

NANCY

TEATRO DEL TERCER MUNDO

El Festival de Nancy, como es sabido, es el más importante entre los Festivales de teatro de todo el mundo. Otros hay, sin duda, más solemnes, más atentos a las grandes estrellas, a las compañías nacionales, a los montajes celebrados por toda la crítica. Ninguno, que yo sepa, juega la carta de Nancy: la de abrirse a una selección mundial en busca de lo más significativo, de lo que mejor recoja la investigación encaminada a la creación de un teatro arraigado en las características y necesidades de una sociedad. Por eso, la ambigua «unidad» de otros Festivales, en Nancy se rompe, marcados fuertemente los espectáculos por el lugar de procedencia, con lo que la programación acaba por ser no ya una muestra del teatro experimental que se hace en el mundo, sino una imagen misma del mundo y de los términos en que es posible la expresión social de cada lugar. El que aparezcan espectáculos de muy diverso valor e incluso algunos decididamente mediocres, forma parte de los riesgos y naturaleza del Festival. Lo que en su país de origen tiene un sentido, se desvirtúa a veces al someterlo a la atención de un público internacional, a menudo incapaz de liberarse de los clichés o de sus propios gustos y necesidades para intentar entender las razones de aquello que se le ofrece. Aparte, claro está, de que, ante una obra de arte, «entender» no es bastante...

En este primer trabajo me ocuparé del Tercer Mundo. Del más viejo y del más nuevo, es decir, de África y Asia, de un lado, y de Latinoamérica. Para otros comentarios, dejaré los espectáculos europeos y la participación de los Estados Unidos, bien entendido que no lo hago como crónicas de un Festival, sino como análisis de las líneas dominantes en el teatro más vivo de nuestros días, aprovechando, eso sí, el mejor material de Nancy.

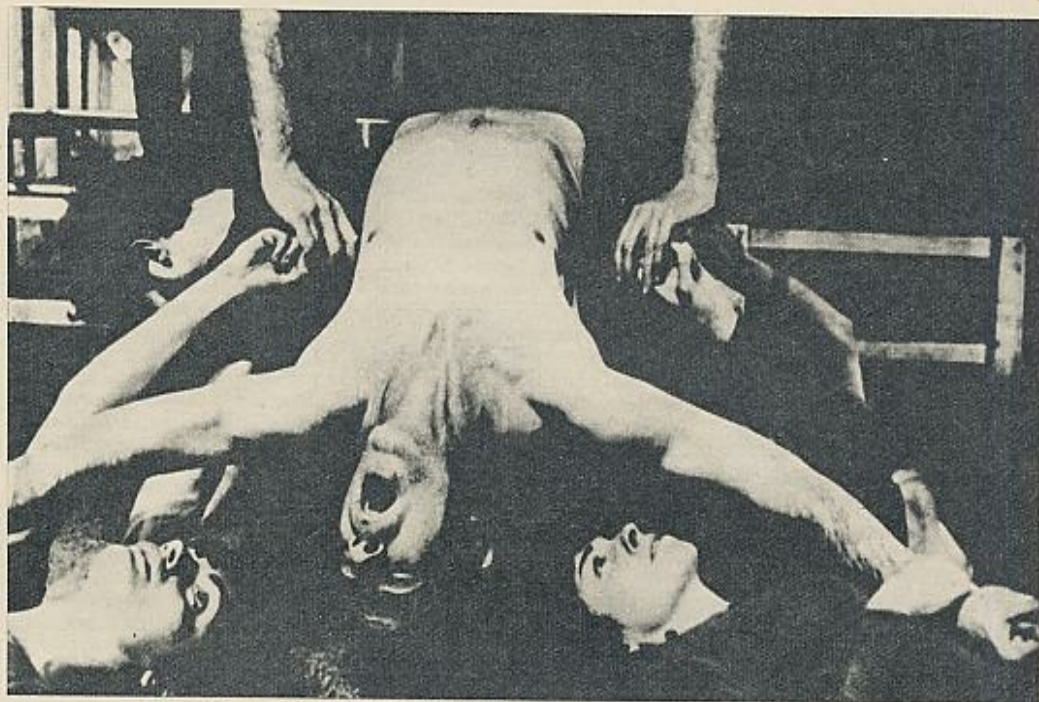
Africa y Asia

Junto a los grupos definidos por su espíritu de investigación, varias compañías de Asia y de África con un repertorio tradicional. La paradoja resultante fue que tales espectáculos aparecían dotados de muchas de las virtudes perseguidas por el mejor teatro occidental, con lo que se convertían en aportaciones al debate escénico de nuestros días antes que en curiosidades arcaicas. El problema consistió, simplemente, en atravesar esa

