

El Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz. Teatro político y documental. Panorámica y edición XXXIV

Pedro Lanzas
Universidad de Granada
peterlanzas@gmail.com

Palabras clave:

Teatro latinoamericano. Festival de Teatro de Cádiz. Teatro documento. Teatro político.

Resumen:

Este artículo presenta una panorámica general del Festival de Teatro Internacional de Cádiz, destacando sus principales características, algunas de las compañías que han pasado por él desde el año 1986 hasta el 2020, así como un breve análisis de tres de las obras que han formado parte de la 34ª edición, y que ilustran el tipo de teatro que se da cita en este Festival. La finalidad de este artículo es poner en valor el teatro documento y político que el Festival de Teatro Internacional de Cádiz ha promocionado hasta el año 2020, así como sus principales características en un contexto de globalización y posmodernismo. Junto al estudio de cada obra, en las conclusiones se ha destacado la naturaleza y los fundamentos de cada espectáculo como muestra y ejemplo del teatro político y documento que ha sido representativo en este Festival.

The Ibero-American Theater Festival of Cádiz. Political and documentary theater. Overview and XXXIV edition

Key Words:

Latin American theater. Cadiz Theater Festival. Document theater. Political theater.

Abstract:

This article presents a general overview of the Cádiz International Theater Festival, highlighting its main characteristics, the companies that have passed through it from 1986 to 2020, as well as a brief analysis of some of the works that have been part of the 34th edition, and which illustrate the type of theater that has come together in this Festival. The purpose of this article is to value the document and political theater that the Cádiz International Theater Festival has promoted until 2020, as well as its main characteristics in a context of globalization and postmodernism. Along with the study of each work, the conclusions have highlighted the nature and foundations of each show as a sample and example of political theater and document that has been representative in this Festival.

1. Breves antecedentes del Festival Iberoamericano de Teatro

El Festival Iberoamericano de Teatro (más adelante FIT) comienza a gestarse al calor de la muestra de ‘Teatro Iberoamericana de Cádiz: Un acercamiento cultural’, que tuvo lugar en los años 1984 y 1985. En una charla entre Enrique Álamo, por entonces responsable del Área de Cultura del Ayuntamiento de Cádiz, y Pepe Bablé, coordinador de la sala ‘Tía Norica’, plantearon la posibilidad de poner en marcha un festival como elemento dinamizador y cultural para la ciudad. El que sería su futuro director durante los primeros diez años, Juan Margallo, acoge con ilusión la idea y la presenta en la ‘Conferencia Iberoamericana de Cultura’ que se celebraba durante esos días en La Rábida. El proyecto es recibido con entusiasmo por distintos organismos oficiales que estaban preparando las efemérides de 1992, y podemos considerar todo un acierto plantear este festival en esa fecha y ciudad.

En consonancia con la vocación atlántica y americana de Cádiz, se pretendió que un gran evento como este debería tener como principal característica ser un festival ‘iberoamericano’. De este modo, el FIT de Cádiz es desde sus inicios un festival que permite la entrada del teatro y la cultura latinoamericana en Europa. Grupos consagrados de teatro hispanoamericano como El Galpón y El Teatro Circular de Montevideo (Uruguay), Mala yerba (Ecuador), La Candelaria (Colombia), Periférico de Objetos (Argentina), Yuyachkani (Perú), o La Zaranda, Cía. Marta Carrasco o La Carnicería Teatro (España), han pasado por diferentes ediciones, siendo para algunos la verdadera vía de acceso a Europa y, consecuentemente, reconocidos también en el viejo continente. Pepe Bablé [1994: 180-181], afirmaba: «resulta conmovedor comprobar cómo el FIT se ha convertido en La Meca del teatro iberoamericano, y es alentador que distintas instancias de aquel continente apoyen y apuesten por la presencia de sus grupos en Cádiz». Para las compañías españolas citadas, además de otras muchas, este festival ha sido una gran oportunidad para mostrar sus trabajos en otros festivales. Cabe destacar el número de compañías de la



Comunidad Autónoma de Andalucía, donde se presenta el FIT, que es proporcional a las de otras comunidades autónomas o países. Andalucía, cuenta con un 38 % de participación [Ortega, Arbeláez y Arrabal, 2005: 21], entre cuyas compañías merece especial mención La Zaranda que, a día de hoy, constituye un referente teatral en Latinoamérica gracias a este festival, ya que les sirvió de plataforma para llevar sus puestas en escena por teatros de todo el mundo. Pero no solo de América Latina proceden las compañías teatrales, sino también de países de habla no hispana, con la posibilidad de integrarse en diversas programaciones como las del ‘London International Theatre Festival’ (Gran Bretaña) o el ‘Festival des Americas de Montreal’ (Canadá).

