

La política y lo político en el 57° FITM

Wilson Escobar Ramírez
Universidad de Manizales
Colombia

Introducción

*El teatro es una forma de conocimiento,
por lo tanto es político:
sus medios son sensoriales,
por lo tanto es estético.
Augusto Boal*

La historia es conocida: veinticinco siglos atrás los primeros espectadores del teatro asistían a las obras de Sófocles y mientras presenciaban sus tragedias eran invitados a comer olivas y a beber vino; entre tantas viandas es posible que no hubiese tiempo para los aplausos, o que estos estuviesen en un segundo plano de la festividad. Mucho más adelante, en el siglo XVIII, los teatros “a la italiana” se diseñaron para que ese espectador se pudiera mirar con otro y construir con su gesto de aprobación -el aplauso-, o de desaprobación -el abucheo-, un diálogo silencioso, una puesta en común y social; en últimas, el acontecimiento que se crea en presencia de toda la comunidad congregada en el aquí y el ahora, que es lo que define al teatro.

No se equivoca Herrmann, fundador de los estudios teatrales en Berlín, cuando advierte a inicios del siglo pasado que “el público es, por así decirlo, el creador del arte del teatro”(Cf. Fischer-Lichte, 2017, 65). Podríamos ampliar su reflexión afirmando que el público es el creador de un gesto llamado “aplauso”; ese es quizás el gesto más genuino que puede expresar un espectador al final de una función.

Pero esta historia bien podría no ser tan conocida entre las nuevas generaciones que hoy asisten al espectáculo escénico (llámese conciertos musicales, performances políticas, fiestas populares...), donde el ritual no es aplaudir sino hacerse una *selfie* que testimonie el “yo” antes que el paisaje; o etiquetar (¿testimoniar?) la asistencia al evento para sumar likes de los

miembros de la red social a la que se pertenece. El aplauso ha quedado relegado a un segundo plano, o quizás ya no exista en estos nuevos rituales.

Tampoco se equivoca el Festival Internacional de Teatro de Manizales (FITM) cuando provoca a su público con el lema de la 57 edición (26 de septiembre al 5 de octubre de 2025): “*Antes que el like fue el aplauso. Una reacción que no roba tus datos*”.

Poner el foco en el patio de butacas, en la urgencia de conservar o renovar la experiencia del *hit et nunc* que en tiempos digitales se alza como una contestación a las falsas experiencias, a las posverdades que nacen y se reproducen en las redes sociales, a la pérdida de las emociones reales y la instauración del “dato” que suplanta la experiencia narrativa (Han, 2023), es advertir que el *like*, ese gesto artificial que supone el ADN de las redes sociales, no hace parte del ritual del teatro. Mientras el aplauso es la narrativa corporal de las emociones vívidas, el *like* es un simple dato sin narrativa.

La organización del festival más antiguo de Latinoamérica propuso con este lema (que hizo parte de una serie de piezas gráficas con algo de incorrección política al estilo de “*A la MI3RD%* el algoritmo, ven a ver teatro*”), más que una reflexión, una provocación para volver a aplaudir a los centenares de artistas que recalaron en la ciudad durante los diez días del evento; para aplaudir las historias allegadas desde tiempos lejanos, con Shakespeare y Cervantes reescritos para estos tiempos; para aplaudir las historias, las denuncias y los testimonios de la increpante realidad latinoamericana narrados con los cuerpos, el movimiento y el gesto del actor expresados en la danza contemporánea, el ballet, el circo, el unipersonal, el musical... En tiempos de lo artificial, que no deja huella, el aplauso es -como bien lo recuerda la voz popular- el alimento del artista.

