

MEXICO—1968—PRIMER FESTIVAL DE TEATRO NUEVO DE LATINOAMERICA

Fechas	Título	Autor	Director
19-24 sep	<i>Los de la mesa diez</i> <i>El caso se investiga</i> <i>Segundo asalto</i>	Oswaldo Dragún (Argentina) Antón Arrufat (Cuba) José de Jesús Martínez (Panamá)	Hector Mendoza
26 sep- 1 oct	<i>La señora en su balcón</i> <i>Cruce de vías</i> <i>La paz y la guerra un día . . .</i>	Elena Garro (México) Carlos Solórzano (Guatemala) Oscar Manzur (Uruguay)	Alexandro Jodorowsky
3-8 oct	<i>El huésped</i> <i>El tigre</i> <i>Remington 22</i>	Pedro Juan Soto (Puerto Rico) Demetrio Aguilera Malta (Ecuador) Gustavo Andrade Rivera (Colombia)	Virgilio Mariel
10-15 oct	<i>Algo más que dos sueños</i> <i>La puerta</i> <i>Historia de un número</i>	Alberto Cañas (Costa Rica) Rolando Steiner (Nicaragua) Josefina Pla (Paraguay)	Julio Castillo
17-22 oct	<i>Las pinzas</i> <i>La necesidad de ser polígamo</i> <i>Parábola de los cinco caminantes</i>	Román Chalbaud (Venezuela) Silveira Sampaio (Brasil) Iván García (República Dominicana)	Xavier Rojas
24-29 oct	<i>Perfecta soledad</i> <i>Luz negra</i> <i>Maggi ante el espejo</i>	Julio Ortega (Perú) Alvaro Menéndez Leal (El Salvador) Isidora Aguirre (Chile)	Juan José Gurrula

Primer Festival de Teatro Nuevo de Latinoamérica

CARLOS SOLÓRZANO

Comisionado por la Comunidad Latinoamericana de Escritores (por ser el miembro de su mesa directiva que ha consagrado buena parte de su tiempo al estudio del teatro latinoamericano) para organizar un festival que mostrara las diversas modalidades que animan a ese género durante los últimos veinte años, me dí a la tarea de integrar un repertorio que pudiera cumplir con ese propósito. La idea original era la de recoger en forma viva (como sólo puede hacerlo la representación escénica), una muestra que permitiera establecer analogía y diferencias entre los dramaturgos latinoamericanos de hoy. Resultaba evidente, sin embargo, que no todos ellos tienen el mismo valor intrínseco y que no todos han sido reconocidos de la misma manera por la crítica autorizada. A pesar de ellos, la firme convicción de que aún en esas diferencias podría el público de México hallar una experiencia interesante, el proyecto inicial de escenificar una obra proveniente de cada uno de los países de América Latina persistió como norma directriz, para lograr el esquema final del repertorio.

El proyecto fue sometido a la consideración del Organismo de Promoción Internacional de Cultura de la Secretaría de Relaciones Exteriores de México, cuyo Director, Lic. Miguel Alvarez Acosta, lo recibió con entusiasmo, pues el repertorio significaba la posibilidad de ver expuestas, en seis programas, dieciocho obras breves de nuestros dramaturgos, dentro de un ciclo que coincidía con la Olimpiada Cultural que se efectuó en la ciudad de México a lo largo de todo el año de 1968.

El ciclo fue nombrado, según acuerdo mutuo entre el Director de ese organismo y yo como Coordinador, Primer Festival de Teatro Nuevo de Latinoamérica, aunque el adjetivo "nuevo" no significara estrictamente la necesidad de que las obras abordaran temas o estilos de "vanguardia." Sin embargo, mi propósito era mostrar las diferentes maneras en que el teatro latinoamericano ha captado la evolución del género dramático en todo el mundo y para ello era necesario—en los países en que hubiera representantes valiosos—llevar a la escena las obras más audaces y hacerlas escenificar por jóvenes directores mexicanos, capaces de revelar y aún de enriquecer, el contenido total de los textos. De esta manera el "teatro nuevo" pudo verse ejemplificado en numerosos casos, cuando las obras pertenecían a los autores de tendencias renovadoras. Sólo algunos provenientes del "teatro criollo" hicieron acto de presencia en el festival, en los casos en que no podríamos disponer de un material más actual proveniente de un país determinado.

