

Ecos del Segundo Festival de Teatro Latinoamericano

Armando Partida Tayzán

Gracias al Segundo Festival de Teatro Latinoamericano, temporada de primavera (marzo-mayo de 1972), fue posible ver escenificadas varias obras que, de otra manera, no habríamos visto debido a la falta de conocimiento y de interés, por parte de empresarios y directores, para con el teatro que escriben nuestros autores.* Esto igualmente permitió darnos cuenta de las tendencias actuales que siguen los dramaturgos en sus respectivos países y de la comunión estilística que existe entre ellos.

Algo resultó evidente: la fuerte influencia que el teatro europeo de la posguerra ha ejercido en los países latinoamericanos y, sobre todo, las cartas de naturalización que ha tomado en ellos, logrando formas específicas en cada uno, a partir de su propio pasado cultural, y tratando problemas nacionales o individuales que preocupan a toda una clase, si no es que a toda una nación.

El influjo más fuerte es el del "antiteatro", directamente, por ejemplo en la obra de Virgilio Piñera: *Dos viejos pánicos* (Cuba), y en la de Jorge Díaz: *El cepillo de dientes* (Chile), en las cuales es notorio el impacto de Samuel Beckett, sobre todo por su manifestación de pesimismo y desesperanza, y por la incomunicación como producto de una sociedad en desintegración perpetua que impide el desarrollo de una verdadera existencia, al haber convertido este mundo en una mera sombra de esa realidad incognoscible, manifestada mediante una lenta agonía que se desata como una pesadilla, sin que siquiera se pueda llegar hasta la castración final del individuo dentro de esa sociedad monstruo, convertida en una máquina devoradora del "alma".

Tal es, sin duda, el panorama que ofrece Beckett en *¡Oh, los bellos días!* (1961) y en *La comedia* (1963). En la primera, el parloteo de Winnie es el medio para alejar el terror ante la muerte implacable, es una especie de exorcismo por el que se recuerdan todas las naderías de una vida inútil tratando de autoafirmarse ante ésta; en la segunda, el lenguaje se vuelve más denso gracias a su desarticulación, producto del aislamiento entre un pensamiento y otro, ya que sólo es la constancia de la memoria lo que prevalece; al igual que en *¡Oh, los*

bellos días!, en que los actos pasados cobran para los personajes un brillo singular que posiblemente jamás tuvieron; tal vez no fueron tan gozosos ni tan trágicos como se supone; lo cual conduce hasta el último síntoma de la vida: el pánico ante la muerte que se avecina, por lo cual tratan de alejarla; así se llega a la posición de Beckett: Yo sufro, hablo, por lo tanto existo.

Si tomamos en consideración las circunstancias objetivas bajo las cuales nació este estilo, como producto de un metafísico "nowhere", ante la imposibilidad de vivir cuando se va a parar a las cámaras de gas y a los crematorios en que miles de seres gritan y se lamentan sin ser escuchados por nadie, los héroes del antiteatro tienen que ser, en el mejor de los casos, gentecillas a las cuales sólo les queda un engañoso optimismo ínfimo y un mísero cuerpo, físicamente marchito, como son los héroes de Beckett.

Respecto a otro de los pilares del absurdo, Ionesco, igualmente pueden encontrarse antecedentes formales, sobre todo en lo que se refiere a la esfera verbal, en las réplicas de los diálogos, que parten de un sentido urdido por el dramaturgo.

Ahora bien, ¿es ésto legítimo en el caso de Piñera y de Díaz? En los europeos se comprende ese enfrentamiento ambiguo ante la sociedad de consumo totalitarista, ante una implacable sociedad devoradora de seres humanos sin un rasgo de piedad, pero ¿en el tercer mundo?

Carlos Solórzano, en su prólogo al *Teatro hispanoamericano contemporáneo*, nos da la respuesta: "Hemos conocido un teatro que establece un sistema diferente; que descubre las contradicciones del ser humano y muestra el absurdo de un mundo en donde el hombre cree ver reñida su propia naturaleza con la civilización que él mismo ha inventado. Esta disociación entre el ser y el devenir, entre la condición humana y la experiencia histórica del hombre, es el tema del teatro de la segunda posguerra, teatro que ha inventado el personaje dramático más atormentado de la historia, pues sabe que debe admitir su responsabilidad sin estar seguro de su libertad."

