

Diálogo con Carlos Ferrari y Teatro del Sesenta

Carmen J. Rodríguez

Hace unos meses se abrió una nueva sala de teatro en San Juan—Nuestro Teatro. Dentro de la larga historia de esfuerzos realizados por los grupos teatrales de Puerto Rico para obtener su casa, Nuestro Teatro tiene un especial interés. Esta sala contó desde un principio con el respaldo de un numeroso público. La razón: Carlos Ferrari. ¿Quién no recuerda *Puerto Rico Fuá*, *Los Titingós de Juan Bobo*, *Amor en el caserío* y muchos otros éxitos que él lograra junto con el primer grupo puertorriqueño con el cual colaborara, Teatro del Sesenta? La entrevista siguiente, primero con Carlos Ferrari, luego con otros miembros del grupo de Nuestro Teatro, intenta indagar tanto en las circunstancias respecto a la asociación previa como en los proyectos actuales y planes para el futuro.

La asociación fue tan estrecha y exitosa que es inevitable preguntar, ¿por qué la separación?

Por una necesidad de realización personal (explica Ferrari). Había presiones dentro del grupo para hacer un teatro colectivo, y no estaba de acuerdo. Por otro lado, el grupo no estaba conforme con lo que yo escribía para ellos, ni con la manera en que lo hacía. Un ejemplo de esto fue que cuando se presentó *Amor en el caserío* (junio 1977) el grupo pensó que de haberse tratado como un drama, hubiera sido más efectivo.¹ Hoy las cosas parecen cambiar para ellos, y en este momento hablan de lo trascendente que puede ser el humor, y de lo terapéutica que es la risa. Quizás ahora hayan cambiado su visión de las cosas; lo que no ocurrió conmigo. Se me acusó de hacer teatro comercial. Estas contradicciones del grupo son suficientes para explicar mi alejamiento, porque, como siempre ocurrirá, no es lo que tú haces, sino el valor que se le da a lo que tú haces.

¿No estás de acuerdo entonces con el llamado "teatro colectivo"?

En el teatro colectivo todo el mundo opina, todo el mundo crea. Para trabajar de esa manera, se necesita un grado de compenetración, y una común uni-

dad de objetivos en lo estético y en lo político, que no es fácil de encontrar. Casi siempre, cuando un grupo está claro políticamente, no lo está teatralmente, o viceversa. Pienso que en raras ocasiones se logra el equilibrio necesario para que un trabajo colectivo tenga la fuerza y el sentido, que el director puede darle desde afuera a través de su visión y concepción personal. El teatro colectivo es una forma agonizante. No es otra cosa que el resultado de una crisis de autores y directores. Yo creo que el teatro es una labor de conjunto, pero, como sucede en una orquesta sinfónica, sin un director o una partitura no funciona.

¿La idea de formar un grupo surgió antes o después de separarte de Teatro del Sesenta?

Fue una idea que surgió lentamente. Dentro de Teatro del Sesenta se creó una relación muy estrecha entre Eduardo, Dámaris y yo. Un día Eduardo sugirió la idea de abrir un café-teatro, que nos sirviera de fuente de ingresos y, al mismo tiempo, de campo de experimentación. Después de la separación pregunté, ¿y por qué no un teatro? Esa pregunta tan simple fue el origen de la búsqueda, selección y problemas hasta que apareció la sala que llamamos hoy Nuestro Teatro.

Era una sala de cine desnuda, pues nunca llegó a usarse como tal. Fuimos al Instituto de Cultura. No pasó nada. No puedo entender cómo te dan miles de dólares para un fin de semana en el Tapia, pero para abrir una sala de teatro no hay dinero.² Fuimos a la alcaldía de San Juan. El Sr. Hernán Padilla (Alcalde de San Juan) reconoció nuestros esfuerzos en una carta y nos dió su apoyo moral. Luego fuimos al Sr. De Casenave, quien nos habló de unas butacas viejas del Tapia, las que nos dieron después de seguir los consabidos trámites burocráticos. Esa fue toda la ayuda oficial que recibimos. Después han sido los préstamos, los sacrificios personales, las maromas y los inventos para construir un teatro de la nada.

¿Quiénes componen en este momento Nuestro Teatro?

