

Cuerpos y corporalidades, praxis y pensamiento en el 56 Festival Internacional de Teatro de Manizales (2024)

Wilson Escobar Ramírez
Universidad de Manizales
Colombia

*En el cuerpo nacen todas las escrituras; desde el
cuerpo se hacen todas las lecturas.*
Cardona, 1993

Introducción

“*¿Cuántos pluriversos caben en un cuerpo?*” se preguntaba la investigadora, bailarina y performer argentina, y con ese interrogante daba inicio a cuatro días de diálogos en torno al eje temático del congreso, cuya convocatoria acogió más de doscientas propuestas de 19 países, entre las que un comité académico seleccionó un conjunto de 64 reflexiones para su puesta en común durante el festival, pues como lo expresa Jorge Dubatti, director del congreso: “en términos de investigación, no se trata solo de hablar sobre qué se está haciendo, sino también de con-validar (validar juntos), de aprobar, discutir o cuestionar la investigación propia y de las/los otras/os” (2024).

Esta tradición del diálogo reflexivo en el marco de la festividad escénica manizaleña hunde sus raíces en el año 1968, un año de revoluciones juveniles en el mundo, de agitaciones ideológicas, de utopías que se expresaban en los muros al modo de “*seamos realistas, soñemos lo imposible*”. Justamente en sus años fundacionales (1968-1973), el Festival de Manizales reunió un teatro que nacía en las universidades, un teatro de pancarta política, denunciante de una realidad social y política que les era común como pueblos de un continente empobrecido y exploliado. 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*.

Aquellas primeras expresiones dramáticas que se dieron cita en Manizales no llegaban propiamente con afirmaciones o respuestas a esos problemas, que en todo caso superaban cualquier utopía en la escena. Abrieron, por el contrario, más interrogantes y, con ellos, polémicas interminables después de cada función 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.

Después de un parón que se prolongó durante una década, el festival reinició en 1984 su andadura, ya con grupos profesionales y consolidó su verdadera vocación: la del encuentro, la del diálogo abierto entre culturas.

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. (Giménez 61)

Pero no fue sino hasta el 2007 cuando esta plataforma escénica dio forma a los diálogos con la creación del primer congreso iberoamericano de teatro, convocado bajo un tema que había atravesado la programación del evento durante cuatro décadas: “*Caminos y desafíos del teatro latinoamericano de creación colectiva*”.

La nutrida postulación de intervenciones en el congreso es un signo del termómetro en el que se vienen convirtiendo este tipo de plataformas de encuentros, que mantienen vivo ese sentir de los festivales en Latinoamérica, cuyo legado nos allega desde esa antigua voz de los candentes años sesenta: la urgente necesidad de saber-nos y compartir-nos teorías, análisis, visiones históricas, filosofías, epistemologías, pedagogías, así como las múltiples performatividades artísticas que derivan del acontecimiento y el pensar escénicos en el continente.

El cuerpo y los saberes de tiempo

Ante la tarea, casi imposible, de reseñar con detenimiento y distancia crítica cada una de las intervenciones de un congreso que, pese a tener un eje temático, discurre -al modo de Borges- como un jardín de senderos que se bifurcan, estas líneas se hacen eco de algunas voces que se tornan en un referente de las praxis y el pensamiento escénico del continente.

Allí, en medio de la coralidad presencial y telepresencial del congreso, compareció el dramaturgo argentino Mauricio Kartun para compartir su pensamiento en torno a la relación *Cuerpo y Corporación*, un puente a través del cual da cuenta de la batalla que, como seres humanos, estamos librando frente al tiempo en un crucial cambio de civilización.

