

## **Festival Internacional de Teatro de Cádiz 2003: La participación latinoamericana**

**Osvaldo Obregón**

Desde 1986 se realiza todos los años en Cádiz el Festival Internacional de Teatro. Este importante encuentro acoge, como se sabe, compañías españolas, latinoamericanas y portuguesas. La apelación “Puerta de América” dada otrora a Cádiz se justifica realmente, en tanto nexo marítimo privilegiado y secular con las colonias españolas del continente americano. En gran medida el FIT de Cádiz ha sido también “la puerta de entrada” del teatro latinoamericano en España e igualmente en otros países europeos, tomando el relevo del Teatro de las Naciones de París (1957-1968) y del Festival de Nancy (1963-1984), que contribuyeron substancialmente a difundirlo en Francia y países contiguos.

La vocación de todo festival internacional de teatro es de proponer una muestra de las nuevas tendencias escénicas, de dar a conocer nuevos autores o de recrear las obras clásicas del repertorio internacional. Obviamente, cada director de festival tiene sus propios criterios de selección, según sea su sensibilidad y los medios a su alcance. La prospección sobre el terreno con el fin de elegir las compañías invitadas fue un progreso considerable del Festival de Nancy frente al Teatro de las Naciones, que utilizaba contactos oficiales y diplomáticos para hacer su elección. El FIT de Cádiz practica también la prospección en el terreno para detectar los mejores espectáculos, siempre que las condiciones de viaje sean favorables. Su director Pepe Bablé expresó, en una de sus declaraciones a la prensa durante el festival, que el presupuesto actual era prácticamente el mismo desde 1991. Con excepción, agregamos, del de 1992 en el cual pudo hacerse una programación excepcional gracias a la celebración del V Centenario del “Descubrimiento de América.”

A pesar de las limitaciones financieras, la temporada 2003 propuso 23 espectáculos de diez países diferentes, del 16 al 25 de octubre. España por sí sola presentó 11 espectáculos y el resto provino de diez países latinoamericanos. Portugal no estuvo representado en esta ocasión. Los espectáculos en que el componente musical era esencial fueron más numerosos que de costumbre. Dos compañías andaluzas actuaron en el Gran Teatro Falla: La Cuadra de Sevilla con *Imágenes andaluzas para Carmina Burana*, de Salvador Távora y la Compañía Rafael Amargo con *El amor brujo* de Manuel Falla. Provistos de importantes recursos materiales y de bailarines-actores de alto nivel profesional, estos espectáculos mostraron la riqueza de la cultura andaluza y el potencial creativo de dos fuertes personalidades artísticas, una ya consagrada (S. Távora) y otra que recién comienza a ser reconocida internacionalmente (R. Amargo). Este último (coreógrafo) impresiona también por su excepcional calidad de bailarín de “flamenco,” aparte sus conocimientos de la danza contemporánea. Se trata, sin duda, de dos espectáculos destinados a ocupar próximamente los principales escenarios de Europa y de otros continentes.

Otro gran momento del Festival fue el espectáculo de teatro-danza titulado *Amlói, como lo dijo Hamlet* (Sala La Bomba de la Universidad de Cádiz), versión muy libre de la obra de Shakespeare, en que el personaje de Ofelia ocupa un lugar más importante que el que le corresponde. Se trata de un montaje particularmente inventivo del chileno Mauricio Celedón, fundador en Francia del Teatro del Silencio. Esta vez se añadió la colaboración de dos grupos españoles: Karlik Danza y Samarkanda Teatro. El texto se reduce al mínimo en esta versión, en beneficio de la música (Nelson Rojas) y de la danza, pero que integra también “la acrobacia, el circo y la pantomima” según la voluntad de Celedón. El resultado es impactante, gracias al ritmo a veces frenético, a la precisión de la coreografía y a la intensidad de la interpretación.

