



Adaptación de *Cabrujas* de un teatro brasileño, «El testamento del perro». Extraordinaria escenografía de Jacobo Borges y un trabajo imaginativo y fresco del director y los actores. Entre estos últimos, el español Carlos Canut, a quien vemos en la foto.

VENEZUELA

UN FESTIVAL DE TEATRO EURO-AMERICANO

CUANDO, hace un año, se hizo el balance del I Festival Internacional de Caracas, todo el mundo declaró que el acontecimiento no tenía precedentes en la historia teatral del país y que su éxito presagiaba rápidos cambios en la escena venezolana. Ahora, doce meses después, el salto hacia adelante ha sido tan grande, que sólo las particularísimas características de una sociedad como ésta podrían explicarlo.

Se han utilizado regularmente las dos salas del Ateneo, los dos grandes teatros tradicionales de Caracas —el Municipal y el Nacional—, una pequeña sala (la del Nuevo Grupo), el amplísimo local de la barriada periférica del 23 de Enero y, accidentalmente, el fabuloso Poliedro, un espacio de cemento y acero con 14.000 butacas y una bellísima línea arquitectónica.

Para todas las salas, abiertas a la misma hora, ha habido público, y nos hemos visto obligados a renunciar a unos espectáculos por otros, como ocurre en Nancy o en Manizales. Añadamos la gira por varias ciudades del interior de los mejores espectáculos, más los coloquios del Ateneo con los responsables de los montajes y el gran simposio epilodal, y tendremos una idea aproximada de lo que han sido estos quince días del II Festival.

Su presupuesto parece que ha podido cubrirse gracias al capítulo que la Conferencia del Mar, celebrada en Caracas, había reservado para actividades culturales. El hecho concreto, sin embargo, es que, al margen de la contingencia favorable, la manifestación ha movilizado sectores hasta ahora ajenos a la vida tea-

tral, además de sentar un precedente que deberá influir poderosamente en el futuro.

Naturalmente, se han producido algunos de los «fallos» tradicionales: espectáculos mediocres, e incluso malos, que se cueclan en el programa; debates que no consiguen encauzarse, acumulación de títulos a la misma hora, cierta impresión de desorden... Pero, a fin de cuentas, cuando los organizadores de un festival eligen el modelo descentralizado de Nancy, ya saben que todo ello es el precio de una participación amplia y de un clima de libertad.

En cuanto a la mediocridad de muchos de los trabajos presentados, es la condición de cualquier festival que, en vez de recortar y seleccionar con criterios preestablecidos, se deja invadir por el nivel real del teatro que se está haciendo en un momento

dado. El Festival adquiere el papel de plataforma, de lugar para el testimonio, sin que los criterios selectivos puedan torcer demasiado la imagen real.

Si en Caracas buena parte de las representaciones latinoamericanas oscilaban entre el formalismo escénico y el formalismo político, si anduvimos entre lo «raro» y lo «tópico», es porque el teatro de esta gran zona del mundo vive en la difícil época de querer desembarazarse de unas tutelas sin tener claros sus propios caminos. Así, basta que alguien declare que un determinado método es «específicamente latinoamericano» —por ejemplo, la creación colectiva o un modelo de «teatro político»—, para que los grupos comiencen a repetirlo, sin entrar cada uno de ellos en el proceso global que conduzca a su particular descubrimien-

to. En teatro, todo lo que no se descubre cada vez —no importa que otro lo haya hecho antes— está muerto. Como en política. Y yo tengo la impresión de que un profundo residuo del largo colonialismo sufrido es ese ir buscando modelos estéticos y argumentaciones ideológicas a cuya autoridad acogerse automáticamente, en lugar de llegar a ellos en libertad.

Pienso que, en este sentido, el criterio de Carlos Jiménez, director y principal responsable de la programación, no ha falseado una imagen que si resulta discutible se debe a que también lo es el teatro latinoamericano de nuestros días. Si se ha producido cierta confusión es porque la confusión existe en la base, aunque quepa esperar que los futuros festivales se ordenen de la manera que mejor convenga a la clarificación.

En un comentario dedicado a lectores que, en su inmensa mayoría, ni han visto ni tendrán oportunidad de ver los espectáculos de Caracas, carecería de sentido detenerse en cada uno de ellos. Así que intentaré señalar el carácter de los más significativos y resumir algunas de las líneas que surgen de su confrontación.

