

Medio siglo del Festival Internacional de Teatro de Manizales: De la denuncia panfletaria al performance posdramática

Wilson Escobar Ramírez¹



Foto: Juan Simón López Cruz

Medio siglo del Festival Internacional de Teatro de Manizales: De la denuncia panfletaria al performance posdramática

Wilson Escobar Ramírez¹

Resumen

En su larga historia de más de medio siglo el Festival de Teatro de Manizales se ha convertido en una plataforma de diálogos estético-poéticos que reflejan el testimonio de los cambios sustanciales experimentados por el teatro de la región latinoamericana en su devenir histórico. Del teatro comprometido, de denuncia panfletaria, propio de los años en que nació el evento continental (1968), el festival manizaleño pronto comenzó a integrar en su programación montajes escénicos que daban cuenta de las tendencias vanguardistas de ese último tramo de siglo XX y lo que va del XXI, y cuyo común acontecer se reúne bajo el concepto de teatro posdramático, planteado por Hans Thies Lehmann. Este artículo propone un recorrido por un conjunto de obras representativas que recogen la textura posdramática de un teatro deudor de una tradición social y política, pero que hoy se expresa en la mixtura de lenguajes y expresiones propias de estos años.

Palabras clave: teatro latinoamericano; teatro posdramático; performance.

Half century of the Manizales International Theater Festival: From the pamphleteering denunciation to the post-dramatic performance

Abstract

In its long history of more than half century, the Manizales Theater Festival has become a platform for aesthetic-poetic dialogues that reflect the testimony of the substantial changes experienced by theater in the Latin American region in its historical development. From the committed theater, from pamphleteering, typical of the years in which the continental event was born (1968), the Manizales Theater Festival soon began to integrate into its programming stage productions that accounted for the avant-garde trends of that last part of the 20th century and that goes from the XXI, and whose common occurrence meets under the concept of post-dramatic theater, raised by Hans Thies Lehmann. This article proposes a journey through a set of representative works that reflect the post-dramatic texture of a theater indebted to a social and political tradition, but is expressed today in the mixture of languages and expressions typical of these years.

Keywords: Latin American theater; post-dramatic theater; performance.

¹Docente, Universidad de Manizales. Estudiante del Doctorado en Comunicación, Universidad Nacional de La Plata. Crítico e Investigador en artes escénicas

Introducción

¿Qué fue del teatro latinoamericano?² Era la pregunta que se hacía a comienzos del siglo XXI César Rubio, director y fundador del emblemático grupo Yuyachkani, del Perú, y con la cual buscaba dar respuesta a los caminos que ha trazado la práctica escénica del continente en las últimas décadas y los desafíos a los que se enfrentaba en el naciente siglo.

¿Cuál es el teatro por el que se pregunta el maestro peruano? ¿Qué teatro fue el que identificó en algún momento la escena latinoamericana? Son interrogantes que, mirados en perspectiva, nos asoman desde esa memoria de los tiempos a una escena actual deudora de algunas tradiciones fundantes y transgresora en sus posturas ideológicas, tanto como poéticas.

La respuesta a estos interrogantes hay que buscarla en buena parte del teatro que se congregó en el Festival de Manizales en sus años fundacionales (1968-1973); un teatro de pancarta política, denunciante de una realidad social y económica que les era común como pueblos de un continente empobrecido y expoliado. De alguna manera ese teatro seguía con fidelidad las coordenadas históricas del tiempo que intentó testimoniar y por lo cual se conoció como el “teatro pobre de Latinoamérica”³.

En sus primeros años el Festival convocó a los más diversos grupos de teatro universitario del continente latinoamericano (a falta de apoyos, algunos de ellos emprendieron su viaje en “*auto stop*” en largas travesías desde el sur del continente) y a los más connotados intelectuales que marcaron la historia del evento: Pablo Neruda, Miguel Ángel Asturias, Ernesto Sábado, Alfonso Sastre, Mario Vargas Llosa, Jerzy Grotowski y Jack Lang, entre otros destacados poetas, escritores y dramaturgos que animaron, en su condición de jurados, las veladas escénicas durante las primeras cinco ediciones, en las que Manizales fue proyectando la imagen de ser una nueva Meca: la del teatro.

La voz del fundador del emblemático grupo Yuyachkani sintetiza muy bien el espíritu creador de aquella época:

A mi entender los mejores momentos (si podemos hablar de mejores momentos, o más bien, los momentos de gran fuerza y singularidad en esta historia) han sido aquellos en que nuestro teatro ha sido parte de las luchas de nuestros pueblos por darse una vida mejor. Entonces, en esos momentos, nos atrevimos a reconocer en nuestra particularidad y a inventar creativamente el teatro que nos hacía falta, sin vernos obligados a marchar al compás de las culturas hegemónicas. (Rubio, 2007)

Aquellas primeras expresiones dramáticas que se dieron cita en Manizales no llegaban propiamente con afirmaciones o respuestas a esos problemas que expone Rubio, que en todo caso superaban cualquier utopía en la escena. Abrieron, por el contrario, más interrogantes y, con ellos, polémicas interminables sobre el tipo de teatro que debería hacerse; un teatro que, comprometido con las comunidades y sus problemáticas, pudiera interpretar esa revolución utópica que tanto se le reclamó al arte y a la cultura de aquellos años.

¿Qué teatro era aquel que se dio cita en el festival manizaleño? y ¿Cómo, con el pasar del tiempo, de las décadas, incluso del cambio de siglo, ese teatro sucumbió o pudo transformarse para seguir comunicando a un patio de butacas hoy nada complaciente, más distraído quizás, más pluridiverso, sin encantos ni desencantos de utopías, como lo era el de entonces? La pregunta de Rubio sigue la estela de otros interrogantes que soportan la existencia del teatro continental, o por lo menos su difusión y promoción en otras fronteras.

Dos décadas atrás, en 1988, Carlos Giménez, director creador de Rajatabla Teatro y director fundador del Festival Internacional de Teatro de Caracas (entonces, dos grandes referentes de la escena internacional), se preguntaba

² Con esa pregunta el maestro César Rubio abría el primer Congreso de Investigación Teatral realizado en el marco del Festival Internacional de Teatro de Manizales en 2007, que reunió a directores, dramaturgos, investigadores y críticos en torno a los caminos y desafíos del teatro latinoamericano en los albores del siglo XXI.

