

MAGICA LATERNA MAGIKA

Guido Fernández

La búsqueda de una forma concreta, personal y autónoma para el drama cobró impulso a fines del siglo pasado con el menosprecio de Ibsen por la versificación, para él una manera de sujetar el contenido a la forma, considerada esta como una suerte de cautiverio de la acción en las redes de la retórica. Los mimos saben contar una historia a base de gestos, y no pocos dramaturgos —como Beckett en “Acto sin palabras”— en fin de cuentas afirman la emancipación del drama en obras cuyos personajes son como sombras y con temas rayanos en el enigma.

En Japón, Abe Kobo dejó atrás las incursiones en la novela para concentrar su tarea en la experimentación de un nuevo lenguaje dinámico. Primero hizo un teatro de arquetipos y conflictos tan esquemáticos como el entremés llamado Kyogen. Su obra “El hombre que se convirtió en estaca”, enumera los símbolos y deja a los espectadores la tarea de su interpretación, casi con la misma actitud de un Harold Pinter.

Más recientemente, Abe Kobo produjo en el Museo de Arte de Seibu, en Tokio un espectáculo llamado “El elefantito ha muerto”, laboratorio de fantasías en cuyo probeta se depuran la música, la poesía, el drama y la sensualidad de la expresión corporal. Empleando el diálogo como ilustración o complemento de la mímica y no como apoyo fundamental de la obra, “El elefantito ha muerto” tiende a crear espontáneamente imágenes, sombras, luces y movimientos para transformarlos en alucinaciones.

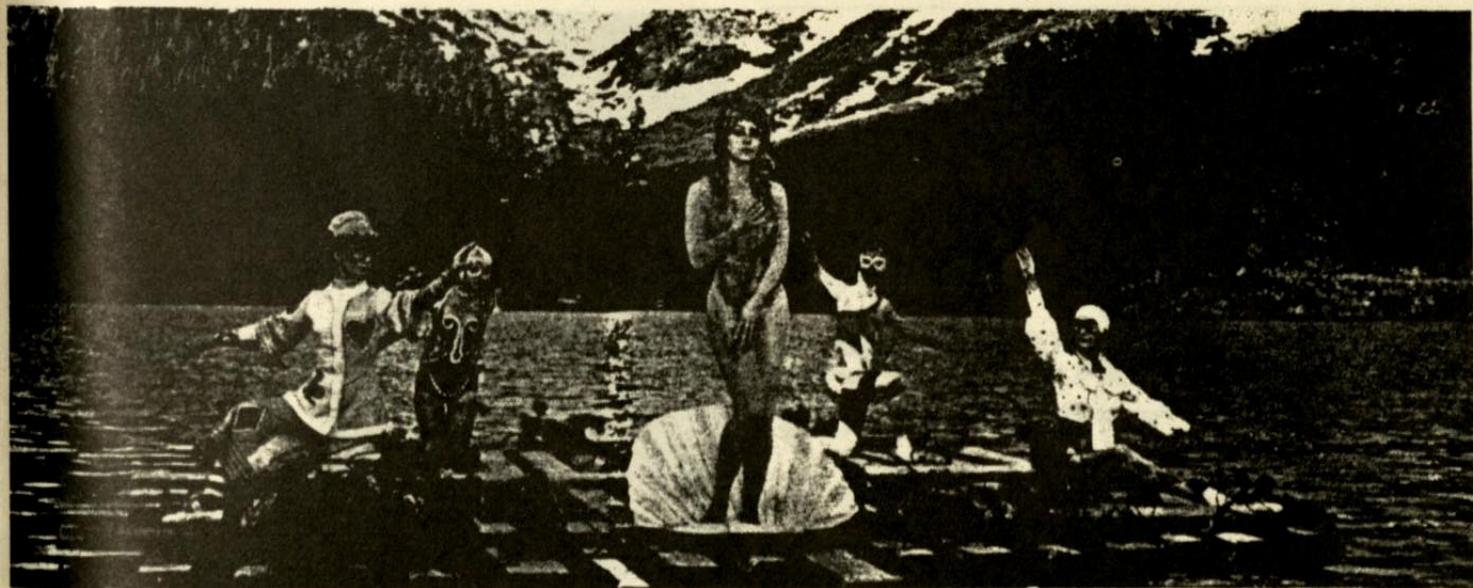
La unidad genética del espectáculo es una sola enorme tela blanca, unas veces utilizada como pantalla, otras como placenta, contra la cual se ciñen el perfil de los actores y las aristas de los objetos. Figuras estatuarias, como mortajas, desafían a la imaginación como blancos mármoles en un cementerio; apuntes amorfos de pequeños grupos móviles dan la sensación de una ominosa trepidación metafísica. Acróbatas y recitadores agregan a esta especie de “Happening” la dimensión onírica en la cual se desenvuelve la obra. El crítico Donald Richie, el más erudito analista de las obras de Akira Kurosawa y actualmente curador del Museo de Arte Moderno de Nueva York no duda en calificar el experimento como “expresionista”—una visión de la realidad totalmente condicionada por el estado o la actitud mental del espectador.

