por estas maestras, viven profesionalmente de la danza en el exterior.

La semilla que sembró Grace Lindo López-Calleja dio sus primeros frutos alrededor de los años cuarenta con Margarita Esquivel y su Ballet Tico. osteriormente, lo desarrolló Margarita Bertheau; ambas contribuyeron en la formación de figuras como Nidia Naranjo, Teresita Orozco y Mireya Barboza. Con esta última, se inicia el movimiento de danza contemporánea, al que se integran Beverly Kitson, Elena Gutiérrez, Elsa Ballerino, Evangelina Villalón, Cristina Gigirey y la Escuela de Danza de la Universidad Nacional.

Son varios los aportes significativos que hace Cristina a la danza nacional. El primero consiste en desarrollar un entrenamiento de ballet clásico, enfocado hacia bailarines de danza contemporánea. Gigirey estudió las condiciones anatómicas, climáticas, idiosincrásicas y hasta políticas del costarricense, y las adaptó a su manera de formar danzarines. También entendió que la mayoría de los bailarines en Costa Rica decide empezar a bailar a edades avanzadas (generalmente después de la adolescencia), lo que la llevó a diseñar un método intensivo para poder darle a los potenciales profesionales más años de vida en la escena.

Como intérprete demostró, con su ejemplo, que sólo mediante la disciplina y la entrega absoluta a este arte, se puede bailar por muchos años. El público nacional la ha visto moverse en los escenarios interpretando las obras de Rogelio López, Patricia Carreras, Edie Veitía y, por supuesto, las suyas.

Cristina introduce en nuestro medio dancísdco el concepto de mantener para los montajes varios repartos. Esto ha dado oportunidad a muchos bailarines de mostrar su potencial, sorprendiendo, en muchas ocasiones, con sus interpretaciones. Tal es el caso de Aquella Mujer, que permitió ver en 1992 dos excelentes interpretaciones: la de Isabel Saborío y la de Mimí González (mereciendo el premio de mejor bailarina). Cada bailarina le dio un carácter diferente en la misma temporada. Esta coreografía tiene un personaje femenino que permite demostrar la capacidad de solista y, desde su estreno con el grupo Guindolas en 1984, hasta la última versión realizada por el elenco del grupo de la Universidad de Michigan en 1996, ha mostrado solistas de madurez.

Por su parte, Balada del soldado (1984) le ha dado oportunidad a bailarines masculinos de lucir sus dotes interpretativas. Jorge Ramírez, Jorge Hernán Castro, Jimmy Ortiz y Daniel Marenco se han apropiado del personaje con diferentes matices.

Otra obra de Gigirey con papel para un gran bailarín es Funeral. Desgraciadamente, solo se ha presentado dos veces, en 1978 y 1981, ejecutada por Danza Universitaria. En ambas versiones, el personaje del hombre ha sido interpretado por Rogelio López, quien obtuvo el premio como mejor bailarín.

Los principales rasgos de su lenguaje coreográfico han sido el uso del movimiento y el espacio, la temática, la música, el vestuario, poca escenografía y el diseño de iluminación.

Una obra de Cristina Gigirey se puede reconocer por el manejo del espacio y la cualidad del movimiento. Desde sus primeras composiciones en Cruz del Sur (1975), hasta el solo Rolando (1998), ha construido imágenes con movimientos angulares que se desvanecen en transiciones para llegar a otras texturas fuertes, como las que se ven en Proceso, Las Madres, Funeral o Aproximaciones 1, 2 y 3. Estas construcciones efímeras han requerido de una gran rigurosidad en la interpretación. Además, el estilo de Gigirey se caracteriza por el uso de movimientos ordenados “secuencialmente”, como lo denomina el crítico de danza Víctor Hugo Fernández, los cuales van llevando al espectador en un viaje de diagonales que crecen y decrecen en el escenario guiados por el grupo de danzantes. Una obra interesante de señalar en este sentido es Funeral, la cual tiene una estructura típicamente secuencial. Además, la coreógrafa utiliza el silencio de una manera magistral, sobre todo en un solo ejecutado por el personaje de la muerte. Otro hallazgo de Funeral es el manejo de un coro a capella de bailarines, dirigido por el personaje masculino. Ambos elementos logran niveles de tensión interesantes en el prólogo de esta obra. Es una lástima que no se haya podido representar desde 1981, pues su temática sigue teniendo vigencia.

