

LOS PROCEDIMIENTOS DE RUPTURA EN *EL CRUCE SOBRE EL NIAGARA* DE ALONSO ALEGRÍA

Nora Eidelberg

La escritura de esta pieza se desarrolla en discurso lineal siguiendo la forma del teatro aristotélico, ya que cada escena está en función de la siguiente y el suspenso se va creando en relación con el desenlace.¹ Además, existe inicialmente la cuarta pared, propia al teatro aristotélico. Sin embargo, en las escenas quinta y sexta se derrumba esa pared y el filo del escenario y el público pasan a integrar el juego dramático. Estos procedimientos de ruptura se presentan en casi todos los niveles de la obra, desde el lenguaje hasta la inscripción polisémica que se deriva de la escritura.

Con sólo dos personajes y con gran economía de signos lingüísticos y recursos escénicos, Alegría creó una obra que de acuerdo a Isadora Aguirre "logró plasmar en forma luminosa . . . un mensaje tan optimista y trascendente . . . del hombre que se embarca en una idea, de dos hombres o de la humanidad unida en actitud creadora."²

Es difícil clasificar esta pieza, pues comienza como teatro de tipo histórico-documental y termina en un teatro de lo maravilloso. Para alcanzar este efecto en *El cruce sobre el Niágara*,³ Alegría utilizó consistente y acertadamente las técnicas de ruptura mencionadas anteriormente. En este trabajo, propongo aislar y analizar estos procedimientos en sus elementos lingüísticos e inscriptivos.

La pieza comienza con la sala y el escenario a oscuras y alguien lee como de una enciclopedia, los datos biográficos de Blondin, equilibrista famoso de fines del siglo XIX. De este nivel objetivo se pasa a un nivel subjetivo cuando Carlo, un joven de dieciocho años, llega a Blondin con un desafío y una promesa: Blondin podría, con entrenamiento físico y concentración mental rigurosos, ser capaz de caminar en el aire "sin alambre, sin pértiga, sin peso ni nada!"⁴ El equilibrista altera su actitud socarrona al percibir que Carlo no es un fanfarrón fantasioso, sino un estudioso serio de las técnicas de equilibrio y de las leyes de gravitación.

1. Raúl H. Castagnino, *Semiótica, ideología y teatro hispanoamericano contemporáneo* (Buenos Aires: Editorial Nova, 1974), pág. 75.

2. Isadora Aguirre, en la contratapa de *El cruce sobre el Niágara*; fue miembro del jurado que otorgó el premio Casa de las Américas, 1969 a Alonso Alegría.

3. Alonso Alegría, *El cruce sobre el Niágara* (La Habana: Casa de las Américas, 1969).

4. Alegría, pág. 31. Las citas siguientes se indicarán en el texto con el número de la página.

Carlo lo acusa de comercializar su arte y Blondin, al sentirse acorralado admite que el joven tiene razón. Después de una serie de tanteos y rechazos que transcurren en las primeras tres escenas, Blondin propone a Carlo cruzar el Niágara llevándolo sobre sus hombros. Las dos escenas siguientes son de ensayos técnicos y vacilaciones debidas a la dicotomía de las reacciones sico-físicas de los dos individuos. La sexta y última escena es el clímax y la culminación victoriosa de la difícil prueba.

Antes de analizar las diversas interpretaciones y sus respectivas rupturas, nos interesa analizar la estructura manifiesta de la obra. Utilizamos como guía "La lógica de los posibles narrativos" de Claude Bremond⁵ y "Las categorías del relato literario" de Tzvetan Todorov.⁶ Ambos señalan tres funciones de secuencia elemental en todo relato, que por extensión se aplican a esta pieza. Todorov simplifica la secuencia de funciones en "deseo, comunicación y participación";⁷ las dos últimas se realizan generalmente con la intervención de un aliado en un "intercambio de servicios simultáneos" siendo "ambos solidarios en el cumplimiento de una tarea de interés común".⁸

La relación de las funciones entre Blondin y Carlo se pueden esquematizar de la siguiente manera:

Blondin:	Deseo incoativo de superarse en su profesión.		
Carlo:	Deseo de probar con Blondin sus teorías antigravitales		
	Comunicación		Participación
a)	Actuación sobre el deseo de Blondin	————→	Posible éxito
b)	Actuación sobre el deseo de Carlo	————→	Fracaso - muerte segura de Blondin
c)	No actuación Inercia	————→	Fracaso para ambos

