

## México: VIII Fiesta Nacional de Teatro Comunidad *In Xóchtli Kueponi*

**Donald H. Frischmann**

La VIII Fiesta Nacional de Teatro Comunidad se celebró del 9 al 17 de noviembre de 1991 al pie de los volcanes Popocatepetl e Ixtaccíhuatl, en la ciudad de Amecameca, Edo. de México.<sup>1</sup> Inaugurada con la ancestral ceremonia nahua del "fuego nuevo," y bajo el lema de *In Xóchtli Kueponi* (Donde el fuego florece), este evento anual—cada año realizado en un lugar distinto<sup>2</sup>—atrajo a una veintena de grupos dramáticos y representacionales de diversas comunidades indígenas y campesinas, y de colonias urbanas populares. Unos mil espectadores acudieron diariamente, de la región inmediata así como de la cercana ciudad de México.

Por octava vez desde 1984, una comunidad de provincia proporcionó un foro y lugar de encuentro para los grupos seleccionados en las nueve Fiestas Estatales preliminares de la Asociación Nacional Teatro Comunidad, A.C. (TECOM). La VIII Fiesta Nacional recibió también el apoyo decisivo del Instituto Nacional Indigenista, así como del Programa Nacional de Solidaridad y el Comité Cultural Amaquemecan. El movimiento de Teatro Comunidad en México, promovido por TECOM, se propone "impulsar el desarrollo cultural comunitario, regional y nacional," así como "responder a las necesidades de protección, fortalecimiento, revaloración y exposición de la cultura de cada una de las comunidades [del] país, así como de los valores culturales universales que tienden a mejorar las condiciones de vida." TECOM recalca que la actividad escénica "es una actividad artística, pero también un medio de conocimiento, cohesión y transformación de la realidad comunitaria" (Materiales de promoción, TECOM).

Diversos estados de la República fueron representados por los siguientes grupos y espectáculos: Distrito Federal—G. La Banda, *Escenas en la vida de la banda*; y B. Irreverente, *El tercer testamento*; Guerrero—Danzantes y orquesta de Chiepetlán, *El macho mula*; G. Tlatolli (Chilapa), *No te vayas*,

*Pancho*; y G. de Ahuacuotzingo, *La justicia y Noche de grito*; Hidalgo—G. Muestra (Ixmiquilpan), *Mujer*; Estado de México—G. Chimalma (Toluca), *Mil flores para mi pueblo*; y G. Choro (Popo Park), *De vuelta a la máquina*; Morelos—G. Cultural Zero (Cuernavaca), *Operación callejera*; Oaxaca—G. Gangarilla, *La nariz*; Cedart Miguel Cabrera, *El hombre que se convirtió en zopilote*; B. Zeta (Tehuantepec), *Las Ubarri*; y G. Vinni Gulaza (San Pedro Comitancillo), *Sueño y esperanza*; Querétaro—G. Unión, *La madre*; Veracruz—G. La Esperanza (Cruz de los Esteros, Mpio. de Tecolutla), *Noche de difuntos*; G. Los Panchos (Francisco Sarabia, Mpio. de Papantla), *El niño y el maíz*; y G. Kalachau (Coxquihui), *Amarga experiencia*; Yucatán—G. Ho'ol Po'op (San Antonio Sihó, Mpio. de Halachó), *Mi pueblo en tiempos de la esclavitud*.

Los grupos urbanos (México, D. F. y Querétaro) examinaron críticamente las causas y efectos de la delincuencia juvenil (en particular, el fenómeno social de las "bandas"). Por otra parte, los trabajos del medio rural enfocaron otros asuntos: historia local, leyendas ancestrales, o problemas sociales y políticos. La participación de tres grupos en forma bilingüe o en lengua indígena (náhuatl—de Chiepetlán, Guerrero; totonaco—G. Los Panchos; y maya yucateco—G. Ho'ol Po'op) puso de manifiesto las raíces autóctonas de las representaciones populares tradicionales, y "la dinámica comunitaria de las antiguas culturas que florecieron en nuestro país" (Materiales de promoción, TECOM).

La comunidad de Chiepetlán, Guerrero ("Lugar de Xipe Totec," antigua deidad nahua) presentó la danza-drama *El macho mula*. A través de la danza y los diálogos de una pareja campesina, se representa el peregrinaje de cuarenta y dos Xochimilcas en 1490 bajo el cacique Xipe Huehue, desde el valle de México hasta la región de "La Montaña" de Guerrero, donde llegó a fundarse esta comunidad. Como alegre fin de fiesta, diez *tecuanes* ("jaguares") enmascarados y de traje ancestral invitaron al público a un baile festivo al son de la magnífica banda de Chiepetlán.

El grupo yucateco Ho'ol Po'op también retomó la línea histórica—tradicional al teatro maya yucateco—al exponer las tristes condiciones de vida que caracterizaban la vida en las haciendas henequeneras antes de la Revolución de 1910. La pieza termina con el decreto que abolió la virtual esclavitud de los mayas, y luego con un fin de fiesta regional, en el cual actores y público bailamos jaranas y compartimos un rico atole caliente que templó el efecto de los vientos helados.

