

Brasil: Festival de Londrina 1989

Beatriz J. Rizk

La ciudad de Londrina, en el corazón de Paraná, Brasil, celebró su II Muestra Latinoamericana de Teatro simultáneamente con el III Foro de Cultura. Retomando la tradición del diálogo entre los teatristas de todos los niveles establecida en Festivales como el de Manizales o el actual Festival de Cádiz, Londrina se convirtió en el centro de la actividad teatral del continente durante 12 días plenos de creatividad y entusiasmo. Del 20 de junio al 2 de julio tanto los londrinenses como los grupos e invitados especiales tuvieron la oportunidad de asistir gratuitamente a 3 o 4 espectáculos diarios amén de coloquios, conferencias o simples charlas enriquecedoras que abundaban en las plazas, cafés, hoteles y vestíbulos de los teatros tomados por el Festival.

La dinámica Dra. Nitis Jacon, médica de profesión y directora del Festival, cuenta con una organización cuyo eficiente equipo se distinguió por la puntualidad observada a lo largo del Festival, calidad poco común en eventos de esta magnitud, y por la diligente y acogedora hospitalidad extendida a todos los participantes, invitados y observadores al Festival.

En el marco de este evento pudimos apreciar espectáculos de gran nivel artístico, algunos en manos de los grupos de más trayectoria entre los latinoamericanos, como *Rasga, Corazón* del brasileño Oduvaldo Vianna Filho, dirigida por César Campodónico, del grupo El Galpón de Uruguay, y *El paso, parábola del camino*, creación colectiva del grupo de Teatro La Candelaria de Colombia, dirigida por Santiago García. Con 40 años de experiencia el primero--homenajeadado durante el Festival por su aniversario--y casi 25 el segundo, ambas obras marcan un hito en la producción de sendos grupos.

Rasga, Corazón es el testamento espiritual y político de su autor dictado prácticamente desde su lecho de muerte.¹ Pero es también el memorial a una generación perdida, derrotada por una dictadura que la redujo al silencio, al exilio, o lo que es tal vez peor, como sucede con el protagonista Manguari Pistalão, a convertirse en un funcionario menor arrinconado y aislado por su oscuro puesto. La tragedia de esta vida se desenvuelve teniendo como fondo el conflicto generacional en el que tres generaciones se hacen presentes. Conflicto que se agudiza a medida que se hacen irreconciliables las diferencias

y actitudes entre padres e hijos, las que se van repitiendo de generación en generación como un juego de espejos que se multiplica. La acción desarrollada en varios planos simultáneos en el tiempo y el espacio se desplaza brillantemente en el escenario que representa un estadio de fútbol encrestado por banderas de los diferentes equipos locales. A este "paisaje" evocador se le auna al principio, intervalos y final, como para reforzar el color local, el pegajoso ritmo de la samba, cantada y bailada por un grupo de alegres comparsas. Y decimos "reforzar" porque aunque el momento histórico al que se refiere el autor abarca las décadas de los 30 a los 70, o sea el ascenso de los militares al poder en el Brasil y los cambios en la estructura política y social del mismo, la problemática se extiende a todo el Cono Sur y cuesta trabajo, especialmente por la efectiva caracterización del elenco uruguayo, devolverla a su contexto original. Es indudable que el grupo, que cuenta en este momento con 60 miembros, se ha vigorizado con la entrada de una nueva generación que ha virtualmente irrumpido en todas las actividades del mismo desde su regreso al Uruguay en 1984.