El festival estuvo formado por seis programas que fueron representados en el Teatro Reforma de la ciudad de México, de la manera siguiente:

Primer Programa (Del 19 al 24 de setiembre)

De este programa podría decirse que suscitó un especial interés en el público, no sólo porque inauguraba el ciclo esperado con singular atención, sino porque figuraban en él algunos autores que ya eran conocidos por anteriores representaciones. Sobre todo Osvaldo Dragún, que figura entre los dramaturgos latino-americanos cuyas obras han alcanzado una amplia difusión en América y Europa.

El montaje que hizo Héctor Mendoza de *Los de la mesa diez* fue más afortunado que el que presentó, hace algunos años, el grupo argentino de LOS 21, ya que en esta ocasión el director eludió todo acento localista, para poner énfasis en el problema del difícil acomodo que encuentran los jóvenes de hoy en el mundo creado por los adultos, con el rigor que exige un texto que, debido a su blandura sentimental, puede inscribirse fácilmente en implicaciones melodramáticas. Al contrario de esto, *Los de la mesa diez* cobró en la escena la natural fuerza de la ternura con que fue concebida por el autor. Le segunda obra *El caso se investiga*, del joven autor cubano surgido después de la Revolución, Antón Arrufat, recoge algunos trazos del sainete tradicional de Cuba insertos en la atmósfera más intelectual del teatro "del absurdo" y también fue animada con viva y despierta imaginación por parte del director. El requerimiento del propio autor que puntualiza el hecho de que su obra puede ser interpretada dentro de un ritmo de exposición ágil y aún vertiginoso (como si se tratara de una comedia de Mack Senett), dio al director el mejor apoyo para conducir la escenificación. El vestuario que vinculaba rasgos de la moda de 1920 con los de la suntuaria actual contribuyó a dar realce a esa comicidad expuesta en un tono incisivo, deslumbrante y, en ocasiones, intencionadamente paradójico, en el que una sencilla fábula policíaca se va convirtiendo en una encuesta apremiante, con la que se dirime la responsabilidad (o irresponsabilidad) con que todos contemplamos las muertes ajenas, aún las de aquellos que parecen más vinculados con nuestros intereses sentimentales. *El caso se investiga* fue unos de los más evidentes éxitos de este festival. La tercera obra de este primer programa fue *Segundo asalto* de José de Jesús Martínez, autor panameño que ha escrito de manera abundante y que ha visto sólo parcialmente representadas sus obras, casi todas de breve dimensión. El tema constante de estas obras es la incomunicación y *Segundo asalto* lo reitera en una fábula que nos muestra a un hombre y una mujer—cuya significación se extiende a todos—en el momento en que se unen amorosamente y hacen aflorar todos sus recuerdos, sus imágenes inconcientes, sus vinculaciones antiguas y sus experiencias amorosas pasadas, en un clima en que se sobreponen los espacios y los tiempos internos de ambos. La obra que ya es compleja en sí misma logró interesar menos al público, quizás porque las transiciones resultan abruptas en el curso de la representación y las sobreposiciones se acumulan en un tema denso y agresivo, que no ofrece al espectador ningún atenuante. Personalmente pienso que en ese énfasis de la crueldad radica su mayor interés dramático. Los actores más sobresalientes de este programa

fueron Julián Pastor (conocido ya como uno de los más prometedores valores del cine mexicano) y Mabel Martín, que en sus respectivos personajes, en dos obras supo mantener siempre el equilibrio entre la comicidad espontánea y las posibilidades críticas de la ironía.

Segundo Programa (Del 26 de setiembre al 1° de octubre)

El éxito alcanzado por el programa precedente se hizo manifiesto también en esta ocasión. El público inscrito ya en el ciclo del festival asistió a pesar de que dos de las obras habían sido ya representadas en México: la de Elena Garro y la mía. Quizás a ello contribuyó el hecho de que en este programa figuraban dos actores de especial renombre: Patricia Morán y Carlos Ancira.

