

La resurrección del Festival de Manizales

Eduardo Márceles Daconte

Después de un receso de once años, la magia del teatro volvió a tomarse por asalto a la hermosa ciudad de Manizales, encaramada sobre el ondulante lomo de la cordillera andina como un nido de cóndores, azotada por el helaje que recorre sus nevados picos o incendiada por el cáustico sol de nuestra zona tórrida. Saludamos la celebración del más trascendental encuentro teatral en un lugar distinto de Bogotá a fin de estimular la necesaria descentralización en todos los órdenes que exige nuestra pluralidad nacional. Además, la generosa hospitalidad y natural simpatía de lo manizaleños garantiza el éxito de cualquier empresa que ellos decidan emprender. No en vano es la capital del café, principal generador de divisas, cuya comercialización abrió la brecha para el desarrollo de las comunicaciones y la industrialización del país.

Es así que miles de teatristas y espectadores de Colombia, y de 19 países de América entera y Europa, se unieron entre el 15 y el 22 de septiembre de 1984 a los residentes del departamento de Caldas para integrarse al VI Festival Internacional de Teatro con un entusiasmo desbordante, represado por una década de ausencias que había adquirido ya el brumoso perfil de la nostalgia. Durante 10 días con sus noches completas de música, rumba y discusiones inconclusas por los avatares del tiempo, una ciudad aún de proporciones humanas, se transformó en el epicentro mundial del teatro, contando con una infraestructura adecuada cuyo eje se extiende desde el sofisticado Teatro Los Fundadores hasta el Auditorio de la Universidad de Caldas y el Galpón de Bellas Artes, con salas periféricas que resultaron insuficientes para albergar a la desproporcionada muchedumbre que en cada función se manifestaba ansiosa por disfrutar de los espectáculos. Sin olvidar el espacio callejero que de manera permanente suministró las más gozosas ocasiones de participar de la experiencia teatral.

LA MAGIA DE LOS MÚSICOS AMBULANTES DEL YUYACHKANI

De suerte que si el sexto festival fue un rotundo éxito en términos de público, no fue menos en cuanto a los resultados de una organización atenta a solucionar cualquier irregularidad, salvo inesperados contratiempos, que

supo imprimir un sello de profesionalismo a su trabajo de suministrar una información fluida a través del diario *Textos*, y una selección de conjuntos extranjeros de diversas tendencias que van desde el naturalismo de un drama social, pasando por ingeniosos monólogos o audaces experimentos teatrales, hasta provocativas piezas de análisis político o existencial, sin excluir los títeres o los conjuntos musicales para regocijo de todas las audiencias. Tampoco se descuidó el aspecto reflexivo, tan necesario en este tipo de encuentros, mediante conferencias, talleres, coloquios o seminarios con la participación de dramaturgos, críticos, directores o actores de diferentes países y matices ideológicos, además de alguna exposición de carteles y fotografías de teatro. Por supuesto que también se deslizó algún montaje retórico o escuelero aunque sin restar por ello altura a un festival que generó—a diferencia de festivales anteriores—una atmósfera de cordial camaradería y armónica amistad entre sus numerosos asistentes.

Quizás la obra que mayor simpatía despertó entre el público fue *Los músicos ambulantes* del conjunto peruano Yuyachkani, una creación colectiva bajo la dirección de Miguel Rubio. Se trata de una sencilla alegoría que reúne a cuatro animales—un burro, un perro, una gallina y una gata—que representan a cada una de las regiones geográficas del país con su singularidad étnica y los conflictos ancestrales, tratando de escapar de la explotación de sus amos para encontrarse con los rigores de una ciudad hostil a sus aspiraciones de encontrar trabajo en su oficio de músicos. Tal situación les obliga a dispersarse en la lucha infinita por la supervivencia hasta que por fin, después de transitar la incierta parábola del exilio voluntario en su propia tierra, se reagrupan para enfrentar su destino de manera solidaria.

Sostenido por una vigorosa actuación, Yuyachkani logra concretar una primera aproximación a esa noción de *musical* cuyas referencias hasta la fecha se limitaban a los ejemplos del género provenientes de EU o Europa. Es, en este sentido, una obra optimista que armoniza en forma asombrosa un texto poético con la danza y la música vocal e instrumental de las diversas zonas del Perú, imprimiendo un tono de ternura cargado de humor que hechiza a la audiencia de principio a fin.