"Los autores de la América Hispánica recogieron esta tendencia en diferentes formas de expresión, pero ese hecho no implica ahora un reflejo imitativo."

Efectivamente, los dramaturgos latinoamericanos no han sabido escapar al influjo de los nuevos recursos de expresión dramática que el teatro de la posguerra ha ejercido en la dramaturgia mundial. Virgilio Piñera, junto con otros autores cubanos, ha cambiado su panorama teatral a raíz de la transformación social que ha ocurrido en su patria; es así como Triana ha integrado un mundo mágico-ritual afrocubano en *La Muerte del Neque*, mediante un lenguaje teatral universal que parte de tradiciones ancestrales desarrolladas en la isla para, posteriormente, pasar a *La noche de los asesinos*, un drama agudamente subjetivo que surge de una atmósfera pinteriana, bajo la cual se desliza una corriente mítica. Esta misma tendencia es la que sigue Eduardo Manet en *Las monjas*, abandonando la atmósfera poética de sus obras anteriores

para enfrentarse con una realidad distorsionada en la que se contraponen dos mundos antagónicos, el de la revolución y el de la reacción. Piñera, el más viejo de los jóvenes autores cubanos (1914), siempre está en perpetuo cambio y evolución; cada obra que escribe sigue una corriente diferente, por lo que su integración al antiteatro con *Dos viejos pánicos* ha dejado muy atrás al Piñera de la *Electra Garrigó*, en la que seguía los pasos del descubrimiento de los mitos clásicos (tomando como modelo a Cocteau) para integrarlos al ambiente vernáculo cubano.

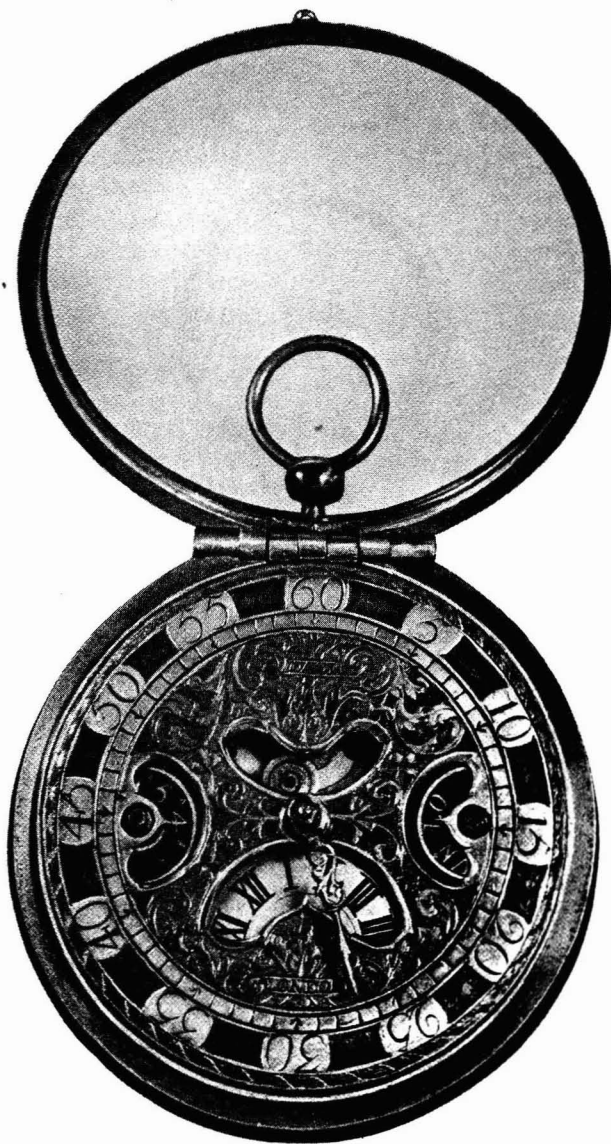
Decir que *Dos viejos pánicos* es teatro del absurdo, sería empobrecer el talento creador del dramaturgo —a pesar de que parte de un modelo dado por Beckett— porque, a diferencia de éste, sus personajes, Tabo y Tota, son seres humanos que nada tienen en común con los despersonalizados Winnie y Willie o con los aún más anónimos, W1 (*woman 1*), W2 (*woman 2*) y, M (*man*). Piñera no nos plantea una situación metafísica ni el desencanto ante la vida, ni la duda de una existencia irreal; tampoco surge la idea de la incomunicación. Aparentemente, los personajes, la situación y los problemas a que se enfrentan, son los mismos que en Beckett, pero su contenido pertenece a otro ámbito histórico-cultural, volviéndose éstos exageradamente viscerales y no una mera especulación intelectual. Es así como vemos simplemente a dos viejos desagradables que, en la decadencia de su senectud, no están dispuestos a entregarse gratuitamente a la muerte, por lo que inventan la forma de tener ocupado hasta el último instante de vida de que puedan disfrutar, no simplemente parloteando, sino luchando activamente contra el miedo a morir. En consecuencia, sus actividades vitales tienen que parecer asquerosas, deprimentes, grotescas y absurdas; mas no porque la vida sea un absurdo, sino porque la vejez y la muerte son implacables y destructoras, haciendo salir a flote lo más abyecto del ser humano.