³ En alusión a la influyente obra de Jerzy Grotowski, “Hacia un teatro pobre” (1970) en la que el director y teórico polaco expone los postulados en torno a las formas más austeras en las que el teatro puede existir.

para qué y para quiénes los festivales de teatro que, por entonces, comenzaban a consolidarse en el continente; un interrogante que encontraba respuesta en el ámbito social: “Los festivales internacionales de teatro conforman en América Latina un interesante panorama que explica la realidad cultural de este contexto y, por lo tanto, también se explican a sí mismos” (Giménez, 1988, p. 60).

El creador venezolano expone cómo el Festival de Manizales nace gracias a una ‘entente’ entre la burguesía liberal □en este caso representada por los intereses económicos que manejan la explotación del café□ y sectores intelectuales preocupados por la integración de sus países en el espectro internacional de la cultura contemporánea. Esta unión es la primera y gran contradicción que marca el desarrollo de la experiencia de Manizales; según Giménez:

Gracias a Manizales el Teatro latinoamericano parece descubrirse a sí mismo; por primera vez en su historia política como pueblos independientes, los hombres de América Latina establecen puentes de comunicación, se asombran ante las diferencias estructurales de sus movimientos teatrales y se embarcan en la fascinante aventura de conocerse a sí mismos. (1988, p. 61)

Él, como tantos otros creadores allegados desde distintas latitudes del continente latinoamericano y de España, reconoce que el Festival de Manizales es no solo el punto de partida desde el cual los hombres del teatro latinoamericano intentaron encontrar respuestas a un interrogante, sino también el comienzo de una relación con el teatro del mundo desarrollado.

Reinvención de la Fiesta y Multiplicación de los Panes

En el parón de una larga década de la cita manizaleña, en el período comprendido entre 1973 y 1984⁴, surgieron otros festivales como sustitutos de esa labor de integración iniciada en Manizales: Guanajuato, Caracas, Nueva York, Puerto Rico y Quito vieron surgir sus fiestas escénicas. Esta nueva dinámica supuso la internacionalización de la escena latinoamericana o, al menos, una puesta en común más allá de las fronteras patrias, de los modos de hacer y entender la realidad del entorno en el que surgían los montajes escénicos.

Los nacientes festivales acumulan la experiencia del ya fundado en Manizales e intentan poner en escena la diversidad de un continente, sus tendencias, las voces tradicionales y los nuevos modos expresivos, los diálogos entre generaciones a través de obras que si bien pudieron reflejar el acontecer social este ya no era el único interés como plataforma de exhibición y confrontación. Había sí un marcado interés por el riesgo en la búsqueda y la experimentación en otros lenguajes y poéticas, como ya se podía ver, especialmente, en grupos independientes que habían surgido en distintos rincones del continente al amparo de una realidad cambiante. Allí, en esa línea fronteriza que privilegia la hibridez escénica, la vanguardia en el lenguaje, el diálogo con la tradición escénica y cultural, se ubicó el Festival de Manizales en el ya largo período después de su reinvención.

¿Qué camino trazar en ese laberinto de poéticas que propone un festival a lo largo de medio siglo? Las primeras cinco ediciones (1968-1973) reflejaron la energía vocinglera de un teatro universitario, contestatario, concentrado en la retórica revolucionaria que inspiraba su tiempo. Un teatro que respondía más a una ética política y a un compromiso social que a una condición estética, como el que se da cita después del año 1984. Pero el cambio de época, como se ha dicho, no supone una ruptura total con el pasado.

Dos imágenes podrían disonar en ese aparente monolítico acontecer del teatro político: el arribo de Jerzy Grotowski en el festival de 1970, el sacerdote supremo del ritual, figura relevante del teatro en la segunda mitad del siglo XX y referente de una manera de hacer teatro, que se acoplaba con cierta precisión a las condiciones del teatro latinoamericano. Postular en estos territorios un “teatro pobre” □como lo hizo el maestro polaco□ era como escuchar una voz

⁴ Factores como el económico, la presión de una iglesia que veía amenazada la moral cristiana, el cuestionamiento ideológico a los jurados que evaluaban las obras y las divisiones internas de los grupos colombianos, fueron las principales causas del fin de la llamada primera época del Festival, y que son examinadas ampliamente en el libro “Crónica de una Sabia Locura” (Escobar, 2003).

de la conciencia y verla reflejada en el espejo deformado, esperpéntico, de la realidad latinoamericana.

Una segunda imagen, instalada en otra dimensión menos espiritual, aunque sí más existencial e íntima, es el descubrimiento de “Comala”, de la Pontificia Universidad Católica de Sao Pablo en 1969, que trajo la hondura de la soledad del ser latinoamericano expresada en ese colosal e íntimo encuentro del México profundo de Rulfo. La propuesta mexicana abrió una interesante senda estético-poética que dejaba en un segundo plano el discurso político, y abría las puertas por las que habrían de entrar las nuevas formas del teatro de la región latinoamericana. También, del teatro ritual de Grotowski brotó el fuego que avivó muchas otras maneras de hacer en la escena.

Antecedentes Posdramáticos

Como se ha dicho, el reinicio de la fiesta, o mejor, la refundación del festival manizaleño en 1984, supuso una mirada más decantada y pluridiversa de la cita escénica, no necesariamente ligada al acontecer político y, definitivamente, lejos de la pancarta propia de la escena universitaria. Esa primera y nueva edición nos asomaría también a una nueva manera del hacer escénico en la década de los años ochenta. La presencia de colectivos que por entonces eran desconocidos en el resto del continente, o que apenas iniciaban su andadura, permitieron otear las renovadas maneras de denuncia social que allegaban a los escenarios del festival: Los peruanos de Yuyachkani, con sus “Músicos ambulantes” y su grito por la identidad nacional; Estados Unidos, con Bread and Puppet Theater y su pancarta callejera “Muerte y crucifixión de Monseñor Romero”; los divertimentos del teatro-circo de “O belo indiferente” expresados en los cuerpos gráciles y festivos de la compañía Ornitorrinco de Brasil, ilustran esa diversidad contenida en la nueva cita. A algunos se les pudo hacer un seguimiento en ediciones posteriores, otros dejaron la impronta de sus búsquedas e impregnaron la memoria poética del momento.