El FIT se ha convertido también en un gran Congreso Iberoamericano de las Artes Escénicas, siendo el marco idóneo para reuniones y asambleas de todos los ámbitos del teatro, contribuyendo así al desarrollo escénico de la comunidad iberoamericana. Por citar algunas de los más relevantes, en 1987 se crea el Primer Encuentro de Directores de Festivales Iberoamericanos. En 1988, inicia su andadura el Instituto Internacional de Teorías y Crítica del Teatro Latinoamericano y, en 1990 será el turno de los Directores de Escena Iberoamericanos. Durante el año 2021 destaca el ‘Proyecto 92’ (Producciones del FIT de Cádiz en colaboración con el Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral) dentro del contexto del aniversario del quinto centenario del descubrimiento de América.

Cabe destacar el año 1994 en cuanto a encuentros se refiere, ya que se organiza el VI Congreso de la Asociación de Directores de Escena en España (ADE) sobre investigación teatral y puesta en escena y, ese mismo año, se crea el Primer Congreso de Teatro Iberoamericano, que tiene como título *Pedagogía teatral: Conceptos y método*, así como el Encuentro Internacional ‘La Cultura en la Sociedad de Fin de Siglo’. Un año después, en 1995, tiene lugar la Reunión de la Red Nacional de Teatros Públicos y, en 1997, el Encuentro Iberoamericano de la Federación de los ECRIT



(Espacios Críticos de Reflexión e Investigación) que también acoge los primeros encuentros de mujeres de las artes escénicas de Iberoamérica.

1.1. Principales pilares del FIT

Los cuatro siguientes apartados conforman las características que, a lo largo de los años, le han dado la profundidad y el estatus al Festival Internacional de Teatro, llevándolo a ser uno de los más importantes de habla española a nivel mundial.

1.1.1. VOCACIÓN INVESTIGADORA DEL FESTIVAL

A pesar del prometedor comienzo del Festival Iberoamericano de Teatro durante sus primeros diez años, y la proyección en Europa de grupos, dramaturgos, directores de escena y actores, entre otros, el festival no llevó a cabo la labor de centro de investigación y divulgación teatral desde sus inicios. Es a partir de 1994, cuando el investigador y profesor Juan Villegas, de la Universidad de Irvine (California), propone al director del festival, Pepe Bablé, utilizar el FIT como centro investigador y tomar como principal equipo al *Irvine Hispanic Theater Research Group* (IHTRG), con base en la Universidad de Irvine, como principal grupo para las investigaciones. Bablé aceptó y se pusieron a disposición de Villegas 15 plazas, de las cuales la mitad serían del propio grupo del IHTRG. El resto de los candidatos se elegirían mediante su potencial y méritos académicos relacionados con el área de investigación. Este grupo de investigación estuvo trabajando durante 5 años a partir de su creación, tal y como acordaron Villegas y Bablé [Ramos y Rizk, 2007: 6].

Desde 1995 y bajo el epígrafe ‘Actos complementarios’, se ofreció la plataforma del festival a organizaciones, colectivos y personas, con el fin de exponer peculiaridades, conciliar nuevas dramaturgias y teorías teatrales dentro del ámbito de la cultura de Iberoamérica. Dichos eventos se dispusieron en secciones fijas que se repiten todos los años y donde



podemos encontrar foros donde se debaten los espectáculos del día anterior o presentación de publicaciones, entre otras.

En el año 1997 nace el I Encuentro de Mujeres Iberoamericanas de las Artes Escénicas. Este proyecto ha continuado desarrollándose desde entonces y ha enriquecido notablemente la investigación de la teoría y la práctica teatral de un teatro escrito y producido por mujeres. Ha sido objeto de análisis por parte de investigadores de América Latina, Europa y Estados Unidos, que miran al FIT en cada edición como una mina inagotable para la investigación.