En la escenificación de Gonzalo Celorio (Teatro de la UNAM, abril de 1972), ésta es precisamente la idea de que parte la puesta en escena: dos viejos en plena decadencia física y moral que se aferran desesperadamente a la vida, pero sin perder sus rasgos humanos, por lo que en algunos momentos logran que nos compadezcamos de ellos; en otros, que provoquen asco y repulsión, por ser la vejez lo más antiestético y cruel; y en otros, que sencillamente los comprendamos.

Esta puesta en escena es más rica que la ofrecida en México por el Teatro Estudio de Córdoba, Argentina, en abril de 1972; la dirección tiene mayor movimiento y los personajes se encuentran no sólo en el plano histórico y absurdo, como lo estaban los argentinos, sino que se mueven en un plano más, en el del contexto humano; por lo que son más complejos y, por lo tanto, más verosímiles.

Algo completamente diferente ha ocurrido con la obra del chileno Jorge Díaz (Teatro de la UNAM, abril 1972); su obra *El cepillo de dientes*, en la que el tedio de una pareja que ya ha agotado todos los recursos

* Ver el número 10, vol. XXVI (junio 1972) de esta revista.



para poder amarse, tiene que recurrir a las motivaciones más absurdas para, sexualmente, realizarse ante la imposibilidad de hacerlo dentro de un mundo en el que las palabras han perdido su calidad semántica, debido a que la sociedad de consumo se sostiene a base de *slogans*, que ya no dan respuesta al por qué de los instintos.

El teatro chileno contemporáneo, junto con el de Argentina, Brasil y Venezuela, es uno de los más ricos y, estilísticamente, más modernos, pues trata de encontrar un lenguaje universal que permita toda clase de planteamientos, por medio de recursos dramáticos efectivos; así, encontramos a un Sergio Vodanovic, al que le preocupan las múltiples posibilidades del ser, investigando para ello en la conciencia de sus personajes. Un Egon Wolff, con un gran estilo épico hermanado totalmente al expresionismo alemán, por medio del cual nos plantea las grandes luchas antagónicas entre dos clases (*Los invasores*), la de los explotados y los explotadores. Por su parte, Luis Alberto Heiremans, nos ofrece un teatro de gran aliento épico-romántico a través del folclore, la leyenda popular y los elementos bíblicos (*El abanderado*), para mostrarnos la magia, la fantasía y la bondad del campesinado o, Alejandro Sieveking, quien retoma las consejas y tradiciones populares del folclore de otra región, para darnos, a través de la ensoñación romántica, un tea-

tro poético con caligrafía actual (*Animas de un día claro*).