El siempre aplaudido grupo Los Panchos representó la leyenda totonaca del origen del maíz, incorporando a la pieza la danza-drama ritual *Los Tejoneros*, que en un formato tradicional trata este mismo tema (un ejemplo de cómo el teatro comunidad es una síntesis de nueva dramaturgia y drama

tradicional). En la danza, un pájaro carpintero de madera—cuyo copete rojo representa el sol, la sabiduría y el maíz—sube un palo-tallo y "descubre" el maíz. Al bajar el pájaro, sube el dañino tejón que es "muerto" por un tiro de escopeta de uno de los personajes. Todo el tiempo hombres y mujeres rodean el palo, danzando una música tradicional de violín y guitarra. En una escena de la pieza, se realiza también una ofrenda ritual al Señor del Monte, quien recibe y comparte con el público los alimentos ofrendados en otro acto de comunión ritual.

Otro espectáculo que asumió características colectivas fue el de San Pedro Comitancillo, Oaxaca (*Sueño y esperanza*—autor, Zalathiel Mecott Santos): Los problemas perennes de un pueblo rural surgen a la superficie—los maestros "alfabetizadores" que cobran pero no llegan a las aulas; el dinero gastado en alcohol en vez de ropa para los niños; y las promesas huecas de políticos y funcionarios corruptos. El público se vuelve parte de una larga asamblea en donde todos nos enfrentamos a aquéllos. La asamblea—y la obra—terminan abruptamente sin haberse logrado nada, sólo nuevas promesas y una invitación a la cantina en donde nuestra fuerza opositora quedará disuelta otra vez, si lo permitimos.

El estado de Guerrero (Ahuacuotzingo) demostró su fuerza dramática nuevamente en *Noche del grito*, del talentoso escritor/director Francisco Arzola Jaramillo (Director del Teatro Experimental Guerrerense Universitario, de Chilpancingo). Ubicada en tiempos de la Revolución, la acción transcurre en una cárcel la noche del 16 de septiembre, cuando tradicionalmente se rifa la libertad de uno de los presos. El capitán del ejército, quien mató a su comandante porque éste se metió con su mujer, comparte la celda con un soldado raso cuyo miedo y desorientación resultaron en la muerte de veinticinco soldados de su propio campo. Al "ganar" el capitán la rifa, es matado por el soldado raso, quien a su vez es acribillado por el celero también en busca de la libertad. Él es "de la leva, de éstos que el gobierno agarra presos a la fuerza." A través de la anécdota histórica Arzola Jaramillo intenta desenmascarar la retórica demagógica de la "independencia." A fin de cuentas, lo que determina las relaciones humanas en el medio rural guerrerense son la violencia institucionalizada, el engaño, la muerte, y la sobrevivencia del más fuerte.

Las presentaciones teatrales se realizaron a partir de la puesta del sol en un escenario especial erigido al lado de la histórica Catedral Municipal. Durante las mañanas hubo intercambios de experiencias, mesas redondas y talleres, y extensión de los espectáculos a otras comunidades circunvecinas y escuelas. Dentro del marco de la VIII Fiesta se presentaron también: *Sin telón*, curso de Teatro Comunidad en veinticinco capítulos realizado en video

por TECOM—Susana Arriaga Jones y Maximina Zárate, Directoras; y del libro *El nuevo teatro popular en México*, obra de este reseñador (Instituto Nacional de Bellas Artes, 1990). La próxima Fiesta Nacional tendrá lugar en 1993. TECOM desea establecer vínculos con teatristas de otros países; favor de escribir a Francisco Navarro, Eje Central 199-5, Col. Doctores, México 06720 D. F.

*Amecameca/Fort Worth*

## VI Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz en vísperas de 1992

### Concepción Reverte Bernal

Después de años de preparativos, en España existe intranquilidad ante la conmemoración del V Centenario del Descubrimiento de América: ¿será un éxito?, ¿será un fracaso? Todavía se perfila la programación cultural de la Expo de Sevilla y el FIT de este año se ha visto también afectado por la proximidad del acontecimiento. En los días previos a la celebración de la VI edición del FIT, sus responsables técnicos y políticos se trasladaron a Sevilla para firmar los últimos acuerdos. El FIT de 1992 contará con un presupuesto triplicado—alrededor de 250 millones de pesetas—y su calendario habitual se adelantará a la segunda quincena de septiembre y los primeros días de octubre, para que coincida con el fin de la Exposición Universal. Se pretende que en el FIT de 1992 intervengan todos los países latinoamericanos, y varias de las más prestigiosas compañías de teatro están preparando producciones basadas en clásicos hispanoamericanos del siglo XX. Otra primicia que se difundió en la rueda de prensa inaugural del FIT, es que a partir de 1993 será dirigido por un patronato, sin que ello suponga la exclusión de su gestor técnico, Juan Margallo.