epidermis folklorista que el exotismo de los trajes, de las danzas, de los instrumentos musicales y de los rostros de los actores genera: Liberados de esa actitud —muy propia, por lo demás, del reclamo del hombre occidental— el encuentro con esas «viejas» formas teatrales suele ser apasionante. Se comprende en seguida la admiración de Brecht hacia el teatro chino o el entusiasmo de Artaud por el grupo balinés. ¿Qué no hubiera dicho Artaud, por ejemplo, del es-

total en orden a las situaciones, mayor ferocidad y mayor encanto. ¿Cuáles son los principios de esa técnica? ¿Cuántos años de trabajo y estudio cuesta llegar hasta ahí? Porque, frente a la organicidad sadomasoquista de tantos espectáculos europeos y americanos, donde los golpes eran reales y magullaban el cuerpo de los actores y el espíritu «voyeur» de los espectadores, estos japoneses conseguían hacer de su organicidad un arte y una ceremonia. Salíamos

ropea! ¡Cómo comprendía uno en seguida el sueño de Artaud de encontrar los lenguajes de las viejas civilizaciones, la ciencia perdida del hombre total, fuerza consciente de la Naturaleza! Es seguro que, de haberla visto Artaud, Kayoto Shiraishi hubiera merecido un artículo tan entusiasta como el que un día provocó el teatro balinés. El concepto de crueldad, tal como Artaud lo entiende, la idea de un lenguaje del espacio y no del papel impreso, la revelación del cuerpo



Espectáculo argentino. El más influido de los espectáculos latinoamericanos por Europa.

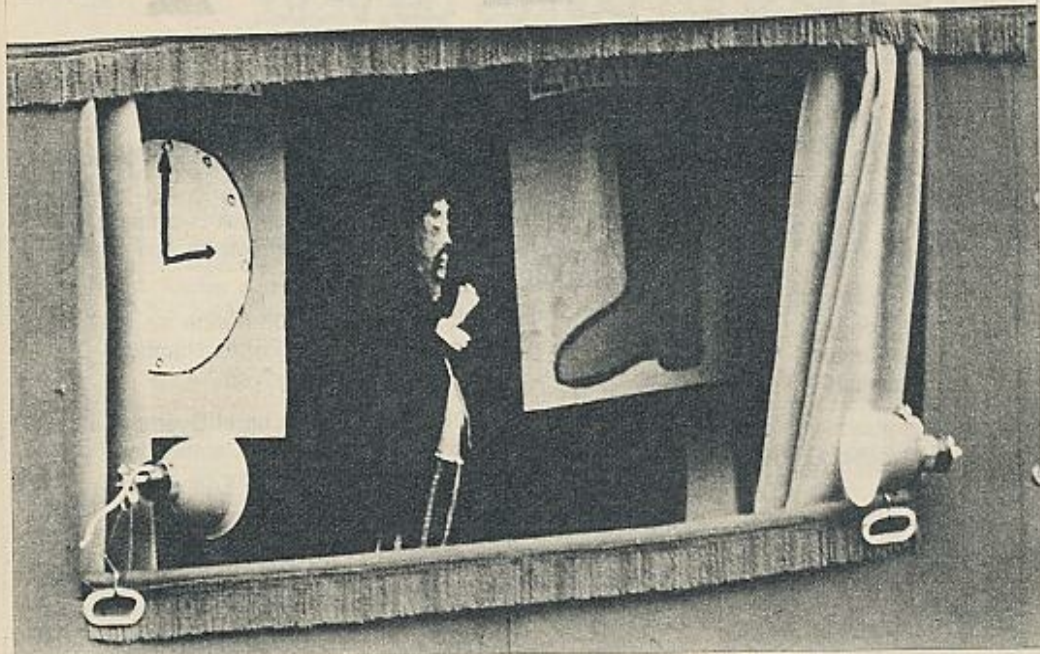
pectáculo japonés, sacudido por una violencia hasta ahora inaccesible al actor occidental?

