

II Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz

Concepción Reverte Bernal

Del 4 al 13 de octubre de 1987 se reanudó la experiencia del Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz (España), bajo el patrocinio del Ministerio de Cultura, el Instituto de Cooperación Iberoamericana, la Comisión Nacional para la Conmemoración del V Centenario del Descubrimiento de América, la Diputación Provincial, el Ayuntamiento y la Caja de Ahorros locales. En él intervinieron 26 grupos teatrales con la siguiente distribución por nacionalidades: uno de Latinoamericanos en España, uno de Uruguay, dos de Venezuela, uno de Colombia, uno de Ecuador, uno de Perú, dos de Brasil, uno de Cuba, uno de la República Dominicana, uno de Nicaragua, dos de México, uno de los E.E.U.U., dos de Portugal y nueve de España. En esta ocasión se echaron en falta representaciones de Argentina y Chile, así como una mayor diversificación en los espectáculos, pues predominó la tendencia social, hasta el punto de incluir ciertas obras cuyo único interés podría ser el sociopolítico. La crónica oficial del Festival en los periódicos y Radio Televisión Española (ej. programa "La otra mirada" retransmitido los días 22-XI-87 y 6-XII-87), fue realizada por el conocido crítico español José Monleón, quien encabezaba con la siguiente reflexión uno de sus artículos periodísticos (*Diario de Cádiz*, 9-X-87: 2):

Detrás de cualquier espectáculo teatral existe siempre una carga o un condicionamiento histórico. Pero, lógicamente, cuando encaramos espectáculos hechos en nuestros propios países, no prestamos ninguna atención especial al asunto. Emergen de una realidad que es la nuestra y, por lo tanto, recibimos los espectáculos desde una situación colectiva análoga a la de quienes los hacen; podemos discrepar ideológica o estéticamente con ellos, pero tenemos referencias comunes y, en definitiva, el subtexto que acompaña a cualquier manifestación funciona.

Los festivales internacionales son otra cosa. Y uno de sus más graves problemas consiste precisamente en la necesidad de romper con toda idea de unificación histórica. No basta pensar que se trata de teatro y que todas las obras suelen contar argumentos interpretados por unos actores. A partir de ahí, surgen trayectorias teatrales distintas, vinculadas a la realidad particular de cada país, e inscritas a su vez en áreas--Occidente, América Latina, etc.--más amplias.

Cuando un festival internacional reúne a compañías sólo europeas o sólo latinoamericanas, el esfuerzo es menor, sobre todo si los organizadores cuentan con medios abundantes y reúnen a directores de poéticas ya conocidas y sacralizadas. Si, como es el caso de Cádiz, se reúnen grupos de Europa y de América, contando además con un presupuesto que limita las posibilidades de selección, el esfuerzo ha de ser mucho mayor, por cuanto la comprensión de cada espectáculo nos plantea la necesidad de aproximarnos al mundo concreto de donde procede. Lo cual nos conduce a la disyuntiva ya habitual en este tipo de festivales iberoamericanos, sea el FITEI portugués, el colombiano de Manizales, el argentino de Córdoba, o éste de Cádiz: su interés para quienes están dispuestos a hacer de las representaciones un vehículo para entender la realidad de otras sociedades y la decepción de los que quisieran ver grandes representaciones hechas a la medida de su propio país, de sus propios gustos, de las demandas estéticas y políticas de su propia comunidad. Mala cosa ésta. A veces padecida incluso por algunos grupos, que después de presentar espectáculos que no interesan a los demás, caen en el error de menospreciar el trabajo ajeno exactamente por la misma universalización de sus propios criterios.

El tema es complejo, pero fundamental si queremos defender la razón de ser de los escasos festivales iberoamericanos que hoy existen. Importa la calidad de los espectáculos, deben producirnos el placer que corresponde a las obras de arte, pero, a su vez, hay que estar atentos al entorno que revelan, en el cual, en definitiva, están las claves de su poética, de sus temas y de sus características.