La mirada primigenia

El festival propuso desde su inauguración esa mirada primigenia, esencial, que despierta el espectáculo escénico. *Pareidolia* (2018)¹, de la compañía hispano-chilena La llave maestra, establece desde la primera imagen una convención sensorial con el espectador, un *trompe-l'œil*,

¹En adelante, los montajes teatrales que se referencian en este artículo se identificarán con el año de estreno.

que conduce a construir colectivamente un mundo paralelo a la objetualidad y a la fisicalidad de la escena: un velo de celofán emerge desde el escenario hasta el patio de butacas y envuelve a gran parte del público, como en una especie de pase mágico que anuncia un proceso de ensoñación en el que el adulto, con toda su racionalidad, va a desaparecer para dar paso a ese niño pleno de imaginación y fantasía. Allí, en el patio trasero de la infancia, es donde mejor se expresa el fenómeno que bien lo explica la psicología, y en virtud del cual un estímulo vago y aleatorio (habitualmente una imagen) se percibe como una forma reconocible, en lo que se da en llamar un sesgo perceptivo. Desde ese dispositivo los creadores de *Pareidolia* adentran al público por universos fantásticos donde se sugieren imágenes y acciones que se construyen sobre el escenario y van conformando un arsenal de formas, figuras, objetos, sombras, colores y sonidos, para que amplíe, conecte y transforme en su imaginación creadora.



Pareidolia. © Andrés C. Valencia.

Se trata de un espectáculo que vincula la emocionalidad del espectador sin más pretensión que la de hurgar en su mecanismo senso-perceptor la imagen primaria que lo conecta con un mundo conocido, vivido.

Con espectáculos de por medio dirigidos al núcleo familiar, tan necesarios en los festivales, la programación detuvo su mirada en la infancia; pero esa mirada pueril, inocente, imaginaria, diríamos, pronto revelará en *Algodón de azúcar* (2023), de la compañía mexicana Conejillos de Indias, esa otra cara oscura que dista de la idealización y está más cercana al territorio del miedo, de lo siniestro que se aloja en esos rincones olvidados de la memoria.

De la mano de Gabriela Ochoa, quien escribe y dirige este montaje, el espectador es conducido por la noche oscura de un hombre, Magenta, extraviado en un cruce de caminos mientras busca afanosamente la dirección de sus padres a quienes les lleva un pastel. La noche se torna más oscura, no tanto por la amenaza constante de una tormenta de lluvia, sino por la presencia acechante de una sombra que a cada tanto le suministra un polvo que le hace perder la memoria.

Así, el montaje propone el viaje surreal de Magenta a través de un dispositivo escénico que lo lleva de un cruce de calle cualquiera a una feria mecánica en aparente desuso, pero habitada por tres payasos, los mismos que en una suerte de juego de preguntas en eco conducen al hombre por el territorio de su propia infancia. Allí, en ese limbo tétrico, afloran los recuerdos de fiestas felices (cumpleaños, reuniones familiares) y pesadillas olvidadas (las difíciles relaciones con su padre y el escalofrío que vendría después en su funeral al enterarse de su ahorcamiento).

El escenario por donde transitan estas regresiones en la memoria del personaje (al modo de una terapia donde los payasos, si bien distan de la figura del psicólogo, construyen sí un territorio onírico con sus risas chillonas, voces susurrantes, silencios quedos y expresiones gestuales, que nos llevan a esos lugares de memoria colectiva y compartida en cualquier cultura) está pensado para trasladar el imaginario del espectador a la carpa de circo popular, a las vitrinas de la barraca de feria, a los espejos sin reflejo, al laberinto de andenes y escaleras sin

fin. Pero, sin lugar a dudas, el ambiente oscuro, de misterio, remite menos a una feria festiva y sí más a una cita con lo tenebroso de un secreto por revelar.

Algodón de azúcar sabe instalar en el patio de butacas ese ambiente de espera contenida y le suma con sus músicas (el *jingle* que proviene de un carrito de helados en este pueblo sin niños; rimas y canciones infantiles que interpretan en coro los payasos; un acordeón que saca notas lacónicas y extiende más este desierto nocturno) una densidad harto cercana al universo de Pedro Páramo. Como no, Rulfo siempre en el fondo de estos parajes existenciales.



Algodón de Azúcar. © Andrés C. Valencia.

Pero lo siniestro de *Algodón de azúcar* no proviene de la figura que la industria de la imagen ha creado en torno al payaso, una deformación instalada en lo diabólico y en la perversión del artificio de la risa; lo siniestro aparece en la sutilidad de una imagen muda, casi fantasmagórica, que pone en escena la inocencia del niño Magenta y el fatal encuentro con su tío en uno de esos pasadizos de la feria que se ha metamorfoseado en el rincón último de su casa. Y con esa escena, que no admite parpadeo, se pone en primer plano la denuncia, esa que no llega al espectador, maravillado como está en esa suerte de thriller cómico y de terror psicológico al que ha sido llevado.