Presentaban los japoneses una especie de «collage» de escenas típicas del kabuki. Existía una tenue relación argumental entre las mismas; aunque esto era secundario, pues siendo la muerte el tema dominante de todas ellas, se imponía una especie de pavor, de destrucción y rebelión paroxística de los personajes, que creaban la unidad. Imposible explicar la violencia y riqueza expresiva de Kayoto Shiraishi, la mejor y más asombrosa actriz de todo el Festival. Imposible mayor organicidad, mayor plasticidad, en una voz rota y modificada por los distintos resonadores, mayor capacidad de transformación

del teatro, sacudidas zonas vírgenes de nuestra sensibilidad, tal vez esperando encontrar a Kayoto Shiraishi decapitada en la misma puerta, y nos hallábamos ante una japonesa menuda y sonriente, que tendía dulcemente la mano a sus afectados espectadores occidentales. Esto sólo era explicable por la presencia de una técnica, elaborada con viejos principios que permiten no ya un dominio del cuerpo y de la voz, y una armonía entre la consciencia y lo inconsciente, sino una liberación de energías que hace de cada grito y de cada movimiento un paso alucinante por las oscuras zonas de nuestro mundo reprimido. ¡Qué ridículos quedaban, por comparación, ciertos «artaudianismos» a la eu-

(es decir, no sólo de nuestro soma) como un instrumento de expresión infinitamente más rico de lo que ha sido establecido por nuestra vida social, todo eso estaba en aquel «collage» de kabukis. El canto que un actor hacía de la vieja gloria japonesa —con sus Reyes descendientes de los dioses— y su lamento por la situación actual del país, era la interpretación orgánica más temible que jamás haya visto yo del fascismo. En aquellos gritos, en aquellas miradas, en aquel comportamiento alucinado —¡qué lejos estábamos ya de la psicología o de los caracteres!—, se hacían palpables las fuerzas que provocan los grandes genocidios, levantan las cámaras de gas, hacen del crimen y la vio-

TEATRO del TIO JAVIER



Teatro campesino del Tío Javier (Perú). Una técnica sencilla adecuada para llevar de una a otra comunidad del interior del país la temática política del país.



Rayoto Shiraishi, la mejor actriz del Festival, en posesión de una técnica aún inaccesible al teatro occidental.

lencia un acto «orgánico», una necesidad, un hecho desprovisto de cualquier proceso de conciencia. No era Artaud, en última instancia, «quien quedaba en evidencia», a la vista del trabajo japonés, puesto que él siempre buscó en Oriente o en las culturas de la América precolombina una fuente de inspiración, sino el moderno desarrollo del «artaudianismo», tantas veces cegado por una organicidad patológica, clínica, enfermizamente desesperada, frente a la decidida incur-

sión de los grandes actores japoneses —en especial la ya citada actriz— en las soterradas raíces del hombre. Por lo demás, otro aspecto fundamental de este kabuki estaba en que siendo la revelación de una realidad, una iluminación de la vida, era, al mismo tiempo, un hecho teatral, una representación, sin que aparecieran los problemas que crea el intento de identificar —de ello hablaba en un comentario anterior— la vida y el arte.

De África negra vi dos espectáculos, uno de Uganda y otro de Nigeria. Quizá el primero era más asequible, más colorista, más fácilmente comunicativo, pero a mí me impresionó más el de Nigeria. Creo que es un buen ejemplo de teatro épico y, a la vez, de teatro total. Se narra el conflicto entre un Rey y dos de sus generales, uno de ellos ayudado por la magia. El Rey se suicida al final, aunque, ante las súplicas de sus súbditos, su voz promete, desde ultratumba, velar por la prosperidad de la tribu. Naturalmente, hay una pequeña orquesta en escena, y, a veces, uno de los músicos, provisto de un instrumento de percusión, se mezcla con los actores para acentuar el ritmo de su declamación. La historia va hacia delante o hacia atrás, saltando de un lugar a otro, conservando cada escena su diferenciada entidad. Hay danzas, y las fuerzas sociales —por ejemplo, los habitantes del poblado— se expresan a través de coros. Existe una verdadera idea de lo que Brecht llamó el «gestus» social, comportándose los personajes según su significación dentro de la comunidad y no según su psicología particular. La crónica se une a la magia y, en un momento dado, los personajes son pájaros nocturnos convocados por la brujería. El canto es de una gran belleza lírica. Las acciones —por ejemplo, el suicidio del Rey, expresado con un tirón del collar, convertido alegóricamente en soga de ahorcado— se resumen a menudo en sencillos e imaginativos símbolos. La acción transcurre delante de telones de hermosos colores, un tanto abstractos, muy en armonía con el carácter no naturalista de la representación. La «distancia» entre el actor y el personaje es siempre obvia y el texto está integrado a