Igual impresión de frescura, de novedad, nos deja la obra del grupo colombiano La Candelaria: *El paso*. Un cambio radical presenta esta obra en oposición a las anteriores a que se caracterizan por la abundancia verbal de sus diálogos y la proliferación situacional. *El paso* se concentra en cambio en la gestualidad que acompaña al escaso texto y, por encima de todo, al silencio que en esta ocasión sí es más elocuente que las palabras animando, de paso, al espectador a realizar una lectura signíca de una sociedad que evidentemente está en crisis aunque sus significantes explícitamente no estén tan claros. El ambiente claustrofóbico de la obra, una parada del camino en la que tanto la gente local como los pasajeros desprevenidos quedan atrapados por un interminable y torrencial aguacero, se enfatiza con la presencia de dos malandros que reducen a los personajes al miedo, a la impotencia y--cual reflejo de gran parte de la sociedad gestora--a la involuntaria complicidad.

Como es del conocimiento público, algunos de los miembros del grupo están amenazados de muerte en su país, lo que le da a la obra un sesgo angustioso que se queda con nosotros mucho tiempo después de terminado el espectáculo. Haciendo un paréntesis, debemos anotar que actualmente el grupo se prepara junto con la Corporación Colombiana de Teatro, presidida por Patricia Ariza, para recibir en octubre del presente año en el país a una delegación internacional representativa de todos los estamentos de la vida artística e intelectual del continente para un "Diálogo Internacional de la Cultura" en apoyo y solidaridad con los trabajadores de la cultura colombiana. Este evento se ha llamado apropiadamente "Colombia Vive."

Uruguay, por otra parte, estuvo también representada en el Festival por el otro grupo de más prestigio en su país, el Teatro Circular de Montevideo que funciona desde 1954, con la adaptación del cuento *Historia de un caballo* de León Tolstoy hecha por Mark Rozovski, en versión y dirección de Luis Vidal. La fábula, contada en "flash-backs" por un viejo caballo pío ("un caballo

por lo general blanco, con innumerables manchas de diversos colores") nos llega a nosotros a través, literaria y físicamente, de un velo transparente que le da un aspecto fantasmagórico y lejano a lo que ocurre en escena además de disimular, si es que llega a lograrlo, la desnudez de los excelentes actores que evocan preciosamente a los cuadrúpedos en escena. Las aventuras y desventuras de nuestro caballo pío, que por ser pío o sea diferente, es castigado o premiado según los caprichos de su nuevo dueño, están escenificadas con precisión y economía de medios lo que realzar, a su vez, las contradicciones que se dan en los mismos personajes al pasar el tiempo.

Otro de los grupos veteranos presente en el Festival, aunque de origen más reciente (1973), es el colectivo peruano Yuyachkani que dirige Miguel Rubio. Cuatro espectáculos presentaron en esta ocasión justificando plenamente la meritoria fama que los acompaña y dando muestra de la versatilidad artística--musical de sus integrantes. La primera pieza, *Contra el viento*, es la exploración de un mito arcaico andino revivido en el presente por una joven que busca a su hermana perdida, Coya. Su viaje ritual y cíclico, por no decir laberíntico, en el que salen a flote elementos de la mitología incaica está íntimamente ligado a un presente en el que desafortunadamente reina señora la violencia. La transición del tiempo pasado al presente y su inquietante interpretación no son gratuitas. Según el crítico peruano Hugo Salazar, quien estuvo presente en Londrina: "La idea del tiempo cíclico de la sociedad andina hace que la reactivación ritual del mito vaya aparejada de la Utopía, antecedida por el concepto del 'pachakuti'--fin y renovación violenta de este ciclo mítico."² Al atravesar el país, como todos sabemos, una época de constantes atropellos y desmanes tanto civiles como militares, es ineluctible que eso se refleje en el trabajo del grupo.

La segunda obra, ya muy paseada y aclamada en todo el continente, *Los músicos ambulantes*, la versión del cuento *Los músicos de Bremen* de los hermanos Grimm, no obstante hace un pertinente llamado a la unidad y al entendimiento de los diferentes grupos étnicos que conforman al país. Un burro andino, un perro norteño, una gallina negra del sur y una gata de la selva se reúnen durante sus respectivos viajes hacia la ciudad decidiendo formar un conjunto musical. Una vez llegados a la gran urbe, Lima en este caso, cada cual tira por su lado y el grupo se disuelve momentáneamente tan sólo para darse cuenta que la única manera de sobrevivir en un medio tan hostil y rehacio a esta "inmigración" es con la unión que, en esta instancia, sí hace la fuerza.