1.1.2. LA TEATRALIDAD COMO MÁXIMO EXPONENTE EN LA PROGRAMACIÓN

El FIT ha apostado por grupos emergentes con propuestas renovadoras que nos acercan y amplían la visión de las artes escénicas en Iberoamérica, y también ha puesto su énfasis en formaciones con mucha tradición y peso en su área geográfica. En ambos casos, se programa un teatro comprometido que viene a constatar que el FIT no nace con la idea de mostrar unas artes escénicas institucionalizadas y uniformes, poco diferenciadas entre diferentes países, sino que aboga por apoyar un teatro de vanguardia con un nítido compromiso político y social. Y así lo señala Moisés Pérez Coterillo [1986: 6] en el cuaderno de El Público: «Cádiz ha ofrecido casi una muestra monográfica del teatro independiente que existe en los países iberoamericanos y que es, en general, la forma de producción que mayor interés y capacidad de renovación anticipa, frente a otros modos de teatro institucional o mercantil».

1.1.3. FESTIVAL CONVIVENCIAL

Estas es una de las características reveladoras del íntimo propósito del Festival, ya que posibilita a cada grupo la posibilidad de estar presentes en la totalidad de los días que dure el evento. Esto no es una innovación, puesto que ya se ha hecho en el Festival de Nancy o el Festival de Manizales entre



otros, pero sí es propio del FIT el hecho de hospedar a todos los grupos en la Residencia de Tiempo Libre, administrada por la Junta de Andalucía, y poder así fomentar entre los grupos la comunicación y el contacto profesional y humano, creando verdaderas sinergias entre los diferentes elencos. Aunque esta residencia ya no está disponible, y ahora existe un convenio con algunos hoteles de la ciudad, se sigue manteniendo esa facilidad para que los grupos puedan compartir un mismo espacio los días que dura el Festival.

1.1.4. CONTENIDO DEL FESTIVAL IBEROAMERICANO DE TEATRO

Uno de los principales rasgos del Festival es el encuentro del espectador con la multiplicidad de procesos y conflictos humanos que existen en el continente americano, y que se exponen no solo en las obras de cada grupo sino en las charlas, foros y debates. Los trabajos que han recogido la historia y la proyección del Festival desde sus comienzos en 1986 hasta el año 2005 son varios. 'FIT de Cádiz, crónica de un hecho insólito' [Bajo y Ortega, 1995], un volumen que recoge los primeros diez años del Festival, está escrito por el equipo Ambigú-95¹ se centra en los antecedentes del FIT, el proceso de nacimiento y su consolidación, a pesar de la falta de presupuesto a partir de los fastos de 1992. Otro título indispensable es 'FIT de Cádiz, la ventana de América' [2005], donde se recogen los primeros 20 años del Festival, libro también coordinado por Désirée Ortega.

Además, existe una variada bibliografía de cuadernos monográficos editados por el Patronato de la ciudad de Cádiz que nacen del FIT y se nutren de sus protagonistas (dramaturgos, productores, directores de escena o actores). La cantidad de artículos en referencia a las diferentes ediciones del Festival es extensa, con una multitud de publicaciones en revistas especializadas como 'Primer Acto' o 'El Público'. En ellas no solo

¹ Equipo Ambigú-95: Rafael Portillo, María Jesús Bajo Martínez, Désirée Ortega, Ángeles Rodríguez Vázquez, Charo Sabio Pinilla, Manuel Fernández Fedriani, María del Carmen Rodríguez Otero.



encontramos información, sino también entrevistas a los responsables de la programación como Pepe Bablé [Henríquez, 2003] o del director de la primera edición Juan Margallo. Concretamente, en los números 265 [Ortega, 1996] y 286 de la revista Primer Acto, localizamos reportajes sobre el Festival, así como en el cuaderno número 19 de El Público, en el que descubrimos un interesante monográfico sobre la primera edición del FIT. Cabe destacar las aportaciones que hace la prensa local como el ‘Diario de Cádiz’, donde podemos hallar reseñas y críticas de las obras que se van presentando. La publicación, ‘Diagnóstico de situación sobre el Festival Iberoamericano de Cádiz’ [2003], publicado por la Universidad de Cádiz, arroja una perspectiva que nos ayuda a contextualizar el estado del Festival. Otro medio destacable es el periódico de artes escénicas, ‘Artezblai’, donde también encontramos críticas a los espectáculos programados. Además, a lo largo de todos estos años han sido muchos los que han publicado artículos sobre el FIT, como Osvaldo Obregón, Lola Proaño, Silvia Pellarolo, Alicia del Campo y Juan Villegas entre otros. Este último acaba de realizar una publicación digital² con un compendio de ensayos que versan sobre el FIT. En él confluyen ensayos desde las primeras ediciones del Festival hasta el año 2014, en el que la revista ‘Gestos’ publicó ‘El FIT de Cádiz a dos voces’ [2015], de José Luis Ramos y Mario A. Rojas.

