

Festival de Teatro de Naciones en Santiago de Chile

Rosa Ileana Boudet

Santiago de Chile verificó la utopía de hacer del Festival de Teatro de Naciones ITI 93 una muestra del "gran teatro del mundo." El cartel de Roberto Matta con su mano abierta lo simboliza. Cada dedo está coronado de personajes y muñecos: arlequines, máscaras, el rey y el loco, el amor imposible y las historias compartidas. Teatro de Naciones, surgido en los años 50 en París, permaneció allí hasta 1972.

Las ediciones itinerantes que le han seguido—polémicas y criticadas—han hecho sobrevivir un festival con su perfil propio en un mundo donde éstos proliferan y en el que muy pocos conservan su originalidad. Por primera vez América Latina acogía el evento y lo extendía al país con subse-des en Iquique, La Serena, Coquimbo, Viña del Mar, Rancagua, Concepción, Temuco y Punta Arenas. "Aquí en nuestras manos está el teatro: espejo de la vida y de nosotros."

El desfile inaugural que desembocó frente al Palacio de Bellas Artes una soleada mañana confirmaba que los teatristas chilenos habían conquistado el espacio de la calle y el público después de tantos años de oscuridad y dictadura. Encabezado por la Diablada Ferroviaria de Oruro, comparsa colorida de diablos, ángeles, cóndores, pumas y osos siempre sorprendentes, exponía la religiosidad popular con sus magníficas máscaras de la morenada o la "China Supay." La procesión continuó con zancos, teatros de feria, payasos y manifestaciones danzarias de las diferentes regiones en una bien tramada urdimbre de espectáculo y fiesta en la que se mezclaban fragmentos de conocidas piezas como el *Popol Vuh* de Andrés Pérez.

La noche anterior Mikis Theodorakis abrió el Festival en un estadio con su *Canto general, oratorio para solistas, coro y orquesta* basado en la obra homónima de Pablo Neruda donde sobresalen Petros Pandis y Arya Saijonmáa. Y Nicanor Parra leyó unos versos—quizás antipoemas—en la estirpe de la más pura teatralidad en los que ironizó sobre lo humano y lo divino, lo terrenal y lo mágico como un hermoso Rey Lear desposeído, *ninguneado* y eterno. Por tercera vez en menos de un año, comprobé que eso que solemos llamar "teatralidad," indefinible y fronteriza pueden ser instantes: un poeta dialoga con el poder con

gracia infinita como durante el VII Festival de Cádiz fueron los encuentros con Eduardo Galeano o las lecturas de barricada en las que José Manuel Castañón, también un personaje de *El libro de los abrazos*, revivía la poesía de César Vallejo.

El Festival articuló además un conjunto de Eventos Especiales calificados por su organizadora María de la Luz Hurtado como "estímulos a decantar," con el propósito de "dar voz y corporeidad a tantos nombres teatrales que circulaban como auténticos mitos en nuestro imaginario." Así los ciclos de los grandes creadores del teatro contemporáneo: Grotowski, Mnouchkine, Chereau, Bondy, Kokkos y Villegier, Barba y Tadaschi Suzuki, presentados por agudos conocedores del tema como Carla Pollastrelli y Georges Banu. El ruso Anatoli Smelianski ofrecía una brillante disertación sobre un Stanislavsky "desconocido," personal e íntimo que sufrió en carne propia el estalinismo y la persecución, rompiendo todos los esquemas habituales a la luz de una interpretación quizás demasiado radical y por eso, empobrecedora.

El ciclo "El teatro en el fin de siglo" congregó estudiosos y teatristas de las más diversas tendencias y el dedicado a la promoción y el intercambio internacional convocó a directores de festivales y promotores, así como responsables de políticas teatrales que permitió contrastar modelos, realidades y propósitos también heterogéneos.

El ciclo "Experiencias de teatro americano" completó la panorámica de Chile y se abrió a algunos otros países y el dedicado a los "lenguajes y técnicas teatrales" se centró fundamentalmente en el teatro del actor (Ruffini, Savarese, Gené y Paulina Urrutia). Un ambiente de diálogo y fraternidad prevaleció en el Centro de Extensión de la Universidad Católica, devenido foro internacional de intercambio en uno de los programas más densos y coherentes de concepción de Eventos Especiales que entroncan la reflexión y el análisis con la práctica escénica. Me lamento de no haber podido seguir más de cerca el teatro chileno y felicito la oportunidad de analizar el "texto que viene" (Sanchis Sinisterra) o "la dramaturgia como sacrificio" (Marco Antonio de la Parra) o el "trabajo teatral de grupos marginales" (Armand Gatti), así como constatar la avidez de los jóvenes estudiantes por las demostraciones de Suzuki y Eugenio Barba que crearon singular expectación.