De los otros dos espectáculos--la creación colectiva dirigida a un público joven *Un día en perfecta paz* y una colección de poemas y canciones de Brecht, Weill y Eisler, *Baladas del Bien Estar*, interpretadas espléndidamente por Teresa Ralli--el último fue, sin duda, una de las presentaciones cumbres del Festival. Haciendo alarde de una presencia escénica insuperable, Ralli canta su repertorio en el estilo del "night-club act" en el que mezcla la risa y el llanto, el dolor y la alegría para denunciar un mundo que se divide en

opresores y oprimidos. El público, vivamente emocionado, ovacionó tanto el material como la maestría de la interpretación.

Los actos uni-personales están a la orden del día. Otro peruano, el actor Edgar Guillén, nos regaló dos espectáculos, *Isadora* y *Una mirada desde el jardín de los cerezos*, en los que, a través de la expresión corporal, la danza (con evidente influencia tanto de Grotowski como del Teatro Kabuki japonés), evoca momentos en la vida real de Isadora Duncan y en la ficticia del los personajes de la obra de Chejov.

La representación del Perú la completó el joven grupo La Tarumba (1984) con una divertida adaptación infantil del cuento *El flautista de Hamelín*, titulado *Cállate Domitila*, dirigida por Fernando Zevallos, que siendo casi la única en su género recibió calurosos aplausos del público.

Igualmente el grupo de Títeres Guachipilín de Nicaragua presentó una adaptación juvenil de la antigua obra *El Güegüense*, considerada la primera pieza mestiza del continente, en versión de José Daniel Prego y dirección de Gonzalo Cuellar Leño. Ambientada en la Nicaragua de la época colonial, con un fuerte toque renacentista por los bailes y la música empleados, la obra sigue las peripecias del Güegüense en sus ires y venires por el pueblo trayendo y llevando mensajes. Es especialmente afortunado el uso de las máscaras, tan cercanas a la tradición popular del pueblo nicaragüense, y los colores, entre los que se mezclan los más vivos y fuertes tanto en el vestuario como en la escasa pero justa utilería; creando así un espectáculo visual inusitado. La pieza es, por lo demás, un esfuerzo, al decir de los miembros del grupo, por conservar vivo el patrimonio cultural y transmitirlo a las nuevas generaciones. *El güegüense* tradicionalmente se representaba cada año por una comunidad indígena en Ditiramba pero ya sólo se presenta esporádicamente y existe el temor de que desaparezca del todo un día.

Otro país que está en vías de recuperación y re-evaluación del patrimonio cultural nacional es Paraguay. El virtual ausente de tantos festivales, en éste dijo presente con tres grupos: uno callejero del Departamento de Teatro de la Universidad Católica Nuestra Señora de la Asunción con un espectáculo sobre *Los niños de la calle*. Escrito por Moncho Azuaga y dirigido por Miguel Gómez, en el se actualiza el problema de los gamines sin hogar convertidos en delincuentes o mendigos que actualmente pululan en muchas de las ciudades latinoamericanas sin que los institutos de bienestar familiar o social hayan podido contribuir eficazmente a aliviar esta situación. Sin embargo, la obra está hecha con mucho humor y un tono de farsa que se presta favorablemente a ser representada en los espacios abiertos. El segundo grupo paraguayo es el Teatro Arlequín con una adaptación de la *Madre Coraje* de Brecht por José Luis Appleyard y Hugo Morgenstern, dirigida por Carlos Aguilera en la que se actualiza la obra brindándole un marco paraguayo al asunto sin desvirtuar realmente la fábula original. El tercero, el grupo de Actores Asociados, presentó *Yvy Jara* de Julio Correa con dirección de Erenia López, hablada mayormente en guaraní con la excepción de un personaje brasileño que