La señora en su balcón presenta un examen fugaz de tres instantes de la vida de una mujer, vistos en el momento de su suicidio. En ese personaje Patricia Morán puso de manifiesto sus posibilidades de transfiguración, pues en el breve tiempo de cuarenta minutos interpretó muy afortunadamente a la protagonista en tres edades de su vida: la niñez, la adolescencia y la vejez. El texto de Elena Garro, de melancólico acento evocativo, debe contar con una intérprete capaz de recogerlo equilibradamente y Patricia Morán fue la actriz ideal para ese propósito. *La paz y la guerra un día . . .* es una obra original del joven dramaturgo uruguayo Oscar Manzur, que reside actualmente en Suecia. La fábula de trazo expresionista muestra a dos soldados que en el curso de breves minutos pasan a ser amigos, antagonistas, prisioneros mutuos uno del otro, con lo cual ejemplifican las tensiones y dependencias que vinculan y separan al mismo tiempo a los hombres de hoy. Obra esquemática, de intenciones demostrativas, fue interpretada de manera sagaz por Carlos Ancira, que es uno de los actores más revelantes que ha dado México. De mi breve obra *Cruce de vías* sólo hablaré para recordar que trata un tema incestuoso, en el que un joven busca y rehuye la imagen de la mujer adulta y ésta trata de revivir su adolescencia ya irrecuperable. Alejandro Jodorowsky dedicó especial interés a la escenificación de esta obra e intercaló elementos del "efímero" para ilustrar con un abundante material simbólico, corpóreo, los momentos resolutivos de la exposición dramática. Patricia Morán volvió, en ese mismo programa, a interpretar un personaje totalmente opuesto al de la obra de Elena Garro, e hizo patente su intensidad dramática, su fuerza de provocación al público y su sabiduría para administrarla.

El incremento en la asistencia del público a este segundo programa fue también explicable, si se piensa que en el momento en que se iniciaba, un numeroso contingente de visitantes que asistía a los XIX Juegos Olímpicos mundiales mostró un singular interés por conocer este teatro "nuevo" de Latinoamérica que seguramente es difícil de ver en otros países del mundo, en un festival expuesto en sólo seis semanas. Por otra parte, los recursos estridentes que el director puso en juego, en los que se advertían presencias del "happening" y del "efímero," dieron a este segundo programa, en fiel alianza con las obras, la nota más "vanguardista" del festival.

Tercer Programa (Del 3 al 8 de octubre)

Este tercer programa vino a establecer un fuerte contraste con los dos anteriores, pues en él fueron expuestas dos obras de carácter más conservador y una de índole expresionista. Las dos primeras *El huésped* y *El tigre*, obedecen a dictados semejantes, aunque su acción dramática haya sido ubicada en diferentes regiones de nuestro continente. *El huésped* es un breve y conciso acto en el que el autor puertorriqueño presenta algunos aspectos de la inadaptación de sus compatriotas en Nueva York. La desintegración del núcleo familiar desplazado tanto en su tierra de origen como en su nueva residencia motiva la acción misma del drama y al ser expuesta se revelan los personajes "tipos" que provienen de esa desintegración; el padre añorante del pasado y las hijas que, por diversos caminos de frustración, han ido perdiendo todo su impulso vital. *El tigre* de Demetrio Aguilera Malta acontece en "un rincón de la selva americana" y es una fábula en la que el autor inscribe a cuatro personajes en espera de un peligro; el del tigre que, como representación de todos los riesgos primarios, ronda cerca. El miedo a su propio miedo es el interés que esos personajes ofrecen al espectador, pues en el final se cumple la amenaza prevista desde el comienzo de la obra. El autor escribió este drama con el propósito de mostrar un tema americano con sus personajes obtenidos de la realidad inmediata pero capaces de expresarse en un idioma descargado de localismos. El director supo interpretar *El huésped* con propósitos explicativos, poniendo de realce las diferencias de carácter de las tres hermanas puertorriqueñas habitantes de Nueva York: la reprimida sexual, la irascible y la que se prodiga en todo género de aventuras sin obtener satisfacción con ellas. En *El tigre* imaginó un escenario cuyos elementos naturales fueron sustituidos por otros de índole mecánica, con lo cual el miedo a las fuerzas ocultas de la naturaleza era sustituida por otro temor: el de los cholos ante la mecanización de la existencia. De esta manera, el tigre se convirtió en una amenaza mayor, pero para situar la acción dramática en un país muy visiblemente sudamericano, hizo que los personajes hablaran con un acento regional que contradecía los propósitos que el autor tuvo al escribir el texto. El mejor acierto de este programa—acierto debido a la alianza armónica entre el director y la obra—fue la representación de *Remington 22* del autor colombiano Gustavo Andrade Rivera. En ella, el escritor muestra la realidad actual de su país ejemplificada en muñecos que asumen las distintas actitudes ideológicas que, a su juicio, determinan la vida de Colombia. De esta manera, mediante un ingenioso recurso los personajes quedan un tanto desposeídos de su gravedad dramática y el clima escénico admite la exposición de ese desorden de la "guerrillas," que "nadie sabe para qué ni cuando comenzaron." En este tercer programa fue muy relevante la interpretación de dos actores bien conocidos del público mexicano: Graciela Nájera, vivaz y profunda, y Carlos Monden.

