

La influencia del teatro de América Latina en la escena ibérica a través del FIT de Cádiz: Una asignatura pendiente¹

Pepe Bablé

Se me ha pedido mi opinión sobre la influencia del teatro de este continente en la escena ibérica —entendiendo continente como concepto geográfico que engloba a la totalidad de países latinoamericanos y Brasil— a través de los espectáculos programados en el Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz en estos 29 años de andadura. Como desconozco la realidad de Portugal, hablaré solo de España aunque, a veces, me pueda referir por extensión a todo el ámbito europeo. Pues bien, a este respecto, me atrevería a decir que, al menos en España, la influencia del teatro de este continente es bien poca. Como después de esta afirmación pudiera parecer que aquí podría acabar mi intervención, voy a matizar este comentario.

Desde 1986, el Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz viene ofreciendo una plataforma de exhibición e interacción de las artes escénicas iberoamericanas con la programación de espectáculos de este ámbito y con objeto de trabajar en pro de la integración iberoamericana a través del teatro. Entendiéndose como concepto iberoamericano el conjunto de países de Latinoamérica con la inclusión de Portugal, Brasil y España.

El Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz es un encuentro que intenta en cada edición presentar programaciones donde los espectáculos españoles estén en igualdad porcentual a los del resto de los países que conforman el ámbito iberoamericano. Hay ediciones que se consigue y otras no, pero al menos se trabaja para que exista esa dualidad y se produzca un diálogo artístico. En estos años han pasado por Cádiz, hasta la fecha, 725 espectáculos, que se desglosan de la siguiente manera: 285 españoles y 440 del resto de países latinoamericanos; siendo de estos 440 espectáculos: 44 de Brasil y 19 de Portugal. Siguiendo con las estadísticas la relación de espectáculos por países es el siguiente: Argentina ha estado presente con 77 espectáculos,

México con 49, Colombia con 48, Chile con 39, Cuba con 27, Uruguay y Venezuela con 26, Costa Rica con 20, Ecuador y Perú con 17, Nicaragua y Puerto Rico con 6, EE.UU. y Guatemala con 4, Paraguay con 3 y Honduras, El Salvador, República Dominicana y Panamá con 2.

De estos datos se puede deducir que el FIT de Cádiz es responsable de haber propiciado parte del conocimiento del teatro iberoamericano que existe hoy en Europa. Si algunos grupos, autores y directores actualmente son conocidos es porque Cádiz apostó y les dio la oportunidad de presentarse en ese continente. Pero también de estos datos se pueden hacer estas otras diferentes lecturas.

La primera que se observa es la diferencia que existe en la participación de algunos países respecto a otros. Esto se debe principalmente a que la programación del festival se articula alrededor de países en los que existe un importante tejido teatral profesional, y de aquellos donde es fácil obtener ayudas que posibiliten la venida de los grupos a España. Mientras el festival no cuente con un presupuesto económico que le permita programar lo deseado y asumiendo todos sus costes, este será un gran condicionante. Además, el festival tiene que programar espectáculos y grupos que puedan atraer la curiosidad de los diferentes vectores de públicos y de los medios de comunicación local y nacional.

La segunda es la escasa presencia de espectáculos de Brasil y de Portugal. Esto se debe en parte a la falta de tradición en España de presenciar espectáculos hablados en otras lenguas. Subsiste un rechazo a todo aquello que no es fácil de entender, y solo en Madrid, Barcelona, y en otros lugares donde conviven festivales y programaciones internacionales, hay costumbre de asistir a espectáculos en lengua extranjera con traducciones simultáneas o con leyendas. Esto condiciona que los espectáculos en lengua portuguesa deban tener unas características especiales, por lo que es más fácil programar espectáculos de mucha acción y pocas palabras, como la danza, o aquellos donde la música y lo visual jueguen un papel importante. En el caso de Portugal, a esto se añade que históricamente es un país del que España ha vivido de espaldas durante mucho tiempo; por lo que existe un gran desconocimiento general sobre él, pero en particular de sus potencialidades y realidades artísticas. Como curiosidad, se puede señalar que es más fácil que el espectador español acuda a un espectáculo brasileño que a uno portugués. A los espectáculos de Brasil, al provenir de un lugar lejano y exótico, se le intuye otra idiosincrasia y se estima que lo lúdico y festivo estará presente. El teatro portugués, en cambio, y salvo excepciones, se asienta en espectáculos donde redunda la palabra; son más serios y menos divertidos.