¿Qué ocurriría si en Madrid, ciudad con tradición teatral, se hiciera algo parecido a lo que acaba de hacerse en Caracas? ¿Cómo sería un festival español de «puertas abiertas»? (Inútil decir que en Caracas no hay censura.)

Impresiona pensarlo. Pero mientras nuestra realidad sociopolítica haga imposible su existencia es justo acercarse a un acontecimiento como el de Caracas con el máximo respeto. El Festival será todo lo cuestionable que se quiera en los detalles, pero —al menos para mí, un español— resulta positivo al nivel de vida de una comunidad.

Teatro venezolano

Dejo para otro trabajo el gran debate político suscitado por buena parte de los espectáculos. Planteada la aproximación al Festival con una pretensión especialmente informativa, procede comenzar por el amplio bloque venezolano. Eliminada prácticamente cualquier selección previa, quizá temerosos los organizadores de atraerse la hostilidad de los excluidos, los espectáculos venezolanos mostraron todas las alternativas actuales del teatro de este país. «Los siete pecados capitales», con siete historias, con-

fiadas a otros tantos escritores conocidos —Chalbaud, Cabrujas, Chocrón, Trujillo...—, revelaron hasta qué punto puede ser peligroso un «teatro de encargo». Seis de las siete historias eran menos que mediocres, y la puesta en escena no hacía sino acentuar esa mediocridad. Actores superficiales, con escasa capacidad de relación y de interiorización, infundían una terrible banalidad a su trabajo. Característica esta que subrayo porque me ha parecido una constante de todo el teatro venezolano que he visto en Caracas. Se diría que la necesidad del teatro se ha descubierto cuando aún no se dispone de un censo de actores a la altura de esa necesidad. Los espectáculos suelen «salvar» al actor cuando su estructura externa, sus imágenes, han sido bien elaboradas. Pero es muy difícil que la comunica-

dera historia de Tío Sam», según el montaje de Rafael Rodríguez, con los actores muy sujetos por el esquema de la puesta en escena.

A lo largo del Festival se produjo un espectáculo venezolano excepcionalmente vivo como hecho teatral. Me refiero a una versión de «El testamento del perro», de Suasuna, escrita por Cabrujas y dirigida por Alvaro Rosón con mucha frescura, sentido de la improvisación y participación real del público. La pequeña sala del Nuevo Grupo se convertía en una especie de circo ingenuo, de plaza pública, uno de cuyos «clowns» —haciendo de cura catalán— era el recién llegado actor español Carlos Canut. La busca de un lenguaje teatral propio se hacía con libertad y con rigor. Se luchaba contra los formalismos tradicionales sin esgri-

esta decepción expresa la realidad de un teatro cuya teoría y cuyos medios materiales están claramente por encima de sus niveles artísticos. Aparte de acusar el desconcierto producido por el curso de una realidad política que no se ajusta a las previsiones de años atrás. Al Sur suceden muchas cosas de signo reaccionario, y en Venezuela, Carlos Andrés, el candidato de Acción Democrática, considerado un derechista, no sólo ganó abrumadoramente las últimas elecciones, sino que ha conseguido, con una serie de disposiciones que sus contrarios califican de populistas, el respeto de una buena parte de las clases trabajadoras.

Todo eso, naturalmente, gravita sobre un teatro que, además de joven, es hipersensible a cuanto sucede en el medio.

De otros países de Latinoamérica

Argentina nos mostró la doble cara de su realidad y de su teatro: Buenos Aires y el Interior. De Buenos Aires, un drama rebuscado, audaz e interesante en sus planteamientos, pero, al menos en la representación de Caracas, decididamente artificioso. Se titula «El campo», y su autora es Griselda Gambaro. Teatro en el teatro, que se esfuerza en integrar a los espectadores y hacer tangible la atmósfera represiva de nuestros días. La mezcla del «aparato cultural» de su planteamiento con la mediocridad de los actores resultó explosivamente negativa.

Representando al «espíritu del Interior», el grupo del Mar del Plata, dirigido por Nachman, ofreció varias obras de clara filiación política, montadas de forma sencilla y didáctica. Sin escenografía, valiéndose de unas sillas de enea, descubriendo el juego teatral, con los actores doblando y triplicando personajes, todos vestidos igual, analizando un despidido o la muerte de un «stupamaro». («Juan Palmieri», de Taco Larreta).