Hecho este preámbulo, hay que advertir que la presente edición del FIT sufrió un recorte económico de 20 millones de pesetas y suscitó críticas, tanto por la suspensión de algunos espectáculos y eventos especiales como por la inferior calidad general de las obras. No obstante, entiendo que, pese a haber razones fundadas para que se levantara la polémica, cabe volver a situarse en el punto de partida inicial de un festival iberoamericano de teatro: ¿Cuál debe ser el criterio para la selección de las obras? ¿Debe primar la calidad en sentido absoluto o el festival debe estar abierto a diversas tendencias y zonas geográficas, aun a sabiendas de que alguna de ellas puede flaquear por su experimentalidad o la falta de tradición teatral en una determinada zona?

¿Hasta qué punto se puede medir objetivamente el grado de calidad ? ¿Es conveniente incluir o excluir ciertas obras por el éxito comercial alcanzado en su lugar de origen o por la previsión de la acogida que van a tener en el marco de un festival, cuando en ambas situaciones la recepción teatral es diferente? Creo que es muy difícil responder tajantemente a estas cuestiones y las profundas discrepancias manifestadas por los participantes del Festival en los foros sobre los espectáculos ilustran lo que planteo.

Han intervenido oficialmente 20 grupos, dos de ellos en sustitución de otros que suspendieron su actuación poco antes de empezar el Festival; fuera de programa se sumaron las actuaciones de los títeres de La tía Norica (Cádiz), Saltimbanqui (México), etc. El Festival dio comienzo el 18 de octubre con un pasacalle a cargo de Teatro Taller, Palo que sea, Diquis Tiquis, Xarxa, Los Mirandinos y la chirigota gaditana Epoca vergüenza, el cual culminó con la *Nit mágica* de Xarxa (España), creación del grupo valenciano derivada de la historia de los fuegos artificiales, costumbre que caracteriza dicha región española. El espectáculo fue muy celebrado y contó con la dirección de Manuel V. Vilanova y la pirotecnia de Pascual Martí. Silbo-Quimera surgió de la fusión de dos grupos: La Quimera de Plástico de Valladolid y El Silbo Vulnerado de Zaragoza. El montaje que hicieron en el FIT (*Romanceros*) consistió en la recitación y el canto de romances tradicionales españoles, con guión y dirección de Héctor Grillo. Aunque el romancero tradicional posee en sí mismo una belleza indiscutible, la escasa sensibilidad para interpretar y ensamblar los textos, la exageración de los arquetipos y el desatinado movimiento escénico lo convirtieron en algo tedioso. Asimismo resultó para muchos fatigoso *El ser de la cera* de Azufre y Cristo, por motivos opuestos: lo que en el grupo anterior era achacable a simplismo, se puede atribuir en este caso a una complejidad que se cierra sobre sí misma, produciendo un arte hermético apenas inteligible para el público. La pareja española que compone la compañía define con estas palabras su espectáculo:

*El ser de la cera*, se contiene en sí mismo como un palimpsesto, el libro de la creación recubierto de cera tras haber escrito en él, y volver a escribir en él una y otra vez infinitamente. Objeto estructural al que hay que descifrar a través de una transformación reflexiva de los elementos precedentes para desembocar en una síntesis que rebosa y enriquece: la creación desde la interpretación preontológica dada en la fábula de Higinio 220, *El ser de la cera*, primera forma de la cera, esa forma de ser en el tiempo.



*Patio interior* de José Ignacio Cabrera.



*Aguila o Sol* de Sabina Berman.

Segunda forma de la cera, el libro de la creación se contiene en sí mismo, una manera de representar de manera infinita un proceso infinito. La antinomia kantiana: el mundo tiene un principio en el tiempo . . . sino que es infinito.

Tercera forma de la cera, imposibilidad de probar la ausencia de contradicción mediante los medios de expresión contenidos en el mismo sistema, la incompletitud de Godel. La posibilidad transfinita de Cantor, el Aleph que no puede asegurar su propia contradicción. La imposibilidad de la existencia, el estado de caído en el mundo. *El ser de la cera* no es la luz de dios que vela la imagen, es la figura y el fondo.

Tras haber sido introducido de esa manera, el espectador se enfrenta a una obra abierta en la que sólo alcanza a desentrañar ciertas claves simbólicas: velas encendidas y una figura recubierta de cera en el decorado, el hombre y la mujer vestidos de blanco, el traje y el peinado de la mujer como una imagen griega, acompañamiento de música clásica, sonidos guturales y palabras apenas perceptibles que parecen del alemán, algunas voces operísticas, movimientos de los personajes que oscilan entre la estatuaria y las reacciones convulsas, rechazo entre los dos personajes como soledad de dos, agua y tierra que forman lodo, el hombre roba el fuego; lo cual parece corresponder a tres de los cuatro elementos, la discusión de Kant y el Romanticismo alemán sobre el tiempo y la creación artística, Prometeo. Uno de los espectáculos más aplaudidos por los gaditanos fue la versión de *Harry's Christmas* de Steven Berkoff, traducida como *Crisma*, y llevada a escena por el grupo Fuera de temporada, que componen el actor gaditano Manuel Morón y el director argentino Juan Carlos Corazza; sin embargo, no gustó igual a los participantes del Festival. En el monólogo realista, Morón se desenvuelve con naturalidad: el lenguaje es tan pobre y monótono como pobre y monótona es la vida del protagonista, incapaz de salir de su aislamiento; no se podía esperar un alarde intelectual del hombre atrapado en un mundo chato, limitado hasta la desesperación, los gaditanos así lo entendieron identificándose con la obra. En la participación española se echaron en falta grupos catalanes.