Y la tercera, quizás la más importante, y que no se delata con los números, es la evidencia del desconocimiento que aún existe sobre el teatro de este continente. Hasta hace muy poco tiempo, la presencia de grupos de este continente en otras programaciones era escasa o casi inexistente. Hoy, afortunadamente, se pueden ver muchos espectáculos en festivales y ferias de teatro, modalidad muy arraigada en España, pero todo esto sigue siendo insuficiente.

Como del debate nace la luz y se produce enriquecimiento, quiero compartir algunas reflexiones que nos alienten a conversar y a seguir avanzando en el ejercicio de esta profesión que nos une. Cuando hablamos de teatro en general, a veces simplificamos su ámbito de acción, encorsetándolo en dos dimensiones: la estética y los caminos ideológicos, o las técnicas y sus resultados artísticos. Y estos conceptos primarios, que son verdaderamente significativos, a veces nos hacen olvidar la importancia de las relaciones ligadas con la historia individual y con la propia en general, sobretudo en estos momentos que vivimos donde parece que la historia no es más que la que se cuenta en tiempo presente, y donde lo cotidiano está tan influenciado por lo global. Digo esto porque opino que no se puede hablar de la evolución del teatro de este continente y de su influencia escénica en España y en Europa eludiendo las dificultades derivadas de la época en que vivimos y centrándonos solamente en las propias inherentes al hecho escénico. Lo creo porque la influencia de lo global en el teatro es posiblemente un factor de ingerencia tanto en la labor artística de los creadores como de los productos teatrales. Nada está a salvo de las modas imperantes del tiempo que nos toca vivir.

Cuando hablar del teatro de América Latina debería ser hacerlo sobre una especificidad, no lo es porque también es víctima de los mismos problemas que adolece el resto del teatro de otras latitudes. Los lenguajes se globalizan y sin embargo, al parecer solo aquello que se hace universal a partir de lo particular es lo que tiene la posibilidad de mantenerse como autóctono y puro. Pero, si aceptamos que el teatro de este continente es igual, en lo general, al del resto del teatro que se genera en otros lugares, ¿por qué ocurre esta situación? ¿Por qué no es aceptado?

Creo que su poca evolución se asienta en su escasa circulación y el desinterés de los programadores. El desinterés de los programadores se manifiesta con argumentos como que el teatro latinoamericano no polariza la atención del gran público –aquí salen a la luz las consabidas reglas del juego de la ley de la demanda y la oferta– o que a veces este teatro no tiene la calidad normalmente exigible, sin explicar nunca por qué o identificar qué

o quiénes son los que establecen el baremo de la supuesta calidad. Pero estos argumentos ocultan algo que suele negarse, y es todo lo que provoca el tópico “sudamericano” y el desconocimiento generalizado de este continente. En mi opinión es aquí donde reposa el desinterés por su teatro y el no reconocer que existen otros modos de entender y ejecutar los lenguajes artísticos. Y de esta manera, es difícil que se acepte la existencia de otros contextos.

Cierto que en España y en Europa se consume teatro de este continente, claro que sí. Pero si nos fijamos en su procedencia nos podemos dar cuenta de que, en la mayoría de los casos, el teatro que es reconocido y aceptado es el que proviene de países donde existe una fuerte herencia de la tradición teatral europea. Los grupos, autores, actores y directores de escena que son conocidos, la mayoría de las veces son artistas con influencias de escuelas europeas y casi todos pertenecientes a una región geográfica específica. Y si trasladáramos estos predomios a la danza contemporánea, tan en auge actualmente, vemos como aquí es donde más se evidencian las influencias de escuelas europeas o norteamericanas.