Si Celorio, en *Dos viejos pánicos*, le ha dado movilidad a una obra estática —como corresponde al antiteatro, en donde no hay acción ni desarrollo dramático de una historia—, en cambio Lia Engel, la directora de *El cepillo de dientes*, le quita a la obra de Díaz la movilidad que tenía. Si los personajes de Piñera eran prototipos y sólo existían un Tabo y una Tota despersonalizados, bajo la dirección del primero, éstos llegan a convertirse en dos personajes reales, cierto que anónimos, pero que cobran dentro de su anonimato una dimensión mayor; ya que —como hemos dicho— a pesar de seguir los lineamientos del teatro del absurdo, no son ni caricaturas ni robots, sino que poseen una psicología y una diferenciación, por lo que reaccionan en forma diversa ante situaciones que rivalizan en brutalidad y naturalismo. En el segundo caso, el de Lia Engel, se han desaprovechado todas las posibilidades que brindaba un texto riquísimo en situaciones y actitudes dramáticas, provenientes de una realidad inmediata que genera la acción dramática, al nacer de ella los conflictos y los malentendidos que determinan a los personajes y las personalidades que adoptan, formando un tejido dramático que se entrelaza y se borda, no mediante acciones independientes y desarticuladas, sino surgidas a par-

tir del lenguaje, el cual a su vez va articulando diversos núcleos.

Pues bien, en esta puesta en escena esas cualidades se han minimizado en la forma más torpe y plana, por lo que los personajes de “él” y de “ella” sólo han guardado la envoltura exterior, debido a que la dirección se perdió en el aspecto de la “comedia”, sin acercarse jamás a la “comedia-trágica” o “drama-cómico” de que habla Ionesco; así que las palabras sin contenido inmediato, los diálogos y situaciones absurdas, lo trágico de la incomunicación nunca aparecen en el escenario; aunque originalmente no tengan la misma carga que tienen en el antiteatro.

Otro trabajo de dirección digno de mencionarse es el de Josefina Brun, en las dos obras en un acto, *El sueño del ángel*, de Carlos Solórzano (Guatemala), y *Honorarios*, de Demetrio Aguilera Malta (Perú).

En *El sueño del ángel* se nos plantea una indagación psicológica sobre los instintos irracionales aplastados, no por la sociedad de consumo sino por una moral religiosa que castra a muchos de los latinoamericanos. A Solórzano siempre le han preocupado los problemas filosóficos íntimamente ligados a la religión, y su influencia sobre la conciencia de sus personajes; en cierta forma, los problemas existenciales planteados por Camus y Sartre surgen sistemáticamente en su obra, por lo que esta indagación siempre se desarrolla en un plano subjetivo, dentro de una atmósfera ambigua en la que se mueven personajes simbólicos o símbolos personificados.

En esta obra aparecen también sólo dos personajes: el ángel y su víctima. El lenguaje, dramático exteriormente, se hermana al estilo general determinado por las dos obras antes reseñadas, pero aquí no hay ruptura lógica ni ausencia de psicología; todo lo contrario, Solórzano dotó a éstos de réplicas agudamente coherentes ya que, de otra manera, la indagación filosófico-moral no se lograría y los problemas que plantea se debaten en el yo interno del hombre en forma de introspección racional, por lo que la situación parte de una posición psicológica concreta y determinada, que es el problema planteado por la obra, por lo que ésta se encuentra muy cerca de la indagación psicoanalítica.

La obra de Aguilera Malta es de tipo social y plantea temas que conmueven profundamente al dramaturgo. El problema de la injusticia que se comete con el indígena y su mundo son los elementos constantes en la obra de este escritor, el cual siempre indaga en el universo mítico del indio, tratando de trasponer el hieratismo de su actitud ante una sociedad que lo agrede y acorrala más y más. Esta preocupación contiene la necesidad de un cambio social, por lo que recurre a elementos dramáticos, no del teatro del absurdo, sino del teatro épico brechtiano. Los personajes son representativos de una clase determinada que, a pesar de ser prototipo —la de los cholos y mestizos—, posee una individualidad desde el momento en que se encuentra dentro de una situación precisa y las implicaciones sociales y su significación son producto de un orden social específico que propicia la desi-

gualdad, la injusticia, el abuso, la miseria, etcétera.