JOSE MONLEON

una expresión global superior. Todo parece filtrado a través de una ironía crítica que permite juzgar los comportamientos y el curso de la historia. Lo que nos conduce a decir que si en el kabuki había elementos que hubieran entusiasmado a Artaud, la representación nigeriana era algo así como un pre-Brecht africano perfecto.

Irán presentó dos espectáculos. Uno, «occidental», con texto de Peter Handke. Otro, tradicional, que mezclaba las formas autóctonas a una elaborada estética ritual. Canciones iraníes, mantos negros, espacio desnudo y un ceremonialismo que me recordó un poco cierta veta lorquiana de nuestro teatro.

Más «caliente» resultó la participación de Egipto, con un espectáculo lleno de precedentes flamencos. La danza, el modo de alzar los brazos, los crótalos, el canto, las palmas del público, la disposición de los artistas en una especie de cuadro flamenco puesto en pie, la comunicación entre ellos, la relación con el público, el «inesperado» baile del equivalente a nuestro guitarrista, y otros mil detalles, nos conectaron con una sensibilidad llena de afinidades con la gitana. Aunque, aquí, en lugar del canto o el baile «separados», se hilvanara una pequeña historia melodramática, con final feliz.

El espectáculo tuvo hasta una «fiesta» epilogal para corresponder, como se hace en las representaciones flamencas, a los encendidos aplausos del respetable. ¿Puede decirse, seriamente, y sin ánimo de apoyarse en la leyenda, que uno descubría la herencia faraónica, el origen etimológico de su nombre —«gipsies» de «egipcios», de nuestros gitanos?

Latinoamérica

De lo antiguo a lo nuevo, de las viejas tradiciones a la lucha política. Ningún teatro, en efecto, más ligado a la realidad social que el de América; lo que explicaría, pese a las reservas estéticas que ha menudo ha despertado, su éxito ante el politizado público de Nancy. El teatro de Cali, dirigido por Enrique Buenaventura, fue la revelación de un par de años atrás. Esta vez vinieron compañías de Argentina, Brasil, Chile, Colombia, México, Venezuela, Perú y Uruguay. Pronto descubrirá el lector la relación estrecha entre cada espectáculo y la situación sociocultural y política del país de procedencia.

Podría pensarse, por ejemplo, confrontando «Water closet», del grupo argentino, con la realidad de su país, que existe una clara disonancia. Nos encontraríamos ante un espectáculo de pretensión orgá-

Abierto a todos los puntos de vista.

Así es el Dyane-6. Un coche tan libre como la juventud de muchos de sus dueños.

El Dyane-6, coche de vanguardia, ha empezado por tirar por la borda las cosas viejas, inútiles. Su robusto motor de alta precisión, no tiene ya ni radiador, ni delco, ni manguitos, ni juntas de culata, ni correa de ventilador. No necesita agua ni anticongelante.

Y ha recogido lo positivo: la refrigeración por aire, que le permite mantener altas velocidades indefinidamente, sin miedo a recalentamientos. Infatigable, como los jóvenes. Un tragamillas.

Comprensivo, admite por sus cinco puertas, cuatro o cinco personas, sin discriminación de peso. O 250 dm³ de equipaje en el maletero.

Abierto a todos los vientos, al sol o a las estrellas, gracias a un techo descapotable desde el interior. Despreocupado como un chaval.

Maniobrable en ciudad, rápido aparcando y desaparcando, sabe comportarse en carretera.

Obstinado en las curvas, se agarra fuerte.

El Dyane-6, como ellos, se conforma con poco. Su consumo no sobrepasa los 6,5 litros de cada 100 kms. Vaya como vaya.