MÉXICO: UNA REPRESENTACIÓN “A TODO DAR”

Si bien hasta ahora me sentía defraudado con el teatro mexicano que había visto en las dos últimas décadas, confieso que las obras de la muestra me han reconciliado de mis pasadas querellas. Sin dudas, el montaje que concibió el conjunto de la UNAM de México con dirección de José Luis Cruz de la obra *Muerte accidental de un anarquista* del genial actor y dramaturgo italiano Dario Fo, se constituyó en uno de los triunfos del festival. La pieza es una sátira política que propone desenmascarar la hipocresía de un sistema judicial que recurre a la tortura e incluso a la ejecución sumaria, sin consultar pruebas, en un intento por acallar las justificadas protestas de quienes suelen emplazar, a veces de manera violenta, a los sistemas que defienden un orden sostenido por la injusticia social.

Es una obra que demanda de su protagonista una calidad histriónica de asombrosa versatilidad pues necesita transformarse a cada momento en un

sinnúmero de personajes que van de un loco escapado del manicomio al juez que investiga las causas reales que condujeron al supuesto "accidente" del procesado. El actor Héctor Ortega está *hecho a la medida* para este papel hasta en su inverosímil parecido físico con Darío Fo. La obra se desplaza a través de una secuencia de situaciones que eluden el fácil panfletismo ideológico para concentrarse, en su lugar, en la denuncia y la agitación, ridiculizando las acciones encubiertas de sus antagonistas de donde emana ese humor lacerante que nos obliga a reflexionar acerca del argumento escenificado. El grupo de la UNAM ha utilizado un sencillo recurso de espacios simultáneos para enmarcar la actividad dramática con acertados resultados de funcionalidad.

De igual modo, el montaje de *El jinete de la Divina Providencia* del autor y director Oscar Liera fue otra de las sorpresas afortunadas. El colectivo teatral de la Universidad de Sinaloa acierta en la interpretación de esta leyenda popular que transcurre en forma de espiral, con retrocesos en el tiempo, mientras la Iglesia adelanta una investigación en torno a los supuestos milagros de Malverde, un Robin Hood redivivo en esa región del noroeste de México, por sus andanzas en pos de equilibrar la riqueza entre pobres y ricos de la localidad. Un juego de luces deslinda el tiempo, desplazando la acción desde la periferia, donde se realiza la encuesta de los sacerdotes, hacia el centro empedrado del escenario cuando observamos el pasado en una atmósfera rural que evoca Juan Rulfo en sus narraciones.

URUGUAY: LA PERIPECIAS DE UNA FÁBULA AMERICANA

Los montajes del Teatro Circular de Montevideo (Uruguay) se esperan siempre con el regocijo anticipado que proporcionan los conjuntos dramáticos cuya trayectoria está inmersa en esa vocación de hacer un teatro popular nacional, combativo e independiente de cualquier ánimo comercial o ingerencia estatal, en un país avasallado por el militarismo autocrático.

Sus trabajos escénicos, refrendados por numerosas distinciones como el Premio Florencio a los mejores espectáculos uruguayos, han alcanzado resonancia internacional y en nuestro país se escuchan comentarios elogiosos de su *Doña Ramona* del autor Víctor M. Leites y de algunos clásicos del repertorio universal. En Manizales, su montaje de *El herrero y la muerte*, basado en una fábula hispanoamericana que recoge un capítulo de *Don Segundo Sombra* del argentino Ricardo Güiraldes, y el cuento "En la diestra de Dios padre," del colombiano Tomás Carrasquilla, en adaptación magistral de la prolífica Mercedes Rein, alcanzó una inusitada ovación de júbilo. La lúcida puesta en escena de Jorge Curi enfoca las calamidades que suscita la neutralización de la muerte a través de una coreografía coral que asombra por la plasticidad de sus elementos cromáticos y formales de matices surrealistas. La pieza del Circular guarda cierta similitud con la versión que Enrique Buenaventura concibió del mismo tema en la década del 60, aunque se han alterado las líneas argumentales referentes a las recompensas que obtiene el herrero—Peralta o Miseria—por su hospitalidad hacia Jesucristo y San Pedro. Su ritmo, de sostenido dinamismo, inyecta un hálito de humor vital que acentúa la intención picaresca de la parábola en torno a las limitaciones de un poder omnímodo como el de la muerte.