El problema, bien lo dice Richie, es para el público. Como quien trata de compartir las experiencias de un sueño contado por otro, la anécdota es desnuda y carece de suficiente poder emotivo como para penetrar en ese mundo de realidad y pararealidad, de yuxtaposiciones y aparentes caos lógico que son los sueños. El blanco altar barroco de las Teatinas produce la misma sensación de ansiedad ante la inaprehensible belleza de lo recargado pero transparente. Como entender, o identificarse con esas emociones tan abstractas se convierte, a su vez, en un esfuerzo colosal, en un deseo de absorber primero el código de la comunicación y luego descifrar los jeroglíficos.

El crítico del diario japonés Asahi se preguntaba si en realidad Abe Kobo no es un pintor. El espectáculo es una serie de imágenes poéticas integradas por sonidos, palabras y cuerpos. La tela cubre unas veces a los actores, otras veces los protege. La luz proyecta sus siluetas desde atrás o la agiganta y deforma desde el proscenio. La música hace bailar a los intérpretes salvajemente, pero luego el sonido los deja inertes dentro de un enorme globo. Las imágenes de un lado y otro de la tela convergen y divergen, dándoles a las sombras una nueva óptica caricaturesca, desmesurada y bien insignificante y frágil.

Es por eso que para algunos críticos el trabajo de Abe Kobo es más bien plástico, semejante al de un escultor cuyas obras adquieren vida mediante la danza y la música. Y es en esta consideración en donde se detienen no solo las experiencias del novelista y el dramaturgo japonés, sino donde arrancan otros intentos de fundir, en una sola formas de lenguaje artístico hasta ahora consideradas opuestas.

La linterna mágica de Praga es otra de esas indagaciones. Desde los tiempos de Piscator el empleo de formas de lenguaje cinematográfico en el teatro, en busca de efectos



especiales como complemento narrativo o pedagógico, es frecuente en ciertos escenarios. La proyección de transparencias fotográficas en una pantalla, la presencia de rótulos, consignas, información sobre antecedentes e incluso breves secuencias cinematográficas para ilustrar los saltos en el tiempo o abrir nuevas perspectivas a los escenarios, son moneda común. Brecht y Piscator veían en este arsenal dramático una contribución al esfuerzo de distanciamiento necesario para robustecer el contenido didáctico de una obra. Pero también se usan ahora ornamentalmente, como medio de integrar el teatro a un ámbito más grande; con escorzos en el tiempo y en el espacio dramáticamente más difíciles de lograr.