Sin embargo, Cristina Gigirey tiene obras que no se pueden encasillar en

su propio estilo, es decir, que tienen características únicas, tal es el caso de Aquella Mujer. Esta obra presenta personajes con perfiles muy bien delineados que giran alrededor de la fémina. Aquí no aparece el tratamiento "secuencial", sino que se desarrolla a través de la creación de atmósferas.

Dentro de los componentes que conforman el lenguaje coreográfico está la temática, y en la obra de Cristina Gigirey ha sido interesante su manejo. Ella ha dedicado espacio para la reflexión de varios temas que van desde los autobiográficos hasta los de carácter general. Ha trabajado en obras de denuncia alternándolas con creaciones líricas o lineales. Pero, tal vez las que más han calado en Costa Rica han sido las coreografías de corte personal a modo de denuncia. Tal es el caso de Las Madres, inspirada en las Madres de la Plaza de Mayo, que siguen denunciando a sus desaparecidos. Otras obras con la misma tónica son Proceso y Funeral. En la primera, habla de su exilio y el de muchos otros. En Funeral hace una oda a la vida frente a la muerte, y de la libertad que lucha contra la tiranía. También Aproximaciones 1, 2 y 3 es una obra de contrastes en donde Gigirey muestra la riqueza y pobreza de Latinoamérica con su potencial humano y sus situaciones políticas que lo desangran pero que, aún así, sigue bailando con su diversidad de ritmos. La Casa de Bernarda Alba es otra obra que mantiene las mismas características de las antes señaladas. Basada en el texto de García Lorca y musicalizada con el Bolero de Ravel, logra así hacer una síntesis de contenido, denuncia y emociones en movimiento.

La mayoría del vestuario lo ha trabajado la misma coreógrafa que en pocas ocasiones ha contado con especialistas. En la época de los montajes del Ballet Moderno de Cámara, fue Ruth Borquez quien le puso color en Batik a los trajes del espectáculo Cruz del Sur. Vale destacar los diseños que realizó Alejandro Sieveking, en 1978, para La Casa de Bernarda Alba, y para Cuento, estrenado por la Compañía Nacional de Danza en 1981. En el montaje de Aquella Mujer el diseño estuvo a cargo de Ernesto Rohrmoser. Otra vestuarista importante que ha colaborado en dos ocasiones con Gigirey fue Maritza González. Su primer trabajo fue en 1984, cuando diseñó Balada del Soldado, interpretada por la Compañía de Cámara Danza UNA; posteriormente también se encargó de la vestimenta de Yerma montada en 1986 con la agrupación Danza Abend. Milo Junco vistió La Confesión, y Gabriela Sáenz asumió el diseño de Los Cuatro Temperamentos y El desubique.

En el resto de las obras del repertorio de Gigirey son sus ideas las que visten a sus bailarines. Estos diseños generalmente han sido sencillos, y con una fuerte intención de mostrar el cuerpo y sus condiciones técnicas. Ella siempre ha apostado por la desnudez y la simplicidad, permitiéndole al espectador deleitarse con las líneas logradas por los danzantes.

La música es un elemento fundamental en la obra de la creadora. Ella se ha destacado por usar grandes composiciones del repertorio clásico europeo alternando con piezas de música popular, sobre todo la suramericana. Con la música de su repertorio, permitió que el público costarricense escuchara partituras de autores como Stockhausen, Witold Lutoslawski, Dimitri Shostakovich, Blondel de Nesle, Gustav Mahler, Edouard Lalo, Leos Janácek, Paúl Hindemith, Maurice Ravel, Antonio Vivaldi, junto a la música de grupos como Quinteto Pirincho, Los Olimareños, Grupo El Parque y algunos collages realizados por Esteban Dorries. Como se puede observar, su espectro musical ha sido amplio, según su necesidad expresiva.

Dentro de su plástica escénica, la escenografía y la utilería han sido poco frecuentes; donde se sienten más estos elementos es en la obra Aquella Mujer. Por lo general, la coreógrafa ha dejado en los cuerpos en movimiento el peso del discurso artístico.

