

EL CRUCE SOBRE EL NIAGARA, PIEZA SIMBOLICA*

Grazia Sanguineti de Ferrero
Pontificia Universidad Católica del Perú

Dentro del teatro peruano contemporáneo, muy rico en obras de calidad, en su mayoría no editadas y no representadas, encontramos una vertiente que puede ser considerada creadora de símbolos, inspirada en temas que no se circunscriben al ámbito nacional, como muchos quisieran, sino válidos para todos los tiempos. Podemos enmarcar en ella parte de la producción de autores de muy diversa formación, algunos de los cuales escriben desde la década del 40, tales como Percy Gibson, Juan Ríos, Salazar Bondy, César Vega Herrera y Alonso Alegría.

A este último debemos *El Cruce sobre el Niágara*, pieza en seis escenas y un prólogo, ganadora en 1969 del Premio Casa de las Américas. A pesar de haber sido editada por la entidad auspiciadora del premio, su autor sólo autorizó la difusión en el Perú de la edición del Instituto Nacional de Cultura, por un motivo que más adelante expondremos.

Nuestro enfoque tomará en cuenta únicamente la existencia literaria de la pieza y hará alusión al entorno escénico en cuanto éste complementa y enfatiza valores simbólicos y significado profundo.

1. CONFIGURACION E INTERRELACION DE LOS PERSONAJES.

Blondin, gran equilibrista tomado de la vida real, cómodamente instalado a los 45 años en la cumbre de su carrera, mientras se encuentra en su cuarto, sentado e inmóvil, recibe la visita de Carlo, joven de 18 años, a quien en un primer momento confunde con un admirador en busca de autógrafos.

Carlo encarna las características propias de la juventud, en especial de la actual: se muestra seguro de sí mismo, intransigente, orgulloso e independiente; hace alarde de sinceridad y, despectivo y frío, denuncia todo lo mediocre e imperfecto. Teme que el sentimiento lo haga vulnerable y disfraza la temura con el humor.

El motivo de su visita es precisamente reprochar a Blondin, cuyas hazañas conoce en todos los pormenores, algunas fallas en sus cruces y desafiarlo a intentar una nueva proeza: realizar el cruce llevándolo sobre sus hombros. Le propone de este modo funcionar como un solo hombre.

Carlo se define científico pero pronto se manifestará también como soñador. Es un personaje en evolución: de la frialdad (estudiada) al descubrimiento del valor del sentimiento, de la introversión y soledad, a la comunicación y confianza en el otro.

* Las citas corresponden a *El cruce sobre el Niágara*, Lima, INC, 1974. La otra edición de la obra es de la Casa de las Américas, La Habana, 1969.

Ante su impertinencia, Blondin se muestra como una persona madura que no se inmuta fácilmente y reacciona con gran paciencia y comprensión. No teme manifestar su necesidad de afecto y el deseo de establecer lazos de dependencia y gratitud. Por su trayectoria se comprende que se ha educado a sí mismo en el coraje y en la respuesta a todos los retos. A pesar de la actitud inicial, él también va evolucionando: de la inmovilidad en la aureola de la fama al intento de una nueva empresa, de la soledad y el individualismo, a la aceptación de la responsabilidad por la vida del otro. Es el prototipo del hombre capaz de renovarse gracias a que ha conservado el yo de su juventud y sabe escucharlo por encima de la prudencia y de los temores derivados de su experiencia.

Pero la obra nos enseña que es necesario otro factor: que alguien crea en él. Y aquí entra Carlo: “Usted es el único hombre que quizás llegue a volar un día. Si es que se entrena. Mire. Si quiere volar, si se lo propone . . . un día podrá cruzar el Niágara, pero sin alambre”. (p. 28)

Unido a otra persona, con el doble lazo del cerebro y el corazón, Blondin no reconoce límites.