parlamenta en portugués. La obra de corte costumbrista/naturalista revive la tradición empezada por Correa, pionero del teatro guaraní, quien en los años 30 recogió un buen repertorio en el que combinaba los personajes populares con "sketchs" y anécdotas con el que recorría exitosamente gran parte del país. A pesar de la barrera del idioma se puede apreciar la caracterización de los personajes que, sin duda, representan estereotipos bastante identificables para su propio público que, en menor número en esta ocasión, respondía espontánea y frecuentemente al diálogo dicharachero que con aparente desparpajo intercambiaban los personajes.

La lucha por la libertad de expresión en Paraguay en realidad apenas ha empezado y sus artistas la están tomando muy en serio. Uno de los documentos, proveniente del Centro Paraguayo de Teatro, que circuló durante el Festival colectando firmas estaba dirigido al Sr. Presidente de la República pidiendo "solicitar el levantamiento de la censura que impide la representación de la obra teatral *San Fernando* del autor Alcibiades González Delvalle."

El entorno inmediato, la realidad socio-política y económica de los respectivos países, así como la lectura histórica de su reciente pasado, siguen siendo preocupaciones que se manifiestan en muchas obras presentadas en el Festival. Así, por ejemplo, el grupo La Trinchera de Ecuador, que dirige la argentina María Escudero desde hace seis años, presentó la obra de creación colectiva *Bandais* sobre la muerte del general Eloy Alfaro que sacudió a ese país no hace mucho tiempo. Cuba, por su parte, se hizo presente con el Grupo Teatro II de Santa Clara, bajo la dirección de Fernando Saez, con la obra *El hijo* que refleja la lucha de un hombre con su medio ambiente. Pero



El hijo, Teatro II de Santa Clara, Cuba.

en este sentido quizás fue el grupo juvenil de teatro La Turba de Gandules de Córdoba, Argentina que sorprendió y "chocó" a no pocos espectadores con la obra de creación colectiva *Pan, pan, pan*, dirigida por Paco Giménez y basada ligeramente en la pieza *La panadera* de Brecht. La obra representa la visión demolidora de una juventud que llegó demasiado tarde al banquete del pan y sólo recibió las migajas, los discursos sin-semánticos de dirigentes caducos y una aparente identidad referencial que poco a poco se ha resquebrajado ante sus propios ojos. Desde el punto de vista de los desocupados, de la juventud desocupada, el grupo desacraliza hasta llegar a la banalización absoluta la situación actual de crisis que atraviesa el país. Para lograrlo utiliza formas prestadas del vaudeville norteamericano, de la tradición carpera, de la revista de tandas y hasta del propio sainete y del grotesco criollo argentino. Así que, atacando directamente el "buen gusto" y la "estética" prevalente, los gandules transmiten su mensaje aparentando un eclecticismo desordenado que en el fondo conlleva una profunda investigación tanto de la realidad circundante como de la forma teatral escogida para comunicarla al público. Es por demás loable el esfuerzo de una juventud teatral que está haciendo lo que tiene que hacer: dando su visión crítica, su versión del estado de las cosas y utilizando el escenario como medio. No se puede concebir un mejor aprovechamiento de las enseñanzas brechtianas.

El otro grupo argentino que participó en el evento--el grupo callejero La Trifulca de la Boca--apunta a la parodia y a la sátira de su propia realidad a través de los clásicos con *La dama de las Camelias murió en Buenos Aires y Romeo y Julieta*, dirigidas por Adhemar Bianchi.