Las discrepancias derivadas de la idiosincrasia volvieron a manifestarse en *Tango varsoviano* de Alberto Félix Alberto, que presentó Teatro del Sur (Argentina) con la dirección del autor de la obra. *Tango varsoviano* lleva cuatro años de actuaciones en Buenos Aires y en 1987 recibió el premio "Molière Air France" a la mejor dirección. El tango, expresión del machismo porteño, da lugar a una composición melodramática en la que se reproducen tópicos para acabar destruyéndolos: la piba pobre, el inmigrante, la diva, el

guapo con dinero; frente al mayor relieve de la actuación femenina y la relación homosexual que conducirá al desenlace trágico. Con la música del tango al fondo, asistimos a un espectáculo visual de escasísimas palabras, la acción central se puede referir ambiguamente a la realidad o a la imaginación de la piba, el decorado es eficaz con la división del escenario en dos ámbitos principales separados por puertas giratorias, los cuadros se suceden encendiendo y apagando las luces, los actores se mueven misteriosamente sobre el escenario siguiendo puntos luminosos en el suelo, hay un uso simbólico del colorido (por ej. la obra finaliza en gris). Si es indiscutible que en conjunto se trata de un buen trabajo, para algunos espectadores resultó excesivamente repetitivo; olvidan que el tango también lo es. Franklin Caicedo es un actor chileno afincado en Buenos Aires. Actualmente se dedica a la formación de actores, junto con los otros miembros del grupo que lo dirigen en esta obra: Héctor Bidonde y Oscar Cruz. El esfuerzo de resumir *Peer Gynt* de Henrik Ibsen para lucimiento de un solo actor, se ve compensado por las dotes artísticas de Caicedo, quien transmite la magia del personaje con su dominio de la palabra y expresión gestual.

Uruguay: En un boliche, bajo el patroncinio de un cuadro de Carlos Gardel, se desarrolla *¡Ah, machos!*, "(Creación masculina) sobre textos machos de Roberto Fontarrosa, Franklin Rodríguez, Fernando Toja, de Teatro Circular de Montevideo. Dirige Fernando Toja, actúan Domingo Lado, Jorge Bolani, Walter Etchandy, Enrique Vidal. En clave de comedia, sin proponerse hacer conjeturas profundas sobre el machismo, la compañía uruguaya vuelve a hacer gala de profesionalidad al representar los diálogos y soliloquios del hombre de la calle.

Paraguay se caracteriza por una trayectoria histórica singular dentro del contexto latinoamericano: la cultura guaraní, las misiones jesuíticas, la dictadura del Doctor Francia, la guerra de la Triple Alianza, la guerra del Chaco, la dictadura de Stroessner, han marcado enormemente sus peculiaridades. Recién salido de su última dictadura, crea expectativas el desenvolvimiento del país democrático que trata de superar los traumas del pasado. *Yo el Supremo* de Augusto Roa Bastos, es, sin duda alguna, una de las obras literarias más significativas del Paraguay, al intentar asumir la compleja figura de Gaspar Rodríguez de Francia, ya alabado como patriota, ya vituperado por la historia posterior; de ahí la importancia de su adaptación al teatro por el Centro de Investigación y Divulgación Teatral de Asunción. La adaptación parte del propio Roa Bastos, quien la entrega para una segunda transformación dramática realizada por Gloria Muñoz; en la puesta en escena no se escatiman esfuerzos y la obra cuenta con una larga nómina de asesores en los campos artístico, literario, psicológico, sociopolítico, histórico, etc. Su



*La virgen del banquito.* Grupo Diquis Tiquis de Costa Rica.



*Quadilha.* Ballet Staguim de Brasil.