Sin embargo, siempre resulta imposible abarcar la totalidad de un festival. El crítico realiza crónicas parciales y casi siempre reductoras puesto que los espectáculos lo desbordan.

Por lo que quiero dejar en blanco y negro mis impresiones. Vi un *Colón* de Carlos Tullio Altan, del Teatro de los Andes de Bolivia, dirigido por César Brié con cierto encanto *naif*, grotesco, satírico y feroz pero al mismo tiempo descuidado que me hizo dudar de si una propuesta así cabría dentro del "gran

teatro del mundo," sobre todo cuando el país había presentado la acabada expresión sincrética e irrepitible que es la Diablada de Oruro. Colombia fue representada por dos espectáculos muy audaces: *Los espíritus lúdicos* de La Libélula Dorada de Iván Darío Alvarez, un espléndido derroche de imaginación y excelente manipulación de muñecos y objetos donde el empleo de la luz negra crea las sensaciones de fosforescencia, ingravidez y magia; y *El hilo de Ariadna* de Enrique Vargas, paradójicamente el espectáculo más esperado del Festival a pesar de no ser "teatro." Los espectadores son invitados a cruzar por el escenario (túnel oscuro y hermético de 23 x 14 metros) en intervalos de cinco minutos. Como fui una de las desafortunadas que no pude entrar a pesar de intentarlo más de una vez, reproduzco el comentario de Claudio di Girólamo:

La irrepitible personalísima experiencia de *El hilo de Ariadna* del colombiano Enrique Vargas, que nos invita a recorrer el laberinto, arriesgándonos en un viaje al interior de nosotros mismos. ¿Teatro? Tal vez sí, tal vez no, pero definitivamente un remezón benéfico a nuestras seguridades y un acercamiento a lo más recóndito de los mundos personales. Los sentidos se agudizan y perciben con más justeza y sensibilidad el entorno. Allí el olfato, el oído y el tacto vuelven a ser los instrumentos que ponen en acción las emociones y la reflexión.

Experiencia parasicológica o "instalación penetrable," lo cierto es que Enrique Vargas y su Taller de Investigación de la Imagen concitaron en Chile el interés de la crítica y los medios como durante el III Festival Iberoamericano de Bogotá.

El Teatro Nacional de Costa Rica con *Camino hacia la Meca* de Athol Fugard consiguió excelentes actuaciones dentro de la atmósfera de una pieza de cámara con sutiles matices, trabajo de subtexto y acciones físicas en el que sobresalen Gladys Catania y Sylvie Durán dirigidas por Remberto Chávez. Fred Curchaak despliega su talento y energía en *Stuff as dreams are made on* y La Zaranda de España repitió su éxito internacional que ha hecho de cada una de sus creaciones un "suceso." Manuel Romero y Paco Sánchez han creado *Perdonen la tristeza*, una elegía, un canto, un quejido al derrumbe del mundo y el teatro "que ya se ha acabado to", en la que tres actores se debaten entre baúles polvorientos y trastos de un teatro en ruinas. No es la Andalucía tópica, sino la desgarradora presencia de actores que se nutren de todas las fuentes haciéndolas propias para conseguir una expresión de calidad ascendente, como símbolo de la España oscura. En el extremo opuesto, pero también como tesoro único, los de la Tía Norica representaron sus *Autos de Navidad* por primera vez fuera del ámbito gaditano.

Únicos cultivadores de la técnica de la percha gaditana los Títeres de la Tía Norica, dirigidos por Pepe Bablé, recrean con sus muñecos estos *Autos* . . . con

la belleza y el encanto de sus movimientos y la gracia de sus improvisaciones. Al fin, la Tía Norica realizó su primera confrontación internacional.

Una particular y festiva versión de *El barbero de Sevilla* realizaron los actores-cantantes de Kom Teatteri de Finlandia (composición y dramaturgia de Kaj Chydenius), en la que hay un despliegue de vitalidad y alegría e intensa comunicabilidad. En la misma línea (acrobacia, movimientos incesantes en sus cincuenta minutos de duración) el joven elenco de Ballatum de Francia presentó *On s'aimait trop pour se voir tous les jours*.

