

## Nancy '77: año del desengaño

GENEVIÈVE ROZENTAL

Quien recorre la América Latina teatral, sobre todo en procedencia de Francia se ve impresionado por la fuerza del mito de Nancy. Ningún festival alienta tantas esperanzas. Una invitación a Nancy es motivo de sacrificios enormes, ya que el festival no paga los pasajes ni las funciones. Pero este esfuerzo lo compensa el prestigio y la relativa inmunidad política que ganan muchos grupos al regresar a su tierra. Nancy ha sustentado tantas ilusiones que han creado otra a su vez: la de un festival modelo. Este año, en el que la mitad del festival se dedicó precisamente al continente latinoamericano, marcó el gran desengaño.

Para celebrar el décimoquinto aniversario de la institución (que no se institucionalizó), se había seleccionado a unos 45 grupos, con algunos que, descubiertos por Nancy hace años, luego se hicieron estrellas: el Bread and Puppet, el Stu, el Cricot. El baile se incluía por primera vez y se esperaban con ansia las manifestaciones latinoamericanas: coloquios, espectáculos, exposiciones. Se anunciaba brioso. . . .

Superadas las emociones del principio, debidas a las desavenencias entre la dirección del festival y los ediles de una ciudad conservadora, llegó como una bomba, el 1° de Mayo, la noticia de la huelga del personal técnico y administrativo. Puesto otra vez en marcha el festival, quedó como cierto malhumor en el ambiente, como un sabor a fiesta aguada.

Lo que siempre existió en Nancy: la desorganización, la improvisación, la lejanía de las salas y las dificultades de transporte, los cambios de programa, las interminables filas y las luchas a codazos para llegar a las taquillas y averiguar entonces que no quedaban localidades, todo eso: el folklore de Nancy, amplificado cada año por el extraordinario desarrollo del festival, resultó de repente insoportable. El festival se ahogaba de tanto crecer sin aumento de sus medios materiales. Y los 200 benévolo (estudiantes o profesores los más) que asumen el funcionamiento del festival, cansados, repercutían sobre el público, los grupos y los periodistas de segunda importancia el descuido y hasta el desprecio con que se sentían tratados por la dirección.

Las dificultades técnicas siempre se superaron por milagros. Varias veces, se ha terminado de acomodar una sala una hora antes del estreno. El grupo Rajatablas había pedido unos bancos con meses de anterioridad: a última hora, fueron ellos mismos a buscarlos y pintarlos de blanco. Los actores, vestidos de negro tuvieron que usarlos húmedos. . . . Eso se podía enfrentar con buen humor e indulgencia en el clima cordial del festival universitario de los primeros años, pero resulta ya insufrible en un festival prestigioso que reúne a una mayoría de profesionales.

Para colmo, la selección llevó muchas fallas y no aportó ningún descubrimiento notable. La mejor presentación fue *La clase muerta* del grupo Cricot 2, estrenado en Polonia en 1975. En este espectáculo, a ningún otro comparable, unos vejetes horribles, especies de maniqués vivos, vuelven a vivir la situación de los escolares que fueron. Es la vida, con sus miedos y sus opresiones, desenmascarada por quienes nos la enseñan desde las orillas de la muerte. El director, Tadeusz Kantor, pretende y logra comunicarnos el choque primordial de los orígenes del teatro, cuando un hombre igual a todos, pero separado ya de los demás por invisible barrera, se irguió enfrentando su papel. Para el espectador de hoy, como el de antaño, el significado fantástico de este acto se puede alcanzar tan sólo en el mundo onírico. Ese diálogo de inconsciente a inconsciente nos deja profundamente trastornados.

En Polonia, la investigación de Kantor se halla algo marginada. Parecen pensar que representa mejor la modernidad del país un grupo como el Stu, que trabaja de modo menos austero, con medios escénicos vistosos. En efecto, con *Los enfermos*, adaptación de la novela de Bulgakov: *El Maestro y Margarita*, se ha usado una carpa de circo, explotando todas sus posibilidades. Es decir que se ha aprovechado la dimensión vertical, además de recurrir a la música, a las luces, al fuego, como lo suele hacer el Stu. Poesía y sarcasmo caracterizan su adaptación, pero más que en sus anteriores espectáculos aquí la barrera del idioma resulta altísima.

Los espectáculos del Bread and Puppet (*Juana de Arcos*) y de la Cuadra no sorprendieron a los que ya conocen sus producciones. Las exportaciones de Inglaterra, de sello sado-masoquista, fueron más bien decepcionantes.

Un grupo húngaro, el Squat, presentó un espectáculo surrealista, cuyo atractivo, entre otros, era la transformación de la relación mirones-mirados. Los actores están en el escaparate de una tienda, hallándose los espectadores en la trastienda adecuada con gradas. Pero los que pasan en la calle miran así a la vez a los unos y a los otros, y son mirados también. Además, están filmando al público y, durante una secuencia, los actores figuran una familia que desayuna tranquilamente, mirando la televisión donde aparecemos. Mientras por dentro se suceden imágenes sorprendentes, con una cabra y una niña, en presencia de un maniquí gigantesco ahorcado, por fuera se desarrolla un crimen a ritmo lentísimo.