Y alegre al arrancar, por la mañana. A la primera siempre, sin poner pegas. Alegre también en sus nuevos y vibrantes colores.

Este es el coche, joven se mire por donde se mire. Abierto a todos los puntos de vista. Por eso también le gusta a los mayores con corazón joven.

Algunas innovaciones introducidas en el Dyane-6: Ventanillas delanteras descendentes. Sistema de seguridad en las cerraduras. Nuevo motor de 35 CV SAE con carburador de doble cuerpo.

Dyane 6. Para gente encantadora.

FINANCIACION SEFICITROËN



CITROËN ^ DYANE 6

nica, tras las huellas del más abstracto Living, de Artaud y de Grotowsky, frente a los problemas precisos y la larga agitación que han desembocado, de momento, con la vuelta del peronismo al poder. Muchos equivocados hay en torno a este movimiento, y no sería nada extraño que apareciera pronto un teatro empeñado en aclarar y diferenciar las fuerzas que lo componen. Desde la «historicidad» inmediata que parece gobernar todo el teatro latinoamericano, el trabajo del Centro Dramático de Buenos Aires, que dirige nuestro bien conocido Renzo Casali —en España montó, hace unos años, «Cuento para la hora de acostarse», de O'Casey; luego fue mi compañero en la creación y dirección del liquidado Centro Dramático de Madrid, donde, quizá por primera vez, se intentó en España trabajar a partir de Artaud—, tiene algo de evasivo, de búsqueda en solitario de lo «esencial», de renuncia a las incitaciones inmediatas. Sería, sin embargo, importante vincular este hecho a una cierta tradición cultural de Buenos Aires, a menudo más arraigada en Europa —y los años de Casali en Praga y en Madrid no son algo fortuito y excepcional— que en América. El fondo de inmigración parece ser todavía un elemento dominante y no sorprende que el espectáculo presentado, al margen de las reservas que suscitó —en ese mismo camino se presentaron trabajos tan impecables como el de los ingleses del RAT—, tuviera un tono «universal», como hecho por hombres de cualquier lugar «de Europa» frente al tema de «cualquier tiranía». Descubrir los posos últimos que la tiranía ha depositado en el subconsciente podría ser una definición de lo que el grupo de Renzo —con la humillación y castración de uno de los actores— pretende.

Tampoco la raíz parisiense, con viaje al Teatro Laboratorio de Grotowsky de los mejicanos, debe sorprendernos. «Nostalgia de la muerte» es un conjunto de poemas de Xavier Villaurrutia —homenajeado por Max Aub en una de sus obras—, sometido a un tipo de experimentación expresiva claramente ligado a una preocupación, demasiado estetizante y cerrada, del teatro europeo. El hecho de que Marta Verduzco y Salvador Flores, los dos únicos intérpretes del espectáculo, fueran un día becarios en el Centre de Recherches Théâtrales, de París, es otro dato elocuente.

Con los venezolanos, que presentaron «La farsa», de Santana, a caballo entre Jean Genet y la denuncia más demagógica, entramos ya en otro mundo. Ciertamente el autor, uno de los más destacados del país, se esfuerza en crear un juego teatral ingenioso, confiado a tres buenos actores que interpretan



El espectáculo de Uganda, una de las aportaciones de la cultura negra africana a la confrontación de Nancy.

TEATRO DEL TERCER MUNDO

múltiples personajes; pero lo que priva es una ardiente necesidad de acusar a la oligarquía dominante, de golpear a los estamentos e instituciones fundamentales que, a juicio del autor, la componen. Aparece ya una nota que, a menudo, distingue el actual teatro político latinoamericano del europeo; me refiero a su confianza mítica en el término Revolución, al empleo de un tipo de literatura que, en Europa, convertida ya en clisé, se ha vaciado de sentido. Es una visión de la oligarquía que recuerda un poco los textos de comienzos de siglo o esos cromos del realismo socialista que satiriza André Breton. La maldad de los malos es tan lineal y tan evidente, que los dramas resultan en cierto modo innecesarios, aparte de incurrir en un moralismo que destruye su intención crítica: la injusticia no es el resultado de un orden social, sino de los malos sentimientos de los más fuertes. El error de una obra como «La farsa» es que, queriendo atacar una situación, más bien nos inclina a pensar que todo se resolvería con oligarcas de buen corazón.