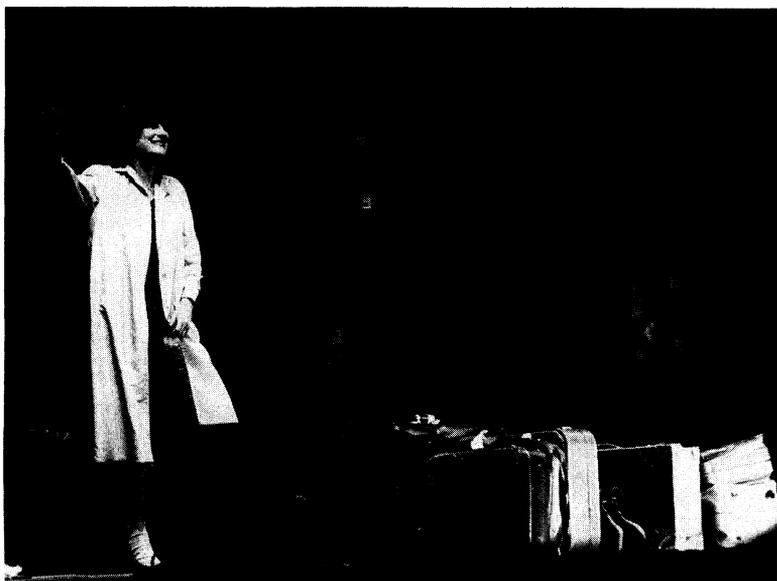
director general, Agustín Núñez, había preparado la experiencia realizando previamente montajes de otros textos narrativos: *Pedro Páramo*, *La Cándida Eréndira*, *Macondo*, y sus estudios de arquitectura se plasmaron en el modo en que él mismo y Ricardo Migliorisi concibieron la escenografía de la obra paraguaya. Por otra parte, cualquier adaptación al teatro de *Yo el Supremo* resultaba asimismo difícil por la complejidad de la novela: "novela total" sobre la dictadura del Doctor Francia, mezcla de tiempos y tipos de escritura, desmesura, ambigüedad, perspectivismo, etc. El desdoblamiento del Dictador en varios personajes novelescos se traslada al teatro y así aparecen dos actores que lo encarnan: uno joven y prepotente y otro viejo y achacososo; en la pieza teatral, como en la novela, sobresale la figura de Patiño y el tiempo se difumina. Se reproduce el ambiente de irrealidad en el que no se puede distinguir claramente lo real de lo inventado. La escenografía representa una gran biblioteca colmada de legajos (depósito de la memoria escrita de un pueblo) y a la vez los nichos empotrados de un cementerio (las muertes que acarrea la represión); tanto las placas de algunos nichos como un gran bidón central de apariencia metálica sirven para permitir la irrupción de los actores, sucediéndose las escenas con gran agilidad. Si en la novela de Roa Bastos es imposible deducir hasta qué punto la figura del Supremo es censurada o comprendida, otro tanto sucede en la pieza de teatro, donde el Dictador que aparece como un hombre ilustrado que defiende la nación de sus enemigos extranjeros, es simultáneamente ridiculizado por su excesivo paternalismo que desembocará en la idolatría a su persona. Aunque hubo algunas dificultades en la representación en Cádiz por el aparato escénico y el sonido, considero que fue un hecho teatral muy enriquecedor, pues abrió una ventana para el conocimiento de uno de los países más enigmáticos de Latinoamérica.

Colombia: Teatro Libre, grupo emergido de la Universidad de los Andes, presentó *Gato por liebre*, basada en una pieza original de Manfred Karge, *Jacke Wie Hose*, traducida y acoplada a las circunstancias del país por Piedad Bonnet. La actriz-protagonista, Laura García, trabajó durante varios años en el Teatro Popular de Bogotá, fundó y dirigió La Pandorga de Cartagena, posteriormente ingresa en Teatro Libre y desde 1988 dirige su Escuela de Formación de Actores. El director, Ricardo Camacho, inicia Teatro Libre y es actualmente su responsable artístico. La pieza es un monólogo donde una mujer de clase humilde cuenta su vida dirigiéndose a los espectadores. Se traslada con su madre del campo a la ciudad, allí queda huérfana y contrae matrimonio; al fallecer inesperadamente su marido, se disfraza de hombre para ocupar su puesto de trabajo, como hombre entra ilegalmente a trabajar en los Estados Unidos, vuelve a su condición de mujer para emplearse como criada de una norteamericana, vuelve a su país de origen

en el que se gana la vida como costurera. No obstante negarse un propósito feminista para la obra en el folleto oficial del Festival, es indiscutible que denuncia el trato que reciben los menos favorecidos, entre los que se encuentra la mujer en medio de una sociedad machista. Laura García confiere gran fuerza a su interpretación, manteniendo la atención con escasos recursos, apenas una serie de telones naïf que va enseñando al compás del relato. Teatro Taller de Colombia fue fundado en 1972 por Mario Matallana y Jorge Vargas, quienes lo han dirigido hasta hoy. Su especialidad es teatro de calle y funciona como una sociedad autogestionaria con una economía y forma de vida colectivas. *El inventor de sueños* surgió como creación colectiva en 1982 y ha sido recreado con ocasión del Festival de Cádiz. La obra da vida a los monstruos que pueblan el mundo interior de un hombre, en los que refleja su situación real; fue muy aplaudida.