### **La participación latinoamericana**

Por razones de espacio y también de competencia, nuestra elección se limita a los espectáculos puramente teatrales, aunque los musicales y de danza hayan sido de gran interés. Todos los espectáculos a los cuales nos vamos a referir se representaron en teatros menos convencionales, como la Sala de la Central Lechera y la Sala de la Tía Norica, más modulables en cuanto al espacio de la representación y a las relaciones escenario-público. Precisamente, el Teatro Petra (Colombia) actuó en la primera de estas salas

con una adaptación titulada *Mosca* (símbolo de descomposición y de muerte) que tiene como punto de arranque a *Titus Andronicus*, una de las primeras tragedias de Shakespeare. Se trataba de un dispositivo escénico muy simple, compuesto de tres mesas colocadas en fila y en el centro de la sala, flanqueadas por el público, situado muy próximo de ambos lados. La puesta en escena de Fabio Rubiano quiso acentuar particularmente las escenas de violencia entre romanos y godos, en el momento de la tregua que se está negociando en Roma.

La crueldad y el sadismo, bien encarnados por los actores, adquieren un relieve mayor gracias a la proximidad de los espectadores, al menos aquéllos de las primeras filas, que en cierta medida se encuentran implicados en las situaciones de violación, de mutilación, de actos caníbales y de duelos a espada que se desarrollan durante el espectáculo. Sin embargo, la violencia no es sólo de carácter físico, sino sobre todo de orden psicológico. La agresión o la tortura están hábilmente tratadas en la puesta en escena, creándose una atmósfera inquietante, oprimente, en que el suspenso llega a ser insoportable. La amenaza predomina a menudo sobre la realización *de facto* y los medios dramáticos empleados son de preferencia metonímicos. Cortar un pepino sobre la mesa con un afilado cuchillo cocinero prefigura la mutilación ulterior de los dedos del enemigo. Los duelos a espada se efectúan sólo con las empuñaduras, en tanto que los sonidos metálicos producidos por el choque de las hojas se hace a la vista del público por un miembro del grupo.

Esta violencia extrema es constantemente contrabalanceada por la ironía y por efectos grotescos, como la presencia de un ganso-avestruz que sirve de compañía a la joven Lavinia, hija de Tito. El resultado es una mezcla de elementos intensamente trágicos y de elementos cómicos, lo que no traiciona el teatro trágico shakespereano si nos referimos al prefacio a las *Tragedias* de la Biblioteca de La Pléiade firmado por Anne Barton: “Il n’est pas de tragédie de Shakespeare, si sombre soit elle, qui n’ait pas son commentaire comique” y en particular sobre la obra que tratamos agrega: “Il arrive que les personnages rient dans Titus Andronicus mais c’est d’un rire pervers et dérangeant” (1) lo que hacen precisamente los personajes-verdugos caracterizados por los actores colombianos.

En el enfoque del grupo colombiano, incluso en las situaciones más atroces, hay un distanciamiento que induce al espectador a percibir las de un modo particular, sin identificarse. El trabajo de los actores es, en general, convincente, destacando sobre todo César Badillo (ya conocido por sus participaciones en *La Candelaria* de Bogotá) en su papel de Titus; Marcela

Valencia (Lavinia); y Fabio Rubiano (Lucio y Bassiano), responsable de la puesta en escena, aunque según el programa oficial todos los actores aportan a la preparación de cada espectáculo del Teatro Petra.

Otra incursión en los grandes clásicos se debió al Grupo Galiano 108 que presentó *Elektra, la danza de los muertos* de Tomás González, basada libremente en “*La Orestíada* de Esquilo, así como de las Elektras de Sófocles y Eurípides” (programa) y dirigida por José A. González. Este grupo trabaja desde hace ya un tiempo fuera de Cuba. En esta versión vemos a Caronte (Roberto Palacios Cruz) que navega en el Aqueronte, teniendo como únicos pasajeros a las almas de Agamenón (Rey Montesinos), de Clitemnestra (Saskia Guancho) y de Elektra (Vivian Acosta). En medio de la travesía hacia el Hades, estos personajes reactualizan todos los conflictos familiares que los desgarran. Algunos temas evocados están ligados a la problemática cubana actual, como los referentes al poder, a la guerra, al estatuto del héroe, en que puede percibirse una crítica velada al régimen castrista.