El Amphi-Teatre de Grecia representó *Electra* dirigida por Spyros Evangelatos sobre una idea esencialmente austera basada en la interpretación del texto y la vibración de la actriz Leda Tassopoulos. Mientras que la reconocida compañía Suzuki de Toga con *Dionysus* se acerca más a esa idea de "acontecimiento" con la que se asocia el gran teatro del mundo. En su personal aprehensión de *Las Bacantes*, el director japonés propone una oscilación entre los opuestos, presentados a través de la fidelidad al mito y un coro de personajes errantes, desgajados del hilo conductor y de la historia que recrean escénicamente una permanente inquietud y confrontación entre oriente y occidente, tradición milenaria y contemporaneidad.

Evocadora y potente, la chilena Verónica Oddó en *Guarda mis cartas* trasladó una imagen viva de Violeta Parra a través de un espectáculo sencillo: cartas cruzadas, memoria, bailes y canciones. Y de Chile con un abarcador programa de más de cuarenta espectáculos quisiera comentar el excelente montaje de *Sabor a miel* de Shelagh Delaney dirigido por Guillermo Semler que ha hecho descansar el montaje en los méritos de la actuación. Gloria Munchmeyer (la intérprete femenina de *La luna en el espejo*) secundada por María Izquierdo y Bons Quercia lograron una memorable actuación.

Dos éxitos de taquilla por su particular relación con el contexto chileno *¿Quién me escondió los zapatos negros?*, creación colectiva del Teatro de la Universidad Católica, y *Prohibido suicidarse en democracia* del ICTUS presentaban el desgaste de una forma de hacer debatiéndose entre su deterioro y su comunicabilidad. Confieso que en ambas admiré las reacciones del público riéndose de su pasado, su identidad y sus valores en una carcajada aparente.

Fui sorprendida sin embargo por la profundidad de *La manzana de Adán*, un montaje ya mítico del teatro chileno más reciente, un viaje hacia los bajos fondos, basado en testimonios de travestis y marginales narrada desde el silencio, el dolor y el crimen por Alfredo Castro y el Teatro de la Memoria. Quince días no alcanzan para conocer la rica dinámica del teatro chileno.

El Odin Teatret estrenó su *Kaosmos o El ritual de la puerta* dirigido por Eugenio Barba. El público (alrededor de 120 personas) se coloca como a ambos lados de un río. Observan y son observados. Varios caminos literarios se encuentran en un punto y confluyen tres historias: la leyenda escandinava de la madre que busca al hijo raptado por la muerte; el hombre que quiere entrar al mundo de la ley (Kafka) y la extraña narración que un anciano rumano le contó a Barba después de una de sus representaciones en Budapest. Ferenc Gombai

entregó un manuscrito que sería parte de *El ritual de la puerta*: folklore, ritos de iniciación, de pasaje, de muerte, historia transcultural donde conviven muchas fuentes y simientes. Esta parábola de la muerte en América Latina y particularmente en Chile evoca profunda resonancia. El Guardián que protege la puerta dice en la secuencia final: "El teatro es un hilo hecho de engaños y astucias. El personaje muere y el actor vuelve a la vida."

No vi a la Troppa, no me alcanzó el tiempo para asistir a *Taca taca mon amour*, no estaban en cartel obras de Egon Wolff ni Isidora Aguirre, ni Ramón Griffero. Tampoco *La negra Esther*. Sólo una vez se representó *Un poco de todo*. Al fin vi actuar a Héctor Noguera en un sobrio Quijote, soñador e íntimo, realizado en la habitación de una casona como un ejercicio o estudio experimental.

Mucho puede discutirse sobre la representatividad de los grupos y las tendencias. En una conversación dos amigos chilenos le reprochaban al festival no haber traído, según ellos, a grupos del primer nivel como el Berliner Ensemble, el Teatro de Arte de Moscú, Ronconi o Strehler. Yo defendí en cambio la tesis de que el "gran teatro del mundo" no es un concepto invariable y que en momentos de confusión y crisis de valores, es también esta diversidad compuesta de acciones complementarias y antagónicas. No siempre es fácil reconocer la universalidad en la diferencia y la alteridad.

A partir de este Festival el teatro chileno será más conocido y con toda seguridad más representado en festivales y encuentros. Santiago salió de su aislamiento. Su Arlequín- Matta vendrá a nuestros encuentros con su mano extendida y próxima. Los personajes mueren y el actor vuelve a la vida.

La Habana