Ejemplos de esa suerte de palingénesis escénica y de las tensiones propias que se sucedieron en el teatro latinoamericano los podemos ver si trazamos un rápido recorrido por algunos de los países, cuyo teatro ha sido invitado frecuente a la cita manizaleña. El Brasil visto en Manizales, por ejemplo, pasó de los divertimentos del teatro circo (la ya mencionada “O Belo indiferente; Ubú, folias phisicas, pataphisicas e musicaes de Ornitorrinco”, en 1985; “La vieja dama indigna”, en 1988), a lo visual dancístico (en coreografías de compañías como las de Dévora Colker (FOTO) y Verve, esta última con su inquietante “Plástico”, en el festival de 2004), a la experimentación con el lenguaje de los comics (“El cobrador”, de la compañía Em Quadrinhos, en el festival de 1991) y a las adaptaciones de los grandes referentes de su literatura (Jorge Amado, Rubem Fonseca), tanto como a los clásicos universales, en especial en esa festiva, telúrica y melancólica puesta de “Romeo y Julieta” del grupo Galpao (festival 1995). No han faltado las miradas a las problemáticas y dinámicas urbanas, como se pudo apreciar en el dossier que el festival de 2015 dedicó con un grupo de montajes provenientes de Belo Horizonte, en el estado de Minas Gerais, que daban cuenta de la vitalidad de una escena contemporánea y rupturista, marcada por una forma muy particular de hacer teatro: el grupo de teatro. “Creo que hemos desarrollado esta fuerte expresión de teatro de grupo no solo por una visión política del mundo sino también por la necesidad de supervivencia de nuestra producción” (Bones, 2015, p. 10).

Al teatro argentino nos asomamos en ese 1984, a través del *Teatro Abierto*, todo un movimiento artístico escénico que levantó su voz en contra de la dictadura y de la violación a los derechos humanos. De este teatro de coyuntura se pudo ver uno de los montajes que representaban esa manera de hacer, “Decir sí”, de Griselda Gambaro, y por fuera de programación “El Vencedor”, de Oswaldo Dragún, una obra que hurga en las raíces históricas del país suramericano. “El rescate del autor argentino permitió que la temática de los 30 mil desaparecidos, las listas negras, la censura, subieran al escenario. Eso hizo que el Teatro Abierto representara la conciencia subjetiva de Argentina” (Dragún, 1985, p. 19).

Pasado el testimonio de aquella circunstancia histórica, apareció la figura del actor Eduardo Pavlovski, que dejó en la memoria obras como “Potestad” (Festival 1987), “Pablo” (Festival 1988), o “Rojos globos rojos” (Festival 1996), desde los cuales lanzó una mirada más íntima -psicológica, si se quiere- a los problemas del ser argentino, sus angustias existenciales, en relación con ese entorno social afectado por la dictadura. A su manera, y desde *pesquizas* más instaladas en la memoria, Teatro del Sur con “Tango Varsoviano” (Festival 1991), de Alberto Félix Alberto, reflejó un aspecto más profundo de la identidad nacional y, de paso, dejó ver el coqueteo más exquisito del lenguaje del cine al servicio de la imagen escénica a través de un riguroso sistema de iluminación en comunión con la mecánica y la precisión del movimiento y el *gestus* actoral, al mejor estilo de la proclama de Gordon Craig.

Spregelburd, una figura clave para entender algunas de las dinámicas más vanguardistas del teatro porteño recalcó en el festival con “La estupidez” (Festival 2004), una especie de *road movie* sobre la escena que deslumbró al público con un teatro que indaga en las proximidades lingüísticas y en la disrupción temporal la potencia de una trama compleja, rica en la construcción de sentidos. Se trata de un teatro de dramaturgia, instalado en la más pura esencia posdramática⁵, y respaldado por un pliegue actoral reconocible en la larga tradición del teatro sureño.

También de Daniel Veronese, otro de los grandes referentes del teatro argentino actual, se pudo ver en el festival de 2002 su obra icónica “Mujeres soñaron caballos”, mientras en 2008, un colectivo de artistas dirigidos por Enrique Federman tatuó en la memoria de los espectadores *No me dejes así*, una obra claustrofóbica, depresiva y con un humor sutil y corrosivo que da cuenta de las relaciones amorosas en el umbral del dolor y la nostalgia. Pero hay teatro más allá del puerto de Buenos Aires. Una compañía como el Teatro de La Llanura, de Santa Fe, marcó la impronta de lo que Jorge Ricci, su director, dio en llamar Teatro Salvaje: “...es así porque su amateurismo, su inexperiencia y su soledad lo tornaron distinto, dispuesto a metamorfosearse cuantas veces sea necesario con el destino de iluminar ese mundo insospechado de las provincias a través de todos los lenguajes” (Ricci, 2011, p. 204).

El Teatro La Llanura, con sus historias íntimas y profundas, despuntó en 1995 con “Actores de provincia” y “El clásico binomio”, y desde entonces visitó el festival con otros montajes como “Como un puñal en las carnes” (en 2006), “La Chatita empantanada” (en 2011) y “La mirada en el agua” (en 2014).

La presencia del teatro uruguayo, en la etapa fundacional del festival, estuvo marcada por el Teatro El Galpón y la figura de Atahualpa Del Cioppo, indiscutible referente de la resistencia a los regímenes militares que asolaron especialmente al cono sur. Arturo Fleitas, miembro fundador del grupo, expone cómo “en 1955, tras seis años de su creación, ya El Galpón comienza a ser una molestia para el *statu quo*. Esa idea de hacer un teatro pegado y deudor del pueblo, lo tornaron un grupo muy peligroso para el poder” (2018); con la llegada de la dictadura en 1973 El Galpón decidió quedarse para defender la democracia en su país, pero el pulso lo ganó el régimen y debió continuar su teatro comprometido en el exilio.

En la segunda época del evento recalca El Teatro Circular de Montevideo, creado en 1954 y contemporáneo de El Galpón. El Circular despuntó en la refundación del Festival (1984) con “El Herrero y la muerte”, una potente metáfora de la resistencia a la dictadura militar que, escenificada en el teatro 8 de Junio de la Universidad de Caldas, pronto pasó a formar parte de los montajes memorables en la década de los 80, y su personaje -“Miseria”- uno de los más aclamados por el público. La agrupación volvió dos años después (Festival 1986) para presentar “Un día particular”, basada en la obra del escritor y cineasta italiano Ettore Scola; y en 1988 con “La Valija”.

