

Un festival para Nueva York: Teatro Popular Latinoamericano

Luis A. Díez

Nueva York, capital indiscutible del teatro, nunca se había señalado en el mapa de los festivales internacionales. En el verano de 1976, esta situación empezó a cambiar del modo menos espectacular que cabría esperar respecto a la gran metrópolis: con un Festival de Teatro Popular Latinoamericano. Pero, como era de temer o esperar, el evento pasó prácticamente desapercibido. Insospechadamente, aquella humilde muestra se había constituido en un precedente. Tres junios después, Nueva York sería otra vez el marco elegido para un cotejo que aglutinaba a sus vecinos septentrionales del Canadá y a los ibéricos del Sur: Theatre in the Americas o "The First Hemispheric Theatre Festival." De aquellas veladas escénicas, esparcidas por todo Manhattan, aún recuerdo con profundo agrado al Grupo Pau-Brasil con una adaptación de *Macunaima* y al Teatro de Los Buenos Ayres con *Historias para ser contadas*.

Finalmente, durante uno de los peores agostos neoyorquinos, el de 1980, se celebró el Segundo Festival Latinoamericano de Teatro Popular, bajo el co-patrocinio de Joseph Papp, quien había también apoyado el Primero de la serie y que volvía ahora a brindar una de las salas del Public Theatre para las representaciones. Si bien la crítica "oficial" apenas glosó el acontecimiento (las fechas tampoco eran muy favorables), el encuentro constituyó un notable éxito, especialmente de público. Y, de no ocurrir mayores contratiempos, el Tercer Festival, emplazado ya para 1982, se proyecta como un escaño más de madurez, superación y, sobre todo, de continuidad.

Esta emergencia de Nueva York como sede de festivales de teatro coincide con la culminación de un proceso de desarrollo en la dramaturgia latinoamericana, que lleva gestándose desde mediados de los 1960 y que está haciéndose sentir en los encuentros mundiales de Nancy, Manizales y otros lugares, como México y La Habana. Irónicamente, la crisis interna de la organización de Nancy, el repudio estatal de Manizales y la desvaluación de La Habana como centro magnético intelectual de nuestra América, se confabulan para dar a Nueva York esta nueva preeminencia.

Pero incluso en sí misma, la vilipendiada y mitificada urbe posee ciertas poderosas justificaciones para ser elegida. Además de sus millones de hispanoparlantes, esta ciudad cuenta con 26 agrupaciones teatrales y otras 14 dedicadas al ballet, la danza y la música, según el último Hispanic Arts Directory. Ciertamente no bromeaba quien una vez dijo que "América Latina empieza en Manhattan." Añádase a esto, la presencia al sudoeste de una nación chicana de 15 a 20 millones de personas, culturalmente representadas por una asociación de teatros, TENAZ, con más de cuarenta grupos, algunos de ellos de rango mundial. Y recuérdese, como es menester, la Isla de Puerto Rico con sus propios movimientos escénicos y sus fuertes raíces neoyorquinas.

Todo este potencial adolecía de una falta de perspectivismo y un debilitante aislamiento. Aunque el Teatro Campesino o chicano se había dado a conocer en el exterior, seguía muy desconectado del mundo escénico latinoamericano. En cuanto a los neoyorquinos, la situación era aún peor: falta de una imagen propia y común, ningún contacto con los teatristas chicanos y con el resto de América Latina.

El Festival de Teatro Popular Latinoamericano fue precisamente concebido como contramedida a estos problemas de incomunicación, de modo que sus programaciones aglutinasen todo el teatro en español a este lado del Atlántico. Esta meta parecía cumplirse ya en el encuentro de 1976 con los siguientes participantes: La Candelaria (Bogotá), Informe y Zumbón (México), Transhumantes (Panamá), Rueda Roja (Puerto Rico), Mass Transit y Teatro 4 (Nueva York) y Teatro Urbano (Los Angeles).

El Segundo Festival: Una evaluación de lo "Popular"

La suerte y salud futuras del Festival neoyorquino fueron claramente definidas en dos resoluciones básicas adoptadas al final de las sesiones de 1976. La primera, "romper el aislamiento de los grupos latinoamericanos que operan en Nueva York," resultó misión cumplida en ambas ediciones, si bien la programación de este Segundo Festival había recargado la presencia puertorriqueña a expensas de la "Nuyorican." El Teatro 4 que, con su método de creación colectiva y su labor socio-cultural en el corazón del Spanish Harlem (El Barrio), hubiera resultado una presencia más adecuada y elocuente, no pudo participar por servir de anfitrión y célula organizadora a todo el Festival.