Como conclusión, se puede decir que Cristina Gigirey es una figura vital en la danza escénica costarricense. Su obra ha contribuido al desarrollo de esta disciplina, siendo esas creaciones vehículo de crecimiento para los muchos profesionales con quien ella ha trabajado.

El discurso teatral de Miguel Ángel Asturias. Lucrecia Méndez de Penedo (*)



Este año se cumple el centenario del nacimiento de Miguel Ángel Asturias, escritor guatemalteco premio nobel de literatura 1967. Con este artículo el Suplemento Cultural se une a las celebraciones que por estos días se suceden en todo el mundo.

"Entonces Miguel Ángel era muy delgado, una cerbatana de 1.80, un silbo moreno con abundante cabellera undosa, sonriente la punzante faz de estela maya esculpida en piedra oscura, como los monolitos de Quiriguá; muy aindiado, señalo, para que no se le imagine en caliza blanca de Tikal o Yucatán. Se parecía a los hombres que vemos en la Cruz Foliada de Palenque: cabeza de glifo de inclemente nariz aguileña, con atractiva fealdad hermosa sostenida por ojos voraces. Su perfil atraía, era el perfil de Guatemala, el perfil del dios del maíz. Correspondía su físico a sus textos futuros, y reparo, sin que lo indique, en que todos están basados en Guatemala".

Luis Cardoza y Aragón

Aunque Asturias practicó el género dramático desde fechas muy tempranas - 1917-, hasta prácticamente el final de su vida y, además, realizó reflexiones teóricas y críticas acerca del mismo, su teatro es poco conocido y apreciado sea

por estudiosos, lectores y espectadores. La bibliografía aparece definitivamente modesta y reducida si se compara con la que se refiere a su narrativa, poesía e inclusive el ensayo. La fortuna crítica de sus textos dramáticos ha sido también escasa en cuanto a representación escénica. Más éxito han gozado, al menos dentro de Guatemala, las versiones y montajes de algunas de sus obras narrativas y poéticas.

El corpus teatral de Asturias es extenso y consta, por una parte, de las pocas obras publicadas en libros; las fantomimas: Rayito de Estrella, Émulo Lipolidón, Alclasán y El rey de la altanería, incluidas en el volumen de poesía Sien de Alondra, publicado en Buenos Aires en 1949. Cuculcán, iniciada en escribir en 1928 e incluida en la edición argentina de 1948 de Leyendas de Guatemala. Chantaje, Dique seco, Soluna y La Audiencia de los confines, que reúne el volumen Teatro, también publicado en Buenos Aires en 1964. Por otro lado, existe un abundante material inédito recientemente localizado en París, en el Fondo "Miguel Ángel Asturias" en la Biblioteca Nacional de Francia.

Nos limitaremos a utilizar como base de nuestro enfoque el teatro publicado, dado el límite de espacio para estas notas. Asimismo, sabemos que el texto teatral tiene una especificidad: la representación escénica; pero por la misma razón no nos es posible hacer mención de las escasas puestas en escena en Guatemala, aunque en este año han sido montadas, como motivo del centenario El rey de la altanería, Dique seco y Soluna.

Resulta necesario iniciar recordando Ía ausencia de práctica, tradición e infraestructura dramática del medio que rodeaba al entonces joven Asturias, incipiente escritor teatral alrededor de los dieciocho años, por no hablar del peso de la dictadura. El poder sugestivo audiovisual del teatro resulta accesible inclusive a un analfabeto: se comprenderá la razón de la suspicacia o abierto rechazo que las tiranías siempre muestran hacia este tipo de espectáculo, a menos que no sean ellas quienes lo manipulen para sus fines ideológicos. Asturias viaja a Europa a inicios de los veinte. Imaginemos el necesario deslumbramiento que significó descubrir y confrontar un mundo radicalmente diferente del suyo. La estancia parisina se revelará fundamental también para su escritura teatral: el paso de la dictadura criolla a la ebullición de las vanguardias deja una huella imperecedera en este filón de su producción literaria. Asturias se sumerge en el efervescente París vanguardista en donde, a la par de una frenética e irreverente actividad teatral culta, coexistían espectáculos de gran impacto escénico como el music-hall, el cabaret, el cine, el circo, todos reseñados con entusiasmos en las crónicas periodísticas de Asturias. También subían a escena espectáculos de teatros arcaicos de gran hieratismo escénico. El contraste y el choque cultural se evidenciarán en lo que concierne a producción teatral en la lectura, apropiación y reelaboración imaginativa y original de los discursos vanguardistas, predominantemente del surrealista, que realizará el escritor guatemalteco.

