

## Primer Festival de Nuevo Teatro en Washington: Trayectoria y análisis

Judith A. Weiss

Los festivales de teatro popular, o nuevo teatro, según se han desarrollado en los últimos veinte años, tienen varios objetivos fundamentales además de la representación de obras de cierta calidad artística. En primer lugar, deben incluir algún mecanismo que aclare el proceso de producción; aunque el producto (la obra acabada) es lo que ve el público, es el *proceso* que distingue al Nuevo Teatro del teatro tradicional y del comercial. En un festival de este tipo, los participantes (grupos venidos de otras ciudades y con limitados recursos materiales) deben tener la oportunidad de compartir su trabajo con otros, de discutir problemas comunes y cobrar nuevas fuerzas.

Un festival ofrece al público del barrio en que se realizan los eventos una muestra de las distintas posibilidades artísticas del Nuevo Teatro, y atrae a nuevos espectadores, dando a conocer fuera de las áreas demográficas ya establecidas del grupo anfitrión la realidad del teatro latinoamericano.

El Primer Festival de Nuevo Teatro en Washington, D.C. (junio 5 al 9, 1985) cumplió, básicamente, con estos objetivos, y los organizadores los tuvieron presentes en todo momento. El balance fue muy positivo, y una crítica no amenazaría la frágil organización. Es importante, además, analizar algunos de los elementos que determinan tanto esa fragilidad como la fuerza del Festival. Esta nota es, por lo tanto, algo más que una reseña de los espectáculos, e incluye algunos de los detalles más significativos de la trayectoria del Festival.

El Festival de Washington surgió del concepto de una pequeña muestra regional de COLAT (la Corporación Latinoamericana de Teatros, organismo que reúne a varios grupos del Nuevo Teatro de la Costa Este), y pasó luego a ser algo más diversificado. Por cierto que no se propuso en ningún momento que fuera algo de la envergadura de los festivales de TENAZ, pero sí que los tuviera presentes como modelo.

En agosto de 1984 se hablaba de una pequeña actividad con Teatro Nuestro (de Washington) y los grupos de Nueva York (Pregonés, Orientación

y Teatro 4). Poco después, Teatro 4 dejó de funcionar, y el grupo Horizontes, de Montreal (miembro como los demás de COLAT y la Coordinadora Continental de Teatro), expresó interés en participar. Fueron recomendados la Compagnie Exilio (Montreal) y TEXPO (Santo Domingo), y quedaron incluidos en el programa, junto con Horizontes y el Teatro de la Esperanza (como representante de TENAZ). El Teatro Gala de Washington se afilió al Festival como gesto de solidaridad, aunque no trabaja en el método del Nuevo Teatro y es más bien un teatro de repertorio.

Todos los espectáculos de los grupos de fuera de Washington se tuvieron que programar para el fin de semana (viernes a domingo), porque los grupos completos no podían llegar antes. A última hora, se supo que el Departamento de Estado les había negado las visas a TEXPO, por lo cual se suspendieron dos funciones. Aun después de eliminado TEXPO, quedaban nueve funciones, dos simposios y las reuniones en tres días.

Dos de los grupos representaban en lugares distintos, lo cual significó un difícil desplazamiento de utilería y escenografía entre el Kennedy Center y el Teatro Sanctuary, en el barrio Adams-Morgan; las cuatro funciones tuvieron lugar sin problemas, gracias a la ayuda de los dos grupos y de otros que prestaron su servicio voluntario como personal técnico. Esta colaboración tan estrecha, por otra parte, sirvió de experiencia concreta de trabajo entre grupos y, aunque fue una labor difícil, dio nuevas energías a los participantes, según lo comentaron todos.

El Festival se benefició del apoyo del American National Theater, organismo artístico afiliado con el Kennedy Center y que se interesa en identificar el mejor teatro regional de los Estados Unidos y presentarlo en el Theater Lab. Allí tuvieron lugar dos funciones, por las tardes. Las demás representaciones se dieron en el local de Teatro Nuestro y en el Teatro Sanctuary. Teatro Nuestro alquila el subsuelo-auditorio de la iglesia adyacente al Centro Wilson, donde está el Centro de Arte (del que forma parte Teatro Nuestro). El Teatro Sanctuary, situado en otra iglesia del barrio, tiene un público más o menos estable, en su mayoría anglos liberales, aficionados del teatro, y atrae además a alguna gente de la comunidad latina.

La reunión de representantes de COLAT, TENAZ y ATINT (la Asociación de Trabajadores de Investigadores del Nuevo Teatro) fue breve pero productiva. Entre otras cosas, se planteó la necesidad de un encuentro del Nuevo Teatro, que se realizará en 1986, probablemente en el área de Nueva York. Se habló también de la necesidad de fortalecer las redes de comunicación, de información y de apoyo a los grupos de Nuevo Teatro, y del papel que puede desempeñar ATINT como fuente de informaciones y de asesoría en materia de bibliografía, crítica, recaudación de fondos, etc.