TEATRO DO ORNITORRINCO Y BASHO: EL HALLAZGO DE UNA ESTÉTICA ACTORAL

“A la sombra de Creonte, nuevo amo de Tebas, un cantor ciego, Homero o Borges, cuenta la historia de Edipo, de su madre y esposa Yocasta, y de su hija y hermana Antígona.” El narrador o *cantor* de este periplo trágico es el actor hispano-danés Toni Cots, con dirección y montaje de textos de Eugenio Barba del Odin Teatret, quien genera una hermosa representación de *El romancero de Edipo*, monólogo poético que recuerda la precisión gestual del teatro oriental en su intención de rito solemne. Los escasos elementos escenográficos tienen un carácter simbólico de acentuada tendencia esteticista como es también su *performance* en una atmósfera ceremonial de exaltado virtuosismo.

En otro monólogo de excepcional calidad se constituyó *El bello indiferente* del conocido Teatro do Ornitorrinco de Brasil bajo la égida de Cacá Rosset de quien tuvimos la oportunidad de admirar en Nueva York y Caracas su provocativo montaje de *Mahoganny* de Brecht/Weill. Jean Cocteau escribió esta obra de cámara para el gorrión parisino que era Edith Piaf cuyas canciones ambientan la sala como prólogo y epílogo a la descarnada historia de la cantante solitaria que narra sus vicisitudes existenciales a un *chulo* impávido que se dedica a leer o dormir en medio de la tormenta psicoemocional que se posesiona de María Alicia Vergueiro, una de las más prodigiosas actrices del festival.

La representación de Brasil se complementó con el montaje de *Bésame mucho* de Aderbal Júnior, el argumento desgastado por las películas francesas de la “Nueva Ola” o el teatro existencial de la década del 60, acerca del conflicto de la pareja en una época socavada por la incomprensión. Sólo que aquí se recurre a una “máquina del tiempo” que nos traslada desde un presente trágico hasta veinte años atrás cuando la vida era más grata, en una secuencia de imágenes que recrean las modas de otros tiempos y la cópula reiterada que solemos asociar con la famosa sensualidad brasileña. Es curioso observar en la obra el paralelismo argumental que establece la pareja encargada de transformar la escenografía la cual desarrolla una historia de amor—en sentido cronológico inverso—a la de los protagonistas hasta desembocar en el desnudo característico del “destape” de ciertos países que han sufrido una severa represión en sus expresiones artísticas.

TEATRO NATURALISTA Y DETERMINISMO SOCIAL

A todas luces influidos por la retórica de la telenovela, incluso en la construcción de los espacios escenográficos, encontramos los trabajos del Teatro Rodante Puertorriqueño de Nueva York y, en menor escala, el Teatro Tiempo de Costa Rica. Dentro de una estructura lineal, *La calle Simpson* de Eduardo Gallardo, procura escenificar de un modo naturalista hasta en sus más ínfimos detalles, las peripecias de una familia de inmigrantes puertorriqueños en el proceso de perder su identidad nacional, su idioma y sus costumbres, por las imposiciones de un ghetto donde prosperan todos los ingredientes que conspiran en favor de la desintegración del núcleo familiar con sus consecuencias de frustrante alienación y desamparo social. Recuerdo a propósito de *La calle Simpson*, el determinismo antropológico que quiso

imprimir Oscar Lewis a sus investigaciones urbanas de comunidades hispanoamericanas como es el caso de su libro *La vida, o Los hijos de Sánchez*, en los cuales una situación de pobreza conduce irremediamente a la prostitución, el alcoholismo, la delincuencia. No obstante la superficialidad de su planteamiento, es necesario comprender el contexto cultural que origina esta pieza en donde una audiencia que sufre los rigores del ghetto se identifica plenamente con sus postulados. Es, de cualquier forma, una contribución polémica en la permanente definición de nuestra dramaturgia. Se destaca aquí, con admirable nitidez, la dirección y la actuación de esa excelente profesional del teatro que es Myriam Colón.

Por su parte, *El premio flaco* del costarricense Héctor Quintero, se refiere a una sencilla trama que alude también a las catástrofes familiares que engendra la miseria en un lugar donde medran las esperanzas fallidas y la insolidaridad de un sector lumpenizado de la sociedad. Un teatro que pretende ser popular pero incapaz de penetrar más allá de su epidermis anecdótica con diálogos y situaciones triviales cuya dirección de escena podría atemperar el tono chillón y las situaciones caóticas. Sería necesario sacrificar cierto naturalismo plano y caricaturesco, sin menoscabo de su humor, en aras de una intención que, sin dejar de enfocar la realidad crítica del tugurio, se aproxime más a una poética teatral que a un modelo de superficial telenovela.