Los lineamientos generales de su poética teatral serán apuntalados por algunos de sus artículos periodísticos y, sobre todo, por su práctica escritural dramática. En 1930, mientras tenía varios años de residir en Europa, Asturias publica en París un artículo titulado Las posibilidades de un teatro americano, que luego aparecerá dos años más tarde traducido al español, como parte de las crónicas que enviaba regularmente al periódico guatemalteco El Imparcial. En este breve texto, Asturias expone con bastante sistematicidad y mucho fervor juvenil, una propuesta que se inserta dentro de la reflexión estética que él, como muchos otros latinoamericanos que vivieron por esos años en París, realiza: el descubrimiento simultáneo de nuevos lenguajes y estrategias estéticas y la conciencia de contar con una identidad propia y valiosa, sobre todo cuando se procedía de países con poblaciones de culturas arcaicas, como la maya. Asturias elaborará un proceso de hibridación estética que valoriza por igual el elemento indígena que el ladino. Y esto también podemos observarlo en una lectura de su teatro.

Son los años del llamado "realismo mágico" asturiano que podríamos definir como la aprehensión de una realidad sincrética americana, contrastante y conflictiva, a través de técnicas surrealistas de escritura. En realidad, lo que Asturias formuló con su literatura fue un proyecto visionario de convergencia cultural paritaria entre los elementos -en sí mismos ya mestizos- indio y ladino, conformadores de la identidad guatemalteca. La clave asturiana para expresar la realidad profunda -en este caso, un mestizaje en ebullición- será menos intimista que la de los surrealistas europeos. Su discurso presenta una original dimensión épica que se traduce en una escritura cifrada en símbolos, en una atmósfera poblada de mitos y leyendas, a la cual se accede sobre todo con la intuición y la fantasía. Esto no implicaba autoerigirse en el portavoz de una cultura paralela, pero desconocida desde dentro: la indígena, sino crear la ilusión de que así era. Sin embargo, la otra cara de la medalla fue el despertar de Asturias en París a los problemas sociales, actitud que por otro lado también los surrealistas manifestaron en su momento. Para nuestro Nobel, la literatura -y sobre todo la suya-, por más hermética que pareciera siempre conllevaba o debía conllevar una intención de "denuncia". Así lo declaró, sin miedo a utilizar esa palabra, ahora por cierto tan caída en desgracia o relegada a la arqueología literaria.

Algunos de los elementos mas significativos e innovadores de su propuesta dramática son: la ruptura con los cánones tradicionales del teatro europeo y, más aún, el latinoamericano europeizante; el rechazo hacia los registros realista-naturalistas -probablemente lo único que acaso tuvo la oportunidad de ver en la Guatemala provinciana y dictatorial que dejaba atrás-; la recuperación de algunos elementos escénicos del teatro popular y folklórico, así como la eliminación de aquellos que percibía como coloniales hispánicos (aunque en la realidad se hibridizaron con el teatro popular y autóctono). Toda esta actitud rebelde y arrogante constituía la base de su discurso teatral: la reapropiación del imaginario y memoria colectivos, así como la experimentación y audacia en las estrategias escénicas, que no requerían, en un principio, más que modestos medios y mucha capacidad

experimental. Es muy interesante señalar el énfasis tan moderno que Asturias pone en el circuito de comunicación teatral en su concepción del espectador ideal. Lo concebía no como un agente pasivo, sino abierto a formas nuevas y provocativas de teatro. Sin embargo, este nuevo tipo de público debía contar con un cierto nivel cultural que le permitiera la descodificación de este tipo de teatro, a ratos bastante indescifrable.

El recorrido de esta nueva manera de teatralizar idealmente debería atravesar dos etapas: una primera lúdica sumamente experimental, y una segunda más reflexiva y estructurada con intenciones de crítica social; similar al recorrido que realiza el niño para convertirse en adulto. Sin embargo, el sesgo lúdico, fantástico y experimental de alguna manera siempre estará subyacente a lo largo de toda la escritura teatral de Asturias, aun en las obras que aparentemente cabrían dentro de los cánones tradicionales de este género.