Tanto El Galpón como El Circular son referentes indiscutibles del renacer del teatro uruguayo a mediados del siglo pasado, en particular del movimiento teatral independiente que confederó a 15 compañías, que marcaron el rumbo del teatro montevidiano hasta derivar en sus múltiples expresiones de hoy.

En la edición 2011 del festival manizaleño irrumpe la compañía de artes escénicas contemporáneas Complot y su provocadora “Or tal vez la vida sea ridícula”, del llamado *enfant terrible* de la escena uruguaya, Gabriel Calderón. Desestabilizadora, polémica, y finalmente aclamada *Or...* dejó huella en la memoria del público manizaleño y “obligó” a la curaduría artística del evento a seguirle los pasos a esta compañía, digna representante del recambio generacional de la dramaturgia en el país sureño y, sin lugar a dudas, en la escena del continente latinoamericano.

En virtud de esa línea que ha mantenido el Festival, de descubrir y consolidar miradas en torno a grupos y autores, Complot regresó en 2012 con “Mi muñequita (la farsa)”, escrita por un Gabriel Calderón de apenas 17 años y estrenada en el Teatro Circular de Montevideo cuando el autor ya era mayor de edad. La obra, interpretada entonces por actores jóvenes, aún estudiantes de teatro, fue un suceso en su país y en muchas de las principales plataformas escénicas del mundo. Al festival de Manizales llegó para testimoniar la fuerza actoral y esa rabiosa mirada juvenil en torno al mundo y la familia, pero también para demostrar que Calderón y su grupo no se quedaron allí y, por el contrario, siguieron

5 Hans Thies Lehmann desarrolla ampliamente este concepto en su influyente obra *Teatro Posdramático* (1999).

explorando ese universo, mezcla de ironía y frenesí. Casi simultáneamente estrenaron “Ex, que revienten los actores”, la tercera parte de su pentalogía (*Ur, Or, Ex, In, At*).

Preocupada por la investigación y la reflexión sobre lo que sucede en la escena, la generación de Calderón se caracteriza por la exploración de los géneros teatrales y los sistemas de representación, donde subyacen transformaciones en la concepción de los espectáculos y en la relación con los espectadores.

Uno de los rasgos distintivos es su estética rupturista y la exploración de nuevas posibilidades escénicas, a través de espacios no convencionales o la alteración del espacio escénico. Una de las principales rupturas es la de la linealidad, a través de la simultaneidad de acciones, la discontinuidad temporal y la multiplicación de los puntos de vista. (Acosta, 2013, p. 9).

El recorrido por Chile nos muestra desde el teatro del exilio que denunciaba la dictadura (“El loco y la triste”, de la Universidad Católica de Chile, en el Festival 1984); “Marengo y Los payasos de la esperanza”, de Taller Dos Teatro (festival de 1988). Esta última obra no estaba en la programación, pero supuso un éxito mayúsculo que comprometió a la organización a programar más funciones y traerla nuevamente en una edición posterior. “Cariño Malo” (festival 1990) de la Universidad Católica de Chile, siguió hurgando en esa memoria de la dictadura, esta vez a través del secreto sufrimiento de una joven mujer, desdoblada en tres personalidades (la soñadora Amapola, la apasionada Eva y la decidida Victoria), que apostada sobre la silla de un parque llora la ausencia de sus hombres, los que la dictadura le arrebató; le siguieron las visiones críticas de El Bufón Negro con “El Coordinador” (en 1993) y “El solitario” (Festival 1994); o la riqueza dramática de “Viaje al centro de la tierra” (festival 1996), de La Troppa. Con algunas agrupaciones de por medio, la escena chilena ha dejado en este festival la impronta vanguardista de un teatro que se busca en otras disciplinas, especialmente en el cine y la animación digital. “Maleza” (festival 2013) y “Un poco invisible” (festival 2014), dos montajes de la compañía Maleza, logran una sorprendente fusión de los lenguajes del teatro y el cine de animación, a través de la técnica del *stop-motion*. Otras indagaciones como la que hacen Los Fi, con su espectáculo familiar “Auch” (en 2015), que integra sonidos simples a través de la percusión urbana, dan cuenta de la versatilidad de la escena chilena, pero también de su compromiso con la memoria de un pasado que los constituye y los configura como sociedad.

De Centro América ha destacado la presencia permanente del teatro mexicano en una diversidad contrastante que muestra desde los teatros oficiales o institucionales (Centro Nacional de Arte Dramático, y las universidades públicas), iniciando con la deslumbrante “Muerte accidental de un anarquista” (Festival 1984) de Darío Fo y puesta en escena por la Universidad Autónoma de México, un montaje instalado en la comedia del arte; “Cierren las puertas”, de la universidad Veracruzana, todo un acontecimiento escénico en una de las galleras de la ciudad, o el mismo “Páramo” (festival 1989); hasta las visiones más independientes, exploratorias, experimentales, entre las que bien pudiéramos destacar “Asalto al agua transparente” (Festival 2014) de la cuadrilla de artistas Lagartijas Tiradas al Sol, y en la que el tema ambiental está expuesto en primer plano, como nunca antes en la muestra internacional; “Baños Roma” (festival 2014), de la compañía Línea de sombra, que deja entrever el México atribulado por el narcotráfico, a través de la memoria de un boxeador; Mendoza, de Los Colochos, con esa intertextualidad tan vital para contar el México de la revolución y de las violencias contemporáneas teniendo como base el texto de Macbeth, de William Shakespeare; o los dos montajes vistos en la edición 2017 del festival: “El Matrimonio Palavrakis”, del Teatro en Código, en clave de performance, y “Todo lo que necesita una actriz con deseos de triunfar”, de Vaca 35, teatro intimista que vuelca su rabiosa mirada en torno a la mujer y sus desvaríos desde el provocador teatro de Jean Genet.

Nicaragua, con “A golpes de corazón” (Festival 1985), del Grupo Oficial de las Artes Escénicas, traía los ecos de la revolución recién triunfante, y desde entonces ha seguido mostrando su teatro de compromiso, vinculado con la denuncia de la realidad social de la dictadura somocista y la defensa de los derechos humanos como “La casa de Rigoberta mira al sur” el Teatro Justo Rufino Garay. En tiempos recientes lo hace con el reclamo a la desilusión que ha supuesto un nuevo régimen allegado desde la misma revolución. Así lo mostró con la revalorización de la denuncia y con la sutileza poética la actriz y directora Lucero Millán en “La ciudad vacía” (Festival 2015), una pieza honesta y valiente, desesperanzada y visionaria, que prefiguró el descontento social manifiesto hoy en el país centroamericano.