Cuarto Programa (Del 10 al 15 de octubre)

La idea original que establecía el criterio de que el festival debía estar dirigido

por hombres de teatro jóvenes y capaces de recrear las obras para mostrar sus perfiles ocultos, o para explorar en los motivos que habían pasado inadvertidos a los mismos dramaturgos, se hizo patente con la escenificación de este cuarto programa, confiado al joven y brillante director Julio Castillo, quien apenas en 1967 había demostrado su capacidad para concebir el escenario como un mundo autónomo, en el que las imágenes visuales enriquecen las connotaciones del diálogo. Así, con las obras de Alberto Cañas y Rolando Steiner emprendió un ejercicio de laboratorio teatral, sobre todo con la de Steiner, que aumentó sus alcances de manera considerable, gracias a la intervención de Julio Castillo. *Algo más que dos sueños* es una evocación de dos amantes que se encuentran en los sueños ante la imposibilidad de hacerlo realidad, en el momento mismo en que la mujer va a casarse con otro. La atmósfera de idealización que el autor costarricense ciñe sobre la fábula corresponde a las modalidades lorquianas en que las imágenes oníricas imperan sobre la inmediata realidad. El director respetó totalmente el texto pero animó la escenificación con un sentido de parodia que después de abolir la idealización reconstruía las imágenes más potentes y jubilosas del amor, para lo cual se valió de una ilustración cinematográfica que recogía bellas escenas en las que alternaban lo mortuorio y lo irónico, sin transiciones, como en un juego que ponía de manifiesto el disfrute de la vida ante la muerte. *La puerta*, de Rolando Steiner, fue totalmente recreada por el director. La fábula breve en exceso, que apenas alcanza a exponer la búsqueda imposible que emprende un hombre de la imagen femenina oculta detrás de una puerta, sin llegar a ningún desenlace, sirvió de apoyo al director y a su grupo de intérpretes para realizar un trabajo de "equipo" en el que cada uno de los participantes aportaba ideas, sugerencias y hasta ilustraciones escénicas para enriquecer el contenido de la obra. De esta manera el grupo obtuvo un texto en que la situación inicial servía como punto de apoyo para mostrar todas sus escenas—y muchas otras más suscitadas por la confrontación de todos los actores—en su doble posibilidad dramática y cómica. El resultado final fue muy afortunado y evidenció como un texto dramático que ha permanecido en esquema puede cobrar vidas diferentes y simultáneas sobre la escena.

Historia de un número, de la conocida escritora paraguaya Josefina Plá, fue escenificada con ejemplar equilibrio entre la libre imaginación y el rigor en el despliegue de las imágenes. Julio Castillo acertó al imaginar al personaje central llamado "El sin número" (que simboliza a la humanidad anónima), como una marioneta en medio de un mundo poblado por hombres y mujeres muy corpóreos, inscritos en los diferentes tipos que constituyen la sociedad actual. La marioneta era movida por un actor visible en el escenario y la doble imagen del hombre y su autómatas daba a la representación el sentido cabal que la autora imaginó al escribir el proceso de ese personaje degradado, que va sufriendo sucesivas condenas que convergen en su destrucción final.