Para tejer ese puente, Kartun parte de la noticia que dio a conocer al mundo la enfermedad (demencia frontotemporal) del reconocido actor de cine Bruce Willis y que le obligó a retirarse físicamente de la escena cinematográfica, aunque no de la posibilidad de permanecer en ella gracias a que el actor vendió su avatar para seguir actuando en futuras producciones. “Muy pronto, en no más de cinco años, el mecanismo estará institucionalizado, y los actores comenzarán a perder trabajo porque a la industria le saldrá más barato contratar al avatar que al actor de carne y hueso” (2024),¹ reflexiona Kartun, en tanto relieva que lo más peligroso de esta situación es que los actores comiencen a perder sus saberes de tiempo, esas habilidades obtenidas a través de un largo proceso de cultivo de sus hábitos corporales y la consecuente pérdida de su inteligencia mimética.

Frente a esta encrucijada anticipa que el lugar que sigue a ese pendiente y dependiente de los saberes de tiempo es el teatro, que es un espacio productor de sorpresas.

Vamos al teatro a sorprendernos, primeramente y sobre todo, por la inteligencia mimética del actor, su capacidad de crear con el cuerpo presencia de una ausencia, encarnar, ser otro. El segundo mecanismo de sorpresa que produce el teatro es la inteligencia narrativa, la capacidad de hacernos entender a través de historias. Este mecanismo le dio al teatro las herramientas: la tensión dramática, los giros narrativos, las revelaciones, los juegos de palabra, el humor. (2024)

La combinación de estas dos inteligencias -expone Kartun- dio como resultado el teatro y creó un fenómeno de un extraordinario poder alrededor del verbo sorprender. Con esa convicción, el dramaturgo y pensador instó a los asistentes a pensar en el teatro como esa herencia de la orgía, del fenómeno dionisíaco, báquico, que hace parte de una ceremonia. “Cuando eso se reduce a una pantalla y a un acto de soledad, por decirlo de alguna manera analógica, es mera pornografía, ese lugar donde estamos solos imaginando la fiesta” (2024).

Entonces Kartún se hace una pregunta en voz alta para cerrar su intervención: “¿Dónde sigue viva, encendida, jodona y vital la fiesta?” Y su respuesta no se hace esperar: “En la sala teatral”.

¹Los textos que van entre comillas con el año (2024) corresponden a intervenciones (conferencias y conversaciones en plenarias) hechas por sus autores en el 6º Congreso Iberoamericano de Teatro de Manizales.



Diálogo con Marco Antonia De La Parra, 6º Congreso Iberoamericano de Teatro.
© Wilson Escobar

La vorágine del cuerpo

Es justamente en la sala teatral donde el congreso se multiplica y se ensancha con la programación de espectáculos del festival, un ir y venir de la sala al escritorio y luego al ágora de la reflexión académico-investigativa, cuyo tránsito posibilita vasos comunicantes entre pensar el hacer, hacer el pensar, pensar el hacer el pensar y todas las variables posibles.

Cada vez más en toda Iberoamérica se empodera la producción de conocimiento desde la praxis artística y los laboratorios de estudio se radican en los mismos campos artísticos. Artistas-investigadores, investigadores-artistas, filósofas/os del hacer, de la experiencia. Investigadores-teatristas, espectadores-investigadores, espectadores-artistas, actores y actrices investigadores, gestores-investigadores, investigadores participativos en los acontecimientos, etc. El festival da testimonio de la riqueza del teatro iberoamericano, hemos visto en sus encuentros espectáculos que quedaron en la memoria, provenientes de los lugares más diversos. (Dubatti 11)

¿Cómo piensan el cuerpo de los personajes desde la escritura dramática? ¿Desde qué lugar cultural, estético poético surgen esos *dramatis personae*? Formuló estos interrogantes en una de las plenarias diarias del congreso en la que dialogó con los colombianos Fabio Rubiano, dramaturgo y director del Teatro Petra, y Johan Velandia, dramaturgo y director de la compañía Congregación Teatro. El primero estrena en el festival *Perderse*, su personalísima visión de *La Vorágine*, el libro fundacional de los relatos sobre el extractivismo y la explotación de las comunidades indígenas de la selva amazónica, en una suerte de homenaje a los cien años de su publicación en 1924; el segundo, pone en escena una inquietante *Negro*, que expone el fenómeno de la intolerancia, el maltrato y la marginación racial en un país de indudable mestizaje cultural. “Son como diferentes personalidades. Lo que yo escribo no lo sigo al pie de la letra cuando dirijo, no respeto al pie de la letra lo que escribí en el escritorio, porque lo que verdaderamente tiene valor es lo que sucede en la escena”, prologa Rubiano antes de aventurarse a la reflexión:

No hay una abstracción respecto del cuerpo; cada cuerpo le pertenece a un personaje. En esta versión de *La Vorágine*, si se escribe que el indio Clemente tiene cortes en las piernas, tiene cortes en las manos, le quitan un dedo..., se está describiendo a un personaje que está muy herido, por la explotación, por la esclavización, por el cansancio, por los rigores de la selva. Entonces nos preguntamos: ¿cómo debemos asumir ese cuerpo en la escena? ¿Lo subimos lleno de dolores? O nos vamos al otro extremo, a construir un personaje que dice: “no me quejo, hago todo lo que usted necesite, trabajo 14 horas. Porque este es un mecanismo para permanecer ahí, en esa ‘empresa’, para poder lograr su objetivo. Entonces, el cuerpo se asume a partir de lo que necesita el personaje. (2024)

Velandia se hace eco de la reflexión:

Cuando estoy en el escritorio pienso en el universo de los personajes, pero nunca en el escenario. Es decir, nunca pienso en las acotaciones. Cuando estoy en la escena, comienzo a construir a partir de lo que están contando, de sus historias,

de sus situaciones, de esa tensión entre miedo y deseo. Cuando estoy dirigiendo nunca pienso en el escritorio; siento que le soy muy infiel al dramaturgo, mientras tengo toda la atención puesta en el cuerpo de los actores. Allí hay un trabajo muy cuidado, cercano a la acción física, a la danza, que es un trabajo previo que hacen mis actores para construir sus personajes, partiendo para ello de la idea de un cuerpo dispuesto. En *Negro*, la temática de la obra es el maltrato, y había que pensar en la idea del cuerpo abusado, maltratado, explotado, y cómo ese cuerpo de la infancia habla hacia el futuro, porque la obra juega mucho con un presente que para otros es un futuro. Allí, en ese juego, nos planteamos cómo a lo largo de la vida esos cuerpos evolucionan en los personajes, tanto que hacia el final un personaje le pregunta a otro: “¿qué te ha pasado?” Y le responde: ‘una tractomula por encima’. Esto tiene qué ver con la idea de cómo el cuerpo se transforma, cómo ese cuerpo habita en el espacio de la ficción y el espacio del recuerdo. (2024)



Diálogo con los directores Fabio Rubiano y Johan Velandia.
© Festival Internacional de Teatro de Manizales.

Olíver Poivre afirma que “si hay un lugar en el mundo donde el arte del teatro y su práctica juegan a diario una función política, social y cultural relevante, ese lugar es Latinoamérica” (En Dieguez25). Ese sello de identidad está muy marcado en la escena colombiana, y el reflejo inmediato se puede ver en los dos montajes que han traído al festival Rubiano y

Velandia. ¿Tiene el actor colombiano un cuerpo, una corporalidad que lo torne específico entre las muy diversas teatralidades del continente? Es la pregunta que me surge para intentar hallar una respuesta de los dos creadores frente a esa “función política, social y cultural” que pareciera tener la escena colombiana, atravesada como lo ha estado durante sesenta años por el acontecimiento social de la violencia. Un sello que, en ambos colectivos, Petra y La Congregación, se expresa bajo una doble condición naturalista y expresionista. Se podría pensar que los cuerpos de los personajes podrían estar naturalizados en su poética, o en su defecto, también pudieran ser cuerpos expresionistas allegados desde unas estéticas más allá del contexto colombiano. ¿Qué delimita a estos cuerpos, qué los constricta o qué los libera?