En la calle tuvimos también la oportunidad de volver a ver el grupo español vasco Bekerere que tan buena impresión dejara a los que gozamos de sus espectáculos en Cádiz 88. De las dos obras que trajo, una para sala, *Se prohíbe*, creación colectiva con dirección de Pip Simmons, y la otra destinada a la calle *Al fondo a la derecha*, también creación colectiva dirigida por Elena Armengod, ésta última fue la más aplaudida. La pieza se concentra en el conflicto de clases, presentándonos con mucho humor una clase trabajadora automatizada y despersonalizada además de encombrada por los trastes del patrón al tiempo que presenta a un patrón incoherente y en vías de perder todo contacto con la realidad. Este espectáculo se apoya en la acción repetitiva: ya sea el ritmo de un tambor que va marcando el paso del trabajo de los peones; o el traslado de trastes de un lado para otro sin orden establecido; o los discursos que suenan y riman bien pero que no dicen nada y que resultan de gran comicidad al ser efectuados con actitud seria y hasta respetuosa aunque, por lo demás, autómatas.

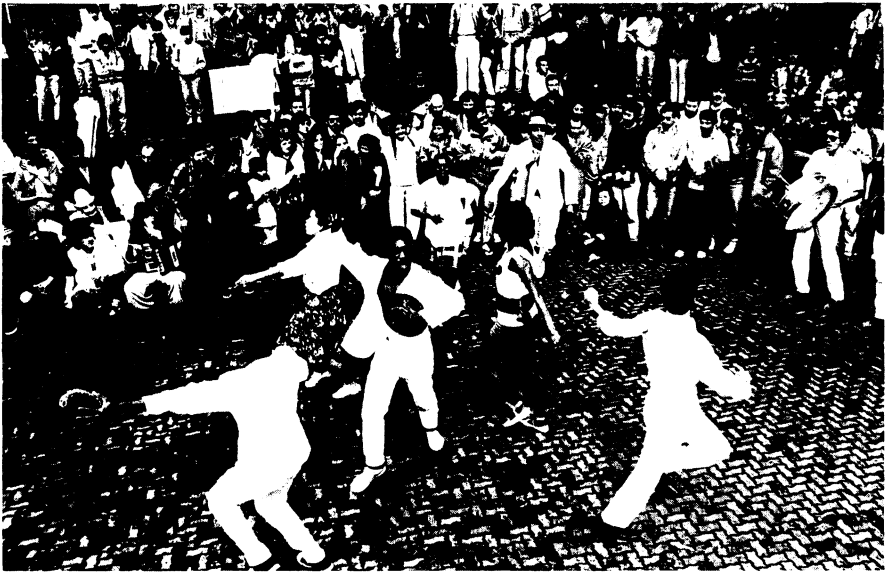
Finalizando el ciclo de espectáculos al aire libre de los grupos de fuera, la UNAM de México se hizo presente con un impecable montaje de *Pedro Páramo, Evocación rulfiana*, con textos de José Luis Cruz, Jorge Rodríguez y Joaquín Garrido y dirección de José Luis Cruz. Utilizando un gran espacio abierto--por el cual cabalgan los briosos caballos del patrón y se mueve una



UNAM. Mexico. Photo by Milton Dória.

procesión iluminada con antorchas en la que participan 60 actores--Cruz envuelve la odisea de Pedro Páramo y su malhadada compañera Susana San Juan en una atmósfera cargada de misterio y de violencia, de fatalismo y de impotencia, de mujeres maltratadas y de peones abusados. Ayudados por el silencio nocturno, las voces y las sombras se cruzan, los lamentos y los llamados se aunan y esta "evocación rulfiana" nos llega con toda la fuerza telúrica del mundo sigiloso y ruin de Páramo. Estamos ante la representación de una tragedia nuestra, de nuestro repertorio, hecha con toda la nitidez y limpieza de detalles, a pesar de la monumental posición escénica, con que debe ser tratado un clásico.