El espectáculo logrado por Julio Castillo fue brillante, vivaz e ingenioso y

entre sus colaboradores e intérpretes sobresalieron Claudio Obregón y Mabel Martín.

Quinto Programa (Del 17 al 22 de octubre)

Ante el éxito de Julio Castillo los procedimientos conservadores de Xavier Rojas, como director, establecieron un retorno a esquemas habituales en el teatro de México, tanto en el estatismo de la escena, como en una exposición explícita y llana de los textos.

Las pinzas de Román Chalbaud muestra un juego en el que se ven implicados un obispo, un médico y una mujer, los cuales van cambiando sucesivamente sus identidades, sus intenciones y con esos cambios van desplazando también el interés dramático de la misma fábula. Obra de difícil comunicación para el público, debido a las abruptas transiciones que sufre el desarrollo dramático, requería, quizás, de un director capaz de evidenciar más obviamente el significado de esa historia que va cambiando a medida que sus personajes se transforman, pero que en la última instancia sintetizan el temor permanente por la muerte que todos llevamos dentro. *La necesidad de ser polígamo* es una obra de dos actos, que en esta ocasión fue contraída a uno solo, ya que su medida y su abundante argumentación así lo permiten. Y hasta se podría decir que en esta reducción (hecha por el director y por mí) la obra expuso muy concisamente su contenido freudiano, comunicado al público con humor espontáneo por el autor brasileño recientemente desaparecido. La cadena interminable de las infidelidades conyugales (como una larga ilustración de búsquedas de las imágenes maternas de todos los personajes que participan en la trama), abrevió los espacios que vinculan los momentos más significativos de esta comedia profunda y jovial, en cuyo desarrollo el espectador alerta puede ir descubriendo conclusiones trascendentes disueltas en la comicidad de la situación, sobre todo en las escenas finales, en las que el don Juan burlado y solitario, clama por la protección maternal irremediablemente perdida.

La parábola de los cinco caminantes de Iván García es una interesante muestra de las nuevas modalidades del teatro latinoamericano. Su estructura es simple, como corresponde a una obra que recoge símbolos de nuestro tiempo, para ponerlos en movimientos y concluir en deducciones didácticas. Como toda parábola, esta obra describe un círculo en que el punto final se une al de partida, para revelar la significación de todos los elementos expuestos a lo largo del discurso. Los cinco caminantes que parecen no avanzar en su marcha son representativos de diferentes sectores de la estructura del mundo actual: la iglesia, el capital, la humanidad doblegada, los rebeldes y los que representan a la fuerza irracional. Todos ellos indisolublemente ligados, alternativamente domeñados o tiránicos, deben desplazar una "carreta" que a pesar de todo permanece inmóvil. Esta escenificación fue la más afortunada de Xavier Rojas (lo cual es lógico si se piensa que la obra era la que tenía mayores alcances en este programa) pues en esa inquebrantable inmovilidad que representa la contradicción misma del

progreso, los personajes se debaten por imponer sus propios criterios, por convencer a los demás y, finalmente, por destruir a quienes se oponen a sus propósitos. Sobresalió en esta representación Felipe Santander, joven y ya maduro intérprete de la escena mexicana.

Sexto Programa (Del 24 al 29 de octubre)

Como final del ciclo el programa dirigido por Juan José Gurrola no pudo ser más brillante. El director, que ha llegado a ser uno de los más consistentes de México imaginó un espectáculo bien equilibrado, pues si en *Perfecta soledad* de Julio Ortega creó un dinámico momento de music-hall, en *Luz negra* hizo patentes sus dotes de reflexión y en *Maggi ante el espejo* su sensibilidad para trasmutar signos y derivaciones psicoanalíticas en una exposición fluida, agil y de fácil comunicación con el público.