Es preciso reconocer, no obstante, el valor indudable del Festival en sí mismo y como ocasión de encuentro de hombres de teatro, ya que mientras dura el Festival, los participantes comparten incluso el local donde se alojan. Como en la edición anterior, el director del

Festival de Cádiz fue Juan Margallo, con quien se reunieron en la ciudad los directores de los Festivales de Córdoba (Rafael Reyeros), Manizales (Octavio Arbeláez), Bogotá (Fanny Mikey), La Habana (Vicente Pouzo), Extremadura (José Manuel Villafaiña), Latino de Nuevo York (Oscar Ciccone), Montevideo (Rubén Castillo), Caracas (Carlos Jiménez) y observadores de otros festivales. Las actuaciones se vieron complementadas por algunas conferencias, exposiciones fotográficas y de carteles y presentación de publicaciones. El promedio de las actuaciones fue de tres obras por día, que tuvieron lugar en espacios abiertos o cerrados.

Una de las obras presentadas en el Festival fue *Ya nadie recuerda a Frederic Chopín* del argentino Roberto Cossa, escenificada por Primer Estudio, grupo compuesto por latinoamericanos residentes en España, bajo la dirección de Eduardo Sánchez Torel. La obra de Cossa posee una temática rica, trata a un tiempo de la tensión interna de la clase media alta argentina, culturalmente dividida entre su situación geográfica y sociopolítica latinoamericana y su admiración por Europa, los prejuicios de clase, el culto al pasado, el exilio, etc. El propio Cossa se refiere al fondo autobiográfico de la misma en una nota "Al espectador español," publicada en la información del Festival:

El 17 de Octubre de 1949 se cumplía el centenario de la muerte de Federico Chopín. Ese mismo día, en la Argentina, se celebraba el cuarto aniversario del ascenso político de Juan Perón. Buena parte del pueblo, especialmente la clase obrera, saldría a la calle a festejar ruidosamente su momento cumbre.

En mi casa paterna, en el apacible barrio porteño de Villa del Parque, habrá sido un día triste. El peronismo expresaba todo aquello que hería la piel de una familia de clase media liberal: un furioso nacionalismo, una fuerte presencia del clero y una agresividad política. Lo más intolerable era esa gente pobre, inculta, que desbordaba la ciudad con su aire triunfalista y grosero.

Supongo que ese día, mi tío Arturo no habrá renunciado a su rito nocturno de pasar sus discos de música clásica. Y es muy probable que le haya dedicado la jornada al músico polaco.

Para mí, a los 15 años de edad, debe haber sido un día especialmente desgraciado. Esa semana, la profesora de música nos había pedido que redactáramos un texto sobre el autor de "La Polonesa." Yo tuve la desafortunada idea de establecer un paralelo irónico entre Chopín y Perón que me costó la expulsión del colegio.

Creo que *Ya nadie recuerda a Federic Chopín* está construida sobre esas imágenes (alteradas por las traiciones de la nostalgia y las necesidades estéticas), superpuestas a la situación política del país durante la segunda mitad del año 1981, época en que fue escrita. La dictadura militar aún estaba firme y nadie sospechaba a qué último recurso apelarían los generales para apuntalar el régimen: la invasión de las Islas Malvinas.

Son éstas algunas de las claves que, presumo, facilitarán al público español la comprensión de este texto.

En la pieza se entremezclan el presente y el pasado de los personajes, lo cual hace más difícil el trabajo de los actores, que en Cádiz fue brillante; la ambientación, con escasos recursos escenográficos, también estaba conseguida. En definitiva, se puede decir que fue un espectáculo con calidad.