Eduardo Rodríguez, Dámaris Díaz y yo. Estamos incorporados como una institución con fines no pecuniarios.

¿Cómo se selecciona a los actores que participan en las producciones?

Para Puerto Rico Fuá hicimos audiciones abiertas. Para *Mofongo con Ketchup* se seleccionaron del talento que habíamos reclutado para el Fuá.

Si Puerto Rico Fuá fue un éxito de Teatro del Sesenta, y por lo tanto una obra identificada con dicho grupo, ¿por qué decidiste reponerla con Nuestro Teatro?

Porque era un éxito seguro. Hacer teatro en Puerto Rico es una aventura peligrosa. Por eso, y a pesar de que odio las reposiciones, tuve que reponer el Fuá; pues de esa manera fue posible generar el dinero necesario para afrontar los cada vez más crecientes gastos que conlleva el abrir una sala de teatro. Nuestro gusto hubiera sido abrir la sala con el Fuá, pero los problemas por resolver eran enormes, así que hubo que hacerlo en el Teatro Riviera.

¿Por qué decides presentar Mofongo con Ketchup, que es una obra desconocida?

Porque la obra tenía elementos que en mi opinión podían ser de éxito. Tener éxito es poder vivir del teatro y poder seguir haciendo teatro. Sin él no hay dinero, no hay sala. Por eso yo pronuncio la palabra éxito con el respeto que merece, y con el compromiso que significa el lograrlo sin caer en fórmulas vulgares o baratas. Decía Barrault: "Una compañía de teatro tiene la obligación de tener éxito." Si no lo logra, algo anda mal: el repertorio, el elenco, la visión del director."

¿Cuál es en tu opinión la diferencia entre el teatro de cabaret (Puerto Rico Fuá) y la revista musical (Mofongo con Ketchup)?

Ambas tienen muchísimos puntos de contacto. Las diferencias son sutiles. Ambas utilizan el humor, la música y el baile para satirizar y criticar una situación. En la revista musical, no obstante, casi nunca aparece el elemento histórico. Es decir, no se establece perspectiva en el tiempo; lo que ocurre hoy, es lo que cuenta.

¿Cuáles son tus planes para el futuro?

Seguir haciendo teatro por supuesto. Mantener la sala trabajando. Hay tantos proyectos para realizar: conciertos, teatro para niños. Pensamos subalquilar la sala para darle oportunidad a otras compañías teatrales. Nosotros seguiremos trabajando. No siempre se representarán obras mías; buscaremos otras obras que se adapten al elenco que integra Nuestro Teatro. Ahora que tenemos la sala cualquier imposible nos parece posible.³

Como toda moneda tiene dos lados, preguntamos a los miembros de Teatro del Sesenta:

¿Cómo se sienten ustedes ante la formación de Nuestro Teatro?

Pues yo me siento muy contento (dice José Félix "Jofe" Gómez). Creo que está muy bien que se haya formado un nuevo grupo y que se haya abierto una nueva sala de teatro.

Lo único que me apena (añade Idalia Pérez Garay) es la forma en que sucedió todo. Nosotros hubiéramos estado en la mejor disposición de cooperar. Después de todo no es la primera vez que un miembro del grupo forma otro grupo —un ejemplo fue Fernando Luis Aguilú y La Rueda Roja— lo que sí lamentamos es que no se diera un acuerdo amistoso.

Después que Ferrari abandona al grupo, Teatro del Sesenta presenta en su teatro, el Sylvia Rexach, *Discofieras*; obra que recibe una crítica desfavorable y genera una serie de acusaciones contra el grupo.

Mirando la obra en perspectiva, ¿cómo evaluarías a Discofieras?

Pienso (explica Jofe) que la obra fue un paso positivo de Teatro del Sesenta en un momento difícil. Date cuenta que al irse Ferrari, el grupo pierde un poco de perspectiva. Pero esta fue una reacción momentánea. Algunos consideran

que *Discofieras* no estuvo a la altura del trabajo que se venía realizando dentro del grupo; me refiero al aspecto artístico. Ellos opinan que el texto, la dirección y la actuación fueron muy pobres, por no decir muy malos. Otros opinan que la obra tuvo exceso de efectos especiales. Para mí es de gran satisfacción que varios de los planteamientos de la obra fueran confirmados por sucesos acaecidos después, como el famoso caso del soborno a los dueños de discotecas. Otro motivo de satisfacción fue el hecho de que se mantuvo en cartelera por ocho semanas.