2. Panorámica de la programación del Festival Iberoamericano de Teatro

La primera edición del FIT fue en el año 1986. Durante esos primeros años de incertidumbre, con Juan Margallo como director del Festival, ya se apostó por un teatro comprometido y alejado de los espectáculos que podríamos considerar ‘tipo’, y que en su esencia no muestran demasiadas diferencias entre producciones de distintos países. Además, es desde su inicio cuando se propone la creación de un patronato de este Festival, que ha

² Villegas; Juan (ed.), *Ensayos sobre el Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz*, Irvine CA, Ediciones digitales de Gestos, 2018.



funcionado como hemeroteca durante años. Según Margallo, debía considerarse este patronato como «un Festival de teatro iberoamericano de características similares a las de otros festivales internacionales de teatro que tienen lugar desde hace años en distintos países de Latinoamérica» [1985: 7]

Para la inauguración del FIT encontramos la presencia de la compañía de Nicaragua, Justo Rufino Garay, con el espectáculo ‘A golpes de corazón’, y Axioma Teatro (España) con ‘Azul, bleu, blue’, en 1987, además de una propuesta que resume la identidad del Festival ese mismo año. Se trata del Laboratorio de teatro campesino e indígena del Estado de Tabasco (México), con la pieza ‘Bodas de sangre’, de Lorca. De esta manera, se ejemplifica la búsqueda de un hecho escénico por parte de la dirección del Festival que reúna los diferentes contextos políticos y sociales de América Latina. En ocasiones como esta, es de destacar la utilización de textos de autores ajenos al país para la ejecución de dichos trabajos.

A partir de 1993, y tras un año bajo la dirección de José Sanchis Sinisterra, asume la responsabilidad de dirigir el Festival Pepe Bablé. Esta nueva etapa no se cerrará hasta el año 2019, fecha en la que abandona su cargo. Durante todos estos años hemos podido comprobar cómo la esencia del Festival se ha mantenido intacta, focalizado en determinados temas a lo largo del tiempo, pero siempre con un denominador común: un teatro comprometido con una honda reflexión política y social que exponga los problemas de su contexto geográfico. De esta forma se muestran grupos tan sobresalientes como ‘La Zaranda’ (España), ‘Periférico de objetos’ (Argentina), ‘La Candelaria’ (Colombia), ‘Malayerba’ (Ecuador), ‘El espejo negro’ o ‘La resentida’ (Chile), o ‘Vaca 35’ (México).

Las diferentes coyunturas económicas han repercutido en la marcha del Festival, de tal manera que antes del quinto centenario, y durante la Exposición Universal de Sevilla en el año 1992, hubo un incremento del presupuesto. De esta forma, y como consecuencia, en 1990 aumentó en un 80 %, siendo de 56 millones de pesetas en 1989, y de 100 millones al año



siguiente. En estos tiempos, el Festival se podía permitir el pago de los billetes de avión a los integrantes de los diferentes grupos que formaban parte del cartel, algo impensable hoy día. Dicho capital siguió aumentando hasta los 275 millones en 1992, para pasar a los 76 millones al año siguiente. En 1994 siguió decreciendo hasta los 50 millones de pesetas. A pesar de que España ha aumentado el número de compañías hasta 195, desde que comenzó el Festival, su presencia mayoritaria está representada por el teatro de calle y, entre los grupos, son los latinoamericanos los que copan las salas, concretamente un 59 %, frente a un 41 % de compañías españolas desde 1984 hasta 2015. Además, hay que poner en valor las producciones del propio FIT, los estrenos absolutos y las colaboraciones entre diferentes países³.

En consecuencia, podemos considerar que el Festival de Teatro Iberoamericano de Cádiz, por su infraestructura y concepción misma a lo largo del tiempo, es un marco ideal para el estudio de las últimas teorías teatrales y dramatúrgicas en el contexto del posmodernismo dentro del ámbito político y social de Iberoamérica. Lo demuestran los volúmenes ‘Propuestas escénicas de fin de siglo: FIT 1998’ [1999], y ‘Discursos teatrales en los albores del siglo XX’ [2001], publicados por Ediciones Gestos, y editado por Juan Villegas. Gracias a estos estudios, elaborados por el grupo de investigación de teatro hispánico de la Universidad de Irvine, podemos tener constancia de lo que el FIT ha significado y significa para las artes escénicas iberoamericanas.