Perfecta soledad, la obra peruana que inició el programa final, es una breve escena en la que un joven persigue a una muchacha a la que finalmente aborda para hablarle, pero a pesar de ello nunca llega a entablar una comunicación eficaz, pues aún en el diálogo amoroso ambos permanecen confinados en su soledad. Gurrola ilustró la obra con un amplio montaje musical y él mismo imaginó una bella escenografía (quizás la más afortunada de todo el festival), que como una selva de cintas de colores separaba y enlazaba a los dos personajes amantes. Lentamente el juego regocijado derivaba a visiones melancólicas del amor imposible, con estricto dominio de la blandura sentimental y lúcida capacidad crítica de la situación que este drama expone.

Luz negra de Alvaro Menéndez Leal tiene una visible vinculación con la obra de Beckett titulada *Los tiempos felices*, aunque el humor del joven autor salvadoreño acorta las distancias entre el público y el mundo de la escena, que en este caso no es ni tan doloroso, ni tan riguroso como el de Beckett. La fábula nos muestra a dos hombres decapitados (sólo vemos las cabezas de ambos), que han sido condenados por diferentes delitos, que el autor considera equivalentes en nuestros tiempos; uno ha sido en vida un estafador, el otro, un idealista que intentó reformar las estructuras sociales contemporáneas. Con una visión aguda de esta problemática, el discurso suple totalmente toda dinámica escénica, ya que las dos figuras inmóviles apenas ven interrumpido su diálogo por la transitoria presencia de un ciego y de un hombre "que hace la limpieza." Para aliviar esta inmovilidad el director creó una escenografía en la que las imágenes cinematográficas se sobreponían a las reales en una movilidad que sugería las transiciones del sueño y que en algunos instantes parecían cargadas de un acento alucinatorio o más explícitamente demencial. Los dos actos del texto original, que casi repiten la misma situación, fueron representados sin ninguna ruptura en su línea argumental.

Maggi ante el espejo de Isidora Aguirre es un bello y poético juego que representa las imágenes interiores largamente elaboradas por la fantasía amorosa de una joven. El espejo (símbolo tradicional del surrealismo) viene a ser la con-

templación de ese interior impenetrable hasta para la propia protagonista. La supresión de un tiempo real inscribe todas las imágenes y presencias escénicas como algo que “está siendo soñado,” o las revela como anticipaciones o posibilidades de una realidad ulterior. El espejo se agigantaba en la representación que hizo Gurrola en una gran pantalla cinematográfica, y allí aparecían, libremente asociadas, sucesivas imágenes de la protagonista vistas y captadas en muy diversos estados de ánimo. El cine contribuía a ilustrar el devenir interior del personaje que aparecía rodeado de ámbitos también muy diferentes, tal como acontece en la rememoración de los sueños. La interpretación de Pixie Hopkin fue, sin duda, la más relevante de este sexto programa.

Conclusion

Cada uno de los seis programas que integraron el ciclo fue representado ocho veces a lo largo de una semana, en un teatro que tiene capacidad para setecientos espectadores. El interés que este primer festival despertó en el público de México y el que visitaba por esos días esta capital se puso de manifiesto con el hecho de que así en todas las representaciones la capacidad de la sala estuvo totalmente agotada. Este hecho significa que cada programa fue visto por 6000 espectadores aproximadamente y que en su totalidad el festival registró en su estadística final, la cantidad de 36.000 asistentes, durante las seis semanas de su duración, cantidad que constituye el número de espectadores que asisten a ver una obra que puede mantenerse durante un año en una cartelera **teatral**.

Tan positivo resultado de esta primera muestra del teatro nuevo de Latinoamérica nos ha llevado a la conclusión de que el público de México se identificó totalmente con los temas, motivos, renovación de técnicas, etc. que éste le ofrecía, y por ello hemos decidido continuar nuestra tarea con la organización anual de un Festival de Teatro Latinoamericano, del que seguiré siendo, gustosamente, coordinador. La Comunidad Latinoamericana de Escritores con la colaboración del Organismo de Promoción Internacional de Cultura de la Secretaría de Relaciones Exteriores así lo han decidido. Y para tal propósito, el Instituto Mexicano de Seguro Social nos cederá el Teatro Reforma (con todos los gastos de manutención, publicidad, etc.,) durante tres meses de cada año, para que el público de México pueda conocer no sólo las obras breves, sino las de mayor dimensión y más profundos alcances de la creación dramática latinoamericana actual.