¿Y es éste todo el teatro de este continente? Por supuesto que no. Este continente es diverso y heterogéneo, como también lo es su teatro, y son múltiples los estilos y formas de expresarlo. Muchos siguen las corrientes actuales, pero otros se sostienen en la defensa de su propio espacio histórico, social, cultural y artístico, y otros parten de sus genuinas culturas. Y estas singularidades, que se ven reflejadas en muchas propuestas, ofrecen resultados tan alejados de otras maneras de pensar y de entender el teatro que posiblemente sean las que lo convierten en un teatro infrecuente.

Para calibrar este teatro hay que reconocer que aquí hay tan buen y tan mal teatro como en Europa, que sus estructuras artísticas adolecen de los mismos problemas creativos y coyunturales que los europeos, y que se logra hacer un teatro importante a pesar de las desigualdades que existen. Mientras que en Europa el tejido teatral disfruta de un apoyo político importante, en este continente hay muchos países que carecen de políticas culturales que lo desarrollen y protejan con subvenciones y ayudas.

Apoyándome en mi experiencia, como responsable de un festival que trabaja por establecer un espacio común equitativo, y en el que las instituciones que lo apoyan han llevado a cabo innumerables intentos para conseguirlo, es por lo que me atrevo a aventurar que la escasa circulación de estos productos se reafirma en la falta de interés por este teatro. Puedo aceptar que la falta de interés de programadores y públicos también pueda deberse al daño provocado por espectáculos fallidos, pero esto no debe ocultar que

la mayoría de los espectáculos que se programan son los más cercanos a la manera europea de entender el hecho escénico.

Al continente europeo, que no es ajeno a la mediatización cultural que provoca olvidar que existe el derecho a la diferencia, se le hace difícil admitir que hay lazos culturales ancestrales que le unen al universo latinoamericano y que le queda por descubrir todo un universo heterogéneo y sugerente. Por lo tanto, se me antoja que esta influencia será real cuando se acepte plenamente la existencia de otros parámetros culturales diferentes. Porque no admitir lo “otro” o lo diverso es no permitir espacios para la confrontación y la integración.

En este momento actual, donde la situación económica incide de manera esencial en todo, y donde estamos abocados a poner en práctica profundas transformaciones, ahora el teatro también se ve en la necesidad de establecer grandes cambios que logren mitigar las consecuencias de estas contingencias. En época de bonanza, parece que el teatro se preocupa más por ser un producto acorde a las exigencias del mercado, y que por el camino olvida que debe ser un arte al servicio del crecimiento de las personas. La crisis, en cualquiera de sus acepciones, está unida de siempre al hecho teatral: crisis de ideas, de creatividad, de estilos, de dramaturgias, de género, de técnicas, de públicos, etc., pero ahora la que impera es la crisis económica, circunstancia preocupante que debe provocar un replanteamiento del universo teatral.

Y es que la fortaleza de la energía del trabajo colectivo, el impulso de las editoriales por difundir el pensamiento, la solidez de los centros de creación y de las empresas de producción, la necesidad de escuelas para la formación integral de profesionales libres, la utilidad de festivales y encuentros al servicio de la experimentación y de la diversidad de estilos, todo se verá cercenado, no sólo ante la falta de recursos económicos, sino por la inexistencia de un tejido social comprometido con este arte que nada reclamará, por no haberles hecho sentir la necesidad del teatro como herramienta de crecimiento personal, más allá de la simple satisfacción artística.

Por todo esto, en vez de seguir preguntándonos por la influencia de determinados estilos o formas creativas, me parece que es urgente empezar a trabajar para encontrar fórmulas que permitan el desarrollo de las artes escénicas en cada país y en cada contexto que se realice. Creo que esta debe ser la principal preocupación de cada uno de los que tenemos el compromiso profesional de luchar en beneficio y sostenimiento de las artes escénicas iberoamericanas.

Y ahora, para seguir reflexionando, os invito al debate.

*Director del FIT de Cádiz—Festival Ibero americano de Teatro de Cádiz.
Director de Teatro y de la compañía de teatro Marionetas, la Tía Norica.*

Notas

¹ Esta charla se presentó durante la tercera edición de MIRADA, Festival Ibero-americano de Artes Cénicas de Santos, Brasil, el día 6 de septiembre de 2014.