3. La edición XXXIV del Festival Iberoamericano de Teatro

En este apartado se analizará la 34ª edición del Festival Iberoamericano de Cádiz que se celebró en 2019, en la que colaboró por última vez Pepe Bablé como director. El análisis de esta edición, unido a la experiencia propia de asistir al Festival, han venido a profundizar en una

³ Datos extraídos del libro: Panorama de las artes escénicas ibérico y latinoamericanas [2007: 19].



más radical conciencia de las artes escénicas y del significado que este Festival promueve como teatro que tiende un puente entre la Península Ibérica y Sudamérica, poniendo el acento en las dramaturgias con un carácter social y definitorio de aquellos lugares de los que provienen. En cuanto a los cambios en la estructura del FIT, destaca la ausencia de la ‘Residencia de tiempo libre’, antes utilizada para el hospedaje de los grupos y su convivencia los días que duraba el Festival. Por otro lado, se siguen utilizando los mismos espacios como la Casa de América, por ejemplo, para el desarrollo de debates, presentación de libros, conferencias y algo tan muy importante como el encuentro del público con el elenco y director o directora del espectáculo del día anterior. Los llamados ‘conversatorios’ son un fantástico punto de encuentro entre los miembros de una compañía y los espectadores, estudiosos de las artes escénicas y todas aquellas personas que quieran acercarse a compartir un rato con los integrantes del espectáculo del día anterior.

La edición del año 2020, además de tener otra dirección, se ha visto afectada por la pandemia y las restricciones de movimiento que ha sufrido la cultura en general. Esto ha repercutido directamente en el cartel de compañías y en el presupuesto del Festival. Además, hay una serie de normas legales para la reproducción de espectáculos, como la disminución de aforo en los teatros o la distancia de separación entre los espectadores, que han influido negativamente en este. De ahí que el foco haya sido sobre la última edición de un Festival que, hasta el año pasado, conservaba todas y cada una de sus virtudes con una nutrida representación de compañías Latinoamericanas, y un desarrollo normal en términos de aforo, lejos de las restricciones que hoy día estamos padeciendo.

La verdadera naturaleza de un festival internacional de teatro radica en su totalidad, en cuanto a diversidad de géneros, lenguajes y países que lo integran. Así pues, como afirma Juan Villegas [2008], «cada edición del FIT de Cádiz es semejante en su diversidad de propuestas que abren enormes espacios de investigación de los espectáculos individuales y su interrelación



con tendencias emergentes o dominantes en el espacio de lengua española en tres continentes» [p.20]. A esta 34ª edición de 2019 acudieron países como El Salvador, Argentina, Colombia, Chile, Bolivia o España, entre otros.

A continuación, se comentarán las obras a cuya puesta en escena pudimos asistir en el Festival⁴. Dada la naturaleza de los horarios no se han podido abarcar todas las propuestas escénicas, pero sí las más relevantes dentro del campo que nos ocupa.

3.1. Paisajes para no colorear [La Resentida teatro, Chile]

En ‘Paisajes para no colorear’, nueve chicas adolescentes chilenas exponen a través de historias reales publicadas en prensa, o de testimonios realizados en talleres previos al montaje de la pieza, la problemática y las dificultades diarias a las que se enfrentan.

Esta pieza es un alegato furioso contra la violencia sexual ejercida contra mujeres, adolescentes y niñas. La obra está construida sobre la necesidad de denunciar con furia todos y cada uno de los oscuros postulados que se han impuesto en décadas a través de la jerarquización social, la religión y, finalmente, el auge del neoliberalismo.

Este montaje es una ironía feminista que apoya la igualdad de género, y visibiliza el maltrato sufrido por las adolescentes chilenas en la actualidad. Es un texto fácil de digerir, con escasas notas de humor. La potencia de su significado está basada en la crueldad y la violencia con la que narra las diferentes situaciones en las que la adolescente protagonista se ve envuelta. Por el texto entendemos que la responsabilidad no es solo de las familias, sino de un gobierno y unas autoridades totalmente inoperantes y ajenas a la realidad, con raíces profundamente conservadoras, que rechazan cualquier gesto de cambio si no viene de la mano de las normas establecidas por ellos mismos. La efectividad de la denuncia, la fuerza de la obra y su intención

⁴ *Paisajes para no colorear* [La resentida, Chile] *El fenómeno* [Teatro del azzoro, El Salvador] *Karmen* [Teatro la máscara, Colombia] *La fiesta del viejo* [Fernando Ferrer, Argentina] *Un buen morir, del amor y otras iluminaciones* [Teatro de los Andes. Bolivia]



incendiaria, radica en la vitalidad e intensidad de sus actrices que desmontan uno a uno los clichés y la concepción que se tiene de las adolescentes, gracias a una interpretación natural, viva y lejos del encorsetamiento propio de actores veteranos.