Rubiano reacciona al interrogante invitando a los presentes a pensar que el concepto del cuerpo no debe limitarse a su carácter físico, que se mueve o que tiene ciertas destrezas.

Quisiera pensar en un cuerpo creativo, un cuerpo que está conectado a su mente, a sus órganos, a sus deseos y la relación social. No un cuerpo como abstracción, no un cuerpo apartado del resto del universo. Hablar del cuerpo colombiano me resulta muy atractivo, porque ese cuerpo colombiano tiene mucho que ver con la actuación colombiana. ¿Cuál será esa nuestra actuación? Uno se pregunta entonces qué estoy haciendo: ¿?, ¿Un yoga?, ¿Un taichí?, ¿Estoy haciendo una Graham, un Leemon? ¿Por dónde me voy? y se pregunta a su vez: ¿Cuál es el entrenamiento colombiano que necesito? ¿Mapalé, cumbia? Creo que nosotros tenemos esa capacidad antropofágica de agarrar lo que necesitamos para transformar esos cuerpos ajenos a nuestro lenguaje. Nosotros tenemos una corporalidad particular para hablar, no podemos actuar como los ingleses, ni como Europa del este, aunque sí de pronto como los balcánicos, con quienes nos une esta cosa desarticulada, en la que uno está en un lado y en otro, hace ruido, gesticula mucho. Nosotros no tenemos esta composición de actores pétreos que transmiten sin hacer un solo gesto. Ver un actor colombiano sin hacer gestos, sin manotear, sin subir la voz, es muy difícil. Es como si tratáramos de quitar eso para actuar como los que saben actuar bien. Creo que hay una mezcla, seguimos siendo mestizos a todo nivel, sacamos lo que necesitamos. Por eso, a veces, cuando uno va con obras que hablan de cierta violencia desde poéticas que

ironizan, o se plasman con humor negro, hay personas de afuera que se preguntan: ¿cómo nos podemos reír de eso?

¿Cómo resuelvo, por ejemplo, la violencia contra un cuerpo en la escena? ¿Cómo resuelvo una escena de agresión sexual sobre el escenario? Obviamente lo menos acertado es el realismo, lo menos acertado es tratar de que esto parezca real. Tiene que entrar en un código con los espectadores para que eso tenga una realidad dentro de las circunstancias establecidas en el lenguaje de la pieza.

Nosotros como colombianos nos pasamos inventando mecanismos de comunicación. A veces nos alejamos del realismo, a veces nos acercamos. Yo prefiero alejarme y buscar otros códigos.

¿Existe una técnica para trabajar el cuerpo? Creo que es una conexión con muchas líneas de trabajo, con muchas estéticas, con muchos tonos. (2024)

Cauto, Johan Velandia advierte que fue formado en la Escuela Superior de Arte de Bogotá (ESAB), en un momento en que todos sus maestros provenían del Teatro La Candelaria, de modo que heredó toda esa corriente de creación en colectivo, de compromiso poético con la realidad social.

En nuestras salidas a festivales y otros eventos, se suele señalar nuestra emocionalidad y nuestra festividad. Creo que el cuerpo del actor y la actriz colombiana es un cuerpo festivo, abierto, ecléctico, un cuerpo que se nutre, un cuerpo inquieto; nosotros somos como de grandes manifestaciones y eso se traduce en el escenario desde la poética de cada grupo. Creo no que lo poetizamos solo desde el realismo porque sería aún más macabro. Están atravesados por esa realidad, pero hay en nuestro teatro, si bien un llanto contenido, mucha risa desbordada, porque lo atraviesa un pensamiento, una tradición cultural de lo festivo. (2024)