URUGUAY: La Comedia Nacional de Uruguay debutó en el Festival de Cádiz con una versión de *El caballero de Olmedo* de Lope de Vega, realizada y dirigida por José Estruch. Aunque no se puede olvidar que el teatro nacional uruguayo se formó con el magisterio de la gran actriz Margarita Xirgú, siempre llama la atención escuchar los textos de los grandes dramaturgos españoles de los Siglos de Oro con acento hispanoamericano, sobre todo en boca de algún actor. Con todo, en una época en que en España no se llega a acertar al llevar a las tablas a los clásicos, la versión de José Estruch demostró una comprensión del Fénix muy superior a la común; con una actuación exagerada que rayaba en la parodia en los tipos de Fabia, el caballero de Olmedo o su criado, de acuerdo con los usos del XVII cuando la mímica debía suplir la falta de medios técnicos, y la acentuación del contraste entre el amor cortés de los amos y el carnal de los criados, siguiendo el espíritu de Lope en la tragicomedia. La escenografía y el vestuario, a caballo entre realismo y simbolismo, fueron otro de los aspectos más destacados de la representación.

VENEZUELA: El Grupo Actoral 80 del Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (CELCIT) presentó *Memorial del cordero asesinado* de Juan Carlos Gené, director y uno de los actores del grupo. El *Memorial* es un homenaje a Federico García Lorca y a otros literatos que como él pudieron ser víctimas por sus ideas. Aparte del oportunismo del tema, la obra no mereció comentarios especiales. La otra intervención de Venezuela, *El juglar* de Manuel Felipe Jaramillo, no fue muy sobresaliente, pues se limitó a unos cuantos saltos circenses del actor-juglar en el espacio abierto de un parque público de Cádiz.

COLOMBIA: Enrique Buenaventura, director del Teatro Experimental de Cali, trajo un ejemplo de su famoso método de creación colectiva en *El encierro*, versión del cuento "Los funerales de la Mamá Grande" de Gabriel García Márquez. Aquí también el oportunismo del tema y la experimentalidad no llegaron a cuajar en un teatro verdaderamente significativo.



El encierro, del Teatro Experimental de Cali, Colombia. II Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz. Courtesy: Reverte Bernal.

ECUADOR: Un plato típico de la cocina ecuatoriana: *La Fanesca* sirve para denominar la obra de María Escudero, representada por el grupo Malayerba bajo la dirección de Charo Frances y Aristides Vargas. En *La Fanesca* María Escudero ha pretendido hacer un mosaico de la historia y problemas de su país, a través de seis personajes situados inicialmente en un mercado. A partir de esta situación espacio-temporal se suceden los saltos cronológicos y locales, con una decoración simple cuyo eje central es un escenario de marionetas (teatro en el teatro) y una actuación de grotesco tragicómico. El ambiente carnavalesco de la obra cuadraba bien con la tradición carnavalesca de Cádiz y, pese a que algunas referencias ecuatorianas escapaban a los espectadores, la obra fue aplaudida por el público. La

crítica al subdesarrollo que encierra la obra se refleja en las definiciones del vocabulario que Malayerba repartió a los espectadores antes de la función, por ej.:

BUSETA: Peyorativo de bus (ómnibus). Especie de vehículo de comodidades mínimas y peligros máximos. Juguete de transporte colectivo.

FLOTA: Empresa de transporte. El estilo marítimo del término quizás debe adjudicarse al tamaño, capacidad, velocidad y riesgos de tales vehículos. En general, para una ciudad o una población, la presencia de una "flota" significaría orgullo y posibilidad de movilización. Pero en general, no.



La Fanesca, de María Escudero, del Grupo Malayerba de Ecuador. II Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz. courtesy: Reverte Bernal.

PERU: Grupo Piqueras: Perú volvió a participar este año con otra fábula infantil, *El muñeco de brea*, interpretada por la pareja de mimos formada por Juan Piqueras y su mujer Carmen C. El tema de la fábula era netamente peruano, pues trataba de las disputas entre el zorro y el ratón, protagonistas de los relatos populares de la sierra

peruana, en quienes los Piqueras quisieron ver el conflicto entre opresor y oprimido. La obra, simple en el diálogo y los medios escénicos, no pasó de ser un rato de entretenimiento para los niños que la contemplaron en el parque público donde se llevó a cabo.

BRASIL: Como sucedió el año anterior, los grupos brasileños crearon expectativas y se reservó uno de ellos para la clausura del Festival. Bia Lessa realizó con el Grupo Ensayo *Ejercicio n° I*, basado en *Los posesos* de Fedor Dostoievski. La experimentalidad de la obra se recoge en esta nota que sirvió para su presentación en el Festival:

Ejercicio n° I nace a partir de una serie de ejercicios: es el balance de un curso con veinte actores que Bia dirige durante dos meses.