Pero es con respecto a la segunda declaración, "la conjunción de lo artístico y lo socio-político," donde la reciente muestra se escindiría en dos mitades poco armonizables. Por una parte, las tres agrupaciones puertorriqueñas y el grupo panameño; por la otra, las dos producciones de La Candelaria y la aportación chicana. Otros dos grupos, que hubieran sin duda respondido a las exigencias del "teatro popular," fallaron en presentarse: Teatro Móvil Campesino de Venezuela, que habría presentado *La orgía* de Enrique Buenaventura, y el conjunto salvadoreño "Sol del Río 32," con una adaptación de *Las historias prohibidas del Pulgarcito*, de Roque Dalton, dirección de Atahualpa del Cioppo.

Si la ausencia venezolana fue especialmente resentida por cuantos ansiaban conocer la obra de Buenaventura, la salvadoreña dio pábulo al ya cargado clima político del Festival, cuyo lema era precisamente la situación

de los derechos humanos en América Latina. En este espíritu, se dedicó la sesión de clausura a rendir homenaje a la heroica y desigual lucha del pueblo del Salvador, de la que daba trágico testimonio el documental *Verano sangriento*, proyectado durante el acto.

Puerto Rico: De cuño peninsular

Curiosamente, en parte por reajustes de última hora, este festival tan latinoamericano se abre y cierra con una obra de origen español y, en ambos casos, de aporte puertorriqueño. *El retablo del flautista*, del catalán Jordi Teixidor, es una obra que marcó un importante hito en el contexto de los opresivos años finales del franquismo. Lo que Teixidor había logrado era una parábola alegre y crítica de la corruptibilidad capitalista, como una alternativa contestataria y viable a un teatro simbólico-vanguardista (tipo Ruibal) que, pese a su inasequibilidad popular, era tozudamente bloqueado por la censura. La contundencia de la parábola se apoyaba en haber situado al faústico héroe de Hamelín en una nueva ciudad, con el mismo problema ratonil y parecida deshonestidad en sus fuerzas vivas.

Desgraciadamente, su apreciable malicia crítica y carga dialéctica perdió mucha de su garra en la versión del grupo Tablazos, sin acertar por ello a dar a la obra una proyección puertorriqueña. La excesiva juventud del elenco se estrellaría además frente a momentos tan culminantes de la obra original como el famoso "ball de regidors."

Fundado en 1971, Taller de Histriones es un grupo joven de Puerto Rico dedicado enteramente a la pantomina de creación colectiva. Su lema de acción es ofrecer al pueblo de la Isla producciones donde la excelencia artística prevalece sobre cualquier otra consideración. Indudablemente, este alto nivel estético se evidenció en el "mimodrama" *Ocho mujeres*, como denominaron esta versión mímica de *La casa de Bernarda Alba*. La admirable plasticidad y dominio gestual de este espectáculo, que entusiasmaría nacionalmente a buena parte del público, tampoco correspondía a los fines de este Festival de Teatro Popular.

Puerto Rico y Panamá: Naturalismo e irrealidad

La tercera aportación puertorriqueña correspondió al reputado Puerto Rican Traveling Theatre (o Teatro Rodante) que, como su nombre dice, representa por distintos lugares de Nueva York, en sesiones alternas de inglés y castellano. Bajo la experta dirección de Miriam Colón, su fundadora en 1967, esta compañía ha cosechado recientemente elogios críticos con un collage de obras vanguardistas españolas y una producción de la poética y amarga obra de René Marqués *Los soles truncos*. Pero es, incuestionablemente, la obra ahora presentada, *Simpson Street*, la que más entusiasmo público ha despertado desde su estreno a principios de 1979. Las razones de esta popularidad son obvias. Su autor, Edward Gallardo, un joven Nuyoricano egresado del Actor's Studio, ha sabido recoger todo el pathos de la familia puertorriqueña de clase media que se siente irremediamente atrapada en la opresiva existencia del ghetto. La obra, pese a todo, no consigue trascender su planteamiento documentalista y, tras un primer acto de

indudable empuje dramático, se desploma en estridente remedo de la *situation comedy* televisiva.

Coincidentalmente, circulaba entonces por calles y parques (donde muchos de los seguidores del Festival pudieron admirarla) otra producción de la misma compañía y dirección también de Miriam Colón, *La era latina*. Escrita por Dolores Prida y Víctor Fragoso, música de Paul Radelat, esta obra musical bilingüe, sobre los problemas de hacer teatro para dos culturas divergentes y su eficaz estructura pirandelliana, hubiera constituido una entrada más relevante al programa.