✧ El cine y la fotografía están pagando, con estos préstamos al teatro, una deuda de honor, pues desde el nacimiento de estas formas de expresión artística también fueron a las fuentes de inspiración del drama en busca de métodos, fórmulas y recetas que les permitieron cierto arraigo popular. ✧

Pero ahora, con la Linterna Mágica y con espectáculos como los de Abe Kobo, podría pensarse en un esfuerzo serio por buscar los puntos de contacto entre todas estas formas modernas de comunicación de experiencias estéticas.

La Linterna Mágica parte del principio de que entre imagen cinematográfica e imagen teatral no hay fronteras. El escenario es, en primer término, una gran pantalla panorámica, de casi 180 grados. En ella se proyectan simultáneamente tres películas, las cuales coinciden a veces para ofrecer una amplísima visión de un paisaje o una anécdota, o bien muestran, con una óptica distinta, aspectos diferentes de una misma realidad. La acción en la pantalla se traslada, sin embargo, al escenario, por medio de actores. El juego consiste, justamente, en lograr una gran movilidad entre la pantalla y el proscenio, de manera que este sea una concreción de la imagen cinematográfica, y la acción viva una extensión de aquella. Para lograr la incorporación de los actores al escenario, o de éstos a la pantalla, el lienzo no está formado de una sola tela sino de tres, y por sus separaciones entran y salen los intérpretes.

En Praga la linterna mágica presentaba "El circo maravilloso", la vida de dos payasos, desde el nacimiento hasta la muerte, trazada sobre una parábola del espectáculo circense. La bondad y la maldad, el amor y el odio, la fortaleza y la debilidad, la felicidad y la tristeza, la sabiduría y la comprensión, son los temas sucesivamente

desarrollados por la obra. En la pantalla gigantesca, a todo lo ancho, aparece una imitación del nacimiento de Venus de Boticelli. De una barca de rústicos troncos saltan dos gigantes huevos. Como pollos, dos payasos quiebran la cáscara y nadan a la playa del lago en medio de las olas. Pronto su inocencia se enfrenta a la tentación, simbolizada por las decepciones de la vida, y por Venus, representación del misterio de la belleza, con quien inician un largo peregrinaje. Ese recorrido resulta ser tan duro y bello como la misma vida, y los payasos envejecen mientras la nostalgia de la juventud les invade. En el circo, finalmente envuelto en llamas, está el final de la trayectoria. El cuento de hadas termina ahí, en un lugar en donde la vida, por ser ficción, es más clara, más lúcida, más transparente.

La síntesis de las dos imágenes, el empleo de muñecos, títeres y pantomima; y el tránsito entre música y ballet, cine y teatro, pintura y símbolos mágicos, deslumbra al primer momento por la absoluta libertad formal de que gozará el espectáculo. Nada hay que no pueda averiguar, ningún rincón secreto de las vinculaciones entre artes plásticas y artes de representación que no pueda alumbrar con su intensa pasión por la búsqueda.

Sin embargo, como en el caso de Abe Kobo, el espectador se queda en el umbral de la comprensión, incompetente para descifrar el significado global de aquella caudalosa imaginaria, asombrado ante el continente pero sin pestañear ante el contenido, como si de pronto toda la historia del arte hubiera desembocado en un reactor de nuevas asociaciones, en el intento de nuevas tangencias, pero más como una pirotecnia del lenguaje de la pintura, el ballet, el teatro, el cine, la música y la expresión corporal, y menos como una manera de barrer lo arcaico y darnos un instrumento útil, novedoso, racional, para expresar emociones y pensamientos de otra manera abortados.

"Laterna Magika", de Praga, y Abe Kobo, de Tokio, se quedan pues en la etapa de la experimentación formal, como si fueran fines en sí mismos. Derribada la barrera del idioma, esa experimentación no da el otro gran paso: la experiencia estética global que sí logran, por separado, cada una de esas formas de arte. Peter Brook demostró en la Carpa, aquí en Costa Rica, con su "Ubu roi", de Jarry, que la sustancia del arte teatral es esa identificación racional y emotiva con el espectador, por encima del idioma materno y de los más refinados recursos de la teatralidad moderna. □