No obstante que las dos obras parten de diferentes principios estéticos, Josefina Brun encontró una forma intermedia válida para ambas. Partiendo del expresionismo, evita que éstas se vuelvan melodrama o comedia, como podría haber ocurrido, ya que las situaciones dramáticas están dadas en su forma más pura e inmediata y dentro de un contexto latinoamericano muy específico, lo cual hacía correr el riesgo de no poder evitar un tono melodramático. Desafortunadamente, el trabajo de dirección se opaca en algunos momentos o no puede apreciarse en toda su magnitud por la inexperiencia y las limitaciones de los actores; la idea del movimiento escénico no se realiza completamente ya que, a pesar de que la directora utiliza recursos bastante frescos y algunas veces incluso originales, en su trabajo con los intérpretes no es muy afortunada.

Algo realmente siniestro fue la dirección y puesta en escena de *Alguna cosa*, de Theresina Alves Pereira (Brasil), dirigida (?) por Miguel Angel López. Esta obra se integra al teatro de tesis, al teatro comprometido, es un teatro activista que enjuicia a la sociedad burguesa y que, en Brasil, apoyado en recursos de tipo musical y visual, ha encontrado excelentes manifestaciones. Aquí, lo precario de la puesta en escena, la ausencia de dirección y de talento interpretativo hizo que esta obra, más que la de Jorge Díaz, haya sido uno de los espectáculos menos creativos, más faltos de imaginación, pretencioso y pseudo "en onda" (¿cuando aprenderán que no se está "en onda", sino que ésta se hace?), llenando el espectáculo de tonterías por el prurito de ser original y estar a la moda, con luces "psicodélicas", canciones y cantante guitarra en mano, proyecciones de transparencias y pelucita de 8mm. (ni siquiera en Super-8), con la ambición, además, de querer estar diciendo algo de gran valor político, social y filosófico. Es sabido por todos, indudablemente, que el festival presenta teatro "amateur", pero no es una fiesta escolar de fin de cursos. Así como es valioso e importante que la Universidad apoye a todos los grupos experimentales que trabajen así también hay un mínimo de decoro que debe exigirse a las puestas en escena.

La República Dominicana estuvo representada por Iván García, con su obra *La fábula de los cinco caminantes*. Aquí nuevamente nos encontramos con el teatro didáctico que ilustra una estructura social común a los países subdesarrollados. Indudablemente que su carácter panfletario lo liga al teatro expresionista. Vemos cómo el autor, a través de lo simbólico de los nombres de los cinco personajes, ya de antemano nos está planteando el problema que se desarrollará a lo largo del drama: Carnido, de carnívoro, el prototipo del capitalista despiadado, consciente de su papel y de su escasa calidad humana; Orátulo, de oráculo, el intermediario de las preguntas que los hombres le plantean a la divinidad para alcanzar la salvación de sus almas, siempre pérfido y acomodaticio, sirviendo al poder y al dinero; Revóluto, de revolución, el cual defiende a Mínimo ante el orden establecido que



se apoya en Fórtido: la fuerza bruta, el militarismo. Es así como Iván García plantea un esquema concreto de las múltiples oligarquías latinoamericanas y de los elementos que las constituyen: el capital, el ejército que lo sostiene y la Iglesia que lo justifica y que, en contubernio, defienden sus intereses de clase.

Rogelio Mitra ha interpretado directamente la obra, y su puesta en escena, eliminando cualquier recurso superfluo, ha sabido mover a sus personajes, por lo que sus actores están a un nivel de actuación, si no profesional, bastante aceptable; sin embargo, no logra completamente su objetivo al utilizar indistintamente tanto recursos del teatro realista y del expresionista, estilo en el cual, exteriormente, puede inscribirse esta obra, a pesar de que las estructuras de las réplicas vengan del antiteatro. Debido a esta doble posición, los actores dejan, en algunas escenas, de ser convincentes y las situaciones dramáticas no llegan a cumplirse plenamente debido a lo ecléctico de la puesta en escena y a los recursos convencionales de diversas naturaleza a que recurrió Mitra.

No obstante, es indudable que este eclecticismo se debe, en gran parte, a lo ambiguo del planteamiento mismo del autor, quien, a pesar de estar dentro de un

teatro didáctico, no llega hasta las últimas implicaciones que plantea inicialmente su drama, al no aceptar la situación reinante y al no tener confianza en el elemento revolucionario (Revóluto), que podría cambiar tal situación. Interpreta los hechos en una forma equívoca que no llega a ser ni denuncia ni constatación de los males sociales que aquejan a los países latinoamericanos. Por otra parte, esto hace que su posición resulte decididamente pesimista, al participar bajo una forma que impide que su denuncia sea objetiva.