Una Escena Instalada en lo Posdramático

Este inicial recorrido, que bien podría alentar una futura cartografía de la evolución escénica del continente, nos revela la existencia, no de un teatro, sino de muchos teatros, de formas expresivas e indagaciones poéticas que confluyen en estas plataformas escénicas y que parecieran ofrecer de manera fragmentada múltiples visiones de una diversidad de culturas, de un territorio, de las tensiones y condiciones históricas que lo constriñen o liberan, según la perspectiva que se tienda sobre ellos.

Pero es un recorrido que nos asoma a las mutaciones propias de la práctica escénica cuando esta se ve afectada por los cambios sociales, políticos y poéticos globales, como los que enmarca Hans Thies Lehmann bajo el concepto de “Teatro Posdramático” (1999). Final del formulario

El teórico alemán destaca, entre otros rasgos del teatro posdramático, el divorcio aparente o a veces deliberado entre el texto dramático y el espectáculo representado, lo que da lugar a unas nuevas lógicas de intertextualidad. Para Lehmann en el “texto de teatro ya no más dramático” de hoy se difuminan los “principios de narración y de figuración”, así como el orden de la “fábula”; se produce el destierro de la representación mimética en procura de la presentación performativa que rompe la espacialidad, tanto dramática como la del patio de butacas, para crear una experiencia otra; hay, asimismo, un desdén por la lógica narrativa y, en general, de la acción entendida en el sentido clásico, de secuencialidad y causalidad; mucho de este teatro apela a la ritualización de la escena que supone la inclusión ceremonial del público entendido como “un inter-actor” que habita los límites mismos de la representación.

Sus técnicas son más de la presentación que de la representación, más las del arte de exponer realidades y crear teatros de situación que la de representar ficciones dramáticas sobre ellas –aunque esta práctica no haya desaparecido completamente. (Lehmann, 2011, p. 313)

A estas huellas posdramáticas se suma la opacidad que este teatro construye con las artes plásticas, la danza, la performance y el videoarte; o el mismo desmontaje rizomático de los componentes del drama, que interpelan al espectador desde la multiplicidad de una red plena de nodos, sin centro identificable y sí con muchos conectores de los que deriva su discursividad. Siguiendo estos rasgos identitarios, que Lehmann entiende como un ejercicio de estilo, podríamos agrupar en cinco categorías un amplio conjunto de obras que han recalado en el Festival y que bien recogen la textura de la escena posdramática.

Performance y Espacialidad Rupturista

Entendida como la superación de las formas convencionales, la estética de la espacialidad rupturista apuesta, entre otros aspectos, por la exploración de nuevas posibilidades del espacio dramático y la incursión en espacios no convencionales, en los que se indagan otros modos de comunicación y de relación con el público, dando lugar a experiencias con alta carga ritual y ceremonial.

Las ruinas de las bodegas de una antigua fábrica de tejidos, por ejemplo, han dejado la huella de estas búsquedas poéticas y han construido en el patio de butacas una experiencia más vivencial y menos contemplativa: desde “Vitrinas para la memoria” (Festival 2007), del grupo Yuyachkani, donde el colectivo peruano denuncia -a la manera de una feria de variedades- los fenómenos sociales y políticos que aquejan en país en tiempos de Fugimori; pasando por “La caída de la Casa Usher” del Teatro Matacandelas, en la que el grupo colombiano se adentra en el universo de Edgar Allan Poe para transmitir el misterio y el terror a manera de una velada gótica; hasta las poéticas más experimentales como “Caperucita intergaláctica” de la Compañía Insectotrópica, de España (2013) una instalación escénica con ecos del *paint art*.

Pero el mejor aprovechamiento del espacio ruinoso de este lugar lo hicieron las compañías uruguayas El Mura, con su evocadora “Pogled”, y el Pequeño Teatro de Morondanga, con “Bienvenido a casa” (festival 2013), de Roberto Suarez, una de las más reveladoras experiencias de expectación en la historia del festival. “Pogled” es un homenaje ín-

timo al filme “La Mirada de Ulises”, ese inquietante recorrido balcánico que emprende un director de cine en busca de las latas perdidas que suponen el origen del cine en este territorio, pero que son solo el pretexto para contar los orígenes de la guerra fratricida, un testimonio poético que plasmó para el cine el director griego Theo Angelopoulos; pero más allá de una referencia al filme, está el pretexto de Iván Solarich, su director, de construir el relato -intertextual- de un viaje sobre las generaciones que sobrevivieron a las dictaduras en el país suramericano. Se trata de una propuesta escénico-performativa que revisita el cine para construir su propia memoria, empleando recursos como la música en vivo, la proyección de documentos visuales, o el poema escénico.

En tanto, “Bienvenido a casa” introduce al espectador en un singular mecanismo de relojería, que no intenta preservar el tiempo lineal; busca, por el contrario, multiplicarlo de tal manera que el espectador pierda el sentido de la temporalidad y se someta a un juego de espejos desde su incómoda butaca. Instalado en el carácter ritual que sugiere como rasgo el teatro posdramático, esta performance escénica divide al público desde su ingreso al espacio de representación: un grupo será dirigido por una vía distinta a la que tomará el segundo grupo, y ocupará un lugar diferente, en patios de butacas distantes y ocultos uno de otro; en la segunda función (o segunda parte, si se quiere) que se produce al día siguiente, cada grupo de espectadores hará el otro recorrido y se dispondrá a tomar el lugar que le fue ocultado el día anterior. Ya en el interior de ese mecanismo tan preciso discurre un relato fragmentado, disruptivo y de acciones simultáneas, donde los personajes viven no sólo sobre el escenario, sino que habitan, en su dualidad de actor-personaje, en la calle de bastidores y en la misma tras escena, siempre expuestos a un público convertido en fisgón de las miserias, disgustos y silencios de este puñado de seres desesperanzados.

Hay en esta propuesta una doble experiencia del rol de ser espectador: una, que lo sitúa en su condición tradicional, la de espectar, contemplar lo que sucede en el espacio dramático; otra, que lo ubica como fisgón y participe de la aparente inacción y espera del actor en la tras escena, mientras escucha y sigue el desarrollo de las acciones y situaciones que se ejecutan al otro lado de la pared, valga decir, el escenario.