Dos concepciones, pues, muy distintas del teatro, y aun de la profesión teatral, en función de dos realidades perfectamente diferenciables, aun dentro del mismo país.

De Uruguay, intervino El Galpón, la compañía actualmente con más prestigio de toda América Latina. En el Festival presentaron «Barranca abajo» y «El Galpón canta a América» (una nueva versión de «Libertad, libertad»); al margen, títulos de Miller, Molière y Goldoni. Tanto por el valor de sus veinticinco años ▶



Máxima expresión de un lenguaje que, hoy por hoy, está fuera del discurso teatral latinoamericano, «The People Show», de Londres, a la manera de Wilson. Arrabal anunció que esa sería «la próxima moda»...

José Monleón

ción escenario-sala se apoye, dentro de una representación venezolana, en la autoridad y verdad del actor.

Eso explicaría, entre otras cosas —la primera, falta de ensayos—, el fallo de diversos espectáculos, como «Las torres y el viento», de Rengifo, y la adaptación teatral de la novela «Las lanzas coloradas», de Uslar Petri; espectáculos diversos entre sí, pero escénicamente aquejados de la misma insuficiencia actoral. Y también el decoro interpretativo de espectáculos como «Resistencia», dirigido por el catalán Armando Gota, o de «La verda-

mir la «fórmula salvadora»... El ritmo era distinto al del teatro cotidiano; se asentaba en un ritmo orgánico venezolano, sin ninguna violencia.

El conjunto de obras venezolanas —del que también debería citarse «El gran circo del Sur», interesante estructura dramática, un tanto monolítica como observación política, de Rodolfo Santana—, produjo, en general, decepción. Dicen que el año próximo procurarán evitar que suceda otro tanto organizando previamente un Festival Nacional de donde sacar la selección de espectáculos. En cualquier caso,



usted,
su coche,
sus neumáticos Xas
un equipo
invencible



MICHELIN
XAS
radial

UN FESTIVAL DE TEATRO EURO-AMERICANO

de trabajo, como por ser un excelente punto de apoyo para hablar del presente, hemos dejado el tema de El Galpón para un comentario aparte.

Señalemos el gran éxito de la compañía de San Juan con su «Puerto Rico ¡Fúal!». Al grupo le vi un Dürrenmatt el verano pasado. Recuerdo que discutimos —en el Foro intervenía también Enrique Buenaventura— sobre el escaso sentido de «La sombra del burro» en la realidad de Puerto Rico. De aquella discusión surgió una crisis en el grupo —«No nos atrevíamos a decir en el teatro lo que decíamos en nuestras conversaciones; creíamos que el teatro era otra cosa», afirmaba una de las actrices—, y de la crisis, este «Puerto Rico ¡Fúal!», una especie de comedia musical sobre la historia de la colonia. El trabajo tiene gracia formal y aprovecha el particularísimo sentido del ritmo que se tiene en la isla. Dentro de su humor, prevalece la agudeza crítica —el pensamiento rector es la denuncia del perpetuo avasallamiento del país—, aunque no falten los trazos un tanto gruesos, e históricamente discutibles, que a veces asoman en el actual discurso sobre la liberación de América Latina.

Los colombianos desplazaron a su excelente Teatro Popular de Bogotá. Presentaron una pieza infantil, sátira un tanto burda de la conquista —Isabel la Católica cantando zarzuela con un traje de los colores de la bandera nacional—, y otra sólida y muy bien recibida, «El caso de Panamá». Esta última manejando una serie de datos casi increíbles en torno a la intervención de los Estados Unidos en la historia del canal.

De México llegaron dos espectáculos. Uno, aparatoso, oficial, que, a diferencia de lo que sucede en otros países, mostraba a un personaje revolucionario casi en los mismos términos que lo hace un libro escolar. El personaje era Juárez, vencedor de Maximiliano, nacionalizador de los bienes eclesiásticos, y una de las figuras institucionalizadas en el país. El otro espectáculo recordaba en su forma, siquiera vagamente, a «Las criadas», de Genet, y aspiraba a mostrar algunos aspectos de la actual condición social de la mujer y a combatirlos. La primera escena coincidía con la última, y se procuraba soslayar cualquier naturalismo, cualquier formulación panfletaria. Ambos trabajos, retórico el uno, muy literario el otro, mostraron lo que ya sabíamos: que el teatro mexicano se encuentra, por imperativos de su pasado histórico y de su presente, un tanto marginado del debate de América Latina. Lo

cual no quiere decir que en México —y ahí está el testimonio de su reciente Festival de Teatro Chicano— no se haga también un teatro combativo, pero a unos niveles formales que difícilmente soportarían el traslado a públicos, lugares y circunstancias distintas a las que, por ejemplo, se dan un domingo por la mañana en el hermoso parque de Chapultepec.