A pesar de la aparente oposición inicial, que puede ser tomada como un enfrentamiento generacional, se establecen muchos puntos en común: soledad, sinceridad, sentido del humor, capacidad de juego, cierto candor.

2. ETAPAS DEL PROCESO DE DESAFÍO. Muy bien dosificados, con hábil manejo de un difícil ritmo dramático carente de efectismo, se deshilvanan los diferentes momentos de ese proceso que tiene como punto de partida el simple toque de Carlo a la puerta de Blondin.

2.1. CRÍTICA. A partir de un hecho sin importancia, el de haber prometido freír una omelette de doce huevos durante el cruce sobre el Niágara, y haberla hecho sólo con ocho huevos, Carlo arremete contra Blondin acusándolo de engaño, de incumplimiento de una promesa. Denuncia acremente lo que él considera un fraude y, sobre todo, enjuicia la tendencia del adulto a la mentira, al truco barato, a la mediocridad. Exige perfección en la realización y rectitud en la motivación: que no se actúe sólo en función del éxito comercial o del triunfo personal. Lo que empezó como una crítica risible desde el punto de vista del adulto, se convierte en un incisivo mensaje; por intermedio de Carlo la generación joven invita a la mayor a revisar su vida a la luz de la verdad, con severidad y máxima exigencia, la insta a cuestionarse, a dejarse cuestionar y a aceptar que la crítica venga de los jóvenes, la lleva a reflexionar sobre la posibilidad de cambio a cualquier edad.

2.2. DESCUBRIMIENTO DE MAYORES POSIBILIDADES DE REALIZACIÓN. Insiste Carlo en la necesidad de ser más plenamente conscientes del propio valer y de la unicidad de cada persona, y solicita la renovación de la confianza en la propia libertad de elegir y decidir: “Haga algo que verdaderamen-

te . . . Cosas que a Ud. mismo lo hagan asombrarse y preguntarse después ¿cómo lo hice? ¿Cómo pude? Esas son cosas que valen la pena. Lo demás es pura farsa” (p. 36) Estas palabras resultan muy duras por ir dirigidas a alguien que dedicó toda su vida, desde los cinco años, a desafiar el peligro y a asombrar a los demás.

2.3. RESCATE DEL DESEO DE SUPERACION. El reto que afronta Blondin hace que en él aflore el deseo ilimitado de proponerse metas cada vez más elevadas, deseo que alguna vez había estado en su interior, así como está dentro de todos los hombres, desde siempre. Cuando Carlo pregunta al “poeta del alambre”, como él lo ha definido, si ha pensado en algún momento cruzar sin alambre, Blondin contesta valiéndose de palabras que pueden parecer simplemente hermosas, pero que están cargadas de significado simbólico:

“Sí lo había pensado, lo he pensado. Pero eso no tiene nada de raro. Todo el mundo quiere volar, ha querido volar de chico. A veces, a medio camino, cuando no siento más que el rugido del río, el espacio abierto a todos lados, y estoy solo ahí, solito ahí y no hay nada por ninguna parte, nada más que el aire brillante y el sol, cuando hay sol . . . me parece que puedo caminar fuera del alambre, para todos lados, quiero salirme del alambre e irme caminando río arriba, caminando sobre el río, los árboles, llegar al mar, cada vez más arriba, en zig-zag, caminar por donde quiera, detenerme a descansar, suspendido, y luego caminar una vez más, como si el cielo y el espacio estuvieran cruzados por mil alambres invisibles e infinitos, y yo puedo recorrerlos todos, y yo voy buscando el alambre que me llevará más lejos, para ir caminando eternamente por el cielo, cada vez más cerca del sol” (p. 29)