El espectáculo está fuertemente marcado por elementos rituales tomados de la tradición afro-cubana, mezclados con elementos satíricos y con alusiones a la música popular afro-caribeña. El dispositivo escénico es bastante depurado. A foro, un gran ojo (¿vigilante?) ocupa un lugar central y sobre el suelo un círculo mágico, en consonancia con la dimensión ritual. El trabajo corporal ha merecido un tratamiento intensivo, en acuerdo también con la gestualidad requerida y el estado de trance simulado en algunas situaciones. La orientación formal de Galiano 108 se inscribe perfectamente en la tradición teatral cubana contemporánea, en el sentido de explotar todas las raíces culturales, tanto europeas como afro-cubanas. Virgilio Piñera, José Triana y Antón Arrufat, entre otros, se habían ya inspirado en tragedias clásicas griegas (2). En *Electra Garrigó* (1948) Virgilio Piñera había tratado la obra de Eurípides de manera satírica para burlarse de la sociedad cubana de los años cuarenta. En cuanto al componente afro-cubano, no siempre asumido por los grupos dirigentes de la isla en su accidentada vida republicana, Cuba tiene la suerte de contar en su patrimonio con el legado de Fernando Ortiz, que dedicó su vida entera a investigar esas raíces. (3)

El Grupo Luna (Argentina) presentó la obra *Mujeres soñaron caballos* del autor y director Daniel Veronese. Se trata de un encuentro familiar en que participan tres hermanos y sus esposas. Poco a poco durante la conversación surgen recuerdos y secretos de familia, generadores de tensiones y conflictos. Toda la acción se desarrolla en un espacio extremadamente reducido (el comedor), como opción del montaje, que

exacerba aún más el desgarramiento familiar, tanto sobre el plano físico como psicológico. La estrecha proximidad de un sector del público tendía a involucrarlo en la intimidad creada en la escena.

La obra descansa bastante en la exacerbación de sentimientos y sobre una violencia constante, en primer grado, a imagen de las telenovelas actuales en América Latina. Como contrapartida, hay que destacar el rigor de la puesta en escena y la calidad de la actuación, lo cual confirma el profesionalismo de la mayoría de las compañías argentinas invitadas al FIT de Cádiz en años anteriores.

El Grupo Malayerba, fundado en Ecuador, participó con un espectáculo escrito y dirigido por Arístides Vargas (4) titulado *La muchacha de los libros usados*. El fin principal era, aparentemente, el de mostrar “un destino de mujer.” En efecto, los numerosos cuadros siguen el itinerario de una joven que padece la autoridad abusiva de su padre y más tarde de un marido militar impuesto. Al cabo de una cura psiquiátrica, ella recomienza una “vida normal,” sometida (y resignada) a las convenciones de una sociedad machista. A veces, el espectador corre el riesgo de perderse en los meandros de la intriga. La obra y su puesta en escena ponen en juego variados procedimientos, mezclando monólogos y diálogos; elementos trágicos y grotescos, con repetidos cambios de ritmo. El tono satírico predomina para denunciar los abusos de poder a diferentes niveles: políticos, sociales y también de relaciones de pareja. Podemos, sin embargo, reprochar a este espectáculo fluido una tendencia maniquea en que la dualidad verdugo-víctima se convierte en una fórmula repetitiva.

*El olor del popcorn* de José Luis Ramos Escobar (Puerto Rico) es un espectáculo de Producciones Artemisa. La obra ha sido representada numerosas veces desde su estreno en 1993. Se basa principalmente en el encuentro improbable de dos jóvenes de condición totalmente opuesta: un joven de origen popular, marginal, convertido en ladrón y una joven más bien burguesa, estudiante de teatro. El monólogo inicial de Fabiola (Mayra Paz) en su apartamento, cuando ensaya una escena de *Otelo* de Shakespeare, no fue muy convincente en la representación del primer día. Sólo después de dormirse y de la aparición de Georgie, el ladrón (Gerardo Jerry Medina), el espectáculo logra interesar, cuando realmente comienza el duelo entre ambos personajes, lo que permite a los actores asumir sus papeles con más prestancia. La amenaza que se cierne sobre la joven no sólo afecta sus bienes materiales, sino principalmente su integridad física y moral. De manera progresiva sus personalidades se revelan, hasta el momento en que estos dos mundos