Ejercicio n° I es el espectáculo que da inicio al proyecto de trabajo que realizamos actualmente: "El Proyecto Dostoievski." Este proyecto consiste en una investigación escénica de la obra del autor ruso, cuyo próximo paso será la adaptación para la escena del romance *Los posesos*. En este romance estamos buscando las posibilidades de explorar la escritura de Dostoievski en el ámbito de un trabajo que busca redimensionar la palabra a través de su interacción con los demás códigos teatrales, en este *Ejercicio* traemos a escena, a través de metáforas, una serie de intenciones resultantes de nuestro contacto con la esencia del pensamiento del autor escogido. La autoría del texto que se interpreta es nuestra, pero el universo en el que se inserta (el esfuerzo del hombre traducido por un proceso continuo e interminable de construcciones/destrucciones) propone una síntesis de temáticas presentadas por Dostoievski.

Durante este proceso, el equipo siente las posibilidades escénicas de las imágenes que van surgiendo y se inicia la producción del espectáculo a partir de la experimentación de técnicas trabajadas en el curso. *Ejercicio n° I* se trata de una obra suficientemente abierta, para que cada cual pueda hacer de ella una lectura diferente.

Ejercicio n° I son 45 minutos del más puro delirio escénico que procura recrear un clima dostoievskiano.

Ejercicio n° I puede ser como una fantasía en torno de las amenazas de alguna catástrofe cósmica, existencial y afectiva, en el que el hombre se halla expuesto a cada paso de su vida. Es una metáfora visual para la carga masacrante que la vida es. Especie de síntesis del Universo de Dostoievski, narra, con sus diálogos, la trayectoria de seres anónimos tentados, en su desesperación, a salvar sus

pertenencias de una lluvia cruel, indomable e incesante.

Durante el espectáculo los actores viven situaciones que están, de una forma o de otra, ligadas con la lluvia que cae sin parar. A partir de ahí, Bia Lessa, coloca en escena los tres hechos que, en su opinión, componen el Universo de Dostoievski: las fuerzas de la Naturaleza, las fuerzas humanas y las fuerzas del destino.

Llueve mucho. La pesada lluvia que aparece en escena desde el principio del espectáculo se constituye en pieza clave escenográfica, envolviendo el escenario en una pesada atmósfera de desolación. Desde el principio los actores reciben el impacto de la lluvia con una pesada caja de papeles en la cabeza. Las cajas son otra pieza clave visual, gracias a la notable capacidad desarrollada en metamorfosear mágicamente cualquier objeto, dando vida a la inerte materia.

El Grupo Delta de Teatro, bajo la dirección de José Antonio Teodoro, trajo a Cádiz *Toda desnudez será castigada* del dramaturgo brasileño Nelson Rodrigues, espectáculo largamente premiado en su país natal: I Festival Nacional de France (São Paulo), VII Festival Nacional de Teatro Amador de S. José do Río Prieto, II Festival Nacional do Vale do Paraíba, XVI Festival de Teatro Amador de Ponta Grossa, Premio de la Temporada 1986 en São Paulo, Premio MINC-INACEN, APCA (Asociación Paulista de Críticos de Arte), Premio APETESP (Asociación de Productores de Espectáculos Teatrales de São Paulo). En la obra Rodrigues critica la moral de la burguesía brasileña que considera falsa, como intenta mostrar a través de la corrupción de los personajes. En su versión de la misma, Teodoro acentúa los rasgos de los personajes, prescindiendo de la escenografía y otorgando, en cambio, un papel central al baile, que sirve de telón de fondo. El grupo no defraudó con su actuación.