¿Qué piensas de la acusación de plagio hecha por el Sr. Jaime Carrero a raíz de la presentación de Discofieras?

Sí, en un periódico local, el Sr. Jaime Carrero acusó al grupo de plagiar su obra *Isla linda* (explica José Félix Gómez). Su acusación se basa en dos puntos: el recurso del disc-jockey y la palabra "fiera." Es inevitable que los recursos se repitan en el teatro; lo importante es cómo los utiliza cada autor. El recurso del animador (disc-jockey) había sido utilizado ya en Puerto Rico por otros dramaturgos: Pablo Cabrera, *Preciosa y otras tonadas que no llegaron al Hit-Parade*; Carlos Ferrari, *Upa, Upa, Cataplum*; *Daisy*, creación colectiva de La Rueda Roja. En cuanto a la palabra "fiera," no entiendo cómo el Sr. Carrero puede alegar que le fue plagiada ya que las obras tratan distintos problemas: *Isla linda* trata sobre la situación de Vieques; *Discofieras*, sobre la problemática de las discotecas. Debo hacer claro que yo no tenía conocimiento alguno de las obras que fueron sometidas al concurso en el cual el Sr. Carrero participó. Además existe un esbozo de *Discofieras* que se hizo mucho antes (1977) de que Teatro del Sesenta (1978) convocara el concurso.⁴

El Concurso de Obras Teatrales fue realizado con gran seriedad (comenta Belén Ríos). Los miembros del jurado ignoraban los nombres de los autores: sólo los coordinadores — Texidor y yo — los sabíamos.

¿Qué tienes que decir de las acusaciones de comercialización que le fueron hechas al grupo a raíz de esta obra?

Discofieras es la obra más costosa que ha hecho Teatro del Sesenta (comenta Jofe). Debido a que la mayor parte de los actores del grupo estaban ocupados con las presentaciones de *Juan Bobo*, tuvimos que hacer audiciones para poder cubrir el elenco que sobrepasaba los veinte. Estos actores, al no ser miembros del grupo, cobran por sus servicios, lo que hacía que los gastos de salario fueran enormes. A esto hay que añadir los gastos de escenografía y luces. Tuvimos que recurrir a la ayuda de algunos comercios para poder afrontar estos gastos. Pero siempre dejamos bien claro que debíamos tener libertad de decir lo que nosotros entendíamos se debía decir. De hecho, la obra contradecía las expectativas de algunos comerciantes; a ellos se les hizo bien claro eso. Trabajamos en forma colectiva pues nosotros creemos en el trabajo colectivo, pero en función del individuo. Esto es algo que Ferrari no entendió mientras estuvo con el grupo.

El no entendió cuál era nuestra motivación al cuestionar ciertos aspectos de sus trabajos (comenta Idalia Pérez Garay, hermana de Florita Pérez Garay).

Nosotros estamos conscientes (dice Belén) de lo importante que ha sido Carlos Ferrari para Teatro del Sesenta. Lo respetamos por su gran dedicación al teatro.

No obstante (comenta Texidor) la separación nos ha enseñado algo muy importante: que Teatro del Sesenta no depende de nadie y que podemos seguir adelante a pesar de todo.

Reflexionando un poco sobre los diálogos que sostuvieron con Carlos Ferrari y los miembros de Teatro del Sesenta — diálogos donde ambas partes expresan los motivos de la separación — me viene a la mente el atávico conflicto entre grupo e individuo. Este conflicto se reviste de matices muy singulares al surgir dentro del ambiente teatral latinoamericano (en específico, pues también surge en otros sitios) lo que se ha dado por llamar “teatro colectivo.”