En esa ingenuidad —¿será porque Latinoamérica aún no conoce las Revoluciones traicionadas, las tomas de poder a las que no siguió el prometido y esperado proceso?— se movía el espectáculo de los chilenos, que interesó poco y confirmó lo que a menudo se dice sobre la ausencia de un teatro a

tono con la excepcional situación del país; el colombiano de la Candelaria, concebido como una especie de teatro-periódico ligado a los problemas concretos de la clase popular, y el Teatro de Marionetas de Cuzco, llamado, por ser éste el nombre del «personaje» presentador, el Teatro del Tío Javier, reencarnación guñolesca de todos los héroes revolucionarios que en el mundo han sido y generalmente han muerto jóvenes.

Conviene detenerse un poco en el Teatro de la Candelaria, de Bogotá, y en las marionetas de Cuzco. Su principio, salvando la diferencia de su medio expresivo, es el mismo: recibir la documentación de los propios interesados y destinatarios del espectáculo, acoplar la exposición a su mentalidad, utilizar su lenguaje y procurar que, además de mostrar los hechos, la representación incite a una determinada acción política. En el caso de las marionetas del Tío Javier —formidables dentro de su sencillez, casi reveladoras de las posibilidades del género para quienes, como es el caso de los españoles, padecemos unos títeres que van del porrizo sistemático al tennurismo banal—, cuyas funciones se ofrecen a comunidades campesinas indias poco menos que perdidas en la tierra peruana, incluso es frecuente que el espectáculo, una vez formulado el conflicto —a menudo relacionado con la reforma agraria—, se interrumpa, para que el proble-

ma se discuta y sean los propios asistentes quienes establezcan el final.

En cuanto a la Candelaria, muchos decidieron que su trabajo era excesivamente tosco y elemental. Lo era en Nancy, pero quizá olvidábamos que nos hallábamos ante un teatro listo para hacerse en las peores condiciones materiales, concebido como información y acción política. Conocer de primera mano la proyección de este teatro sobre el público para el que ha sido pensado y hecho parece una experiencia inexcusable antes de juzgarlo.

En cuanto al Uruguay, su trabajo era, «a priori», uno de los más sugestivos. La sala mostraba las paredes recubiertas de larpas tiras de papel blanco, sobre las que se proyectaban, envolviendo totalmente a los espectadores, diapositivas con templos de la civilización precolombina y paisajes americanos. Una banda sonora, en la que dominaban los cantos de los pájaros, traía el rumor de las tierras hoy desérticas o invadidas por los bosques, siglos atrás parajes habitados por los indios. En el centro, un grupo de actores debía teatralizar, bajo el título de «La voz de los vencidos», la versión «india» de la Conquista. El planteamiento era excelente. Pero ni el ritmo de la proyección ni la selección de diapositivas eran rigurosamente dramáticos, no guardando tampoco una relación concreta con el trabajo de los actores, más atentos, por otra parte, a una expresión corporal ilustrativa de los textos que a una busca de los ritmos, las líneas y los signos de las viejas culturas evocadas. Un espectáculo, en fin, tan lleno de posibilidades, tan nuevo, tan emocionante, que hacía doblemente ostensibles sus errores.

Para acabar, hablemos de los brasileños del Pao e circo y de su deslumbrante versión de «La boda de los pequeños burgueses», de Brecht, la misma obra que han estrenado Los Goliardos en el Goya. Según muchos, el mejor espectáculo del Festival. Según otros, aun reconociéndole su fuerza, con la amargura del texto un poco rebajada por la explosión vital, carnavalesca, brillante y comunicativa del montaje. Lo que en el trabajo español de Angel Facio es una sordidez agria, obscena y soterrada, era en la versión de los brasileños una destrucción espectacular, jadeante, casi coreográfica.

La coincidencia hispano-brasileña en la elección de la obra no deja de ser significativa. Se trata de dos sociedades y dos situaciones, en donde la obra de Brecht, quizá sin atacar de frente lo que no puede atacarse, tiene, por lo visto, mucho que decir. Con aires y pulso de samba o al ritmo del ramplón «Carpintero, carpintero» de nuestro cantante «camp» Bonet de San Pedro. ■ J. M.