Brasil, país anfitrión, dio muestras una vez más de la variedad y riqueza de su acervo teatral. De los ocho grupos participantes, incluyendo dos de la calle, Galpão y Grupo Teatral Imbuaca, desafortunadamente no pudimos ver más que tres aunque opiniones autorizadas nos dieron cuenta de los logros de montajes como *Alecchino* del Grupo Fora Do Sério, una adaptación de Dario Fo, hecha por Sara Lopez y Neyde Veneziano y dirigida por ésta última, y de *Tempos de Loucos e Bufões* del Grupo Proteu, adaptación de Nitis Jacon de un texto del español Andrés Recio Beladiez, dirigida por Jacon misma. De los que sí vimos, la Cia. Dramática "Bombom pra que se pirulito tem pauzinho pra se chupar" de la misma ciudad de Londrina, nos brindó, a pesar de su sugestivo nombre, una obra, *Periplo--o Ideograma da Obsessão*, escrita y dirigida por Paulo de Morães, en que adopta formas y personajes que ha explotado el musical norteamericano emparejándolos con otros personajes sacados de la cotidianidad brasileña. La pieza desafortunadamente en su



Imbuaca. Photo by Milton Dória.

totalidad no llega a ser más que un remedo deslucido de un formato al que posiblemente pretende criticar. Decimos "desafortunadamente" porque era evidente el talento de varios de los integrantes del grupo más el esfuerzo de una coreografía que a ratos alcanzó momentos felices.

El grupo Poronga del Acre, región amazónica, por su parte nos brindó el espectáculo *Tributo a Chico Mendes*, escrito y dirigido por João da Neves. *Tributo* es un verdadero documento realizado especialmente para el Encuentro Nacional de los Pueblos de la Floresta que tuvo lugar en marzo del presente año. Chico Mendes fue un líder sindical ecologista asesinado brutalmente por la oposición en diciembre de 1988 por defender el derecho a la preservación de la floresta y los pueblos que la habitan. La pieza es una muestra de teatro documento en la cual se mixtura con facilidad el elemento histórico, lo concerniente a la vida de Chico y los hechos ocurridos alrededor de su muerte; el elemento didáctico, con sus reminiscencias brechtianas en la forma (por ejemplo, de una aula escolar en donde los "seringueiros"--los trabajadores que extraen el caucho con jeringa--se empeñan en aprender a escribir palabras como "cooperativa" o "reserva extrativista"); y el elemento popular, con canciones y danzas como la "bumba meu boi" al tiempo que se suceden las diapositivas desde varios ángulos de la sala y los avances de la radio vocean las noticias pertinentes a los hechos ocurridos en escena. Sin embargo, es un teatro que trasciende el documental de los 70 y se integra bien en la presente década por el uso efectivo de ciertas premisas poéticas desde su ambientación--los espectadores se sientan en el suelo, cubierto por hojas secas, en cualquier parte de la sala y desde un principio se sienten envueltos por los ruidos y las

voces misteriosas y profundas de la floresta que provienen de todos y de ningún sitio en particular--hasta el tratamiento de los personajes, el evitar conscientemente caer en la mistificación de un hombre que luchó, como dice el director da Neves, "por rescatar la alegría de vivir en paz lo cotidiano."³ "Poronga" significa literalmente "la lámpara que usa el seringueiro para iluminar su camino" y simbólicamente la luz que vela para que la sangre de Chico Mendes no se haya derramado en vano. El tema de la obra, como es de suponerse y especialmente en el Brasil, es de gran actualidad y todos los presentes se sintieron emocionalmente tocados por el mismo. No nos sorprendió en absoluto que una de las "Mociones de Apoyo" al concluir el Festival rezara así:

Os grupos participantes da II Mostra Latino-Americana de Teatro vêm prestar sua solidariedade às nações indígenas e aos seringueiros da Amazônia Legal que, através de suas organizações--União das Nações Indígenas (UNI) e Conselho-Nacional de Seringueiros--estabeleceram a União dos Povos da Floresta, visando a preservação da Amazônia e a conquista de condições dignas de existência para os seus povos.⁴

