



Off-Off-Off ou sur le toit de Pablo Neruda de Alberto Kurapel. Festival de Teatro de las Américas. Courtesy: George J. Smid, fotografías.

Otra vez el Festival de las Américas en Montreal

Fernando de Toro

Entre el 26 de mayo y el 7 de junio de 1987, se celebró por segunda vez el Festival de las Américas en Montreal. Este Festival, ya desde su primera realización en 1985, se planteó como algo permanente, como un encuentro a continuar. Quizás, uno de los aspectos más importantes de este Festival, es la visión o más bien la concepción que nutre y sustenta su realización. Marie-Hélène Falcon, la directora y verdaderamente la materia gris del Festival, lo concibe como "un diálogo, un intercambio entre Norte-Sur." Interesante planteamiento, puesto que el anterior Primer Ministro del Canadá, Pierre Trudeau, fue quien dio origen, en los años '70, desde una perspectiva política y económica, a esta idea que se materializa en el Festival.

En términos generales todas las obras escogidas se destacaron por su calidad, y la presencia latinoamericana fue importante, no tanto por el número de obras escogidas, como por la calidad y el alto nivel estético y teatral de las mismas. Debemos señalar que un aspecto saliente del Festival es precisamente el cuidado que se toma en seleccionar las obras, y esto por lo general, sujeto a criterios estéticos teatrales y espectaculares.

El Festival contó con siete obras del Québec (*Balzac*, *Hamlet Machine*, *La Soirée des murmures*, *Off Off Off ou sur le toit de Pablo Neruda* (del chileno residente en Montréal, Alberto Kurapel), *Pericles*, *Prince of Tyre* y *Un oiseau vivant dans la gueule*; dos del Canadá inglés (*This is What Happens in Orangeville* y *Reflections in the Medicine Wheel*); cuatro de los Estados Unidos (*Turtle Dreams*, *The Angels of Swedenborg*, *Road to Immortality* y *Rachel's Brain*), una de Haití (*Kaselezo*), y seis de Latinoamérica (*Potestad* del argentino E. Pavlovsky; *Las dos Fridas* por Barbara Córcega, Abraham Oceransky, María del Carmen Farías, UNAM, México; *El Gran Circo Criollo*, Grupo de Titiriteros del Teatro General San Martín, Argentina; *Juan y su mundo*, Grupo Teyocayani, Nicaragua; *Macunaíma* y *A hora e vez de*

Augusto Matraga del Grupo de Teatro Macunaíma del Brasil, dirigido por Antunes Filho).

Sin ninguna duda las obras que tuvieron el mayor éxito, tanto con la prensa como con el público, fueron las dos del grupo brasileño y la de Eduardo Pavlovsky.

El teatro de Antunes Filho, particularmente conocido por la gira mundial de *Macunaíma*, presenta dos obras que consisten en rescate de la cultura brasileña y el destacar una dimensión, quizás irrecuperable de aquélla: los vínculos con la tierra, con lo oculto y con el misterio mismo de la vida. Sin embargo, en el trabajo teatral de Antunes Filho hay algo más que un "rescate de una cultura." Hay el rescate del teatro como teatro, una recuperación de la teatralidad, o más bien, la introducción de una nueva teatralidad en nuestro continente. Durante décadas el teatro latinoamericano estuvo permeado y sujeto al discurso político, esto es, el teatro como medio para hacer política, lo cual condujo, a nuestro ver, a una especie de bancarrota teatral doble: por una parte, el teatro no reflexionó sobre sí mismo, sobre su oficio, sobre su especificidad misma como espectáculo y como trabajo sobre el actor y sobre el espacio escénico: nuestras sociedades han cambiado, su discurso también, pero ese teatro no cambió y continuó y continúa vehiculando un mismo hacer teatral y discursivo.



A hora e vez de Augusto Matraga, del grupo Macunaíma de Brasil. Festival de Teatro de las Americas, Montreal. Courtesy: Emidio Luísi/Fotograma, fotografías.

Es precisamente aquí donde se introduce el cambio radical que observamos con obras como *Macunaíma*, *A hora e vez de Augusto Matraga* y *Potestad*. No es que lo político no sea importante (cuidado con las malas interpretaciones), sino que la política sirve como materia al teatro, pero no el teatro como medio para aquélla. Estas tres obras, y lo mismo podríamos decir de *Off Off Off* de Alberto Kurapel, o de *Las dos Fridas* del grupo mexicano, es el juego teatral, el teatro como arte, como trabajo, como textura, lo que prima y queda en la superficie misma de la representación.



Las Dos Fridas de Bárbara Córcega, Abraham Oceransky y María del Carmen Farías, UNAM, México. Festival de Teatro de las Américas, Montreal.