Debemos preguntarnos acerca del significado en clave que puede tener la existencia del alambre o su ausencia: el hombre se traza un rumbo, elige un método, necesita asirse de él, pero no puede dejar de ver otras posibilidades y entre ellas la de aventurarse sin cálculo previo, por espacios no medidos, libre de toda atadura lógica, racional. No es suficiente caminar, hay que reformular a cada paso la decisión de seguir caminando y realizar esta acción en todas las formas posibles e imposibles. Reinventar, pues, no sólo la ruta, el método, la meta, sino ensayar nuevos estilos de vida y ritmos inéditos y variados. Debemos preguntarnos si los mil alambres invisibles están ahí para que el hombre los descubra o debe crearlos. Nos hace reflexionar sobre la inquietud humana por buscar el camino que conduce más lejos y nos llama a descifrar todos los posibles sentidos de “cielo” con espacio unido a la idea de eternidad, y de “sol” como meta última. O tal vez no se trate de descifrar sino de llenarlos de sentidos a partir del estímulo que la obra nos ofrece.

2.4. CONTAGIO. La primera vez es Carlo que busca a Blondin, luego es

éste el que llama a Carlo y le devuelve su desafío. La inversión de papeles nos sugiere que no basta aceptar el desafío: el que ha sido desafiado tiene que hacerlo suyo.

Notemos cómo la obra nos hace seguir paulatinamente este proceso, hasta llegar a la reciprocidad.

2.5. ACEPTACION EN COMUN DEL DESAFIO. Esta etapa está marcada por una conciencia del peligro que hace más valiosa la decisión. En primer lugar hay que aceptar que es una locura. Es el momento en que los personajes se muestran más humanos y recuperan las dimensiones necesarias para ser creíbles. Dudan, temen, retroceden, se repiten el uno al otro que no se trata de una decisión irreversible. Estudian juntos los medios: prepararse bien, tener método, paciencia, constancia y basar todo esto en un sólido equilibrio interior.

2.6. COMPENETRACION O NACIMIENTO DE ICARON. En la cuarta escena viven un momento de peligro inesperado: se encuentran en medio de un incendio sin darse cuenta por estar encerrados en su sueño. Cuando al fin toman conciencia de lo que está pasando, reaccionan como un solo hombre, sin pensarlo. El que se arroja por la ventana es el tercer equilibrista, Icarón, que se había venido gestando posiblemente desde su primer encuentro, pero que había empezado a tomar forma y nombre en la escena tercera:

“CARLO (Con énfasis)

Yo no voy a cruzar con usted. No, no. Mire. De lo que se trata aquí es de crear un tercer equilibrista. Ni usted ni yo cruzamos, ni los dos juntos tampoco, sino otro. Mitad y mitad de cada uno. Un tercer equilibrista, ése va a cruzar el Niágara (. . .) Por eso es que necesitamos un entrenamiento de tipo completamente distinto al que usted se imagina. . . tiene que ser mental además de físico y técnico, para darle forma a ese tercer imbécil que arriesgará su vida por las puras. Tendrá que resultar un tipo fuerte, ¿no ve? y bien coordinado, armónico. Sin conflictos en la personalidad, además, y sobre todo muy imbécil. Eso es fundamental, porque si se da cuenta de lo que está haciendo, del peligro en que nos pone a usted y a mí, a lo mejor se baja del alambre a medio camino, o se tira al río de puro miedo. (Tiempo). Podría llamarse Icarón.

BLONDIN

¿Icarón?

CARLO

En honor de ese otro imbécil de las alas de cera. ¿De acuerdo? ”. (pp. 56-57)

2.7. REALIZACION DEL IDEAL. La composición dramática de esta etapa se obtiene en algunos momentos con el recurso de la síntesis, es decir se repiten fragmentos anteriores: de labios de Carlo escuchamos palabras que

habían sido de Blondin, y viceversa. Esta inversión tan significativa no aparecía en la edición de la Casa de las Américas (cfr. las pp. 107-108 de la edición del I.N.C. con la p. 118 de la edición de la Casa de las Américas) ¹.