El teatro del exilio latinoamericano, ya presente en no pocos festivales y encuentros de este tipo, tuvo su representación en los grupos La Otra Orilla de Alemania y el Teatro Delle Radici de Suiza. El primero, creado en 1984, trabaja bajo la dirección del peruano Carlos Cuevas. Los dos espectáculos, *Recordando al olvido* y *Los palacios pierden sus sombras*, cifrados casi en su totalidad en la expresión actoral en la que se adivina la influencia de Grotowski y de Barba, nos traen también reminiscencias del Kantor constructivista por su apego al uso de aparatos mecánicos en escena. Sobra decir que estas menciones no desmeritan los espectáculos que, de paso, llevan el sello propio y distintivo de Cuevas. El segundo grupo tiene a la cabeza del elenco a la argentina Susana Castrillo y presentó también dos espectáculos, *Uno* y *Sobre el corazón en la tierra*. El tema del exilio está expuesto de manera efectiva en *Uno* en la que dos personajes femeninos, que no son otra cosa que las dos caras de una misma moneda, luchan física e intelectualmente para superar al otro, sin apenas lograrlo. El exilio, o lo que es su efecto, el subsecuente proceso de aculturación aunque sea mínimo conlleva la escisión inevitable entre dos puntos de vista, entre dos culturas, sumiendo al individuo en contradicciones profundas como irremediables. La obra, con una economía de detalles tanto de utilería como de texto verbal, aunque no gestual, logra traspasar esta angustia existencial del ser ya condenado al biculturalismo vivencial que lo marcará, en muchos casos, hasta mucho tiempo después del regreso, si lo hay.

Siguiendo con la onda barbeana, del Canada vino el espectáculo *Les milles grues*, escrito y dirigido por Larry Tremblay con coreografía y

escenografía de la chilena Amaya Clunes. El Laboratorio Gestual, como se denomina el grupo, acreditó su propio nombre al basar su espectáculo en la danza teatral india el "Kathakali" y en una técnica japonesa de "doblar papeles," conocida como "origami," a través de las cuales se toca el tema de los efectos de una guerra nuclear. Si bien el mensaje no queda claro--aparte de la ausencia del elemento verbal--la destreza de los movimientos corporales de los actores como la estilización consciente en las imágenes de conjunto realizadas por una imponente escenografía que semeja grandes rocas pre--o después--del desastre, confirma para los defensores del "arte por el arte mismo" el éxito que un espectáculo bien hecho puede lograr de un público ávido de goce estético.

La representación extranjera la cerraron Francia con un trabajo sobre la revolución francesa, *Le colporteur de la revolution*, escrita y dirigida por Dominique Houdart por la compañía que lleva su mismo nombre, e Italia con una lectura autobiográfica, casi literal, de la vida de Kafka, *K. L'ultima ora di Franz Kafka*, escrita, dirigida y actuada por Francois Kahn del Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale di Pontedera, que más que un espectáculo teatral parece un programa cultural educativo dirigido a una juventud que supuestamente ya no lee y a la que se le transmite la "cultura" mediatizada por una imagen que en este caso fue bastante estática.

Simultáneamente con el Festival se celebró el III Foro de Cultura bajo la rúbrica "Ser o no ser América." Durante el mismo se discutieron temas de gran relevancia para los teatristas, investigadores y trabajadores de la cultura presentes como, por ejemplo, "La política cultural y el teatro en América" en el que se señaló el paso del sector público al privado en el soporte de las artes "vivas" a través de todo el continente, siguiendo la política de Reagan iniciada en los Estados Unidos. Por otra parte, en el panel "Intercambio cultural a través del teatro en América" se hizo hincapié en la necesidad de promover intercambios culturales, teatrales o no, entre los pueblos latinoamericanos para solidificar la unión y promover el sentir de destino común que inexorablemente comparten nuestros pueblos. Asimismo, en otros paneles sobre el quehacer teatral en sí como en "Teatro en América: ¿necesariamente experimental?" se estableció la premisa de que todo teatro es necesariamente experimental en tanto que presenta la visión crítica de la realidad por un individuo o por un grupo, aparte de cualquier acepción pos-modernista que se le de al término en algunos ámbitos teatrales. Igualmente se hizo evidente, de nuevo, que la característica más importante del teatro latinoamericano es, teniendo en cuenta la muestra durante el Festival, su gran diversidad, lo que en parte llevó a la Comisión encargada de las Conclusiones a sugerir la temática del próximo Foro para el Festival del 90: "Los caminos del teatro en el Final del Siglo, abordando la diversidad del teatro latinoamericano en confrontación con el teatro universal."