El deseo de Blondin es la participación de ambos en cruzar sobre un alambre las cataratas del Niágara, con Carlo sobre sus espaldas. Es la única de las alternativas que puede tener éxito, dadas las capacidades de los protagonistas y los avances científicos alcanzados hasta la fecha en que tiene lugar la acción. A continuación tenemos partes del diálogo en que se basan la comunicación y participación:

BLONDIN Tú dices que has visto todos mis cruces. . . Y te parece que no los hago bien. Te parece que puedo mejorar. . . Te parece que me es-

5. Claude Bremond, "La lógica de los posibles narrativos", *Comunicaciones* (Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1974) págs. 87-88. Las tres funciones de secuencia elemental son: 1) una función que abre la posibilidad del proceso en forma de conducta a observar o acontecimientos a prever; 2) una función que realiza esta virtuosidad en forma de conducta o acontecimiento en acto y 3) una función que cierra el proceso en forma de resultado.

6. Tzvetan Todorov, "Las categorías del relato literario", *Comunicaciones* (Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1974).

7. Op. cit., pág. 166.

8. Bremond, pág. 94.

- toy poniendo débil. Flojo. (pág. 26).
- CARLO** No es eso. . . Comercial. Sensacionalista. Eso le gusta a la gente, por supuesto. . . Y da muchísima plata. . . La vez anterior, ¿recuerda? Lo de la carretilla. ¿Quiere que le diga mi opinión sincera? Cruzar con carretilla es como tener tres piernas. . . Y lo de los ojos vendados igual. La venda le ayudaba muchísimo incluso. Va a decir que no? Usted siempre tiene los ojos fijos en el lado del Canadá, fijos en un punto y se fía únicamente de los pies, al tacto. Me va a decir a mí! (págs. 26-28).
- BLONDIN** Mira hijito, de los dos, yo soy Blondin. . . No me vengas a dar lecciones de cruzar el Niágara. No sé como te aguantó todo esto. . . (pág. 28).
- CARLO** . . . la gente se traga todo lo que usted le da. Y usted lo hace a sabiendas, es decir cosas espectaculares pero que en verdad no tienen nada del otro mundo. Como lo de la omelette. Está bien. Quedarse en el medio parado, balanceándose contra el viento. . . estaba en un ángulo de 30 grados con la vertical. . . sostenido por el viento. . . cansa las piernas. Está bien. Pero no fue ni siquiera diez minutos. Y usted no partió ni frió los doce huevos, como había anunciado, sino. . . (pág. 28).
- BLONDIN** Sino ocho nomás. (pág. 29)
- CARLO** La próxima vez, cumpla con lo que promete. . . Porque yo lo voy a estar mirando con el catalejo. (pág. 18).

En este segmento se utilizan signos de doble significado que se repiten a través del texto. El catalejo es empleado como señal de prevenir a Blondin y también como signo de avance científico. Igualmente lo es un libro de ejercicios que Carlo trae a Blondin para que se entrene en el uso de todos sus músculos. La repetición frecuente del semema "omelette de doce huevos versus ocho huevos" es una nota humorística, pero a la vez es signo que connota lo pedestre en que se había convertido la actuación acrobática de Blondin, según Carlo.

El acuerdo de participación se establece en la escena tres. Sabemos por el contexto del diálogo que Blondin había ido a buscar a Carlo, lo localiza y lo invita a volver a su habitación:

- BLONDIN** Quiero hacerte una propuesta. . . Tienes que pensarlo bien. Es muy peligroso. (págs. 43-44).
- CARLO** Entiendo. Usted quiere que pasemos juntos sobre el Niágara. Y yo trepado a su espalda.
- BLONDIN** (Un tiempo) ¿Cómo lo sabías?
- CARLO** No sé. Se me ocurrió en este instante. Pura casualidad. (pág. 44).

Sigue el diálogo en discusión de índole técnica respecto al cruce intercalándose frases y oraciones cortas en staccato, haciéndose preguntas mutuas para cerciorarse de la ausencia de responsabilidades familiares o lazos sentimentales en el otro. Desisten del plan por considerarlo muy peligroso, pero lo vuelven a asumir y deciden entrenarse. La idea de Carlo es "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, ese va a cruzar el Niágara. . . Podría llamarse Icarón... En honor de ese otro imbécil de las alas de cera (Icaro) ¿c'e acuerdo? (págs. 60-61).