Se pudo notar la aparición de una tendencia de exhibición de lo feo, del individuo en trance grotesco (Friend's Roadshow) o lastimoso (Cardiff Laboratory). En el caso de las Spiderwomen, testimonio sobre la vida cotidiana de mujeres indias y no indias en los EE UU, el strip-tease felliniano de mujeres enormes demostraba su manera valerosa de asumirse integralmente, rechazadas las modas como las otras opresiones.

La contribución latinoamericana fue abundante, como se debía de esperar. Cine, pintura, música, coloquio, teatro: se habían citado todas las formas de expresión. El coloquio sobre temas generales (política, sociología, urbanismo) no aportó nada nuevo. Permitió la venida de "estrellas" de la izquierda como Otelio de Carvalho y François Mitterrand.

La parte pictural, en cambio, fue particularmente rica, con una exposición de obras ofrecidas por varios pintores para constituir el copioso núcleo de base del futuro museo Salvador Allende. Al lado de las obras de artistas reconocidos, se podían ver las *arpilleras* anónimas, patchworks narrativos, realizadas por las esposas de los prisioneros chilenos. Privadas de recurso y de empleo, se pusieron a recuperar retales y trozos de tela y a componer con bordado y costura unos cuadros ingenuos y conmovedores de la vida cotidiana.

El conjunto de muestras se completaba por 50 obras representando 50 años de pintura mexicana, una colección de máscaras mexicanas usadas en fiestas, bailes o baile-dramas, cuadros de Violeta Parra, que además de cantante y musicóloga era una pintora ingenua, cuadros del argentino Tito Saubidet a incluso dibujos de los escolares de la región de Nancy sobre el tema de América Latina.

En una parte del Parque de la Pepinière, nombrada por la circunstancia Plaza de América Latina, se había dispuesto inmensos lienzos sobre los cuales unos pintores latinoamericanos (Julio Le Parc, Gamona, Neto, Marcos, Cuco, etc.) realizaron, día tras día, unos murales del tipo de los que adornaban las calles del Chile de la Unidad Popular. Al lado, una carpa acogía un excelente programa de música y canción latinoamericana.

El aporte teatral fue de calidad más desigual. Grupos de experiencia confirmada, como La Candelaria de Bogotá, o Rajatablas de Caracas, se hallaron programados junto con aficionados de buena voluntad, a quienes no salvaban, ¡ni mucho menos!, sus buenos sentimientos políticos. Y eso, sin que se diera un panorama explicativo del teatro latinoamericano que habría aclarado tales disparidades.

Ciertas presentaciones, que tienen valor de sensibilización o de testimonio en su marco geográfico, social y político, resultan desastrosas al exportarse. Tal es el caso de los grupos de habla española procedentes de los EEUU.

El Theatre of Latin America, dirigido por Joseph Chaikin, de quien se espera más, desarrolla una pedagogía elemental por medio de dos actores sentados que leen informaciones sobre Chile, comentando transparentes, mientras una chilena da su visión vivida de los acontecimientos recientes. Para el público, en su mayoría bien informado y politizado que presencia la muestra de Nancy, resultó este repertaje de vulgarización primaria totalmente inadecuado.

Pareció también inútil haber desplazado al Grupo 4, compuesto por puertorriqueños de Nueva York, que contó las desventuras de un recién llegado a la metrópoli. El mismo tema ha dado lugar a producciones de más alto nivel, o por lo menos iguales, realizadas por trabajadores inmigrados radicados en Francia.

En cuanto a los chilenos del Grupo Aleph, un espectador resumió con humor despiadado la impresión de la mayoría: no son actores profesionales, pero sí chilenos profesionales.

Eso no significa que hay que excluir a los grupos no-profesionales y combatientes. Lo demuestra el éxito, en otra ocasión, del Teatro Campesino en Nancy.

Pero al seleccionar espectáculos para un festival internacional, hay que tomar en cuenta las legítimas exigencias de los espectadores.

El aporte mexicano del grupo Poekia se situaba al otro extremo, en la esfera de la vanguardia internacional. Su extraño espectáculo, inspirado por la novela de Pierre Klossowski *Roberte, ce soir*, concebido por Juan José Gurrola, se presenta en una casa, de la cual el público ocupa sucesivamente varias habitaciones. El tema es la búsqueda de la identidad de una mujer por dos hombres. Alternan dos tipos de escenas: las mudas puramente espectaculares y las habladas, puramente racionales. Entre las primeras, una velada fúnebre y una secuencia erótica, en la que los espectadores mirando por entre las rendijas de una caja cerrada, se transforman en mirones de prostíbulo. Las segundas, de contenido psicológico y metafísico recuerdan el teatro de tesis que no se estila desde hace treinta años, y que por este motivo, acaso se practique pronto de nuevo.