Finalmente en vísperas de los 90, uno de los temas que más controversia causó fue la cuestión del Quintocentenario: ¿celebración, encuentro, diálogo

o más bien choque a muerte de dos culturas? La América Latina asiste un tanto perpleja al despliegue a todas luces apoteósico de la celebración de un aniversario que después de 500 años encuentra a una Europa unida monetaria y políticamente sin que sepa a ciencia cierta como manifestarse. La necesidad de reflexión y de diálogo se hace una vez más de vital importancia para la comprensión de los procesos históricos que sobrepasan la voluntad de los pueblos.

El Foro concluyó con varias conferencias sobre países específicos; así José Daniel Prego de Nicaragua habló sobre "La política cultural en un país en proceso revolucionario;" Antonio Pecci nos brindó una "Imagen del teatro paraguayo contemporáneo;" Hugo Salazar presentó un panorama del teatro peruano y la autora de estas líneas tuvo la oportunidad de hablar sobre "La experiencia teatral latina en los Estados Unidos." El interés que ha despertado en la América Latina el crecimiento y florecimiento cultural de las comunidades latinas en el país del norte llevó a los delegados latinoamericanos a manifestar en la Declaración Final del Festival su preocupación por los prejuicios a que están siendo sometidas especialmente con el actual movimiento conocido como el "English Only."

Otra de las actividades que mayor interés despertó en el público joven durante el evento fue el Taller de Crítica que se llevó a cabo a diario con la presencia de críticos y teatristas en el que se discutieron las obras vistas así como la función de la crítica en general, la necesidad de una crítica periodística responsable, los diferentes caminos de la crítica, etc. Los jóvenes escribieron reseñas a diario que para regalo del público fueron exhibidas en el vestíbulo de uno de los teatros que mayor asistencia tuvo. La iniciativa fue tomada por la crítica Carmelinda Guimarães quien a nombre de la Asociación Internacional de Críticos de Teatro y contando con el apoyo del Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (CELCIT) reunió a varios críticos, entre ellos, Alberto Guzik, Sabato Magaldi, y Yan Michalski del Brasil y Pedro Spinoza de Argentina para llevar a buen fin lo que fueron verdaderas jornadas de trabajo.

Londrina es, indiscutiblemente, un punto de encuentro en el que se cruzan e intercambian experiencias muy valiosas. Es un espacio ganado, al unirse Brasil a la cadena de festivales latinoamericanos, en el que se propone continuar fortaleciendo "las relaciones culturales entre los pueblos del continente." Es un festival cuya corta trayectoria ya anuncia un largo alcance.

ATINT

New York City

Notas

1. Carmelinda Guimarães, *Un Ato de Resistência: O Teatro de Oduvaldo Vianna Filho* (São Paulo: MG Editores Associados, 1984).
2. Hugo Salazar, "El teatro peruano de los 80: las marcas de la historia y de la violencia de estos días." Ponencia presentada durante el III Foro de Cultura, Festival de Londrina, julio de 1989.
3. João da Neves, *Tributo a Chico Mendes*, Programa, Londrina, Brasil, julio de 1989.
4. *Declaração de Londrina*, III Foro de Cultura: "Ser ou não ser América," Londrina, Brasil, 2 de julio de 1989.