Límites de la Representación

El Festival de Teatro de Manizales, siempre atento a esa suerte de palingénesis escénica, tan propia de este arte en el período de entre siglos, supo entender que la muestra debía pasar por la contaminación del teatro con otras metodologías en el proceso de creación y con otros lenguajes en la puesta en escena. El carácter híbrido, la transtextualidad y la influencia de otras disciplinas artísticas, vinculadas con la tradición expresiva del cine y las artes visuales, han ampliado -especialmente en los últimos años- un campo de percepción de los espectadores hacia narrativas y poéticas que desandan el mundo de la performance, la instalación plástica y la puesta en acción.

La estela experimental en el ensanchamiento o en la condensación de la representación escénica podría remontarse a ese recorrido sensorial propuesto en “El Hilo de Ariadna” (Festival 1992), del Centro de Investigación de la Imagen Dramática, de la Universidad Nacional de Colombia, dirigido por Enrique Vargas, una experiencia de espectador unipersonal abocado a un recorrido en solitario por un laberinto de emociones que transitan del nacimiento a la muerte; al “El bar de la calle luna” (festival de 1989) del Taller de Artes de Medellín, o en la irreverente propuesta de “La conquista del espacio de Steve y Ponce” (Festival 1989), cuando los actores-personajes abandonan el escenario y “obligan” al público a seguir contemplando la acción por las calles céntricas de la ciudad hasta desaparecer en la cotidianidad de los transeúntes. En el nuevo siglo esta exploración en el código presentacional y performativo, más que en el código de la representación, está más elaborada desde el recurso dramaturgico, el borrado de los límites entre la escena y el patio de butacas y, por tanto, en la ritualización de la acción por la vía de la participación activa del público. Exponentes de esta tendencia tan propia de la posdramaticidad planteada por Lehmann, son “Cómo quieres que te quiera” (festival 2012) y “Morir de amor” (festival 2013) del colectivo colombiano La Maldita Vanidad, en las que el espectador hace parte de la fiesta de quince años de la hija de un narcotraficante preso, y por tanto está implicada en ella (en la primera obra), o asiste como doliente cercano a un funeral en la sala de una casa y en la intimidad familiar (en la segunda), en un ambiente hipernaturalista donde no existen barreras entre el actor y el espectador, donde el actor pareciera no actuar y el espectador, no contemplar.

Teatro Intertextual

Ese horizonte de contrastes y tensiones entre el ritual y la vanguardia, que ha mantenido la curaduría del festival desde su refundación en 1984, nos ha asomado durante este largo período a los lenguajes clásicos del teatro y los ha confrontado con las vanguardias y los experimentos visuales, textuales, lingüísticos, de la escena posdramática. Shakespeare -cómo no- ha sido uno de los visitantes más asiduos de esas búsquedas poéticas y su cruce en la intertextualidad de la escena. “Shakespeare es un pedazo de carbón inerte”, afirma Peter Brook, para resaltar la validez que tiene ahora mismo la obra del dramaturgo inglés. Se podrá conocer todo el proceso de cómo desaparecieron los bosques prehistóricos y cómo fue el origen del carbón, “pero el sentido pleno, el sentido total y absoluto de un pedazo de carbón, para nosotros, empieza y termina cuando ese pedazo de carbón entra en combustión, dándonos la luz y el calor que necesitamos” (Brook, 2001, pag. 167).

Muchos directores entienden con claridad que el asunto con Shakespeare quizás no sea adaptarlo a la escena en la tradición isabelina, sino traerlo a dialogar con nuestro presente, o con los lenguajes y las expresiones de otras tradiciones y culturas, para así provocar un nuevo fuego en la obra. Es lo que hace el montaje “Hamlet I” de Pawel Nowicki escenificado en un amplio comedor, situado en la escena como si fuera la sala de un gran palacio, con el público oficiando como comensal y testigo de un territorio de traiciones que van, al capricho del lenguaje, desde Dinamarca hasta Cundinamarca (ciudad colombiana ubicada en el departamento de Boyacá); el Hamlet aéreo de “Amloii, como lo dijo Hamlet”, de los españoles Karlik Danzas y Samarcanda teatro (Festival 2004), escenificado en el Coliseo Cubierto; o El “Hamlet de los andes” (Festival 2014), en la versión sincrética del teatro de Los Andes de Bolivia, que muestra en códigos de identidad y conflicto local, la tragedia universal. El Macbeth traslapado en la revolución mexicana de “Mendoza” (Festival de 2016), del colectivo los Colochos, puesto al modo de una cantina a la que entra el espectador como un testigo y partícipe más de este juego de tensiones sociales y políticas, mientras se confunde y acompaña a los personajes con una cerveza para celebrar la llegada al poder (la revolución zapatista); O la versión “Macbeth, ciudad insomnio” (en 2014) de A Poc A Poc, con su lenguaje corporal entremezclado en un escenario de metales corroídos y en un ambiente decadente; el Macbeth visto desde el conflicto del gansterismo latinoamericano, vinculado con la droga y la violencia del narcotráfico en Medellín en “The new gansters” (Festival 2002) del Teatro Hora 25.

Por el festival han recalado versiones de Ricardo III. “Algo de Ricardo”, del grupo Complot Teatro (festival 2013), que pone énfasis en la presencia de la mujer en la tragedia; “Ricardo III” con la manipulación de muñecos de cara al público y la juglería callejera, del Teatro El Paso de Pereira (festival 2012). Qué decir del “Otelo” de Viaje Inmóvil (en 2014), de Chile, con la manipulación de muñecos de velo y su acento dramático en el feminicidio; o el “Othelo” (festival de 2014) de Buendía Theatre, dirigido por Gabriel Chamé en clave de Clown, que muestra una desopilante comedia plena de humor ácido, sin traicionar el espíritu trágico del texto.

El “Romeo y Julieta” de la compañía brasilera Galpao (festival de 1995), y su trepidante ritmo de carnaval, de música y fiesta que enmarca la tragedia de los amantes; o el ritual experimental de “Julieta” de Diego Aramburo (festival de 2013), de la compañía Kiknteatr de Bolivia, una versión unipersonal que visita el texto y extrae una Julieta densa y trágica en un ritual árido y sobrecogedor. Desde un continente lejano como Asia llegó “Sueño de una noche de verano” (en 2004) y la respetuosa mirada del Grupo Yohangza de Corea, escenificada al modo en que se representó, bajo una carpa, por el Teatro el Globo.