antagonistas logran comunicarse. Cada uno descubre entonces la soledad y la precariedad del otro. Al evocar diferentes temas, Ramos Escobar nos plantea tanto asuntos de relaciones interpersonales como sociales inherentes a Puerto Rico, pero extensivos también a otros países de América Latina. Esta verdadera colisión de dos seres humanos opuestos (hombre y mujer), no hechos para encontrarse, como tema principal, la encontramos igualmente en el autor chileno Egon Wolff en su obra *Flores de papel*, estrenada en Santiago en 1970.

México estuvo representado por la obra de Víctor Hugo Rascón Banda *DeSazón* (título original: *Sazón de mujer*), dirigida por José Caballero y Alejandro Luna. Es una producción de la Coordinación Nacional de Teatro del INBA (Instituto Nacional de Bellas Artes). Se trata de tres mujeres mexicanas del Estado de Chihuahua, de condición muy diferente, que cuentan sus vidas: María, de creencia menonita (Julieta Egurrola); Consuelo, la maestra rural (Angelina Peláez); y Amanda, la guerrillera (Luisa Huertas). Son también “destinos de mujer,” que revelan sus personalidades y su entorno, a través de sus relatos. En el texto de Rascón Banda comparten un espacio común: un mercado popular, pero en la versión mostrada en Cádiz, es un estudio de televisión el que acoge sus respectivos testimonios. Seguramente hay un trabajo importante de documentación por parte del autor, transpuesto después en el texto ficcional y en la puesta en escena (5). En el registro de los recuerdos, algunos temas ocupan un lugar privilegiado: la familia, la imagen del marido o compañero, la preparación de las comidas.... Las tres mujeres están presentes en escena, pero cada una espera el turno para contar su historia. En el plano formal, hay la voluntad del autor de diferenciar el habla de cada personaje. Sobre este punto, el papel más logrado es el de la maestra rural. Más difíciles y menos convincentes son los de la guerrillera, que encuentra refugio en la morada de un Indio, pero que tiene un pasado urbano y universitario, de lo cual resulta una identidad ambigua; y el papel de la menonita de origen holandés, que maneja un castellano aproximativo. En resumen, tres relatos sucesivos con un débil hilo conductor y una puesta en escena bastante discreta. El espectáculo descansa en gran medida en las eventuales performances de las actrices, lo que no se logra, con excepción de Angelina Peláez.

Según los datos proporcionados por el programa, *Prometeo* de Rodrigo García, presentada por el grupo chileno Matadero-Palma, “prometía” mucho, dado el éxito fulgurante del joven dramaturgo hispano-argentino en Francia, en Alemania, en Italia, principalmente. No obstante, contrariamente a lo que

deja suponer el programa oficial del festival, el autor no es responsable del colaje que sirve de soporte a la puesta en escena de Francisco Albornoz, fabricado a partir de tres obras de R. García: *Prometeo*, *After sun* (el extracto “Yo quiero ser Diego Maradona”) y *Ronald, la historia del payaso de McDonald*. El resultado nos decepcionó, a pesar del interés previo: un espectáculo confuso, con un nivel actoral muy desigual, si se compara la actuación solvente de Francisco Ossa con la actuación inexperimentada de Aranzazu Yancovic y de María José Parga, poco creíbles como boxeadores “que esperan a su entrenador Carlos Monzón.”

