

los europeos. La necesidad, pues, de diálogo, de reflexión sobre un fenómeno si no hermano, parejo, resultaba evidente.

Tras una serie de encontronazos burocráticos, el de Cádiz nació bajo el auspicio de una serie de instituciones nacionales que aún siguen prestando su apoyo económico (57 millones de pesetas en total): el Ministerio de Cultura, la Fundación Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Cádiz, la Fundación Rafael Alberti de la Diputación de Cádiz, la Junta de Andalucía, la Caja de Ahorros de Cádiz, el Instituto de Cooperación Iberoamericana, la Once, el V Centenario y la Expo'92. Si pensamos que tal cantidad cubre todos los gastos de los participantes (viaje, comida, alojamiento) y que, incluso así, todavía hay grupos que deben costearse parte del trayecto, la cifra deviene insuficiente, aunque oportuna.

Cinco líneas maestras configuran el esqueleto del F.I.T.: las compañías y sus obras, los encuentros, los cursos y las cátedras, las exposiciones, y las actividades extra. En cuanto a la primera se refiere, este año han acudido 19 grupos de 11 países con 18 obras diferentes, advirtiendo que dos de ellos repitieron sendas versiones de una misma novela de G. García Márquez. La lista de dichos montajes (por orden de intervención) es la siguiente:

Rajatabla (Venezuela) con *El coronel no tiene quien le escriba*, de G. G. Márquez, dirigido por Carlos Giménez; Actoral 80 (Argentina-Venezuela) con *Ulf*, de Juan Carlos Gené, dirigido por Claudio di Girólamo; Teatro Eslabón (Uruguay) con *Un cuervo en la madrugada*, de Carlos Maggi, dirigido por Leonel Dardano; La Carátula (España) con *Aerolitos*, obra basada en textos de Carlos Edmundo de Ory, dirigida por Cristina Macia; Cuatrotablas (Perú) con *Los clásicos* (ya que fue imposible, por problemas de espacio, representar el título anunciado en el programa), obra basada en diversos textos universales, dirigida por Mario Delgado Vázquez; Teatro Imagen (Chile) con *Cartas de Jenny*, dirigido por Gustavo Meza; La Zaranda (España) con *Vinagre de Jerez*, dirigido por Juan Sánchez; Zotal Teatre (España) con *Zombi*, dirigido por Manuel Trías y Elena Castelar; Teatro Circular de Montevideo (Uruguay), con *El coronel no tiene quien le escriba*, dirigido por Jorge Curri; Seiva Trupe (Portugal) con *Gota d'agua*, de Chico Buarque y Paulo Pontes, dirigido por Ulysses Cruz; los indios voladores de Papantla (México) que ofrecieron un reflejo del antiguo rito azteca, *Ceremonia del corte del palo volador*, para rogar por la lluvia y las buenas cosechas; Teatro de la Tía Norica (España), títeres, con *Auto de Navidad* y algunos sainetes populares, dirigido por Pepe Bablé; Teatro Mío (Cuba) con *Pasión Malinche*, de Alberto Pedro, dirigido por Miriam Lezcano; Sémola Teatre (España) con *In Concert*, dirigido por Joan Grau; el actor Carlos Michelena (Ecuador) con su mimo de calle; El Clú del Cláun (Argentina) con *La historia del Te-arto*, dirigido por Juan Carlos Gené; el Taller Municipal de San Fernando (España) con *El Motel de las ballenas*, escrito y dirigido por Antonio Estrada; la Compañía Acero Inoxidable (Perú) con *Acero y Bolívar*, dirigida por José Enrique Mavila; y, finalmente, Circo Grafitti (Brasil) con *Você vai ver o che você vai ver*, basada en textos de Raymond Queneau, dirigido por Gabriel Villela.

Todos ellos, aunque no muy acordes con sus exigencias escenográficas, se vieron repartidos por cuatro salas de características contrapuestas: la llamada Sala de Cultura del Ayuntamiento, con capacidad y recursos medios; dos «salas de cámara» (el teatro más intimista encontró su recinto allí) en la antigua tabacalera de la ciudad, edificio hermosísimo, pero de pésimas condiciones acústicas, que hizo honor a su solera embriagando los

olfatos con su amargor de puros habanos, y la gran sala del Teatro Andalucía, donde se representaron las obras de mayor aparatosidad y colorido.

Los estrenos se completaban al día siguiente con un foro en el que se debatían los pros y los contras de cada montaje, sus supuestos aciertos y errores. Digo «supuestos» aludiendo a que, una vez constatado el mínimo de calidad obligado a cualquier espectador, sea de la clase que sea, las opiniones están siempre limitadas por la subjetividad propia inherente a toda contemplación artística. Mas esto que resulta tan obvio trajo no pocos quebraderos de cabeza a la hora de juzgar los espectáculos.

«Palabras, palabras, palabras» formaban nubes, no siempre compactas, por encima de las cabezas ligeramente amodorradas. Sin embargo, no hay duda de que los foros sirvieron para calentar los gérmenes de futuras conclusiones más profundas.

Algo semejante sucedió con los encuentros. Su necesidad quedó demostrada, pero pueden llegar a aburrir cuando los interlocutores se pierden o se disparan. Coordinado por el Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (CELCIT), con sede en las distintas capitales del continente, y «buscando producir un diálogo fértil entre pedagogos españoles y latinoamericanos, y una confrontación de éstos con profesionales de la actuación», el III Encuentro sobre «Realidad social y formación teatral en Iberoamérica» contó con la participación de: Luis Molina (Venezuela), Juan Carlos Gené (Argentina), Juan Antonio Hormigón (España), Claudio di Girólamo (Chile), Raquel Revueltas (Cuba), Adelvar Junior (Brasil), Roberto Perinelli (Argentina), Luis Tavira (México), Orlando Rodríguez (Venezuela), Gustavo Meza (Chile), Juan José Granda (España), Carlos Yani (Argentina), Jorge Curi (Uruguay), Zulema Katz (España), Alberto Isola (Perú), José Monleón (España) y un sin número de teatristas que variaban día tras día.

La estrategia utilizada para llevarlo a cabo y responder a un cuestionario sobre la temática concreta del encuentro (actor y sociedad) fue la de presentar ponencias para luego discutir los puntos expuestos. Al final se realizó una síntesis de las ideas respunteadas que fue enviada a los principales organismos de difusión en Latinoamérica.

Ya a puerta cerrada, con la participación exclusiva de sus interesados, tuvieron lugar la II Reunión de la Comisión Asesora del INAEM de teatro de América Latina y España, el III Encuentro de Directores de Festivales y la Reunión UNIMA de España.

Un aspecto relevante de esta convocatoria gaditana, por lo que de innovador tienen, fueron los cursos y cátedras. De sumo interés para cualquier actor o director que desee conjugar teoría y práctica escénica, encontrar un punto de apoyo a sus fantasmagorías dramáticas, el curso de Semiótica Teatral, organizado por el Instituto Internacional de Teoría y Crítica de Teatro Latinoamericano (IITCTL), tuvo una aceptación variopinta, ya que los creadores recelan con frecuencia de aquél que pueda menoscabar su «pulsión interior», su «daimon» oculto.

El profesor Fernando de Toro ofreció una visión global de lo que pretende este campo de la semiosis; José Romera Castillo disertó acerca de las diferencias entre el personaje (actor) y el actante dramático; Jorge Urrutia, por su parte, de «La recepción teatral», una reciente teoría catalizadora del fenómeno literario. La asistencia, a pesar del burladero, fue notoria, teniendo en cuenta el abanico (muy cerrado) de posibilidades ofertadas por el festival.