Venezuela: El Centro ofreció dos producciones: *Simón* de Isaac Chocrón, con dirección de José Ignacio Cabrujas, y *El americano ilustrado* de José Ignacio Cabrujas, con dirección del autor. El dramaturgo explica *Simón* como una obra inspirada en las relaciones autobiográficas de un profesor universitario con sus alumnos; en ella intenta reconstruir el encuentro entre Simón Bolívar y Simón Rodríguez en París, 1804-1805, tras el cual Bolívar asumirá su misión libertadora. La obra sigue los cánones del realismo y contó con Flavio Caballero y Fausto Verdial en la compleja tarea de encarnar a Bolívar y a su maestro. A través de *El americano ilustrado*, apodo que recibió en Venezuela el General Guzmán Blanco por sus empresas reformadoras, Cabrujas presenta la triple historia de los hermanos Lander, a la que dota de ingredientes propios del folletín; la dirección del propio Cabrujas no hizo sino acentuar esos rasgos. No en vano es un célebre autor de telenovelas. El resultado desconcertó. Marcelino Almeida y Frank Rivas constituyen Los Mirandinos, conjunto popular que recorre las calles llevando el folklore de Miranda, con su doble espectáculo, *El hombre orquesta* y *La burriquita*, sin más pretensiones que hacer pasar un rato agradable a chicos y grandes.

Perú: Integro Grupo de Arte nace en Lima en 1984, con el propósito de integrar varias disciplinas artísticas; su trabajo evoca el de la compañía Acero Inoxidable del mismo país que intervino en el FIT de 1989. El grupo, que dirige Oscar Naters, con iluminación, vestuario y coreografía del mismo Naters, describe su espectáculo *Intuiciones* como "Conocimientos claros y rectos que penetran en el espíritu sin necesidad de razonamiento." El espectáculo consiste en siete cuadros plásticos acompañados de música, en los que los actores demuestran su preparación física con movimientos automáticos o de danza, transmitiendo la sensación de un espacio indeterminado



*Efectos personales.* Grupo Argentino de Teatro.



*La burriquita.* Grupo Los Mirandinos de Venezuela.

extraterrestre. Aunque la temática de los cuadros varía, predomina el clima de violencia, lo que hace pensar en el estado actual del Perú.

Costa Rica: En la misma función en que transcurrió el espectáculo anterior, se dio como segunda parte el trabajo de Diquis Tiquis, grupo que comienza su trayectoria en San José de Costa Rica en 1983, por iniciativa de Alejandro Tosatti. Alejandro Tosatti y Wandra Trejos crean la coreografía de los cuadros *La Virgen del Banquito*, en que actúa sola Sandra Trejos, y *Los gemelos*, en que actúan ambos. En los dos casos se trata de ejercicios de expresión corporal, en los que el cuerpo humano revela una extraordinaria versatilidad. Tanto los peruanos como los costarricenses recibieron numerosos aplausos. Diquis Tiquis trajo además un espectáculo de calle titulado *Secreticos de amor*, pensado y dirigido por Alejandro Tosatti.

Teatro Caribeño de Cuba es una compañía joven, fundada por el dramaturgo y director Eugenio Hernández Espinosa en 1990. Pretende asimismo integrar diferentes artes pero dando preponderancia al folklore nacional. En *El león y la joya* del que fuera Premio Nobel, el nigeriano Wole Soyinka, los cubanos se apropian del mensaje de liberación femenina de la obra, pero envolviéndola en un ropaje de música y danza afro cubanos. De esta manera se obtiene un espectáculo sencillo y colorista, que sostiene la atención por la extraordinaria facilidad para el ritmo y el baile que caracteriza el mundo negro.

México: Teatro de la Frontera puso en escena *Contrabando* de Víctor Hugo Rascón Banda, dirigida por Enrique Pineda. La pieza es realista y trata de denunciar el narcotráfico que azota el norte del país, mediante las vivencias de tres mujeres que han perdido a seres queridos en él y a quienes escucha un silencioso y enigmático personaje: ¿policía secreta?, ¿periodista encubierto? o, acaso, como propone el folleto del Festival, ¿escritor? Las tragedias que causa el tráfico ilegal son subrayadas por el canto de unos mariachis, que sustituye momentáneamente las voces de los actores. A la pieza le faltó movimiento escénico y verdadero diálogo, resultando así tres monólogos estáticos con un oyente casi mudo (el supuesto escritor). Eraclio Zepeda nació en Chiapas y ha dedicado su vida a la enseñanza y creación literarias y al periodismo; ocasionalmente ha sido actor de cine en el papel de Francisco Villa. Para Zepeda, la poesía debe poseer un tono conversacional, de ahí la importancia que concede a la narración oral. En Cádiz dio un ejemplo del arte de hablar en público en *Conversación*, dirigida principalmente a estudiantes de educación secundaria gaditanos, a los que embelesó con sus anécdotas y fantasías.

Los grupos de Brasil fueron los encargados de las funciones de apertura y cierre del Festival, los días 18 y 27 de octubre; los dos grupos presentaron



*Contrabando.* Teatro de la Frontera de México.