Las escenografías del cuerpo

Cierro este corto diálogo de la plenaria, haciéndome eco de la reflexión del semiólogo francés Patrice Pavis cuando afirma: “El cuerpo de actor continúa siendo un misterio: ¿lugar público o jardín secreto?” (66). Quizás ese jardín que le marca la escena, con la densidad de

los objetos, las luces, las penumbras... “No soy minimalista en nada -responde Rubiano. Me gusta mucho la relación con los objetos, me gusta la relación que tienen los actores y actrices con los objetos. Cuando hacemos ensayos, yo les prohíbo la pantomima: si necesita algo, tráigalo” Y agrega:

Me gusta que cuando alguien llegue al teatro, en realidad entre a otro universo; en nuestra mirada a *La Vorágine* quiero que el espectador entre a ese mundo cargado de escritorios y papeles y que comience a pensar que lo que verdaderamente hay allí es una selva. También me gusta cuando el cuerpo del actor construye el espacio, la escenografía. En el caso específico de la construcción de *La Vorágine*, evidentemente tengo siete escritorios, pero que se van transformando en la medida en que la pieza avanza, que pueden estar en una ciudad o en una selva. Me gustaría decirle al espectador que todas las atrocidades que se cometieron en la selva hace cien años en nuestras selvas fueron decididas en un escritorio en la ciudad, que era otra selva, una selva burocrática que recibía órdenes de Bogotá, de Perú y de Europa. Esa era la gran selva que dominaba la otra selva. (2024)

Velanda mira con cierto desafío a Rubiano y suelta su propia verdad:

¡A mí sí me encanta el minimalismo! Me gusta que el cuerpo del actor se enfrente a espacios muy sugeridos, muy limpios de la fisicalidad de los objetos. En algunas obras como *Solo me acuerdo de eso*, que habla del asesinato de Dylan Cruz, un joven que hacía parte de las protestas sociales solo había allí la sugerencia de una calle y un paso de cebra. En *Rojo*, que aborda la toma violenta de un pueblo, se improvisa mucho, desde el cuerpo, las situaciones, los personajes, hasta que llegamos al mecanismo de los zapatos. Le pedí a mis actores que llevaran zapatos, muchos zapatos. En *Camargo*, partimos de una mesa, mientras en *Negrón* tuvimos que poetizar los múltiples espacios en un solo espacio infinito, minimalista, a partir de una tina o bañera. (2024)

Cuerpos intertextuales

En el desarrollo de la programación oficial del festival se torna visible la amplia y variada reflexión que discurre en paralelo en torno a los cuerpos y las corporalidades de la escena. Cómo no observar el cuerpo del actor cuando se enfrenta a un Shakespeare revisitado y metamorfoseado en el lenguaje clownesco de *Romeo y Julieta de bolsillo*; cómo no observar esos cuerpos actorales formados en el carnaval y trasmutados a la escena de *El viento es salvaje*; cómo no preguntarse la manera en que dialogan esos cuerpos oprimidos por la violencia de las empresas caucheras y las tensiones poéticas que genera la imagen digital en la performance *Habüb, escrituras de arena y agua*.

Shakespeare, se sabe, es una cabalgata verbal que se pone delante de la acción escénica, la comanda. Su obra no es un teatro de grandes imágenes, sí de profundas e intrincadas situaciones que devienen, todas ellas, en tragedia.

Traslapar un texto trágico en tono de comedia es el gran reto que asume Emiliano Dionisi desde la escritura, la dirección y actuación en *Romeo y Julieta de bolsillo*. Ya antes lo había hecho un coterráneo suyo, Gabriel Chame Buendía, de quien se pudo ver en este mismo festival su versión cómica de *Othelo*. Chame, uno de los fundadores de la tradición clownesca en Latinoamérica, advertía por entonces que el gran sentido de la tensión dramática y el sentido del humor del teatro de Shakespeare no está tan lejano al lenguaje del clown: “Cuidado, los payasos y Shakespeare se entienden mejor porque son de la misma época”, sentenciaba en uno de los foros del evento.