En la primera etapa podemos colocar parcialmente las fantomimas, escritas, según posibles fechas de composición que el propio autor señala a partir de 1918 a 1948, pues el elemento cultural autóctono está ausente, y se desarrollan en un espacio atemporal, ahistórico. Estas piezas breves fluctúan entre la poesía y el teatro, y podríamos caracterizarlas como "poesía dialogada", aunque una de ellas, El rey de la altanería, posee una estructura teatral más perfilada. La palabra, acuñada por el autor, probablemente alude al hecho que son "mimesis de lo fantástico". En estos textos pueden observarse huellas diversas: el esperpentismo transgresivo valleinclanesco; la simultaneidad de la experimentación y el arcaísmo lingüísticos y métrica versual, así como la temática del honor y la injusticia tratadas en forma lúdica, propia del teatro de la Generación del 27; la burla juguetona y sin sentido dadá. En estas piezas breves predomina la atmósfera poblada de descontextualizaciones que le dan un tono onírico y fantástico, con escenas, personajes y lenguaje que parecieran proceder directamente del inconsciente, que usualmente identificamos como propias del discurso surrealista. Y, sin embargo, en medio de tanta transgresión carnavalesca, el tono es sombrío, porque subyace en profundidad un contraste ético irresuelto entre justicia/injusticia; opresión/oprimido; fidelidad/traición; egoísmo/generosidad, leitmotivs de la escritura asturiana. Estas antítesis podrían interpretarse como alusiones a los diferentes contextos generadores. Las elaboradas y escritas durante el período parisino, revelan el ambiente de extrema libertad para la imaginación, donde todo es posible y tolerable, hasta la transgresión. Los textos fechados durante la oscura etapa de su regreso a la Guatemala ubiquista, podrían explicarse como el único y solitario reducto de libertad para su imaginación desbordante; como la lectura extravagante de un sistema irracional; como una lectura crítica en clave metafórica del poder dictatorial, en síntesis.

En el texto teórico anteriormente mencionado, Asturias indica Cuculcán como la puesta en práctica de su poética teatral. De allí que sea posible afirmar que la escritura de Cuculcán, al menos en forma embrionaria, seguramente fue simultánea a la de las primeras fantomimas. Ciertamente Cuculcán es un personaje legendario y su inserción tardía en Leyendas de Guatemala resulta congruente, pero la forma en que el texto está estructurado pertenece al género teatral, aunque no del tipo tradicional. Asturias logra aquí espléndidos resultados en cuanto a sugestión visual, tanto por el simétrico y simbólico uso del color, así como por la alternancia entre un registro lingüístico alto y bajo —lo cómico y lo trágico—, como en la musicalidad del lenguaje reiterativo con resultados casi hipnóticos sobre el espectador, agredido auditivamente por un crescendo de instrumentos y sonidos. En lo escenográfico es notable la desproporción mágica de la utilería y/o personajes. Una joya, pues, del registro hiperbólico de los signos teatrales, característico de Asturias.

Las cuatro obras que conforman el volumen Teatro ya pueden colocarse en la segunda etapa que Asturias preconizaba para su nuevo teatro, al menos en el aspecto de estructuración dramática más rígida y en una reflexión social más directa, que va más allá del juego teatral propiamente dicho. Dos de ellas, Dique Seco y Chantaje, contienen una velada crítica social de manera más bien genérica a los valores éticos ignorados, como la lealtad y la generosidad, que están en la base del código moral asturiano. Son piezas que, aunque se desarrollan en peculiares ambientes urbanos, con historias no significativas, no escapan del uso reiterativo de las estrategias teatrales anteriores y de un halo de fantasía y truculencia. Son obras menores, de transición, pero que revelan búsqueda, aunque no siempre afortunada. Los parlamentos, como frecuentemente le sucede aAsturias, son lentos lo mismo que la acción; los personajes muy planos. Pero sin duda, Chantaje y Dique seco esperan una profundización crítica que pueda situarlas en el lugar que les corresponde.