Postestad es una obra maestra del lenguaje, de la puesta en escena del discurso: la palabra como espectáculo, exhibida, ostentada en toda su ambigüedad, pragmática, semántica, sintáctica. Incluso podríamos decir que se trata de una palabra que opera completamente

a nivel semiótico: una palabra semiotizada en contexto y texto/intertexto. Es precisamente el cruce de textos, los cuales se materializan en el discurso como intertextos que refieren (son el referente de) una realidad que nunca es nombrada directamente, que existe por su ausencia: los desaparecidos, la tortura, los capturados. Esto es lo magnífico de *Postestad*, actuada de una forma brillante por Pavlovsky: la palabra, es decir, la circulación discursiva, es sólo aprehendida por los intertextos referidos a una cultura (argentina) y a un espacio/tiempo (actuales) de esa realidad. Pero al mismo tiempo, la estrategia discursiva y gestual, la dimensión lúdica de la palabra y del cuerpo del actor, funcionan como un contrapunto, donde el cómo que se dice contradice lo dicho, lo afirmado niega, lo negado afirma. La estrategia textual, discursiva, consiste en atrapar al espectador, envolverlo con/en el discurso, de manera que no pueda escapar. Este discurso es sin duda político, y su devastador efecto en el público procede no del contenido, del mensaje de ese discurso, sino de cómo ese mensaje está vehiculado: es arte, ludicidad, teatralidad constante, integración de la palabra y el gesto: el juego en el sentido de la teatralidad.

En este sentido, *Potestad* no difiere mucho de *Macunaíma* o de *A hora e vez de Augusto Matraga*, en cuanto Antunes Filho también hace del juego, de la teatralidad, el centro mismo de toda creatividad. El efecto (en el sentido de la recepción teatral: *Wirkung*) del teatro de Filho reside en señalar espectacularmente que estamos en el teatro. Pero en vez de ser el discurso lo que nos atrapa, es el espectáculo mismo: el rito vertiginoso y constante de *Macunaíma* no permite que el espectador escape ni por un momento de la orgía espectacular. Sí, de alguna manera el teatro brasileño es siempre una orgía espectacular exuberante (pienso en la puesta en escena de *Ubu rei* de Cacá Rosset en São Paulo 1986), una ostensión del cuerpo del actor, una exhibición calculada. Calculada en la medida en que Filho ha creado un tipo propio de actuación, de puesta en escena, de puesta en juego del espectáculo. En esto podemos decir que ha formado una escuela cuyos efectos se hacen sentir no solamente en el Brasil, sino también en el resto del continente (en el Festival de la Habana, en junio de 1987, pudimos ver algunas obras cubanas que toman de Filho su tipo de actuación: constante movimiento, armónico y disyuntivo, y por lo general como ironía y, por qué no, como burla).

Nos parece que este nuevo espacio creado en Montréal es de suma importancia para nuestro continente, no solamente porque crea un nuevo espacio espectacular, sino también, y en particular, porque de alguna manera es un espacio libre, no contaminado por viejas luchas intestinas que siempre intervienen en nuestros festivales. Este nuevo espacio, espero, continuará creciendo, y deseamos que en el futuro no se reduzca solamente a los espectáculos, pero que también se

transforme en un lugar de diálogo, donde las obras representadas dialoguen entre sí a través de los críticos, científicos teatrales, semiólogos, autores, directores, actores y el público en general. Nos parece que el Festival de las Américas de Montreal tiene esta oportunidad única de ser distinto a otros festivales, de comenzar de cero, sin ataduras y compromisos previos: esta oportunidad única consistiría en transformar el Festival de las Américas en un diálogo de las Américas, un diálogo permanente que podría, eventualmente, transformarse en una institución modelo para todo el continente. De hecho, las lecturas escenificadas, como *El viejo criado* de Roberto Cossa, traducida al francés quebecois (traducción de José Luis Thenon y Francine Ruel, puesta en espacio de André Brassard), son un primer paso en esta dirección. Pensamos que el siguiente paso sería la integración más activa de importantes instituciones latinoamericanas como el Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (CELCIT-Venezuela) y Fundación para el Desarrollo del Arte (FUNDART-Argentina), y el Instituto Internacional de Teoría y Crítica de Teatro Latinoamericano (IITCTL-Canadá).

Solamente me resta felicitar a Marie-Hélène Falcon y a su equipo, por la excelente selección de obras que hicieron, por la excelente organización y puntualidad en todas las actividades realizadas, por la excelente acogida que el Canadá francés nos dio a todos. Esperamos que esta pequeña nota sea el comienzo del diálogo que proponemos, donde todos los que nos interesamos por el teatro, sintamos que Montréal es nuestra casa y que el Festival de las Américas también es nuestro.

Carleton University



Potestad, de Eduardo Pavlovsky, Argentina. Festival de Teatro de las Américas, Montreal. Courtesy: Claude Mérite, fotografías.