En adelante, la propuesta de Ochoa y su magistral grupo de actores se torna reveladora de esa tragedia que supone la violación infantil en el entorno familiar, y traslada esa carga emocional al patio de butacas, con la melancolía propia de un mundo plúmbeo que amenaza ruina. Pero no, *Algodón de azúcar* sabe poetizar esa noche oscura del niño Magenta y propone una imagen de cierre en la que se asoma un resquicio de resiliencia: el parque de la infancia, el carrito de algodón rosado, el banco donde nacen las esperanzas y la ilusión del primer amor.

Un clásico revisitado

Probablemente las obras de Shakespeare no se lean tanto como se las ve en el teatro. En ello, parecieran llevar el mismo destino que el Quijote, del que se dice se lee poco, pero está en boca de todos. Por cultura general, se admite.

La *Compañía Criolla*, de Argentina, que en la edición anterior de este festival sorprendió con una reescritura muy singular de los amantes de Verona, *Romeo y Julieta de bolsillo* (2013), puesta a modo de una clase de escuela donde los estudiantes suponen ser el propio público del espectáculo, recaló en la edición 2025 con otra visita al universo de Shakespeare.

Aclamado por el público en aquellas funciones ofrecidas en el auditorio de la Universidad Nacional, donde también subió a escena *El Brote* (2023), un portento de escritura y actuación, Dionisi regresó este año con *Sueño* (2021), una nueva visita a Shakespeare, esta vez a la comedia *Sueño de una noche de verano*.

Semejante irreverencia y desparpajo solo puede proceder de una mente fresca e insaciable como la de Emiliano Dionisi, quien a los 13 años se volcó de lleno al arte y desde entonces ha transitado por el teatro, el cine, la televisión, el doblaje; ha sido y a sus escasos 39 años es actor, director, dramaturgo, gestor y docente.

Tanto en *El Brote* como en *Romeo y Julieta*, que tienen registros distintos en el drama y la comedia, se puede ver un amplio abanico de las preocupaciones y búsquedas del autor, que pasan por la experimentación en el lenguaje, la visita a los clásicos para desadaptarlos quizás, el teatro dentro del teatro, o el humor popular criollo, tan argentino.

El universo poético que ha venido construyendo a lo largo de 15 años la Compañía Criolla, está muy vinculado con las metas de cada momento. Son metas que van cambiando, pero siempre con las contantes de acercarse al público a través de los clásicos, revisitarlos y hacerlos vivir en el presente. En ese sentido, *Sueño* está instalada en el juego de los actores, en el disfrute del texto más allá (o más acá) de esa cabalgata verbal que supone la obra shakespeariana y que suena tan anacrónica en los modos de decir de hoy; en tal sentido, se erige como una estrategia válida en estos tiempos para que el público -cada vez más distante de los clásicos- entre por esa puerta del juego y pueda adherirse a esos materiales que han trascendido los siglos, que pueda emocionarse, e incluso verse reflejado en ellos. Eso es, Shakespeare entendido como un trozo de carbón que abraza el presente, recogiendo el simil que propone Brook (2001, p.p. 167-169).



Sueño. © Andrés C. Valencia

El puñado de actores que asumen este *Sueño* se desdoblan y multiplican personajes a su antojo, actuando ellos mismos ora como parte de la Compañía La Criolla, ora como la com-

pañía de la ficción subida a escena; así, en esos dos planos narrativos, la visita de Dionisi se aprovecha de esta metateatralidad para dar cuenta de las fricciones, las acciones paralelas y los equívocos tan naturales y bien explotados en la comedia shakesperiana, que como bien nos instala en el plano de los enamorados, a capricho nos transporta -sin permiso, sin licencia- al universo de los mágicos y de las pociones.