*Yo el supremo.* CELCIT de Paraguay.

obras inspiradas en clásicos literarios nacionales pero, paradójicamente, en las que la danza era lo esencial, de acuerdo con el auge de este arte en detrimento de otras formas teatrales.<sup>1</sup> Boi Voador es la compañía creada por Ulysses Cruz en 1984, con el fin de promover la investigación teatral. En Cádiz hemos visto *Cuerpo de baile*, espectáculo basado en el ciclo novelesco de igual nombre de João Guimarães Rosa, con dirección general de Cruz, adaptación de Jaime Compri, música compuesta para la obra por André Abujamra y coreografía de Mariana Muniz. El lenguaje de la narrativa poética y regionalista del escritor de Minas Gerais, se convierte en un espectáculo plástico, compuesto por siete escenas divididas en tres partes:<sup>2</sup>

#### EL GENESIS:

1. La mesa del despacho de Guimarães Rosa es el punto de partida de todos los personajes que componen las siete novelas de *Cuerpo de baile*.
2. A través de la óptica miope del niño Miguilim, una visión de la infancia en la campiña desierta.

#### EL DESARROLLO:

3. El terrateniente Segisberto, conocido por sus vaqueros como el Cara de Bronze, escoge al Grivo como heredero y lo induce a buscar el sentido de su vida.
4. Una casa imaginaria de mujeres sirve como lugar de aprendizaje para el vaquero Lélío.
5. Una historia de amor en la Fiesta de Manoelzão se organiza una fiesta que se transforma para él en un ritual de iniciación.

#### EL APOCALIPSIS:

6. Doralda y Soropita, a través de su amor inquietante, se acercan a un viaje interior y exterior al apocalipsis.
7. Una expedición científico-arqueológica organizada por el Dr. Alquist va al Peñón de la Garça y revela una Babel donde seres extraños satirizan la muerte y el fin del mundo.

La escenografía es original y destaca el movimiento que prestan unos enormes carretes de madera; prima la irrealidad, se recurre a un exotismo oriental, los actores revelan una excelente preparación física, conforme avanza el espectáculo se pasa gradualmente de un mundo coherente a la anarquía. Supongo que los espectadores habríamos disfrutado aún más conociendo mejor

la obra del gran escritor brasileño. Ballet Stagium surge en 1971 por el matrimonio real y artístico de Decio Otero y Márika Gidale, bailarines ambos de amplia experiencia que se ocupan respectivamente de la coreografía y la dirección artística del grupo. Intentan combinar el dominio técnico del ballet con la literatura y el folklore brasileños, para acercar el ballet al sentir popular. En la primera parte de su actuación, *Quadrilha*, ponen música y baile al siguiente texto de Carlos Drummond de Andrade:

. . . Juan amaba a Teresa que amaba a Raymundo, éste a su vez amaba a María y ésta a Joaquín quien amaba a Lily, y esta última no amaba a nadie. Juan se fue a Estados Unidos, Teresa ingresó en un convento, Raymundo murió en un accidente, María se quedó "a vestir santos," Joaquín nunca entró en esta historia. . . .

En la segunda parte, *Foresta do Amazonas*, crean una coreografía ecológica, en la que se entreevee la belleza salvaje de la selva virgen y el deterioro del medio ambiente por la agresión humana, que acabará volviéndose en enemigo mismo del hombre. La escenografía es a la vez simple y efectiva. Aunque fueron trabajos bastante distintos, en las dos partes los bailarines brasileños gustaron al público.

Dadas las suspensiones de *El retablo de El Dorado* (Teatro de la UNAM) y de *Yo amo a Shirley* (Fanny Mikey), dichos espectáculos fueron sustituidos por *Andar por la gente* de Inda Ledesma (Argentina) y *Efectos personales* del Grupo Argentino de Teatro. Inda Ledesma adapta, dirige e interpreta su propio espectáculo que consiste en un taller de actuación, donde, sin dejar de ser ella misma, transmite las voces de Antonio Cisneros, Nicolás Guillén, Pablo Neruda, Li-Tai-Po, Alice Childress, etc. Parafraseando un elogio dedicado a grandes poetas, la naturalidad de Inda aparece como una de las cosas más difíciles y para los que realizamos estudios de crítica textual, resulta sorprendente su capacidad para leer en profundidad a los maestros que interpreta. En cambio, *Efectos personales*, con dirección de Daniel Suárez Marzal y actuación de Silvia Estrín, decepcionó. Para acabar, añadiré que el descontento manifestado por los actores españoles en el Encuentro, ante la oficialidad de la cultura de nuestro país, que coarta la iniciativa privada, ha dado origen a la huelga general del mundo del espectáculo en España programada para el día 12 de diciembre de 1991.