El líder de la empresa es Carlo, quien hace prometer a Blondin que él, Carlo, es quien decidirá si cruzan o no y también si ya son Icarón. En la cuarta escena se realiza el entrenamiento intensivo con un fierro al que Carlo se trepara para subir a los hombros de Blondin. Carlo decide que Icarón, el injerto de Blondin y él ya está completo cuando se quema la casa en la que habita Blondin y ambos saltan por la ventana para salvarse, Blondin llevando a Carlo sobre sus hombros. La escena quinta se traslada junto al Niágara y el filo del proscenio es el río. Aquí, Carlo y Blondin muestran nuevamente dudas y temor ante la enormidad de la empresa, pero finalmente deciden emprenderla. La escena seis es el cruce mismo que se realiza con la sala a oscuras y una luz intensa los ilumina de la cintura para arriba solamente para crear la ilusión de que están sobre el aire. Al llegar al punto medio, punto de no retorno, Blondin se detiene incapaz de seguir. Carlo lo insta a seguir en un momento muy dramático, y así salva las vidas de ambos.

Las rupturas en el lenguaje

El lenguaje coloquial entre Blondin y Carlo se interrumpe cuando es necesario presentar realidades objetivas de segundo y tercer grado.⁹ El diálogo es entonces suplantado por uno de ellos leyendo volantes sobre actuaciones anteriores de Blondin a manera de meta-comentario de sus proezas, o cuando Carlo hace de anunciador adelantándose al espectáculo a realizarse y a la vez preparando al espectador para la última escena: "El Gran Blondin y el Pequeño Prodigio cruzarán juntos las cataratas del Niágara. Sí, señoras y señores, como lo oyen, para el asombro. . . (pág. 75). Las realidades de tercer grado son las voces que se oyen en Off del panadero y los bomberos que tratan de llamarles la atención y avisarles del incendio, apurándolos para que salgan. Un poco antes se da una imagen olfativa, cuando ambos sienten olor a pan quemado.

EL lenguaje sufre una ruptura efectiva que se transforma en mensaje poético cuando Blondin y Carlo hablan del deseo irrealizable: volar. Cuando Carlo sugiere por primera vez que Blondin pudiera volar, el tono de mofa de éste irrumpe en poesía ante la pregunta:

CARLO No lo había pensado? Es posible, para usted. (pág. 32).

BLONDIN Sí lo había pensado, lo he pensado. Pero eso no tiene nada de raro. Todo el mundo quiere volar. . . A veces, a medio camino, cuando no siento más que el rugido del río, el espacio abierto a todos lados. . . me parece que puedo caminar fuera del alambre... quiero salirme del alambre e irme caminando por el aire, rápidamente, paso a paso. . . 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 caminarlos 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. (pág. 32)

Robert Scholes en *Structuralism in Literature* define la poesía en literatura como un contexto ausente o tal vez distante: "Insofar as a literary work is mimetic it refers to the 'real' world by interposing an 'imaginary' world between

9. Castagnino, pág. 43.

its audience and reality. It gives us in effect a double context. . ."¹⁰ Así el habla coloquial de Blondin se transmuta en imágenes irreales, distantes, cuando habla de lo imposible de alcanzar. Desde que el hombre todavía no ha conquistado la anti-gravitación reviste el fenómeno como algo maravilloso y se expresa en lenguaje poético.

En la última escena, cruzando la catarata, el diálogo sufre una ruptura doble. Se notan fenómenos de yuxtaposición y contrapunto casi simultáneamente. El primero sucede en el diálogo de Carlo y Blondin y el pensamiento de cada uno. Esto requiere cambio de volumen y de tono en la voz. El segundo fenómeno es como un montaje cinematográfico, ya que cada uno va recordando en flash-backs los parlamentos anteriores de sí mismo o del otro, compenetrándose mutuamente. Este procedimiento tiene varios fines: a) mostrar la simbiosis casi completa entre los dos hombres; b) recargar la tensión dramática y crear empatía en el espectador quien vive, vicariamente, la peripecia de los personajes como señala Augusto Boal en *Teatro del oprimido*¹¹; y c) el espectador recorre camino conocido al reconocer las anáforas y el lenguaje se transforma en mensaje poético, creando una sensación mágica. Scholes dice: "By emphasizing resemblances of sound, rhythm, image, poetry thickens language, drawing attention to its formal properties and away from its referential significance."¹²

Es difícil reproducir fielmente el proceso indicado fuera de contexto, pero haremos un intento. El subrayado indica el diálogo actual entre los personajes; lo demás son los pensamientos:

CARLO El alambre a veces brilla con el sol y no se ve. (Esto había sido dicho por Blondin).

BLONDIN Me divierto, me da risa, me demoro.

CARLO *¿Por qué no se puede mirar para abajo?*

BLONDIN *Porque no. . . Y ahora, ¿no quieres ser equilibrista?*

CARLO *No. Yo soy científico.*

BLONDIN Cuando hay sol, me parece que puedo caminar fuera del alambre, para todos lados. . .