Muy interesante Soluna, que fluctúa entre la contradictoria y conflictiva visión del mundo rural y la del urbano. Asturias, como frecuentemente acostumbra, pone en escena personajes reales e irreales, contrasta de manera barroca el silencio y el exceso de sonidos, pero sobre todo, la luz y la sombra. Los colores literalmente dialogan y se enfrentan en vaivenes escénicos: la luz desborda el escenario e incorpora a la platea en dichos juegos. Asimismo, utiliza, como era tradicional en los teatros arcaicos, la incorporación de danza, música y palabra. El resultado, a pesar de la insignificancia de la historia, es escenográficamente sugestivo y potencialmente rico.

Con La Audiencia de los Confines, Asturias lleva a la práctica la segunda etapa de su poética teatral: la de denuncia social. Esta obra tuvo una génesis precisa: fue escrita después que Asturias tuvo que salir al exilio en el 54. Su lectura de la historia reciente la realiza en clave metafórica; ambientando la obra durante la época colonial y poniendo al centro como figura modélica a Fray Bartolomé de Las Casas, personaje de quien realiza una lectura afín a sus simpatías reformistas y su fe católica. Es quizás su obra más tradicional en cuanto a normas de retórica teatral; sin embargo, adolece de excesivos personajes, una acción lenta y parlamentos demasiado extensos, carencias que frecuentemente entorpecen el oficio teatral de Asturias. Una nueva versión de esta obra quedó en manuscrito y fue parcialmente puesta en escena, con el título de Las Casas, obispo de Dios. Asturias pulió la pieza y le agregó una serie de cantos-lamentos muy poéticos de indios, al inicio y final, que se realizan fuera de escena.

Como hemos podido percatarnos, la importancia de Asturias en el género teatral rebasa meramente la escritura de obras de teatro para abarcar también la concepción de una propuesta nueva de teatro americano, nutrido tanto de los propios mitos e historia, como de las estrategias y -aunque él no lo reconociera en su artículo de los treintas- de la tradición escénica europea. Asturias, creador de fulgurantes y ricas imágenes en su narrativa, trata de trasladarlas a escena con sugerentes estrategias de luz, color, sonido, música, danza, palabra, y otros signos teatrales en una superposición barroquizante y acaso excesiva.

Su teatro adolece de ciertos límites en cuanto a oficio: acción intrascendente, personajes esquemáticos, parlamentos a veces muy retóricos e innecesariamente extensos. Las obras teatrales de Asturias por lo general requieren una puesta en escena costosa, ya que los personajes a veces son demasiados, el escenario por ende debería ser muy grande y tanto la escenografía como la música constituyen inversiones considerables. Pero sobre todo, necesitan un director audaz y creativo que sepa poner en escena la rica potencialidad del teatro asturiano, como por ejemplo, interpretar acotaciones que son meras indicaciones, frecuentemente poéticas, utilizando recursos técnicos que puedan responder a las demandas a veces casi imposibles del autor.

El balance crítico acerca del teatro de Miguel Ángel Asturias está por hacerse. Este vacío será próximamente colmado por un trabajo pionero. La Colección Archivos, dentro del programa de publicaciones conmemorativas del centenario del escritor guatemalteco, prepara un volumen que comprenderá la publicación de todo su teatro, incluyendo valiosos textos inéditos. Una penetrante apreciación de uno de los dramaturgos guatemaltecos más interesantes de los últimos años, Manuel José Arce, puede dar una pauta de lo que podría ser la lectura equilibrada del teatro asturiano:

“Soluna (...) rescata todos esos valores, toda esa riqueza popular guatemalteca sin caer en el populismo y los lleva al teatro dándoles una calidad de gran ceremonia, de gran ritual (...). Asturias maneja muy bien los diálogos, pero el escenario, los secretos del escenario no los conoce. Se le escapan (...) Cuando Asturias escribe teatro espontáneamente, sin darse cuenta, sin ponerse en una actitud de escritor de teatro, logra unas cosas maravillosas que son sus "fantomimas" (...) Y es una de las pautas que me sirven después para mi teatro, ver la riqueza de estos juegos asturianos.”

(*) Guatemalteca; profesora universitaria, investigadora, ensayista, crítica literaria y de arte; Miembro del Comité Internacional de la Celebración del Centenario de Miguel Ángel Asturias de UNESCO; Coordinadora del libro Teatro de Miguel Ángel Asturias para la Colección Archivos (París).