El Teatro Abierto de Argentina, ese turbión escénico que convocó los talentos más combativos del país para agruparse en defensa del arte dramático, se gestó en un momento crucial que coincidía en 1981 con los estertores de la dictadura militar. De Osvaldo Dragún se presentó *Al vencedor* que, en mi opinión, señala una pausa en su trayectoria creativa. En tanto que la brevísima *Decir sí* de Griselda Gambaro me pareció una obrilla maestra por la tensión que crean en el escenario esos dos personajes: un peluquero y su cliente, que remite a un juego de poder entre un pobre de espíritu de naturaleza servil bajo el influjo hipnótico de una mirada enérgica.

En cuanto a Venezuela, país que goza de las ventajas de un festival internacional de teatro sin paralelo en América Latina, impresionó por su calidad onírica la puesta en escena de *Obituario* de Xiomara Moreno con el Grupo Theja, conformado por jóvenes que saben manejar la expresión corporal como instrumento básico del actor. Su eje central es una supuesta sesión de espiritismo que rápidamente se transforma en una invocación de leyendas fantasmagóricas mientras un conflicto familiar asusta a los concurrentes. No se trata, en ningún momento, de un argumento literario sino de una concepción eminentemente teatral que asimila ciertas propuestas del extraordinario Tadeusz Kantor del Cricot Theatre de Polonia en su gestualidad enfática, el tono expresionista y la rigidez de autómatas de algunos movimientos cuyo trasfondo temático alude a cierto surrealismo tropical.

LA MUESTRA COLOMBIANA: DE LA INSÍPIDA BALADA AL MÍSTICO BURDEL

La muestra oficial colombiana fue más bien desafortunada. De manera preeminente porque se marginó a los grupos estables que trabajan en la onda de configurar nuestra identidad teatral con obras nacionales de autor individual o de creación colectiva, cuando los diferentes estamentos encargados de

la organización del festival—en especial el Instituto Colombiano de Cultura—desconocieron los acuerdos a que habían llegado con CORTINA; en tanto que esta Coordinadora Nacional de Teatro Independiente tampoco dio lugar a la reconciliación, asumiendo una actitud de implacable soberbia ante cualquier iniciativa de diálogo. Es así que sólo se contó con el concurso del Teatro Libre de Bogotá con *La balada del café triste* de Carson McCullers (EU), dirección de Ricardo Camacho, un drama moderno que trata acerca del conflicto de una extraña pareja en el remoto Sur de EU. La obra fue catalogada por muchos espectadores como “insípida” por la frialdad de su montaje y divorcio total con nuestra realidad teatral en el momento presente. Así mismo, el ritmo de exasperante lentitud que imprime Juan Monsalve a su versión de *Edipo Rey* la convirtió en un pesadillesco somnífero por la trasposición mecánica de los lenguajes teatrales orientales tomados en forma ecléctica del teatro Noh y Kabuki del Japón, danza del Katakali de India, o las danzas de Bali en Indonesia.

Las convulsiones del conspirador Luis Vargas Tejada (1802-1829), no obstante ser el más decoroso de los montajes del Teatro Experimental de Barranquilla que he visto bajo la dirección de Teobaldo Guillén, se queda en una propuesta elemental de fácil costumbrismo dentro de una deliberada o accidental concepción “kitsch” que ofrece una dimensión inesperada a la categoría estética de la cursilería.

De ratones y hombres en montaje del Pequeño Teatro de Medellín y dirección de Rodrigo Saldarriaga, es una adaptación del argumento novelado de John Steinbeck (EU) acerca de las vicisitudes de los trabajadores itinerantes del agro que sueñan con disfrutar alguna vez de una pequeña parcela. La obra se transforma, sin embargo, en un pesado *ladrillo* literario de ininterrumpidos diálogos o monólogos que no se compadecen con la acción más dinámica que exige el teatro de nuestro tiempo. Tampoco contribuye a su agilidad el despliegue de una escenografía aparatosa que resulta a todas luces gratuita y subutilizada, como es también cierto tono de trasnochado manierismo que se asocia de entrada con el estilo desarrollado por el Teatro Libre de Bogotá del cual se adivina son sus discípulos.