Del conjunto de siete espectáculos se desprenden algunas evidentes analogías: 1) el tema de la violencia es omnipresente en la mayoría de ellos, tanto a nivel colectivo como en las relaciones interpersonales, violencia que no es sino el reflejo de la vida cotidiana en la gran mayoría de los países latinoamericanos. Estas compañías confirman la desarrollada sensibilidad político-social que ha caracterizado a los grupos independientes por espacio de varias décadas; 2) Se manifiesta también un despertar evidente de la reflexión sobre el papel de la mujer en la sociedad y en la familia, una inquietud que es más reciente y que debe mucho a las reivindicaciones feministas; 3) En el plano formal llama la atención en varios espectáculos la mezcla de elementos trágicos y cómicos (a menudo grotescos), con fuertes ingredientes satíricos en algunos casos; y 4) Las estrategias utilizadas por algunos grupos para involucrar más al público en el proceso escénico, acortando o anulando la distancia espacial entre la escena y los espectadores, más evidentes en los casos del Teatro Petra y del Grupo Luna.

El FIT de Cádiz entregó su nueva cosecha 2003 y permitió una vez más la expresión de las nuevas tendencias escénicas asociadas al teatro y la danza en el marco de la comunidad ibérica y latinoamericana. Permitted también los intercambios fructuosos, los debates, las exposiciones, la asignación de premios y otras muchas actividades que beneficiaron tanto a los espectadores como a los participantes. No asombra, entonces, que casi dos meses más tarde el FIT de Cádiz haya sido honrado con la Medalla de Oro de las Bellas Artes.

*París*

## Notas

<sup>1</sup> W. Shakespeare. *Tragédies, Oeuvres Complètes I*. Paris : Gallimard, 2002, Bibliothèque de La Pléiade, « Préface », xxxiv. “No hay tragedia de Shakespeare, por sombría que sea, que

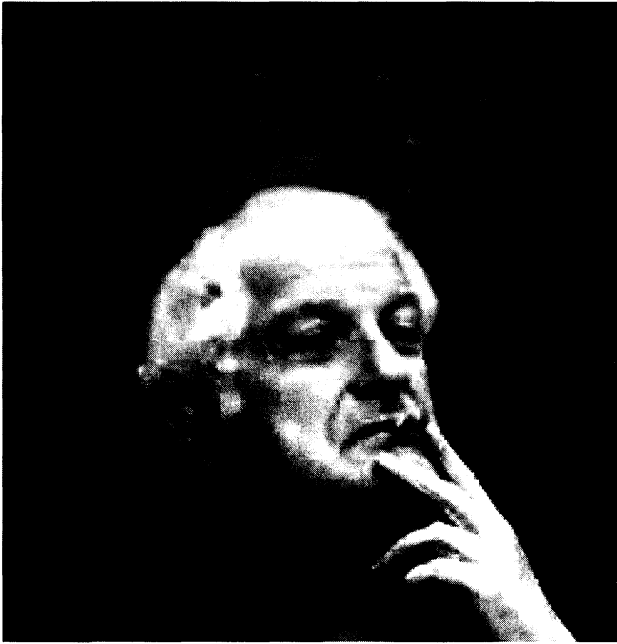
no tenga su comentario cómico"; "Suele suceder que los personajes rían en *Titus Andronicus*, pero es una risa perversa y perturbadora" (la traducción es nuestra).

<sup>2</sup> José Triana. *Medea en el espejo* (1960); Antón Arrufat. *Los siete contra Tebas* (1968).

<sup>3</sup> Ver de preferencia, Fernando Ortiz. *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1985, 603 p. (1ª edición: 1951).

<sup>4</sup> Malayerba ha participado en numerosos festivales internacionales. En el FIT de Cádiz 2000 presentó una interesante obra sobre el exilio, *Nuestra Señora de las Nubes* de Aristides Vargas, publicada en Lola Proaño-Gómez. *Antología del teatro ecuatoriano de fin de siglo*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2003: 273-309.

<sup>5</sup> Sobre la recopilación de testimonios orales y su transposición a un tipo particular de escritura, pensamos en los trabajos de Oscar Lewis. *Los hijos de Sánchez* (1961) y de Miguel Barnet. *Biografía de un cimarrón* (1967), *Canción de Rachel* (1969), Gallego (1981), entre otros.



Enrique Buenaventura