Dos simposios, subvencionados por el Consejo para las Humanidades del Distrito de Columbia, proyectaron hacia la comunidad de Washington algunos de los principios y objetivos del Nuevo Teatro. Participaron en las mesas redondas artistas latinos y representantes del teatro angloamericano de participación popular. Las discusiones sobre "La investigación en el teatro de creación colectiva" y "La mujer en el Nuevo Teatro" se concentraron en la identificación de problemas de tipo metodológico y material, en los aspectos comunes del teatro latino y del anglo, y en las

perspectivas para la colaboración, tanto entre teatristas y académicos como entre grupos de distintas nacionalidades.

Se imprimirá un resumen de las mesas redondas en inglés, para la comunidad teatral de Washington, y otro en castellano aparecerá en el Boletín de ATINT. Como crítica general, se podría señalar que los académicos no participamos como representantes fuertes de nuestra disciplina, y que los temas eran quizás demasiado generales; a estas alturas, tanto la experiencia empírica como la crítica están lo suficientemente desarrolladas como para enfocar aspectos más específicos y profundizar más en ellos.

Volviendo al Festival, podría medirse en cifras frías el éxito del evento. Número total de participantes (sin contar a Teatro Gala, afiliado pero no participante directo): 47 (43 de fuera de Washington). Funciones (incluyendo una de Gala): 10. Localidades (total): 1.450. Asistencia total: 1.330 espectadores. (91%). La publicidad había incluido entrevistas y anuncios en siete estaciones de radio y televisión con públicos muy diversos. El éxito fue rotundo, si se toman en cuenta otros factores que militaban contra él. El mismo fin de semana tenía lugar un importante festival de jazz organizado por la municipalidad, y había seis otras actividades teatrales en cartelera. Debería tomarse en cuenta, además, el factor político: el área metropolitana incluye una importante población latina de derecha que evita apoyar todo evento cultural conectado con la solidaridad o patrocinado por organismos identificados como liberales o de izquierda, y ni la Noche Cultural en Solidaridad con Centroamérica con que se clausuró el Festival, ni el Teatro Nuestro y el Centro de Arte ofrecían alarde de neutralidad.

En el otro extremo socioeconómico, dentro del barrio mismo, están los refugiados centroamericanos, que constituyen un 60-70% de los latinos de la ciudad. La mayoría de ellos no participa en actividades culturales, fuera de los bailes y los festivales callejeros. Pero este festival no ofrecía teatro callejero, que siempre ha sido una de las formas más representativas del Nuevo Teatro, y pocos centroamericanos de la comunidad asistieron a las funciones.

Ahora bien, la ausencia de teatro callejero se explica de la misma manera que la inclusión de Teatro Gala con una obra tan anómala para un festival de este tipo (*El Caballero de Olmedo*): las finanzas. Ni el presupuesto del Festival ni el de los grupos individuales permitieron la preparación de una obra especial para el Festival, y cada grupo llevó la obra que tenía montada en ese momento. Dio la casualidad que ninguna de las obras se prestaba a una función callejera, y podría hacerse aquí un señalamiento crítico acerca de la planificación, en la cual (por limitaciones de tiempo y de experiencia) no pudo equilibrarse mejor el juicio de selección entre grupos, estilos de trabajo y necesidades de un teatro popular.

La inclusión del grupo Exilio, de Montreal, fue un error, ya que su estilo de trabajo ("performance" individual, con dependencia excesiva de técnica audiovisual y enfoque subjetivo, filtrado casi exclusivamente por la experiencia de un individuo) difiere en general del proceso de producción del Nuevo Teatro y se proyecta como un ente aislado en la dinámica colectiva de un festival, porque el montaje técnico ocupa al grupo durante casi dos días enteros.

La visión de conjunto era una de objetivos ambiciosos y recursos

modestos. Ninguno de los grupos recibió pago alguno para sus representaciones, aunque recibieron alojamiento y comida gratis. Todos, menos el grupo de California, pagaron sus gastos de viaje. Los organizadores contaron exclusivamente con voluntarios en los días del Festival, y en la planificación trabajaron con sueldo sólo dos personas. El esfuerzo de conjunto permitió que se realizara el proyecto a pesar de que ya se sabía desde el principio que podían contar con muy poco dinero: las solicitudes salieron tarde, y el Festival pudo recibir apoyo parcial de una sola fundación privada (local), de dos organismos de ayuda a las artes, de la Oficina de Asuntos Latinos de la Alcaldía, y de algunos individuos generosos.

Para los participantes, el sacrificio económico valió la pena: la calidad artística de las obras era excelente (más de un grupo hizo muestra de un progreso extraordinario desde la última vez que los vimos, en 1984), y el intercambio fue muy fructífero. Otra piedra de toque es el enfrentamiento con la realidad que tiende a ocurrir en festivales de tipo popular. Citamos algunos ejemplos a continuación.