El *Sueño* de Dionisi y su compañía Criolla sigue la beta encontrada, la enriquece en el humor, en la simplicidad de la escenografía, tan carente de plasticidad y de estética; en la recursividad de los objetos, tan pobres y maleables, que le sientan bien a ese desparpajo con el que se desadapta al clásico. Pero, quizás esa obediencia al deslumbramiento del tesoro hallado les haga repetirse y puedan caer en la fórmula de lo predecible, de lo esperable

En el vagón de la soledad

Del teatro colombiano presente en esta edición destaca *El lugar del otro* (2025), de la compañía La Congregación Teatro. En la Bogotá imaginada por Johan Velandia, autor y director del montaje, ya existe metro y parece ser que los bogotanos lo cuidan tanto como los “paisas” de Medellín al suyo. Pero esa ciudad distópica sigue teniendo los rasgos de la urbe actual, con sus profundas brechas sociales y el rebusque de los artistas de la calle que allegan a las estaciones de este sistema de transporte, que tiene una particular asepsia.



El lugar del otro. © Andrés C. Valencia

Velandia construye un drama que, al inicio, coquetea con un humor negro y nos asoma a la pornomiseria de unos personajes anclados en los bajos fondos de su existencia mísera, de sus soledades compartidas: la de un padre que lo fue por accidente, un padre ausente, obrero raso que se sabe un invisible social, y la de un hijo que ha acumulado orfandades desde su nacimiento y ha sido arrojado por el destino a la calle de la supervivencia. Tras el encuentro fortuito en el metro, la comunicación entre ambos tiene que atravesar un muro de ausencias, de odios y llantos contenidos, de verdades ocultas, de amores aplazados. Allí, en ese planteo existencial, Velandia matiza el dolor del reencuentro con un fino humor de raigambre puramente bogotana, que saca risas sardónicas entre el público.

Esa barrera comunicativa entre padre e hijo parece encontrar en el dispositivo del teléfono celular un flujo que pronto los irá acercando. Allí, el director echa mano de la inteligencia artificial como tema, como referente mediático; el algoritmo se torna personaje dialogante en la escena; se ironiza, se caricaturiza y se corporeiza a través de la actriz Laura Angel, que con su voz artificiosa y gestualidad robotizada, sabe sacar provecho de este referente virtual que está cambiando la vida de muchas personas (“es el culpable de que estén perdiendo el empleo cientos de terapeutas y psicólogos”, se le alcanza escuchar a un personaje). Es posible que la

IA comience a tornarse lugar común en la escena de estos tiempos, pero no siempre tendrá buenos resultados. Acá La Congregación Teatro prescinde rápidamente de ese recurso, ante el rápido agotamiento de su narrativa.

El drama del reencuentro va dejando atrás ese filtro de humor que ha sido administrado en pequeñas dosis y que le sientan bien al equilibrio de la escena, y pronto se va decantando hacia una suerte de melodrama, con toda su carga de realismo acentuado, de ese que apunta a la emocionalidad fácil y ligera. Entonces el odio contenido del hijo hacia su padre deriva en una la pelea a puño, en una escena que abandona toda poetización y deja al descubierto, en adelante, las costuras de una historia que transita hacia un realismo trágico sin mayor sustento, sin apenas atmósferas que lo justifiquen.

La Congregación apuesta por un lenguaje presentacional, en virtual del cual los actores están performateando con frecuencia a sus personajes, los exhiben ante el patio de butacas, los acotan, los explican, los desmienten, los resitúan, los interrumpen, los llevan a un lugar extraordinario donde la música, interpretada por los mismos actores, se alza como un espacio liminal por el que transitan los grandes temas de la banda Sui Generis, que calan en el público por su evocación poética de crónica urbana, de desasosiegos, de frustraciones acumuladas, de desvanecimientos, como en aquella *Canción para mi muerte*, que parece inspirar el desenlace trágico.

El lugar del otro conserva esa calidad plástica de la puesta en escena que identifica la grafía estética del grupo bogotano, rica en la expresividad del espacio, de la exploración de ese vagón de metro que se insinúa, de unos personajes muy bien contruidos e interpretados en sus pliegues cómicos, dramáticos y melodramáticos; de una musicalidad que amplifica la poética y que le imprime un ritmo parejo a esta historia de soledades y amores difíciles.