CUBA: La Compañía Ibarra-Veloz constituida por los actores Mirtha Ibarra y Ramón Veloz, dirigidos por Miriam Lezcano Brito, dio a conocer *Weekend en Bahía* del escritor cubano Alberto Pedro Torrientes. El texto de Torrientes fue uno de los mejores del Festival, por la naturalidad de los parlamentos, la agudeza crítica, el humor. Torrientes pretende hacer una autocrítica de la revolución cubana, a partir de la visión de una cubana exiliada en Nueva York y de su antiguo novio, residente en La Habana, quienes se encuentran después de muchos años en el citado fin de semana en Bahía; pero Torrientes va más allá, hasta hacer una crítica de la sociedad contemporánea afectada por la crisis general de valores. La actuación de la pareja Ibarra-Veloz fue excelente, pero, a mi juicio, restó valor a la obra el

strip-tease en público de la protagonista, innecesario en un trabajo de tanta calidad, que bastaba por sí solo para mantener la atención de los espectadores.

REPUBLICA DOMINICANA: Ilka Tanya Payán, conocida actriz dominicana, dio muestras sobradas de sus dotes artísticas encarnando a *La señorita Margarita* en la obra del escritor brasileño Roberto Athayde. Athayde transforma la relación actor-público en la relación maestro-alumnado, con un método de enseñanza que se caracteriza por el empleo de un lenguaje cargado de violencia y sexo, sólo atenuado por la comicidad; de esta manera intenta hacer una parábola crítica de los mecanismos del poder. Como la tesis esbozada por el brasileño exige un público que pase de la contemplación atemorizada y divertida a la reflexión, la actriz dominicana cerró sus intervenciones en el Festival manteniendo un diálogo con los espectadores acerca del significado de la obra. La dirección, traducción y adaptación de la obra fue hecha por Dolores Prida.

NICARAGUA: La Comedia Nacional de Nicaragua fue fundada en 1965 y ha llegado a Cádiz con la obra *¡Qué cuarenta días y qué cuarenta noches!* del autor nicaragüense Leonel Rugama, bajo la dirección de Socorro Bonilla. Como sucedió en el Festival anterior, Nicaragua presentó un teatro simple y didáctico, que intentaba transmitir esforzadamente el ideario de su revolución.

MEXICO: México estuvo presente con dos espectáculos de índole muy diferente. En un principio estaba pensado que el II Festival Iberoamericano de Teatro se abriese con la versión de *Bodas de sangre* de Federico García Lorca, realizada por el Laboratorio de teatro campesino e indígena del Estado de Tabasco, pero ciertos inconvenientes impidieron que la obra se representase en Cádiz y los mexicanos actuaron únicamente en Fuentevaqueros (Granada) y la Casa de Campo de Madrid, durante su estancia en España. El Laboratorio de teatro campesino tenía dos reclamos para su participación en el Festival; por una parte, se trataba de un experimento de teatro educativo, por otra, de una adaptación de García Lorca en un momento en que el poeta granadino avasalla el panorama cultural español, lo cual puede explicar que se le dedicara íntegro el programa "La otra mirada" del 6-XII-87. La sede del Laboratorio de teatro campesino está en Oxolotán y viene funcionando desde 1983. La dirección de *Bodas de sangre* estuvo a cargo de María Alicia Martínez Medrano, con cuya orientación se hizo un García Lorca nacionalizado, representado en amplios espacios abiertos en los que primaba el espectáculo sobre el texto, mediante desfiles de jinetes y bailes típicos. Aunque la representación de los campesinos tuviese deficiencias, hay que reconocer que sirvió para poner de manifiesto, una vez más, la universalidad de García Lorca. En el extremo contrario, Pilar Medina en su *Himno*

(*Danza-Drama*), hace un teatro más abstracto, en el que el lenguaje verbal es sustituido por la danza y la expresión corporal. Pilar Medina se formó como intérprete de baile español y este hecho sirve de punto de partida a sus espectáculos, que realiza como directora, coreógrafa y protagonista. En el *Himno* la mexicana vincula cada uno de los cuatro elementos a una faceta femenina, con música de Paco de Lucía, Sebastián Marotto (fuego), Johann Sebastian Bach (aire), Miles Davis (tierra), Lole y Manuel, Enrique Morenta (agua). La profesionalidad de Pilar Medina es patente y cabe decir que su espectáculo llama la atención por su originalidad.