Dionisi sigue los pasos de Chame en el uso del lenguaje del clown para subir a escena *Romeo y Julieta*, pero a diferencia de este, toma distancia del texto original para crear una historia en paralelo. Con este recurso de metateatralidad, arroja a la escena a dos académicos (el mismo Dionisi, acompañado por Marina Caracciolo) trenzados en una discusión pueril e insustancial sobre los números estadísticos de la obra shakespeareana: el abultado número de comas, de puntos, de verbos, de expresiones precisas, o la cantidad de palabras que empleó el dramaturgo en toda su obra. El texto de Dionisi destila aquí un humor irónico dirigido a la banalidad epistemológica que hace tránsito en el mundo de la academia, pero pronto muestra el dispositivo que lo llevará a abandonar ese hartazgo de saberes ególatras: la pregunta sobre el final de la historia de amor de Romeo y Julieta: ¿Sale bien? ¿Sale mal? ¿Se trata de un final realmente trágico? O es un final feliz, como el de las películas.



Romeo y Julieta de bolsillo.
© Andrés C. Cardona.

Este interrogante precipitará a los académicos por los intersticios de una de las obras más leídas y montadas en el teatro, por sus pasajes memorables y por once de sus personajes. Y lo hacen con tan solo una pizarra en la que garabatean números, dibujan muñecos simples con el pulso y los trazos de la infancia, o rayan el croquis del panteón en el que se produce el equívoco de la muerte de Julieta, que desencadena la tragedia de los amantes de Verona.

Con la recursividad expresiva del clown, actor y actriz interactúan con esos personajes y lugares que están subidos en la pizarra, en un pasaje hilarante de la historia que hace olvidar la tragedia para instalar en el espectador la comicidad en esta aula de clase, que es el mismo patio de butacas. Detrás de la pizarra están los otros personajes: de allí salen con magistral precisión y rapidez los trajes y objetos que metamorfosan a los actores en múltiples personajes, con la simplicidad propia de los juegos de la infancia.

He aquí uno de los grandes aciertos de esta propuesta, la capacidad que tiene de retornar a ese público diverso que llega al teatro al mundo de su infancia, al de la lectura primaria, al de la inocencia de la representación rústica de su cuerpo carente de técnica (¿quién no fue actor alguna vez en su escuela?).

Esa curiosa rusticidad con la que aparecen los materiales sobre la escena contrasta con la plasticidad de la luz, tan bien cuidada en este espectáculo; una luz convertida en un personaje que, por momentos, se encapricha en ocultar el cuerpo del actor, no en mostrarlo; que juega con él, le corta su rostro y lo obliga a buscarla y encuadrarse en ella buscando con una torpe dificultad mostrarse ante el espectador.

El cuerpo festivo, de carnaval, en el que tanto reparan Rubiano y Velandia, no solo es propio de estas tierras caribeñas. La compañía Las niñas de Cádiz también dan cuenta de ese cuerpo “recochero” en *El viento es salvaje*, una puesta en escena paródica de *Fedra y Medea*, traídas de los cabellos desde esa antigüedad helénica a un presente caprichoso; hay en este montaje una *puesta en alma*, que no es otra cosa que la manera de expresar sobre el escenario los signos de la festividad y las costumbres de un pueblo y transmitirlos con la fuerza telúrica -que viene ataviada en el cuerpo y en la organicidad del actor- hasta el patio de butacas. Si ese público vibra espontáneamente y comprende sin esfuerzo alguno ese retablo cultural, sin tener que hurgar en las huellas de las trágicas heroínas de Eurípides, lo que ha visto allí es el *duende* del espectáculo. Eso pasó en las dos funciones vistas en el festival manizaleño.

Las cuatro actrices entran al escenario desprovistas de cualquier gesto teatral. Recalan allí con una actitud natural, portando objetos varios que -después lo sabremos- son la escenografía misma. La llevan a cuestas, como si fuera un *paso semana santero*. Pocos segundos después construyen una suerte de cuadro pictórico, al modo de un retablo andaluz, que pronto cobra vida para dar cuenta de la historia de dos amigas unidas y separadas por el destino: la afortunada Vero, que interpreta Alejandra López, y su amiga Mariola (Teresa Quintero), atravesada por un sino trágico desde su infancia.