Modos testimoniales

Confluyeron en esta edición del FTIM dos propuestas escénicas que enmarcaron muy bien la reflexión teórica del *VII Congreso Iberoamericano de Teatro*, que transcurrió de manera paralela a la programación de espectáculos, bajo el tema de *La política y lo político en el teatro Iberoamericano*. Propuestas que ilustran dos momentos clave en la evolución que ha tenido el tea-

tro latinoamericano en sus formas de asumir su compromiso con la intensa realidad, desde aquel teatro militante, de documentación y denuncia social, y de profunda implicancia en el cambio social, que se erigió en los años sesenta y setenta como una contestación política desde el arte a los abusos del poder, a la anulación de las libertades civiles y a la violación sistemática de los derechos humanos; y un teatro que centra su exploración en temas como la memoria, las migraciones y los exilios, la liminaridad performativa, lo abierto y lo polisémico en sus denuncias, narrativas y poéticas que se anteponen al tradicional discurso panfletario, marca de identidad en sus orígenes, como bien lo expone Boudet (2000, 21).

La compañía mexicana *A la mar desanda* en *Gaspar y Violeta* (2025) esos territorios del testimonio y la denuncia política con la reconstrucción de la historia de Patricio Rivas (presente en esta edición), militante del Movimiento de Izquierda Revolucionario (MIR) durante el golpe de estado en Chile, y figura emblemática de la resistencia al gobierno de facto de Augusto Pinochet, que lo apresó y torturó.



Gaspar y Violeta. © Andrés C. Valencia

La dramaturgia y la dirección de Sergio López Viguera dan cuenta de ese largo episodio traumático de la sociedad chilena a través de Gaspar, el nombre secreto que usaba Rivas en la clandestinidad, y la sonoridad simbólica de Violeta Parra, la poeta y cantautora que se erigió como esa voz de esperanza en lo más oscuro de la prisión. Allí, en esa confluencia del miedo y el coraje, sus creadores instalan el testimonio humano de esa hora crucial que supuso la irrupción de la bota militar que cortó de tajo el primer proyecto socialista ganado en las urnas en América Latina.

Con una mezcla de realismo escénico y de naturalismo en su apuesta actoral, *Gaspar y Violeta* recalca en esos modos testimoniales del teatro en los años sesenta que hoy se antojan anacrónicos, pese a poner de fondo una pantalla digital que ilustra con imágenes documentales distintos momentos del relato, o acompañar con música en vivo fragmentos de las canciones de Violeta Parra.

También procedente de Chile recaló en el FITM *Reminiscencia*(2020), una propuesta de Mauricio Vaca Valenzuela, “Malicho Vaca”, surgida en tiempos del confinamiento social originado por la pandemia del COVID-19, y por tanto concebida en un formato propio de aquellos tiempos, con la mediación tecnológica como recurso de transmisión.

La idea de base de esta propuesta es el acervo documental recopilado por el artista durante el gran “estallido social” (2019) de los jóvenes en el gobierno de Sebastián Piñera, que sin estar pensado para el teatro fue adquiriendo forma de proyecto escénico durante la Pandemia. Siguiendo la lógica de las redes sociales, Vaca iba compartiendo materiales documentales, acompañados por narrativas de sus propias vivencias, recuerdos del barrio -el patio trasero de su infancia-, la nostálgica casa de sus abuelos y la transformación de su ciudad; la interacción no se hizo esperar y llegaron los *zooms* con un espectador a la vez, un espacio digital que fue enmarcando la propuesta y que, una vez superado el confinamiento, llegó a los teatros de Santiago de Chile y atravesó fronteras para llegar a festivales como el de Avignon y ahora el de Manizales.



Reminiscencia. © Andrés C. Valencia

Sin personificarse, Malicho sale a escena, desprovisto de cualquier sesgo actoral, recorre el escenario de extremo a extremo y se instala detrás de un escritorio donde reposa una computadora portátil. Una vez allí, inicia una suerte de conferencia autobiográfica, mientras comparte videos en la pantalla que cubre toda la boca del escenario. En adelante, el espectador solo pondrá atención a las imágenes que se suceden (videos aficionados, fotografías, entrevistas y testimonios en cámara, búsquedas y recorridos en google maps...) y a la voz del narrador.