Después de la presentación de la *Historia del hombre que se convirtió en perro* un centroamericano de unos cuarenta años de edad se acerca a los voluntarios del bar y susurra, entre maravillado y desolado:—Ese hombre, ese perro soy yo. Tiene lágrimas en los ojos.

Salimos de la presentación de *Exilio* (actuación, música, video, película, sonidos, de la violencia del golpe y del exilio chileno) en el subsuelo de la iglesia, para encontrar a unos cincuenta protestantes hispanos que esperan pacientemente para usar el mismo espacio para su servicio dominical. En ese momento, pasa un joven sangrando de una cuchillada al pecho. Lleva la camisa ensangrentada en la mano, y no quiere detenerse con sus conocidos. Los devotos siguen leyendo sus biblias sin levantar los ojos para mirarlo. Más tarde, dos policías muy amables interrogan en el Centro de Arte a un muchacho salvadoreño que presencié el asalto, pero él no quiere hablarles, porque es indocumentado y tiene miedo de dar su nombre.

Un grupo de Montreal, Horizontes, integrado por uruguayos, argentinos, una puertorriqueña, un hondureño y actores de otras nacionalidades, llega desde el Kennedy Center para ensayar en el teatro Sanctuary. Al entrar con su escenografía esa mañana, tienen que pasar por entre cuarenta hombres y mujeres harapientos que esperan la comida que se distribuye gratis todos los días, en esa misma iglesia—más precisamente, en el espacio del Teatro Sanctuary, que está dentro de la iglesia. Esa noche, los latinoamericanos canadienses presentan su “Orgía”—así nos lo contaron después—*en el espacio de los mendigos*, ausentes ahora, los mismos mendigos que les habían ayudado a llevar su equipo desde el camión. De repente la obra deja de ser para los actores y para el director algo de “la realidad latinoamericana lejana,” para convertirse en eslabón entre el “allá” y el “acá.” Explota, ese día, la dimensión de “exoticidad” que sin querer adquiere el arte fuera de su contexto de origen.

En cuanto a la crítica de las obras, se oyó muy poco de los artistas. Algunos académicos sí ofrecieron opiniones: (1) Tanto *High Noon, al mediodía* de Pregones como el *¡No se paga! ¡No se paga!* de La Esperanza tenían elementos forzados y momentos en que la exageración se inclinaba hacia el

exceso, aunque la intención de ambas era muy clara: ésta, una comedia al estilo de las carpas y la comedia popular mexicana y chicana; aquélla, una parodia agit-prop de la película de vaqueros. (2) La actuación de Horizontes tenía tanto del estilo tradicional que se dio una paradoja: el montaje de una de las obras fundamentales del Nuevo Teatro como pieza de repertorio clásico. (3) La dirección de las *Historias para ser contadas*, que se presentó aquí, no tiene justificación en 1985, por la manera en que explota estereotipos del africano y del homosexual, y porque no hubo ningún intento de desarrollar los personajes femeninos, víctimas, en el texto original, de la negligencia del autor.

Considero importante mencionar estos comentarios, porque el carácter colectivo del Festival hace que sean preferibles a una opinión individual exclusiva, sobre todo si esta opinión está basada en una participación directa en el proceso organizativo.

También cabe señalar que las debilidades se deben en muchos casos a la falta de tiempo, que se traduce a su vez como falta de recursos. No son pocos los grupos que apenas sobreviven, con poca posibilidad de ofrecer a sus mejores artistas las garantías mínimas que merecen, ni de atraer a otros para suplementar a un personal agotado, ni, en algunos casos, para contratar a un director y asegurar una mayor disciplina interna.

Mientras tanto, el clima político y el efecto de la prolongada crisis económica se extienden hasta las comunidades latinas y las universidades, que han sido desde el comienzo las bases de apoyo del Nuevo Teatro en los Estados Unidos. Sin embargo, los grupos mejor organizados y más disciplinados, los que saben conseguir apoyo financiero para proyectos versátiles, se defienden y siguen adelante, más o menos—v.g., las giras universitarias de La Esperanza, el teatro infantil y teatro para sindicatos, de Pregones.

Es innegable que todo lo que se pudo criticar de la organización del Festival y de la calidad artística de las presentaciones tiene que verse en el contexto socioeconómico, su causa primera. La coyuntura actual es un reto al ingenio del artista en sus intentos de sobrevivir con integridad. Sin una base de apoyo material y psicológico, es difícil llegar a un nivel artístico constante que permita una crítica estética de mayor rigor.

Los festivales y encuentros ofrecen una respuesta al problema. Son oportunidades para intercambiar estrategias mientras se analizan las corrientes y los efectos del “clima,” y, de mantenerse una continuidad de comunicación y trabajo de colaboración, son un medio valioso para medir el progreso de los grupos y contribuir a su crecimiento. A juzgar por las reacciones de los participantes—del este, del oeste y del Canadá—el Festival de Washington respondía a una necesidad muy real.

*Mount Allison University*