La narrativa es trepidante y sosegada, en un equilibrio que mantiene atento al patio de butacas; coquetea con la comedia de enredos, esa que despierta risas a cada tanto, y transita por el territorio de la tragedia con una gracilidad natural que sorprende, e instala en el espectador esa risa triste que apena.



El viento es salvaje.
© Andrés C. Cardona.

¡Pedazo de voces tienen estas artistas! Solas o en coro; susurrantes y secretas, enojadas o exaltadas, habladas o cantadas, se tragan sin esfuerzo esa inmensa boca del Teatro Fundadores, donde otros artistas han tenido que instalar micrófono de solapa para llegar hasta el paraíso del teatro.

Y en esas voces ha puesto Ana López Segovia (también ella actriz) un texto magistral, en verso de comienzo a fin, una labor titánica que parece allegada de tiempos clásicos. Versos entremezclados por la rima culta y el verso popular, que fluyen en el tono andaluz de las actrices con una cadencia tal que pareciera un baile, un cante flamenco. Toda una partitura emocional para los oídos.

No es Cádiz el telón de fondo de esta historia, como se anuncia en el programa de mano. Cádiz está en el proscenio, en el primer plano: por allí pasa la chirigota del carnaval (donde se hicieron las actrices), con el repertorio fundado en el humor festivo, pleno de coplas y popurrí; los cantos del pasodoble, la musicalidad de los cuerpos vibrantes; el viento de levante, que anuncia, que presagia, que apereza, que reseca; las cotilleras, esas amas de casa que deforman la realidad con la potencia esperpética de su imaginación; el patio

andaluz con sus pájaros, sobre los cuales se cierne ese anuncio de la tormenta, del viento, de la tragedia. Es toda una cultura gaditana subida a escena, haciendo pasar por la Grecia trágica y sobreponiéndose a ella con esa “guasa” y ese “cachondeo” tan propios de una ciudad que pareciera todo el tiempo en carnaval.

El grado cero del teatro (a modo de conclusión)

El acontecimiento teatral, como reflexionaba en una de las plenarias del congreso el psiquiatra, novelista y creador Marco Antonio De La Parra, no es posible sin la presencia del cuerpo. El aforismo “El cuerpo es el grado cero del teatro”, con el que inicia su ensayo sobre La Tragedia del lenguaje, nos asoma a la presencia del cuerpo como acción pura; aún si no se mueve, solo su aparición ya comporta una acción dramática. Es allí, subido a la escena, donde surge una dificultad insalvable: cómo entender al otro. “El teatro se alimenta de esa tragedia del lenguaje, porque vive un dolor permanente, ese no comprender los límites entre lo que emite el cuerpo del actor y lo que alcanza a comprender el espectador de ese acto” (2024).

© Wilson Escobar Ramírez

Bibliografía

Cardona, Patricia. *La percepción del espectador*. México: INBA/ Centro Nacional de Investigación, 1993.

Diéguez, Ileana. *Escenarios Liminales. Teatralidades, performatividades, políticas*. Ciudad de México: Toma Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas, Paso de Gato, 2014.

Dubatti, Jorge. *El Congreso Iberoamericano de Manizales, un mirador del teatro que hacemos y pensamos*. Manizales: periódico TEXTOS, 2024.

Giménez, Carlos. *Festivales, ¿para qué? ¿para quiénes?* En: Escenarios de dos mundos. Inventario Teatral de Iberoamérica. Madrid: Ministerio de Cultura/INAEM/ Centro de Documentación Teatral, 1998.

Pavis, Patrice. *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. Primera reimpresión. Ciudad de México: Toma Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas. Paso de Gato, 2016.