Fuera de este espectáculo original, ligado a la corriente mexicana que se universalizó por las películas de Buñuel, las presentaciones latinoamericanas de 1977 tienen un objetivo común ya bien conocido: aclarar la Historia y el presente.

Es obvio con *Guadalupe, años sin cuenta* de la Candelaria, ya evocado en esta revista (*LATR*, 10/1, pp. 66-67), y con *El Señor Presidente*, adaptación libre de la novela de Miguel Angel Asturias, presentada por Rajatablas. El director, Carlos Jiménez, ha evitado la trampa folklorista, ya que era casi imposible pretender traducir escénicamente la magia de Guatemala evocada por Asturias. Ha preferido sugerir, con una puesta en escena de estilo expresionista, con una armonía en blanco y negro la atmósfera escasa y agobiante de un país limitado al comedor del Presidente con un pueblo exclusivamente compuesto de servidores del Presidente.

Se aplaudió particularmente el episodio en el que los cuerpos de la nación, representados por títeres, que un criado saca uno tras otro de un arca de mimbre, le rinden homenaje al Presidente con motivo de su cumpleaños, otro criado repitiendo en un altavoz el mismo texto estereotipado.

Las producciones brasileñas se refieren todas al reportaje. Reportaje teatral es el subtítulo de la obra de Carlos Queiroz Telles *Muro de Arrimo*. Narra el último día del baño José Ribeiro que se echó al vacío arrojado en la bandera brasileña, el 28 de Julio de 1974, a raíz de la derrota del equipo de fútbol de su país frente a los holandeses. Montado por dos franceses, sigue dándose, con el título de *José* en París. Es una hora densa en la que vemos como se edifica la alienación del pueblo, piedra a piedra como el muro que construye José.

Reportaje bailado sobre su propia vida de bailarina es el espectáculo de Marilena Ansaldi *Isso e Aquilo*, que da nuevo alcance al ballet. La búsqueda ansiosa y rigurosa de sí, desde la mujer prisionera de los acondicionamientos sociales físicamente representados por lazos elásticos, hasta la mujer dueña de su vida y de su arte que se pregunta "Até quando?" todo este itinerario encuentra su sentido fuera del narcisismo con una cita de William Saroyan:

"Se tenho de revelar alguma coisa sobre todos, tem de ser a través de mim mesmo. Nisso tenho minhas limitações ou vantagens."

En su tierra, M. Ansaldi ha recogido todos los premios posibles. En Nancy tuvo un triunfo.

El grupo Mutirão consta de estudiantes y estudiosos del Nordeste. *Tempo de Espera* es un testimonio sobrio, brutal y conmovedor sobre las condiciones de vida casi infra-humanas de esta región desfavorecida de Brasil. Durante una hora, sin que digan una palabra los actores pero al son de una incansable radio que echa canciones y propagandas comerciales, una familia nordestina vive o más bien agoniza lentamente.

El T.E.C. de Cali se conoció en Francis gracias a un pasado festival de Nancy. Pero no vino este año a Lorena sino a París para el festival de las Naciones. Enrique Buenaventura presentó tres obras del repertorio del grupo, en su enésima versión, definitiva (?): *A la diestra de Dios Padre*, *La denuncia*, muy lograda ahora y el *Fantoche lusitano* llegado a su punto de perfección.

Este festival de las Naciones y la manifestación de teatro marginal organizada por el teatro Palace en Mayo-Junio dieron ocasión de presentarse en París a dos grupos latinoamericanos radicados, ya ahí. El peruano Hugo Benavente (Grupo Teatro 1) y el uruguayo José Ramón Novoa (Teatro Circo) han recogido la herencia de Artaud y el ejemplo de Eugenio Barba.

Tanto *L'Anormale Ceremonial Perou* o *Artaud et la Peste* del primero (con la preciosa colaboración de Betty Dávila) como *L'Exil du Soleil* (sobre la vida y los escritos de Van Gogh) del segundo participan de la misma investigación de todos los recursos expresivos del actor, eliminados los medios estereotipados de la comunicación. El encuentro de unos inconscientes a otros acontece o no, según los días y los espectadores, pero se nota en todo caso el rigor, la honestidad y la intensidad de la trayectoria.

No será casualidad que los grupos que viven en América Latina nos traigan testimonios activos de la conscientización socio-política de sus pueblos, mientras los exilados, voluntarios o no, se adentran en una investigación estética: recurso idealista de los que no pueden actuar sobre la realidad. Por tanto no se puede calificar de inútil su experimentación. Actualmente, cortados de sus fuentes nacionales, mal enraizados en Francia, corren el riesgo de perderse en la abstracción. Pero pueden aportar mucho a los que metidos en un teatro de compromiso inmediato no tienen tiempo para indagar en el posible renuevo de sus medios expresivos. A condición de que se verifiquen encuentros serios, dedicados al intercambio de métodos, entre los de aquí y los de allá. . . .

Pudiera ser una de las tareas del festival de Nancy.

*París*