El Seminario Permanente de Teatro Iberoamericano ha ofrecido el "III Curso de Actualización de Teatro", con una "Panorámica General del Teatro Iberoamericano de los 70 y 80", dedicada a Colombia (Santiago García) y Uruguay (Rubén Yáñez). Resultó muy interesante oír de labios de Santiago

García la explicación del origen del fenómeno de la creación colectiva y cómo ha desembocado claramente en la creación individual; asimismo, tanto García como Yáñez se refirieron a la evolución del teatro en sus respectivos países como consecuencia de las circunstancias políticas. En este Curso estaban previstas otras intervenciones que no pudieron efectuarse a última hora. En el "Espacio editorial" cabe destacar la presentación de revistas de teatro y en esta edición del FIT se hallaban varios directores y representantes: George Woodyard (*Latin American Theatre Review*), Juan Villegas (*Gestos*), José Monleón (*Primer Acto*), Wilfried Floeck (*Forum Modernes Theater*), Marina Pianca (*Diógenes*), Emilio Carballido (*Tramoya*), etc. Algunos de estos mismos asistirían al Foro "Teatro y Universidad" celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Cádiz, en el que tuvieron la gentileza de aportar sugerencias para mejorar las relaciones entre el FIT y la Universidad local. El "Encuentro de Directores de Festivales Internacionales de Teatro" trató de la necesidad de aumentar la colaboración y facilitar la difusión y contratación de espectáculos teatrales. En el "I Encuentro Iberoamericano de Salas Alternativas", se debatió la problemática de los nuevos espacios teatrales, de lo que provino la decisión de formar un Comité Permanente Iberoamericano de Salas Alternativas, coordinado por el CELCIT.

Representantes de Teatro Infantil de Argentina, Colombia, Cuba, España, México, Uruguay, Venezuela, se reunieron para abordar los siguientes puntos:

1. Presencia del Teatro Infantil en los Festivales Internacionales de Teatro.
2. Responsabilidad del Estado en una política de estímulo a la especialidad.
3. Presencia del teatro en las estructuras educativas de la infancia.
4. Aportes a una política organizativa del sector en los países de la comunidad iberoamericana.
5. Constitución del Comité Iberoamericano de Teatro Infantil y de Títeres.

Tras lo cual se designó a Concha de la Casa (Centro de Documentación de Títeres, Bilbao), Pepe Bablé (La tía Norica, Cádiz), Ciro Gómez (Hilos Mágicos, Bogotá), Armando Carías (Teatro Infantil Nacional, Caracas) para desarrollar un plan específico de actuación en teatro infantil, que será llevado a cabo con apoyo del CELCIT. Entre los acuerdos suscritos por el constituido Comité Iberoamericano de Teatro Infantil, se puede mencionar el de efectuar la recolección y procesamiento de toda la información sobre teatro infantil en Iberoamérica o el de fijar la ciudad de Caracas como sede de la próxima

reunión del Comité, en el marco del IX Festival Internacional de Teatro que se realizará allí en abril de 1992.

El "Foro de la Mujer" creado en 1990 se transforma en esta edición en Comité Permanente para la Presencia de la Mujer en el Teatro Iberoamericano. Los temas de análisis del Comité han sido:

- La escasa o nula representación y participación de la mujer en los distintos aspectos del teatro con excepción de su función en el plano actoral.
- La utilización de una imagen desvalorizada en los medios de comunicación y su efecto negativo en la integración igualitaria de la mujer en la sociedad.
- La necesidad de participación activa de todas--Y TODOS--en ese proceso transformador entendiendo que la problemática a la cual nos enfrentamos los teatristas por ser mujeres, afecta directamente a todos y muy especialmente a los que creemos que el teatro es y debe ser un medio para dignificar al ser humano.

Y la decisión final:

Crear la red de TEATRISTAS POR LA MUJER (TPM), red internacional, en la que mujeres y hombres podamos trabajar juntos para la modificación de lo debatido anteriormente tanto en el área de la práctica como de la investigación teatral.

La red de Teatristas por la Mujer cuenta con Secretarías Regionales en cada país representado y se propone tener un II Encuentro en el próximo Festival de Teatro de Montevideo, que incluirá una mesa redonda de dramaturgas iberoamericanas. Otras actividades dentro de los eventos especiales del FIT han sido: Talleres de expresión oral y de interpretación; reuniones de la Comisión Asesora del INAEM (Ministerio de Cultura de España) para América Latina, del Acuerdo de San José, del programa CELCIT América-Europa 92; la entrega de los premios Ollantay.

Como todos los años, el FIT se ha prolongado en Madrid y un circuito de ciudades de España y esta vez ha incorporado como extensión un pueblo del interior de la provincia de Cádiz. Este año merece atención especial el cartel del Festival creado por el pintor colombiano Diego Pombo, quien supo captar algunas imágenes vivas de la aventura teatral.

## Notas

1. Un ejemplo próximo, Orlando Cajamarca Castro: "II Festival Iberoamericano de Teatro en Bogotá: Mucha danza, poco teatro," *Latin American Theatre Review*, 24/1, (fall 1990):111-120.
2. Tomo la sinopsis de la obra del programa de la compañía, corrigiendo algún pequeño error de traducción al español.
3. El texto completo de las conclusiones de este Encuentro, así como de los otros que citaré a continuación, se puede leer en una de las revistas del FIT.