Es posible que este error haya influido en la apreciación de José Miguel Oviedo sobre la escena final en la que él considera que las dos personalidades aparecen nuevamente divididas: “La síntesis, a la que el lector había sido inducido a creer, no se produce, y el verdadero sentido de la aventura no alcanza a relucir por completo.” (Oviedo, 1969)

En la realización del cruce la felicidad que ambos han alcanzado deviene del asombro de sí mismos, de su satisfacción por no haber rehuído el reto conservando la conciencia del peligro, de la unión y reciprocidad de aprecio y ayuda que han logrado, y no menos de la dimensión estética y lúdica de la hazaña que han llevado a cabo.

3. ENTORNO ESCENICO. Los espacios representados resultan también simbólicos y están en relación directa con el mensaje. Tenemos en primer lugar un recinto cerrado, el cuarto de Blondin que aparece sin ninguna modificación en las tres primeras escenas. Tienen especial importancia la puerta, como posibilidad de entrada de elementos exteriores capaces de alterar el interior y la ventana que en la cuarta escena cumple una doble función: la de intromisión del exterior por medio de las voces, sirenas y el olor a humo, que restablecen el vínculo entre los protagonistas encerrados en su sueño y la realidad, y la función de salida, en cuanto por ella se da el movimiento de adentro hacia afuera: el asomarse, el saltar.

El recinto cerrado es, en un primer momento, soledad, cerrazón, lo cotidiano, el estar instalado, la protección de todo riesgo, la limitación; pero cuando ya se empieza a dar la integración y en él se gesta Icarón, su significado cambia. Se convierte en la clásica torre de marfil en la que el soñador deja de oír las voces del mundo y no se da cuenta de que éste está en llamas.

La escena cuarta introduce una modificación en el escenario inicial: en las paredes han prendido recortes y grabados del album de Blondin, de manera que momentáneamente esas paredes ya no son tales, pues aparecen sobre ellas los diferentes lugares en los que ha actuado Blondin, y una multitud desde las fotos los acompaña. Puede ser considerado como un escenario intermedio, de enlace

1 “Yo estoy bastante contento de que salga esta edición del INC porque la edición cubana quedó terriblemente empastelada en la última escena (pienso que el linotipista se puso a aclararme los conceptos y a perfeccionarme el diálogo) y es bueno también darle difusión a esta pieza en su penúltima versión (la última es la suya, amigo director de escena). Aclaro: una cosa es que el linotipista o corrector de pruebas crea

entre el recinto cerrado y la inmensidad sugerida en las dos últimas escenas que nos trasladan a las cataratas.

Los recursos escenográficos básicos son aquí la luz y el sonido; no existen elementos materiales que introduzcan límites. Vastedad y profundidad se conjugan. El contraste entre las cuatro paredes y este espacio grandioso es radical. Por oposición al pequeño espacio amoblado, lleno, surge este infinito vacío por llenar. Y la obra nos muestra con qué debe ser llenado: con valentía, creatividad, arte, juego.

En la escena cinco Blondin y Carlo contemplan la catarata ahí donde parece más profunda. Su rugido domina y crece, de manera que el espacio se impone sobre los hombres, amenazador. Mientras que en la última escena, perfilándose sobre el vacío y como llenando la inmensidad, son las figuras humanas las que triunfan. Es el momento de la realización.

4. HUMOR. En su doble modalidad de delicada ironía e hilaridad, el humor está siempre presente. Sobre el ritmo dramático actúa agilizándolo y suple en parte el escaso dinamismo derivado de la economía en la acción.

Interviene en la configuración de los protagonistas, así como en su interrelación, con la función de humanizarlos, ponerlos al alcance del lector-espectador, conservar la espontaneidad y evitar que la obra caiga en un tono demasiado solemne y poco creíble. En el diálogo su aparición resulta estratégica.

Los graciosos y burlescos efectos musicales que escuchamos en la grabación de la pieza en la Serie Teatro Contemporáneo, interpretada por el Teatro de San Marcos, preceden a todos los demás elementos dramáticos, preparando así el ambiente con un toque de humor. En los ensayos del cruce son los protagonistas los que con su voz imitan jugando el sonido de la fanfarria. Pero al final es la música de la banda mezclada a los vivas de la multitud, la que cierra triunfalmente la obra.