También han comparecido en la escena manizaleña El Mercader de Venecia: “Shilock”, en el monólogo de Manél Barceló, o la versión instalada en la crítica al capitalismo de “Los Banqueros” de La Tribu Imaginaria, de Chile (festival de 2016); o el Tito Andrónico puesto al modo más experimental en “Mosca” (festival de 2002), del Teatro Petra. Los anteriores, a modo de ilustración de las múltiples poéticas que la escena shakesperiana se ha encargado de reavivar al modo de un pedazo de carbón y por la vía intertextual, como lo plantea Brook.

Creación y Memoria en Colectivo

Lehmann precisa como rasgo distintivo del teatro posdramático el compromiso con la realidad; es decir, un teatro que ofrece miradas estético-poéticas sobre las complejas realidades del entorno donde nacen y se representan. Aquí se inscribe una importante tradición del teatro del continente: la creación colectiva, una forma de hacer teatro en la que el festival ha puesto su énfasis en distintas ediciones, pero que atraviesa la programación año tras año, y en virtud de la cual se han podido seguir las distintas posturas y abordajes tanto en la praxis escénica como en la investigación teórica.

El Teatro Experimental de Cali (TEC), dirigido por Enrique Buenaventura; el Teatro La Candelaria, bajo la tutela de Santiago García, y El Galpón, de Uruguay, con Atahualpa Del Cioppo, se constituyeron en la piedra angular e instauraron el renovado espíritu de lo que se llamó Creación Colectiva, una suerte de filosofía de teatro militante que buscaba ante todo una manera distinta de acercarse al concepto de puesta en escena, a través de la escritura en colectivo y original de los textos y la reescritura de aquellas voces universales que, puestas en el contexto de la realidad latinoamericana, pudieran expresar lo universal de aquellos relatos desde los subtextos locales. Enrique Buenaventura llamó a esta forma de proceder “la estructura de los acontecimientos”, una especie de metamorfosis del entramado dramático que permitía construir, desde las realidades próximas, un diálogo más fluido y honesto con la comunidad.

El Festival fue testigo y vitrina de esta fuerte expresión del teatro latinoamericano, y permitió a su público acercarse a aquellas obras que, con el paso del tiempo, se constituyeron en los grandes referentes de este modo de hacer escénico, como “Guadalupe años sin cuenta”, creada en 1975 y que supone ser la obra fundacional de todo este movimiento.

La pancarta ideológica que subió a escena este tipo de teatro en los años 60 y 70, pronto fue adquiriendo nuevas formas expresivas en tanto el panorama político fue cambiando hacia finales del siglo XX y comienzos del XXI. Sin renunciar a sus raíces, el teatro de creación colectiva sufrió una metamorfosis en su interés temático. Ahora, como se ha visto en las últimas ediciones del Festival, su exploración está centrada en temas como la memoria (“El paso”, o “Si el río hablara”, del Teatro La Candelaria); las migraciones y los exilios (toda la obra de Malayerba, desde su irrupción en Manizales con “Jardín de Pulpos” (Festival 1994) y, especialmente, con “Nuestra señora de las nubes” (1997); la liminalidad performativa, con la ya citada “Vitrinas para la memoria”, de Yuyachkani, o con “Ubú en Bolivia” (Festival 1995), del Teatro de Los Andes, lo abierto y lo polisémico en sus “denuncias”, todas estas narrativas que se anteponen al tradicional discurso panfletario, que ha sido una marca de identidad desde sus orígenes.

En las distintas ediciones del festival manizaleño se ha podido apreciar esa ruptura escénica a la que asiste el teatro de hoy, en virtud de las diversas simbiosis que atraviesa en sus procesos, estructuras y lenguajes, y que obligaría hablar más de teatralidad que de teatro en estado puro. Teatralidad entendida como una apertura de códigos que trascienden el espacio escénico y abarca las prácticas artísticas cotidianas que se manifiestan en espacios públicos.

Como especifica Helga Finter la “teatralidad de lo cotidiano sólo es identificada como tal por la otra parte de una mirada que la decodifica”, y aún cuando esa decodificación se efectúa desde un paradigma teatral y representacional, se configura en un espacio no enmarcado por principios estéticos, sino acotado por una percepción capaz de reconfigurar mundos y desatar otros imaginarios. (Dieguez, 2007, p. 7)

Así, la especificidad escénica del teatro ha entrado en crisis y se hace necesario tender una perspectiva “liminal”, como lo sugiere la investigadora Ileana Diéguez al referirse a aquella zona transdisciplinar donde confluyen el teatro, el arte de la performance, las expresiones artísticas del activismo social y las mismas artes visuales con toda su pirotecnia electrónica. Lo liminal está marcado por vivencias y prácticas experimentales de la teatralidad latinoamericana, especialmente a partir de los años noventa cuando el teatro de la región transitó hacia escrituras más visuales, fruto de sus indagaciones en terrenos como la plástica, el arte del accionismo y del instalacionismo.

Los “grupos emblemáticos” del continente latinoamericano pronto acogieron estas nuevas formas, entre ellos La

Candelaria, en Colombia; el Teatro de Los Andes, en Bolivia; y Yuyachkani, en Perú. A ellos se sumaron muchos otros a lo largo del continente, que no renunciaron a seguir poetizando su realidad, pero lo hicieron y lo siguen haciendo desde los recursos performáticos tan propios de la posdramaticidad.

Hibridaciones Poéticas en los Límites de lo Digital

En distintas ediciones de los últimos años el encuentro manizaleño ha reunido en su amplia programación un conjunto de espectáculos que transitan por los caminos de la hibridación de las poéticas de la escena con los lenguajes digitales, y proponen a los espectadores un interesante recorrido por los distintos matices que ofrecen estas prácticas escénicas, sobre las que apenas ahora se está intentado teorizar o explicar.

La convergencia de medios en la escena obliga a hablar de teatro multimedia (*multimedia performance*), un concepto que va que más allá de una simple acumulación de artes (teatro, danza, música, proyecciones, conexiones...) y procura una mixturización que deriva del encuentro de estas tecnologías en el espacio-tiempo de la representación. Pero también es dado hablar de un teatro cibernético (*Cybertheatre*), fundamentado en la ayuda de los nuevos medios y de las tecnologías informáticas en la representación teatral, como en el caso de la utilización de internet para producir espacios virtuales.