CARLO Usted podría volar.

BLONDIN . . . sobre el río, en zig-zag, por donde quiera. . .

CARLO Un tercer equilibrista. Ni usted ni yo, sino otro. Un tipo fuerte, bien coordinado, sin conflictos en la personalidad. Icarón en honor de ese otro imbécil. (Para Blondin). *¡Blondin! ¡Blondin! ¿Qué le parece Icarón?*

BLONDIN *¡Un gran tipo!*

CARLO Usted siempre aceptará mi método. *¡Blondin! ¡Muchas gracias!*

BLONDIN *Gracias a tí.* Será un paseo lindísimo, Blondin, yo iré muy atento, de pura novelería, porque ¿miedo? (págs. 102-3).

CARLO (En anunciador). *Con ustedes, Blondin, ¡El Poeta del Alambre!...*

10. Robert Scholes, *Structuralism in Literature, an Introduction* (New Haven and London: Yale University Press, 1974), págs. 27-28.

11. Augusto Boal, *Teatro del oprimido* (Buenos Aires: Ediciones de la Flor S.R.L., 1974) pág. 49.

12. Scholes, pág. 26.

13. Atahualpa del Cioppo, "Reflexiones elementales acerca del 'Cruce sobre el Niágara' *Amaru*, núm. 10 (junio de 1969), págs. 80-82

Mire Blondin. Esa gaviota se ha quedado parada en el aire. Como si caminara. ¿No le da vergüenza? Una simple gaviota puede, y el mejor equilibrista del mundo no.

BLONDIN Si usted me convence de cruzar, y yo me caigo, usted nunca se lo perdonaría.

CARLO *Usted podría volar, Blondin! (Por gusto)
Blondin! Blondin! blondin, blondin, bloooondiiiii!*

BLONDIN *Carlo carlo carloooooo!* (Y gritan sus nombres simultáneamente a todo pulmón. Un tiempo). (págs. 104-5)

Al llegar al punto medio en el cruce, el punto de no retorno, Blondin, se congela. se prende de la pértiga, imposibilitado por el terror de seguir. Carlo lo insta a continuar con ruegos, elogios y amenazas e insultos. Este es el clímax, donde el suspenso es matizado y controlado por el lenguaje pintoresco de Carlo: “un paso solamente, Blondin, marica de porquería! . . . Un pasito Blondin, Blondin, por favor. Usted es valiente Blondin, equilibrista Blondin, mi buen Blondin, el mejor!” (pág. 114). Blondin comienza a caminar y lo mágico se recaptura con el rearreglo y la reiteración presentados en contexto mimético. Atahualpa del Cioppo en una reseña de la obra que se estrenó en Lima, comenta acerca de la magnífica actuación de los actores en esta escena, bajo la dirección del propio autor.¹³ El público en la sala se convierte en el supuesto público que está observando el espectáculo junto al Niágara. Carlo haciendo de anunciador durante el cruce establece el lazo e integra al público con el espectáculo.

La inscripción polisémica y sus rupturas

Teresa Valdivieso en su disertación *Una aproximación semiológica al teatro clandestino español* hace un estudio de la ruptura del campo tético (“serie integrada por enunciados”).¹⁴ En las obras que estudia Valdivieso, se produce una ruptura cuando se introduce un elemento extraño que procede de otro campo y que se presenta bajo muchas variantes. Las variantes que ella analiza se manifiestan en distorsiones y desgarraduras que reflejan un mundo “dislocado y fantasmal”.¹⁵

En *El cruce sobre el Niágara*, las rupturas que se realizan resultan en un fin positivo, es decir, se destruye o desvía un proceso en marcha antes de que produzca consecuencias dañinas o fatales; la ruptura en sí constituye un paso dialéctico y el resultado es la salvación o la conquista de nuevas dimensiones humanas.

El mito de Icaro

En el texto se establece una correspondencia con el mito de Icaro con alusiones de Carlo al fracaso del griego alado. Blondin dice: “A Icarón no le fue tan bien que digamos” (refiriéndose a caminar hasta el sol sin alambres). Carlo: “¿Icaro? Un idiota. Se vino abajo por no estudiar la teoría. Cualquiera se da cuenta de que el sol derrite la cera. ¡Y con alas! Una estupidez”. (p. 51) Con la crea-

14. L. Teresa Valdivieso, “Una aproximación semiológica al teatro clandestino español” (unpubl. diss. ASU 1975), pág. 245.