Las obras presentadas en este Segundo Festival Latinoamericano de Teatro nos indican que los dramaturgos están inscritos dentro de la corriente teatral moderna, sobre todo en lo que respecta al lenguaje escénico que, en un principio, insistimos, está marcado por el teatro del absurdo, pero dentro de un contexto propio. Así es como —a través de la forma exterior y estilísticamente, adopta la forma del lenguaje de Ionesco, Beckett, Genêt, mas no sus planteamientos filosóficos, sino sólo utilizando sus recursos dramáticos— se plantean problemas ontológicos o particulares que surgen en el momento crítico de la aculturación de sociedades de consumo, que van transformando la forma exterior de nuestra

fisonomía por medio de *slogans* publicitarios; *way of life* que poco a poco va suplantando las formas autóctonas de los países subdesarrollados, quienes pierden no sólo sus características externas, sino también su estructura propia, para pasar a ser definitivamente sistemas económicos y orgánicos totalmente dependientes.

Esta podría ser la primera de las tendencias actuales: la adopción de recursos escénicos y dramáticos procedentes del antiteatro, a los cuales se les ha dado un nuevo contenido para referirse a problemas vitales, por lo que, de hecho, dejan de ser de naturaleza "absurda", para asimilarse perfectamente a las raíces de la cultura popular latinoamericana, a través de sus ritos, folclores, formas del habla popular, etcétera.

La segunda tendencia es, como en el caso de Solórzano, una actitud ético-espiritual de la existencia, la cual sirve para sacar a flote los vicios y taras de la frustración secular de los habitantes de estas mismas sociedades subdesarrolladas, producto del neocolonialismo, las cuales, exteriormente, han adoptado formas modernas de la sociedad industrial pero que, psicológicamente, siguen bajo el impacto del pecado original, producto de la mítica violación de la mujer indígena por el colonizador; por lo que este teatro se mueve dentro de lo subjetivo de una actitud existencial y, por lo tanto, se refiere a temas y problemas de la conciencia, de la religión, de las múltiples posibilidades del ser y del devenir del hombre de estas latitudes.

Finalmente, la tercera tendencia que se pudo observar en esta temporada, está marcada por el teatro expresionista, pero a través del teatro didáctico y panfletario de Brecht, con base en una actitud social comprometida, lo cual acerca algunas obras al teatro épico. Es así como suben a escena algunos problemas de tipo político, económico y social que aquejan a los países de Latinoamérica.

A pesar de lo antagónico que pueden ser las tres posiciones estéticas de los dramaturgos es evidente el gran interés que existe en ellos por explicarse todos los problemas socio-culturales de sus respectivos países y en enfrentarlos para poder descifrar su realidad desde diversos ángulos.

La primera actitud ha modernizado los medios de expresión escénica; la segunda, ha enriquecido la dimensión de los personajes; la tercera, le ha dado una mayor solidez al contenido de las obras; además de que estas tres actitudes han influido directamente en la técnica de la escritura dramática. Esta ha sido una experiencia provechosa y legítima que, una vez que se hayan abandonado los moldes originales, permitirá que la dramaturgia de los países latinoamericanos tenga una validez más amplia que la que hasta hoy ha tenido y que, como en el caso de algunos dramaturgos o directores sudamericanos, comience a ser escenificada por las mejores compañías teatrales y reconocida en las capitales con intensa vida artística.

Por lo que respecta a México, que no estuvo representado, sólo queda preguntar: ¿cuándo superarán la etapa costumbrista los dramaturgos caseros?