De ambos espectros se han visto espectáculos en Manizales. “Esta es la historia de mi vida” de Macarena Recuerda Shephard, de España, o “Un poco invisible” (festival 2014), de la compañía chilena Maleza, ambas propuestas dan cuenta de la convergencia multimedial en la escena, a través de la fusión del lenguaje teatral con el recurso del stop motion, propio del cine de animación. A su turno, “Caperucita galáctica” (festival 2014) de Insectotropics, propone una instalación escénica desde múltiples disciplinas (videoartistas, artistas plásticos, músicos y actores), para versionar en clave de performance de instalación el popular cuento.

Ya en territorio latinoamericano, “El automóvil gris” (Festival 2006) del Teatro de Ciertos Habitantes, de México, invita al patio de butacas a una función de cine silente tal y como se veía en las salas antes de la irrupción del sonido: dos actores ponen voz en vivo a los diálogos y a los sonidos de la historia que se desarrolla ante la mirada del público. Un pianista marca la atmósfera en sus distintos momentos: de suspenso, intimista, de espera, de transición... Los actores físicos, no proyectados, no sólo ponen voces, están actuando con su gesticulación, se inmiscuyen en la pantalla y se mimetizan, por momentos, con los actores de la película proyectada, como en “La Rosa púrpura del Cairo” de Woody Allen. Teatro dentro del cine, o cine dentro del teatro, según se mire.

En la segunda vertiente de la convergencia digital que integra la internet a la escena, el festival de 2014 presentó “Distancia”, una performance escénica que desafía el principio básico sobre el que se ha fundado el teatro en toda su historia: el aquí y el ahora entre el actor y el espectador. A partir de esta experiencia escénica, al menos en la práctica escénica latinoamericana, el asunto a mediar sobre el escenario ya no es la escenografía, reemplazar o amplificar un objeto, o fantasmear un actor sugiriendo su presencia a través de la imagen hologramática. En esta apuesta del artista interdisciplinario Matías Umpiérrez el componente virtual domina sobre la materialidad de la escena en virtud a que la presencia de los actores se da en la puesta en directo, vía streaming, de los cinco personajes femeninos que conforman su dramática. Es decir, el actor está distante del escenario y del teatro mismo.

Estos pocos ejemplos constatan que la práctica escénica latinoamericana, si bien no se reconoce por tener una alta elaboración estética en las llamadas tecnologías digitales, sí ha logrado unos niveles de exploración y experimentación en los lenguajes y formas expresivas que trae consigo la convergencia con el mundo de la imagen electrónica.

A Modo de Conclusión

En su larga historia de más de medio siglo el Festival de Teatro de Manizales se ha convertido en una plataforma

de diálogos estético-poéticos que reflejan el testimonio de los cambios sustanciales experimentados por el teatro de la región latinoamericana en su devenir histórico. Del teatro comprometido, de denuncia panfletaria, propio de los años en que nació el evento continental (1968), el festival manizaleño pronto comenzó a integrar en su programación montajes escénicos que daban cuenta de las tendencias vanguardistas de ese último tramo de siglo XX y lo que va del XXI, y cuyo común acontecer se reúne bajo el concepto de teatro posdramático.

El Teatro Posdramático, planteado por Lehmann se caracteriza por su rechazo a las formas tradicionales de dramaturgia y su experimentación con nuevas formas de expresión; un rechazo de la narrativa lineal en procura de un juego constante con el tiempo; el rompimiento de la cuarta pared, para desafiar la convención de la separación entre el escenario y el público, así como privilegia la experiencia *in situ* que busca involucrar al espectador de manera activa en la creación del significado de la obra. Para lograr ese sentido de lo experiencial, hace uso de los diversos medios y lenguajes artísticos, como la música, la danza, el video, la pintura para crear una experiencia teatral multidimensional fincada en la performance.

La destrucción de las jerarquías en el proceso creativo se suma a este ejercicio de estilo para borrar las fronteras de director, dramaturgo, actor, y crear en colectivo la experiencia teatral. Son estos algunos de los principales rasgos del teatro posdramático que hemos detectado en un conjunto de obras presentadas en el festival de Manizales y que permiten otear la importancia de plataformas de encuentro con esta que da cuenta de una escena vital, que recoge el legado de la tradición del arte social comprometido, pero que lo expresa con los lenguajes estético-poéticos en permanente mutación.

Referencias

- Acosta, D. (2013). Exploración y riesgo en la escena montevideana. En: Catálogo XXXV Festival Internacional de Teatro de Manizales, la calle es el escenario. Ed. La Patria, Manizales.
- Bonés, M. (2015). El teatro de grupo de Minas Gerais. En: Catálogo XXXVII Internacional de Teatro de Manizales. Editorial Litoprisma.
- Brook, P. (2001). *Más allá del espacio vacío*. Alba Editorial.
- Dragún, O. (1985). El problema argentino no es de identidad sino de pertenencia: Oswaldo Dragún. Periódico TEXTOS, segunda época, año II, nro. 29. Imprenta Departamental.
- Dieguez, I. (2007). Prácticas escénicas y políticas. *Teatralidades* liminales. Conferencia presentada en el II Congreso de Teatro, Manizales.
- Escobar, W. (2003). Crónica de una sabia locura. Festival Internacional de Teatro de Manizales. Editorial La Patria.
- Fleitas, A. (2018). Historias mínimas del teatro latinoamericano. En: Periódico TEXTOS, ed. La Patria, Manizales.
- Giménez, C. (1988). Festivales, ¿para qué? ¿para quiénes? En: Escenarios de dos mundos. Inventario Teatral de Iberoamérica. Ministerio de Cultura/INAEM/ Centro de Documentación Teatral. Madrid.
- Lehmann, H-Thies (2011). Algunas notas sobre el teatro posdramático, una década después”. En: Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación. Ed. Centro Párraga, Centro de Documentación y Estudios Avanzados del Arte Contemporáneo (CENDEAC).
- Ricci, J. (2011). *Teatro salvaje. Historias de actores de provincia*. Editorial Colihue.
- Rubio, C. (2007). “Qué fue del teatro latinoamericano”, Conferencia pronunciada en I Congreso Iberoamericano de Teatro, caminos y desafíos del teatro latinoamericano en los albores del siglo XXI.