Decepcionó el Perú —un país que interesa mucho en estos momentos— con un grupo independiente y con su Teatro Nacional.



«Fuenteovejuna», de Lope, por el Teatro Nacional Peruano. La versión, tanto del texto como de la escenografía y el vestuario, se somete a las exigencias políticas del Perú. La intención era buena, pero...

El primero presentó dos trabajos inspirados en dos espectáculos venezolanos; el segundo, una inmadura versión de «Fuenteovejuna». Se dijo que la culpa la tenía el teatro a la italiana, porque el montaje peruano era para una sala circular. Pero la verdad es que los versos se entendían a veces difícilmente, a Lope de Vega se le presentó como un poeta revolucionario, y el vestuario combinó las prendas «feroces» del Conquistador con faldas y blusas de aldeana y ciertos elementos del traje popular peruano. Supongo que en función de un público peruano, la mezcla en cuestión tendrá un sentido aclaratorio; sólo esto podría justificarla.

Sorprendió Costa Rica con dos trabajos modestos, pero llenos de sinceridad: «Libertad, Libertad» y «La invasión»; participó Ecuador con un espectáculo asentado en la defensa de su población indígena, y Cuba, a falta de espec-

táculo, envió a Sergio Corrieri, a quien oímos contar las valiosas experiencias que actualmente realiza con los campesinos de la Sierra de Escambray.

Espectáculos europeos

Dejando a un lado la participación española, de la que ya se ha hablado en otro lugar, a Caracas vinieron grupos de Portugal, Polonia, Hungría, Checoslovaquia y Unión Soviética. Desgraciadamen-

fismo la inspiración de un lenguaje en el que la luz y el cuerpo eran la materia primaria. Teatro abierto a las interpretaciones del espectador, muy sugerente, sobrecogedor a veces y, según yo entendí, a veces también crítico.

«La cena», del Teatro de la Comuna, de Lisboa, fue no sólo el «gran triunfo» del teatro europeo en Caracas, sino el espectáculo que más sorprendió de cuantos concurrieron a la confrontación. Su estilo, interiorizado, ceremonial, orgánico, tiene bien poco que ver con la imagen «ostentosa» y «colonialista» que aquí se tiene del teatro europeo. Los cinco actores de «La cena» trajeron a la pequeña sala Rajatabla, del Ateneo de Caracas, la expresión de una larga dictadura que llega a formar parte de nosotros mismos, la verdad y la tristeza que nacen de la confesión propia, frente a la euforia y la ligereza de las consideraciones sobre los demás.

Con The People Show, grupo inglés, asomó al Festival el mundo teatral de Bob Wilson y Richard Gallo, en términos demasiado pueriles para responder a su teórica propuesta de un teatro surreal. Aquí, al menos, resultó, dicho sea peyorativamente, más «gracioso» que otra cosa. Aunque supongo que en ello jugarán parcialmente las profundas diferencias culturales que separan a Londres de Caracas y la magnitud del teatro donde aquí se presentó.

Muchos se pasaron los días repitiendo lo de siempre. Frente a la «lejana» Europa y la «imperialista» Manhattan (de USA vino una comedia musical de La Mama y una imaginativa, inteligente, sencilla, pero culturalmente distante, versión de «Alicia en el País de las Maravillas», por el Manhattan Project, un espectáculo celebrado en medio mundo), América Latina se definía como un «mundo aparte». Aceptadas las particularidades culturales de cada lugar, el éxito de «La cena» dejó, sin embargo, bien claras dos cosas: que el rigor en el trabajo es un valor universal y que cuenta antes la perspectiva social de quien nos habla, su lugar político, que su lugar geográfico. «La cena» vino a ser, por caminos aquí ignorados, a través de su honradez y capacidad expresiva, el más completo y complejo de los dramas políticos, de los testimonios históricos, presentados en Caracas. Quizá, y ésta podría ser una buena manera de acabar la crónica, porque hablaban de lo que verdaderamente, aprendido día a día, sabían. ■ J. M. Fotos: Miguel García. (Caracas, agosto 1974.)