El proceso por el cual acaban de pasar Ferrari y Teatro del Sesenta ha sido descrito ya en los “Apuntes para un método de creación colectiva” que fueran redactados por Jackeline Vidal y Enrique Buenaventura (del Teatro Experimental de Cali, Colombia) para el programa de la I Muestra Mundial de Teatro Experimental celebrada en Puerto Rico en 1973. Veamos: “En el proceso de trabajo . . . nos dimos cuenta de que la aspiración a una verdadera creación colectiva, es decir, a una participación creadora por igual de parte de todos los integrantes, cambiaba radicalmente las relaciones de trabajo en el grupo. Durante mucho tiempo . . . el director concebía el montaje y los actores lo realizaban. Se aceptaban discusiones, es cierto, pero, en última instancia, lo determinante era la autoridad del director. Este criterio de Autoridad del director fue lo primero que se entró a cuestionar.”

Artistas como Vittorio Gassman, al igual que Ferrari, rechazan la creación colectiva, cuando ésta “ahoga los valores individuales”; es decir, cuando el grupo no reconoce (ya sea a propósito o por negligencia) la labor individual; o no permite que el individuo se desarrolle al máximo según su predilección dentro de las artes teatrales.

No creo que la falta de reconocimiento sea la razón primordial en la separación de Carlos Ferrari de Teatro del Sesenta. Basta ver los programas de las producciones que Ferrari montara con el grupo, para comprobar que se le daba reconocimiento a su labor. En cuanto a su crecimiento como artista, creo que Ferrari ganó mucho de su relación con Teatro del Sesenta, pues el grupo fue su primer laboratorio, su primer campo de prueba en Puerto Rico.

El conflicto surge más bien de la visión antagonica que ambos tienen del “teatro colectivo.” Para Carlos Ferrari es una forma agonizante, un tipo de teatro que sirvió a un propósito en un momento determinado, pero que nunca podrá igualar a la creación personal del director y el dramaturgo. Los miembros de Teatro del Sesenta, por su parte, piensan que el teatro colectivo es una forma válida aún, y que contribuye al enriquecimiento de la relación entre actores, dramaturgo y director.

Este conflicto se ha dejado sentir (desde hace ya algún tiempo; entre los artistas latinoamericanos como se puede ver en las palabras de Manuel Galich: “. . . [el teatro colectivo es] una fórmula de transición para suplir la falta de dramaturgos que estén a la altura de los acontecimientos y que tengan los mismos intereses que el pueblo trabajador.”

Si el “teatro colectivo” ha de sobrevivir o no a la prueba del tiempo, es

algo que sólo el tiempo nos hará saber. En cuanto a Ferrari y Teatro del Sesenta, creo firmemente que no han perdido con la separación. Teatro del Sesenta ha probado una vez más que puede seguir adelante, y Ferrari, que su teatro llega al pueblo. Buena suerte a ambos.

Notas

1. No obstante, cuando se presentó *Los Titingós de Juan Bobo*, Ferrari dijo en una entrevista para *El Mundo* (Enero 1977): "Estamos viviendo el mejor momento de Teatro del '60 por la unidad que hay en el grupo. No sólo en el sentido de elenco sino de objetivo. Sabemos dónde vamos y qué queremos."

2. El Instituto de Cultura Puertorriqueño; a través de la Oficina de Fomento Teatral auspicia 2 festivales de Teatro en San Juan: El Festival de Teatro Puertorriqueño y el Festival de Teatro Internacional. Ambos se realizan en el Teatro Tapia. Los grupos participantes reciben de \$4,000.00 a \$7,000.00 cada uno.

3. Nuestro Teatro está presentando otra obra de Ferrari: *La puerca de Juan Bobo*. Esta obra es una crítica a los medios publicitarios y su máxima creación: el consumo desmedido. *La puerca de Juan Bobo* es una obra satírica cuyo interés principal estriba en la rica caracterización de sus personajes, ya que Ferrari ha prescindido en ella (como lo hizo en *Amor en el caserío*) de los números musicales. Además se está presentando los domingos en matinal su versión de Caperucita Roja.

4. *Isla linda* fue una de las 17 obras sometidas al Concurso de Obras Teatrales convocado por Teatro del Sesenta a principios de 1978 y que cierra en diciembre del mismo año. El Jurado (Ramón Figueroa Chapel, Idalia Pérez Garay y Ulises Santiago) declara desierto el concurso por considerar que las obras sometidas no eran lo suficientemente meritorias.