Danza

Luis Falco en México

Artemisa de Gortari

Una de las estrellas más interesantes que brilla actualmente en el universo de la danza contemporánea es, sin duda, Luis Falco. Este coreógrafo se inició en la escena como actor, interesándose más adelante por la danza moderna. Tras de algunos años de entrenamiento en esa disciplina, Falco ingresó a la compañía de ballet de José Limón, en la cual continuó explorando y desarrollando sus aptitudes. Finalmente decidió encauzarse hacia el dominio de la creación coreográfica, pero combinándola siempre con su actividad de bailarín ejecutante. Así, después de varias búsquedas y tanteos, en 1967 presentó su primera obra: *Argot*. Y fue precisamente con ese ballet con el que se abrió el primero de los dos programas presentados en el Palacio de Bellas Artes, los días 8, 9 y 10 de junio pasado. En *Argot*, una sola pareja de bailarines traza en el escenario una serie de movimientos, a través de los cuales el coreógrafo establece la comunicación artística en un lenguaje propio, admirablemente expresado por los cuerpos afinadísimos de Georgina Holmes y Juan Antonio.

En la conversación que tuvimos oportunidad de sostener con Luis Falco, éste nos comentaba que, para él, el trabajo en equipo es la fuente de inspiración más valiosa que existe. Y, de un modo completamente consecuente con ese principio, efectivamente en su compañía destacan también las coreografías de otra figura: Jennifer Mueller. De esta bailarina y coreógrafa se nos ofreció el ballet *Nostalgia*, que es una obra que refleja estupendamente el espíritu de los años veinte y el carácter actual de su país de origen, los Estados Unidos de Norteamérica. El sonido utilizado en esta obra es una combinación de cintas grabadas, en las que dominan los ritmos de jazz, los cuales penetran a través de los poros de la piel de los espectadores, contagiándolos y haciéndolos participar en la atmósfera nostálgica del espectáculo, que se fue transformando gradualmente en la proyección de una imagen característica de nuestra época: la soledad del individuo. En este ballet danzaron admirablemente tres bailarinas (entre ellas, la coreógrafa), que utilizaron sus cuerpos en forma integral, suscitando en la sensibilidad del público una riquísima gama de emociones y dando así, no sólo una demostración magistral de técnica depuradísima, sino también la prueba de que poseen una versatilidad envidiable.

La tercera obra del programa fue *Huescape*, de Luis Falco. La decoración de este ballet aporta un enorme colorido al escenario. Tanto el telón de fondo como los bastidores tienen anchas franjas horizontales, pintadas en colores rojo, naranja, amarillo, verde y azul. Para esta composición, William Katz diseñó mallas rojo y amarillo, con los torsos desnudos, para cada una de las dos figuras masculinas, respectivamente; y "lotardo" color carne, con mallas moradas, para la figura femenina. Los intérpretes de este ballet —Jennifer Mueller, Luis Falco y Juan Antonio— manejan sus estructuras corporales con un prodigioso sentido de unidad técnica y de estilo, haciendo que sus movimientos, tanto simétricos como asimétricos, se destacaran de manera semejante a las líneas de la arquitectura de nuestro tiempo.

Tal como nos lo relató Juan Antonio, *Sleepers* es una obra que fue creada durante un verano calurosísimo. Falco trabajó en este ballet muchos meses, sin encontrar un interés que sirviera como motor para hacer actuar a los bailarines con espontaneidad y frescura. Hasta que, finalmente, cuando estaba enfrascado dentro de la ejecución misma de la danza, el coreógrafo sugirió a los bailarines que se comunicaran unos con otros por medio de la palabra. Así fue como este ballet se convirtió en una danza "hablada". En ella intervienen dos parejas que ejecutan lo que, a primera vista, parece un juego de niños que se desarrolla en una superficie cuadrangular, delimitada por una orla de plumas. Algunas de las secuencias de movimientos de este ballet son extraordinarias. Y como fueron creadas espontáneamente y son danzadas con entera naturalidad, demuestran la perfecta simbiosis en que trabajan los miembros de esta compañía pequeña en el número de sus integrantes y grande en sus realizaciones. La obra, que fue estrenada este mismo año, constituyó el cuarto y último ballet del primer programa de esta breve temporada. Para finalizar esta nota, es necesario referirnos al diseño de las luces, realizado por Edward Effron, quien ha conseguido integrar magistralmente el complicado arte de la lumino-tecnia con la danza, produciendo como resultado un espectáculo de muy alta calidad, en el cual se conjugan con plena armonía la danza, el vestuario, los decorados y las luces.