15. Bremond, loc. cit.

ción de Icarón, Carlo lanza un desafío a Icaro y se puede reconstruir la fábula del mito en *El cruce*, la que toma forma de una especie de parodia: Carlo es Icaro, Blondin es Dédalo, el padre; el cuarto de Blondin es el laberinto donde se hallan atrapados y con el incendio (el sol) los protagonistas saltan por la ventana, Carlo sobre los hombros de Blondin. Aquí se altera el mito, pues Icarón se salva. En la última escena se invierte la fábula, pues Carlo salva a Blondin, mientras que las advertencias y los intentos de Dédalo de salvar a Icaro terminan en fracaso.

Anagnórisis de Blondin

El personaje Blondin, una vez establecida la participación con la intervención del aliado,¹⁵ sigue el curso del drama aristotélico que lo lleva a la peripecia, anagnórisis (conocimiento de sí mismo) y catarsis (resolución).¹⁶ Su deseo de superación profesional ha sido realizado.

Carlo, en oposición a Blondin, tiene una personalidad compleja que por momentos parece inmadura dados sus dieciocho años. Sin embargo es él el cerebro y líder de la empresa. En un artículo de Robert J. Morris sobre Alonso Alegría y su obra, publicado en *Latin American Theatre Review*, este crítico ofrece como interpretación del afán de Carlo de probar que no es cobarde. Esto se deduce de una confesión que hace Carlo a Blondin. Hace unos años cuando estaba en un internado hizo una apuesta con sus compañeros de que se acostaría entre los rieles de un tren y hacer que el tren pase por encima de él. Después de haber calculado minuciosamente la posición a tomar, tiempo, etc., al intentar la prueba, salió corriendo de la vía cuando el tren estaba como a tres cuadas de distancia. Tuvo que soportar la burla de sus compañeros. Morris ve una afinidad psicológica entre los dos personajes, "each is living in an existential void and is looking for a way to recover his vital essence. Blondin admits that he no longer has pride in his performance, and Carlo confesses his need to prove his valor".¹⁷

Otra interpretación posible de Carlo es la del prototipo del joven moderno de mente mecanizada que en su caso se define por sus intereses científicos, específicamente orientados a romper la ley de gravitación. Sus comentarios y afirmaciones proyectan su obsesión por la ciencia y la tecnología: "Yo soy científico" (pág. 38). "Todas las leyes tienen excepciones que las confirman". (pág. 39) . . . "Algo que de verdad ponga a prueba su cuerpo, su habilidad, su coraje. Por eso le traje el libro. Para que piense en alguna proeza que valga la pena". (pág. 29). "Me interesa el equilibrio desde un punto de vista científico. Me interesa la posibilidad de que el hombre pueda volar. . ." (pág. 43). Carlo presume de no tener interés en relaciones afectivas con otros seres, incluyendo a Blondin. Es una especie de máquina pensante.¹⁸

Alonso Alegría no sólo anula en Carlo la sospecha de que es un cobarde, sino que descubre en el joven la valentía requerida en la situación crucial, donde asu-

16. Boal, pág. 55.

17. Robert J. Morris, "Alonso Alegría: Dramatist and Theatrical Activist", *LATR* 9/2 (Spring 1976), pág. 53.

18. Esta fascinación por lo mecánico entre los jóvenes de nuestra era atómica es motivo de preocupación y estudio en círculos académicos. El psicoanalista Hanlin ha declarado en un artículo reciente en *American Scientist* (nov. o dic. de 1976) que sus alumnos universitarios novatos no sólo admiran a los robots, sino que quisieran ser robots ellos mismos. (Cito de memoria).

me y ejerce el control necesario sobre sí mismo y sobre su compañero. Por otro lado, gracias al contacto con Blondin y la confianza y dependencia mutuas que resultan de la empresa, los pensamientos y actitudes de robot en Carlo se permutan en afecto fraternal hacia Blondin. Carlo se humaniza.

El cruce sobre el Niágara es una expresión optimista de su autor en la confianza que tiene en el hombre que lucha para dar un significado a la vida y para mostrar que no puede ni debe hacerlo solo, sino en cooperación con otros.

En mi opinión, combinando técnicas tradicionales y modernas, Alegría ha logrado con esta pieza lo que el dramaturgo británico Stanley Eveling preconiza para el teatro: "We need to face a new complexity, seek for new ways of expression to express the necessary hope that somehow, . . . there is a quality and meaning, . . . some way of dramatising the stances and postures of mankind that is beyond tragedy, beyond comedy, beyond the banal, the immediate, the factual, and beyond absurdity itself".¹⁹

University of Texas at San Antonio

19. Stanley Evelin, *The Total Theater* (Edinburgh: Lecture delivered at Heriot-Watt University, 1972), pág. 12.