Himno (Danza-Drama) de Pilar Medina de México. II Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz. Courtesy: Concepción Reverte Bernal, fotografías.

ESTADOS UNIDOS: La población latina de Estados Unidos estuvo representada por The Family, grupo teatral bilingüe que surgió en 1972 como medio de ayuda a ex presidiarios, de donde se extendió a otros núcleos de marginados, campo en el que realiza una labor meritoria. Uno de sus fundadores, Marvin Félix Campillo, fue el director de la obra que participó en Cádiz: *Throw Down*, en la que interviene una

pareja de púgiles y cuyo valor reside en ser una demanda de apoyo social.

Fuera del ámbito americano, me referiré brevemente a las participaciones de Portugal y España.

PORTUGAL intervino con dos compañías: Grupo de Teatro Hoje, que hizo una buena interpretación de *El país del dragón* de Tennessee Williams y Os Comediantes, que representó *La noche de la señora Luciana*, del dramaturgo franco-argentino Copi.

De la actuación de los grupos de ESPAÑA se pueden deducir ciertas observaciones generales: como en la edición anterior del Festival, predominaron los grupos de teatro andaluces; de las obras representadas, hubo dos de Ramón del Valle Inclán: *Las galas del difunto* de Producciones 2000 y *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte* de Suripanta teatro, incurriendo en la moda que continúa en España de ensayar la difícil dramatización de los esperpentos; también en esta edición del Festival hubo un intento de recreación de tema histórico americano: *Enésimo viaje a El Dorado* del Grupo Guirigai, que pecaba de audacia al considerar que, en aras de la libertad del arte, se podía representar fácilmente el tema ante espectadores latinoamericanos (los participantes del Festival). El grupo español más alabado fue La Zaranda con su espectáculo *Mariameneo, Mariameneo*, dirigido por Juan Sánchez; copio la crítica que hizo de él Rubén Castillo en el *Diario de Cádiz* (12-X-87: 2):

Mariameneo, Mariameneo por La Zaranda (Teatro Inestable de Andalucía La Baja) presentado fuera del Festival, nos ha resultado un espectáculo absolutamente superior, de una calidad que no todos los días se puede apreciar en el delicado equilibrio de un escenario. Grupo y espectáculo cuasi marginal narra una historia (que es local y universal) y lo hace a la perfección; maneja la invención y las imágenes teatrales se tornan poderosas, leves, contundentes, poéticas. Es un teatro fantástico de lo real. De una modernidad y una síntesis nada impostada. ¿Que hay semejanzas, influencias? ¿Y qué? Hay teatro del absurdo, hay Kantor pero todo trasvasado hondamente para pintar con una mirada crítica un mundo cercano, tangible, terrible, existencial. Una exposición precisa de muchos personajes y situaciones tan sólo con dos actores y dos actrices. Una maravilla.

Si tuviera que decir como en los juegos de Proust una frase, escribiría: estética, ética, y poética.

Para acabar esta crónica cito las palabras finales del artículo

mencionado de Castillo, haciéndolas más:

Tantos espectáculos en un Festival removedor, tantos teatros y propuestas merecen algo más que impresiones ligeras. De ahí la relatividad de estos juicios.

Universidad de Cádiz

Un nuevo programa de teatro en el Paraguay

Hace un año, la Universidad Católica Nuestra Señora de la Asunción tiene ya su propio Departamento de Teatro. Además, gracias al apoyo del programa Fulbright, tienen al Profesor Alexis Gonzales, del Departamento de Drama de la Universidad de Loyola en New Orleans, como Director del nuevo departamento. Actualmente, cuentan con una sala de teatro con 120 localidades, ofrecen la carrera de Actuación y piensan realizar tres producciones este año. La primera ya ha sido *La hora de nuestra muerte*, de Adelmo Dunghe, SJ. Durante el presente año esperan publicar una historia del teatro paraguayo, un anuario teatral y obras inéditas de autores nacionales.