La dimensión lúdica del hombre unida al humor es presentada a través de estos personajes como indispensable para que el ser humano se realice, pues lo hace capaz de vencer la angustia y el miedo a la muerte. En el aire ríen, juegan, gritan sus nombres por el puro placer de oírlos resonar, asumen comportamientos propios de niños. El humor les resulta necesario también para apreciar las circunstancias y acontecimientos en su verdadera magnitud, sin dramatizar.

5. A MANERA DE CONCLUSION. La carga simbólica de la pieza en sus

que es un error lo que yo puse pensándolo muy bien, y me lo corrija, y otra cosa es el leal y creativo análisis de un director de escena que realiza una versión de la pieza para su teatro, cambiando lo que le da la real gana". (A. Alegría 1974, p. 2)

diferentes niveles es sin duda plurisignificativa². A través de este breve acercamiento es imposible fundamentar siquiera las interpretaciones esenciales. Nos limitaremos a señalar que a través de lo que Blondin y Carlo tienen en común y de lo que Icarón significa, se vislumbra el hombre que hace posibles las hazañas más grandes: aquel que logra la síntesis entre la madurez y la infancia, la locura y el equilibrio, la temeridad y la prudencia, la fantasía y la realidad, aquel que es a la vez soñador y científico, artista y técnico, que vive intensamente hacia adentro pero es capaz de unirse a otros hombres, superando el individualismo y el miedo a la responsabilidad por el otro, hasta conseguir el más hermoso y pleno sentido de solidaridad.

Creemos ver en esta pieza un llamado tanto al dinamismo interior de la contemplación como al exterior de la acción, a detenernos a gozar del espacio abierto a todos lados, en la luz del sol, y a seguir caminando.

Se cumple en ella con finura y sobriedad, a través de un mínimo de recursos oportunamente manejados, la función apelativa de lo dramático.

REFERENCIAS

- A. Alegría, "Advertencia", en *El cruce sobre el Niágara*, Lima, 1974, p. 2.
A. del Cioppo, Presentación, en A. Alegría, *El cruce sobre el Niágara* (cf.)
J.M. Oviedo, "Alonso Alegría: una parábola de lo imposible", en "Suplemento Dominical" de *El Comercio*, Lima, 29-VI-1969.

2 Atahualpa del Cioppo y José Miguel Oviedo ofrecen las siguiente interpretaciones:
"Quizá Alegría intenta alcanzarnos una alegoría de la hazaña espacial de nuestra época: la terca aspiración del hombre por medirse con el infinito que lo envuelve. Y esta portentosa aventura —llena de asechanzas— está confiada al rigor de las ciencias. Que los científicos, hoy, van concretando el presunto e inalcanzado afán de los magos de ayer. Estos invocaban los poderes sobrenaturales y se perdieron en la superstición. Los científicos, rigurosos realistas, se dedicaron a descubrir las imponderables leyes de la materia. De ese modo se está sirviendo, concretamente, sin ilusiones, a la humanidad, aunque la ciencia se sirva de algunos hombres, experimentalmente (héroes y mártires de nuevo tipo, sin aureola, renunciando a los privilegios para asumir, sencillamente y con rigor, su responsabilidad), en el ahincado propósito de vencer el misterio y develar el secreto de ese universo al cual estamos integrados, inevitablemente". (Del Cioppo 1974, p. XV)

"Todavía en la cuarta escena hay una imagen teatral muy hermosa: los protagonistas, en la emergencia de un incendio próximo a la habitación, descubren que son físicamente una sola persona, que se han soldado como una misma entidad que correspondería a la idea del creador, o del revolucionario o, sencillamente, al ser humano auténtico". (Oviedo 1969)