Finalmente, un corto comentario a la presencia panameña del grupo Srribiri Bensaed que, en las dos lenguas indígenas del Istmo, quiere decir "trabajo y pensamiento." En principio y por su tema, *Pedro y el capitán*, del uruguayo Mario Benedetti, prometía ajustarse mejor a los requisitos del Festival. La historia, probablemente extraída de la amarga experiencia tupamara, gira en torno al proceso de tortura de un activista político, Pedro, capturado por el aparato represivo. Lo que sucede en escena, entre él y el capitán en comando del equipo torturador, no concierne a la ordalía física, la cual tiene lugar fuera de nuestra vista, sino al uso de artilugios psicológicos para romper la voluntad del prisionero y hacerle revelar cierta información. La fuerza dramática de esta contienda de voluntades consiste en que el torturado se impone moral e intelectualmente sobre su verdugo. Al menos, ésta es la teoría de su planteamiento. En realidad la obra fracasa por la artificialidad del lenguaje, especialmente en boca del capitán. Todo resulta demasiado literario para ser convincente y no lo suficientemente irreal para que, como parábola del horror (estilo Genet o Arrabal), sea aceptable al espectador.

Arizona: Bajo signo brechtiano

La producción de *La Jefita* parece haber destilado lo más quintaesencial de la obra de Brecht, *La madre*, que es como decir el más puro y menos conocido Bertolt Brecht. En la base de la novela original de Gorki y sus versiones escénicas, incluida ésta del grupo La Libertad de Tucson, Arizona, subyace el tema del humanismo revolucionario. La historia que se revela sobrepasa el viejo conflicto socialista en contra de la injusticia, para ahondar en la transformación interna de una sencilla mujer del pueblo; de instintiva actitud protectora por la suerte del hijo pasa a ocupar, después de su asesinato, su puesto de organizadora sindical.

La Jefita resultó, al parecer, del éxito de una huelga en Arizona. Ello explica que el equipo de La Libertad haya añadido un nuevo elemento de tensión al conflicto implícito en los planteamientos de Gorki y Brecht. Esta nueva dimensión es, precisamente, la vulnerabilidad de los inmigrantes ilegales en la zona Sudoeste y el juego de sucias presiones que les hacen los empresarios. La obra reafirma algo ya demostrado por César Chávez y otros dirigentes de la "raza unida": el mito de la inefectividad chicana para organizarse.

Pero, sobre todo, *La Jefita* nos recuerda la importancia del Teatro Campesino, iniciado por los hermanos Valdés a mediados de 1960, y la eficacia de la dramaturgia brechtiana aplicada a este tipo de teatro, con sus simplistas escenarios portátiles, la versatilidad de un puñado de actores representando varios papeles en un misma obra y, más importante aún, la in-

corporación de formas musicales o folclóricas de cuño propio. Así, la presente producción se abre con una simple tonada, tipo corrido, compuesta sobre el símbolo del punto y raya ("la raya dice no hay paso y el punto, vía cerrada"), para concluir con los cinco actores entonando la balada "A desalambrar" de Daniel Viglietti.

Colombia-Mexico: Hacia un *Nuevo Teatro Nuevo*

En su misma chocante desigualdad de nivel artístico, *La Jefita* serviría de baremo para mejor poder calibrar, dentro del contexto actual de la dramaturgia latinoamericana, la verdadera importancia de las obras del grupo La Candelaria: *Guadalupe años sin cuenta* y *Golpe de suerte*. La ponderada concepción y admirable realización de éstas no desdice el encantador y eficaz primitivismo brechtiano de aquélla. No son obras diametralmente opuestas e irreconciliables en carácter, sino dos fases de un mismo proceso: el prototipo y su refinado producto final.

Estamos frente a lo que pudiéramos considerar *mainstream* o arteria principal del presente teatro latinoamericano y su más viable patrón de desarrollo en el previsible futuro. Es decir, una dramaturgia mayormente colectiva, de fuerte hechura brechtiana; un teatro de praxis, más completo, consecuente y totalizador. En cuatro palabras: un *nuevo teatro nuevo*.

La duplicación del adjetivo "nuevo" es necesaria aquí, porque hay una ruptura con casi todos los cánones que todavía rigen el artístico teatro innovador que arranca con Shaw y Pirandello. En cita del teatrista colombiano Carlos José Reyes: "el teatro ha cambiado de dueño." Este cambio supone no sólo haber prescindido de su base exclusivamente burguesa, sino que la posición individual del actor y los papeles tradicionales del autor y del director también han sido afectados. Pero, por encima de todo, la gran ruptura corresponde al concepto de la obra teatral: en su contenido y en su tratamiento. Su centro de exploración no reside ya en los conflictos psicológicos o pasionales, sino en los temas candentes que preocupan a quienes, en las palabras de Reyes, "van hacia adelante en la historia." En el caso de Colombia los acontecimientos que mejor reflejan esta temática resultan ser: la explotación imperialista de Panamá; la huelga bananera de 1928 y subsiguiente masacre; *la violencia* de los 1950 y la vigente depauperación progresiva de la pequeña burguesía. De estos dos últimos salen las obras colectivas de La Candelaria ahora presentadas en Nueva York.