A medio camino entre la performance digital, la conferencia escénica, el ensayo documental, la pieza gana fuerza en esa *remediación* tecnológica que supone asistir a un espectáculo sin actores en vivo (sí proyectados), pero sugeridos dentro de una teatralidad que se va edificando delante del patio de butacas.

Reminiscencia nos invita a hacer un giro fenomenológico, siguiendo a Trastoy (2001), para entender que es la memoria, y no la historia, lo que preocupa más a creadores que, como Malicho Vaca, se ocupan por una reconstrucción del “acontecimiento social” a partir de estructuras más abiertas, fragmentadas, polisémicas, y construyendo a partir de recursos más simbióticos, próximos al teatro, pero enriquecidos en la teatralidad que proporciona la cultura y la liminaridad que ofrece la creación artística.

Nunca es mal momento para recuperar la memoria. Pese a que llegó como un formato propio de los tiempos de la pandemia del Covid-19, que pareciera ya anacrónico, *Reminiscencia* tiene detrás de sí ese modo testimonial que tanto necesita recordarnos el teatro, pero con materiales que poetizan estos tiempos de hibridación aprendida.

Las alegorías de Calonge

Del dossier del teatro español que nutrió esta programación del FITM es necesario destacar los montajes de las compañías Kabia Teatro y Teatre de l'Enjòlit, *El alimento de las moscas* (2021) y *El corazón y otros materiales de derribo* (2024). Dirigidas por Borja Ruiz e interpretadas por Arnau Marin, ambas propuestas subieron a escena los textos de Eusebio Calonge, destacado dramaturgo nacido en Jerez de la Frontera y reconocido por su larga trayectoria como autor en el Teatro La Zaranda desde 1992.

Oportunidad única para visitar la escritura dramática de un autor al que se le ha visto su obra siempre anclada al universo zarandiano, a su reconocible lenguaje por el que transitan unas corrientes constantes: “La meditación sobre el propio sentido del teatro, una cotidianidad que se rebela contra el sinsentido de su existir, siempre el conflicto con las devastaciones del tiempo, un compromiso con la dignidad humana y una búsqueda de lo trascendente”, como lo expresa en *Vanas repeticiones del olvido* (2022), un libro que reúne toda su obra dramática escrita entre 1992 y 2022.

Más que personajes con una historia desplegada sobre la escena, los dos montajes que se vieron en esta edición parten de textos alegóricos, como en toda la dramática de Calonge, pero acá es una escritura condensada en un solo personaje, lo que hace más palpable el ritmo poético que despliega el autor para asomarnos a la soledad del “monstruo”, en el caso del condenado en *El alimento de las moscas*, del que ya no nos interesará la biografía de su error, sino la humanidad que habita en sus abismos y oscuridades, en su locura última. O en *El corazón y otros materiales de derribo*, en el que Calonge explora las dos caras del amor, la tensión del que nace y el tránsito inevitable hacia el que se precipita: la ruptura, el naufragio, el refugio en el alcohol y en los ansiolíticos.

Son textos que transpiran una densidad existencial que no concede licencias de emotividad fácil en el patio de butacas, pero que logran en la riqueza actoral de Arnau Marin transmitir la riqueza filosófica y poética de un autor en la plenitud de su dramaturgia.

© Wulson Escobar Ramírez

Referencias

- Boudet, Rosa Ileana. *Memoria y desmemoria en el teatro latinoamericano*. Revista Teatro/CELCIT, vol 9. Nros. 13-14. Argentina: 2000
- Brook, Peter. *Más allá del espacio vacío. Escritos sobre teatro, cine y ópera, 1947-1987*. Barcelona: Alba Editorial, 2001.
- Calonge, Eusebio. *Vanas repeticiones del olvido. Obra dramática reunida (1992-1022)*. Logroño: Pepitas de calabaza s. L., 2022.
- Fischer-Lichte, Erika. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores, S. L. 3ª edición, 2017.
- Han, Byung-Chul. *La crisis de la narración*. Barcelona: Herder Editorial, 2023.
- Trastoy, Beatriz. *Nuevos procedimientos narrativos en el teatro latinoamericano de los 80 y los 90.*”Revista Teatro/CELCIT Vol 11. Nros 19-20. Argentina: 2001.