En un montaje más acertado por su ingeniosa elaboración teatral de un argumento local referente a la monja Anatolia sobre cuya identidad se tejieron numerosas consejas, se constituyó el trabajo del Teatro Escuela Sátira dirigido por Julio César Serrato. *El místico burdel*, del autor manizaleño Néstor Gustavo Díaz, es la obra que sin duda motivó la violenta diatriba del arzobispo de Manizales quien acusó al festival de ser un escenario para “juegos y exaltaciones diabólicas.” La pieza guarda un delicado equilibrio entre el grotesco esperpéntico y la sutil sátira, ridiculizando la jerarquía eclesiástica por un afán de lucro que explota el fanatismo religioso. Es importante destacar aquí la utilización del tiempo en forma de zig-zag que imprime vitalidad teatral a sus enredos. Sus simpáticos *gags* junto a la actuación decorosa de su elenco son prueba elocuente del desarrollo que ha tenido en esa ciudad andina la actividad escénica la cual se ha nutrido de la experiencia generada a través de sus seis festivales.

TEATRO CALLEJERO

El ambiente de fiesta que suscita el teatro callejero está muchas veces ausente de la severidad que impone el recinto cerrado. La modalidad de un espectáculo diseñado para el espacio abierto exige, sin embargo, un conjunto de elementos específicos que si bien acentúan su vistosidad para capturar la atención de esos espectadores ocasionales que transitan desprevenidos por la calle, incurrir de igual modo en la esquematización trivial de sus presupuestos teatrales. De ahí que a los conjuntos callejeros les haya sido difícil superar la etapa actual que se estanca en las imágenes sueltas a base de zancos, máscaras cabezonas, banderas o estandartes, una utilería y vestuario llamativos de símbolos elementales, enmarcados por una música alegre que incita a la danza, tejiendo una trama de rico colorido plástico aunque casi siempre confusa. Se inscribe en esta tendencia tan antigua como el teatro mismo, el Bread and Puppet de Peter Schuman (EU) y la participación de medio centenar de actores colombianos, el cual representó *La crucifixión y resurrección del arzobispo Oscar Romero de El Salvador* que se plantea en términos impresionistas de cuadros encadenados para aludir a la situación de violenta represión que vive el país centroamericano. Es sin duda uno de los grupos más sofisticados de esta modalidad que necesita de un amplio espacio para su coreografía masiva de escenas agitacionales que provocan una decidida identificación emocional del público.

El festival se clausuró con *Ensamblaje*, una muestra callejera de todo el día. Allí se tuvo la oportunidad de apreciar el trabajo imaginativo del Teatro Taller de Colombia con las imágenes surrealistas de su *Inventor de sueños*, como también la carnavalesca versión caribeña del *Compadre conejo* del grupo Existence de Martinica.

Del teatro de títeres valdría la pena destacar *Las aventuras de Faustino Rimales* del Retablo Tiempo Vivo de la Universidad Nacional y dirección de Enrique Vargas, cuyo trabajo de muñecos despertó la admiración de los espectadores por tratarse de una madura interpretación de este difícil arte teatral. Se trata de la leyenda popular de origen fáustico que enfoca las peripecias de una calavera despistada y sus componendas con el diablo, narrada con el condimentado humor de la picaresca criolla.

UN FESTIVAL DONDE COEXISTAN UNA PLURALIDAD DE TENDENCIAS TEATRALES

Para un futuro festival sería conveniente que sus organizadores tuvieran en cuenta a los teatrístas participantes para todos los actos y funciones, sin odiosas discriminaciones. Preparar una agenda más específica de temas a fin de evitar la dispersión retórica y centrar la discusión en los coloquios, fundamentales para ofrecer una reflexión teórica y crítica alrededor de la actividad práctica. Asimismo, es imperativo organizar un Consejo Asesor que, sin imposiciones de ninguna índole, ayude a conformar la muestra nacional e internacional de un amplio espectro, sin limitaciones ideológicas o estéticas, sino atendiendo a las propuestas innovativas que a nivel teatral ofrece la pluralidad de tendencias existentes.

Manizales, Colombia



De ratones y hombres de John Steinbeck, Pequeño Teatro de Medellín. Festival Internacional de Teatro de Manizales, 1984.



La calle Simpson de Eduardo Gallardo. Teatro Rodante Puertorriqueño, dirección de Myriam Colón. Festival Internacional de Teatro de Manizales, 1984.