Guadalupe años sin cuenta, premio Casa de las Américas 1975 y gran éxito en Nancy 1977, representa la definitiva consagración de La Candelaria y de su director Santiago García, como uno de los tres conjuntos más trascendentales del teatro independiente colombiano. Su retorno ahora a Nueva York vía México, donde fue montado por los alumnos graduantes de la Escuela de Artes Teatral (Instituto Nacional de Bellas Artes), me parece un tanto cuestionable, cuando la obra había sido presentada ya en el Festival de 1976 por la misma Candelaria y cuando México pudo haber participado con la obra de Felipe Santander *El extensionista*. Esta obra, de producción colectiva y planteamiento brechtiano, sobre la alevosa explotación del campesinado, podría haber sido un invaluable y expresivo complemento a la producción chicana, muy por encima de las representaciones de Panamá y Puerto Rico.

En cuanto a su producción, este *Guadalupe* mexicano, dirigido por el propio Santiago García, sólo puede despertar elogios y beneplácitos, especialmente por la ingeniosa traslación de la parte musical, de los ritmos llaneros colombianos al corrido, así como de ciertas variaciones de habla popular. Para quienes no conocen su contenido e intención dialéctica, valga decir que recoge todo el proceso político (o sus más ramplonas motivaciones) que resultaría en el baño de horror y sangre conocido por "la violencia." Centrándose en uno de los líderes guerrilleros, Guadalupe Acevedo, la obra va presentando, en dinámica sucesión de cuadros moteados con música y canciones, la "otra" verdad que quedó enterrada bajo la retórica de los dos partidos, espúricamente en pugna, y las versiones oficialescas de la prensa nacional.

Siempre recordaré la curiosa experiencia de ver esta obra en México, el pasado mayo, y sentir el nauseante *déjà vu* de la Historia. La suerte de los revolucionarios mexicanos de antier se repetía en la de los guerrilleros colombianos de ayer: ambos vencedores en el campo de batalla, ambos traicionados por la política.

Con *Golpe de suerte* La Candelaria alcanza su quinta y más reciente producción colectiva. El acontecimiento que la promueve es una de las plagas que socava el andamiaje socio-económico de Colombia: el masivo contrabando de drogas hacia los Estados Unidos. Este tema tan candente y generalizador que involucra sin individualizaciones históricas a todo el pueblo, ha sido sometido a un arduo proceso de reelaboración a través del método dramático colectivo. En unas notas sobre su desarrollo, Santiago García ha dejado constancia de cómo, tras una extensa labor de investigación sobre el tema del contrabando, se procedió a la búsqueda de una hipótesis de trabajo mediante innumerables ejercicios de improvisación sobre el material ya investigado, para concluir con una tarea de redefinición de las líneas estructurales, de la fábula misma y de los matices de caracterización.

Trasladado todo esto a escena, tenemos una historia que se despliega a lo largo de dos vertientes. Por una parte, el destino de un personaje de la pequeña burguesía que, partiendo de un punto cero, llega a conquistar fortuna y posición a través del narcotráfico y, por la otra, el desarrollo durante el mismo período de las circunstancias socio-políticas del país.

Todo esto, sin embargo, resulta fría teorización cuando se compara a la calidez y vigor de lo que pasa en escena. Con un ritmo indeclinable y los contornos expresionistas que Brecht usara para parodiar las películas gangsteriles (tipo Warner Bros.) de los 1930, seguimos el ascenso del protagonista, Pedro Palomino, a una encumbrada posición, impelido por un "golpe de suerte" que lo asocia con el capomafioso don Félix Batista. Atrapado entre las punzadas de su anestesiada conciencia y las contradicciones del sistema, que permite a toda esta enorme riqueza ilegal respetabilizarse en abierto maridaje con el capital tradicional, nuestro héroe recibirá frecuente orientación de un misterioso personaje de mudable apariencia (juez, embajador gringo, Dios, empresario, Estatua de la Libertad . . .), cuyo simbolismo resulta inescapable. Finalmente la lógica aplastante del dinero y el poder se impondrá triunfal sobre sus últimos escrúpulos.

En una electrizante apoteosis, remedo paródico de los autos sacramen-

tales, Palomino es entronizado por los pontífices del sistema, bajo los irónicos sonos de un hosanna que oficia el capomafioso como maestro de ceremonias. El mensaje no puede ser más claro ni contundente. En el planteo brechtiano de *La buena mujer de Sesuán*, pero en proyección inversa, los Palominos de una sociedad profundamente corrompida están destinados al triunfo.

Queens College (CUNY)