En el apartado escenográfico, encontramos una fuerte carga expresionista, propia de autores como Piscator, Brecht o Wedekind. En primer lugar, tenemos una enorme casa de muñecas que rompe el equilibrio escénico. En ella se dan cita los personajes en determinadas partes de la obra que sirve no sólo para poner de relieve la parte más sensible y emocional de los personajes, sino también para representar el lugar más íntimo y vetado en el que ellas pueden reír, llorar o soñar. Este desequilibrio escénico ayuda a proporcionar la tensión que podemos percibir en el texto. De esta forma, hay un rechazo hacia formas naturalistas que permitan que el espectador se quede en la superficie sin ahondar en la tesis de la obra. Los ejercicios utilizados para el desarrollo de los ensayos tienen un tratamiento brechtiano y de distanciamiento, teniendo en cuenta que no podemos olvidar la esencia de la obra, su fuerte carácter de denuncia.

Desde el punto de vista del espacio escénico y la concepción escenográfica, se presentan algunas sillas y una mesa pequeña que hacen las veces de salón en la casa de Daniela, o crean las diversas estancias y lugares que aparecen a lo largo de la obra. Esta concepción minimalista ayuda a la multiplicidad de espacios y enriquece la visión del espectador, además de contribuir al principal objetivo de la puesta en escena, que es suscitar en el público una toma de conciencia y posicionamiento frente al problema que se le está planteando.

En conclusión, la denuncia de la obra y su capacidad para generar una respuesta en el espectador opera desde el plano del feminismo, la igualdad y la lucha política. Layera, director de la pieza, hace partícipe al espectador y plantea el problema al que la sociedad occidental se enfrenta con la violencia sexual y el rol de la mujer joven. Un problema que nos incapacita como sociedad democrática, y que, desde el punto de vista institucional,



advierte de un gran problema a nivel administrativo y judicial. Cabe destacar el gran trabajo de dramaturgia y creación del texto que pone de manifiesto la utilización de elementos testimoniales que nos emplazan a olvidar la ficción y a formar parte de esta realidad que propone Layera desde la que nos anima a luchar.

Es muy destacable el trabajo realizado por las nueve actrices, en su mayoría carentes de experiencia en las artes escénicas. Lo que pone de relieve la importancia de este tipo de teatro para el empoderamiento de las personas y de cómo les ayuda a acceder con su contundente mensaje a un mayor número de espectadores jóvenes que puedan sentirse identificados. Esto nos permite afirmar que *Paisajes para no colorear* es un formidable instrumento pedagógico y de estudio, que participa del teatro documental y de las obras didácticas brechtianas. Con esta fórmula nos acercamos a diferentes realidades enmarcadas en profundos conflictos sociales que nos empujan a posicionarnos frente a los conflictos. Quizás, y desde el punto de vista del contenido, echamos en falta una estrategia diferente en algunos apartados, ya que se corre el riesgo de caer en el maniqueísmo sin llegar a ayudar a su fin principal, que es el de remover las conciencias de los espectadores. Desde este punto de vista, el llamado efecto ‘V’ rebaja cierta ingenuidad a la hora de representar los conflictos, haciéndolos un arma contundente frente al espectador en boca de las actrices.

La acción dramática es transversal a los problemas que hoy día acucian a las jóvenes chilenas y a gran parte de las sociedades occidentales, en mayor o menor medida, desde los embarazos no deseados al acoso, la relación paterno y materno filial, o el maltrato y el suicidio en adolescentes, entre otros. Cabe destacar el uso de testimonios de más de 100 chicas para la creación de la dramaturgia con el que se dota a la obra de cierto carácter documental, aunque quede desdibujado al llevarlo a una ficción que camina entre el efectismo propio del teatro explosivo y de denuncia, y la verdad como fundamento de la acción dramática. El director, utiliza el distanciamiento brechtiano como técnica para imbuir la capacidad de crítica



al espectador. Esta técnica es utilizada a lo largo de la obra y es clave para el desarrollo y concepción de la misma. De esta manera se instala en el patio de butacas la sensación de que se está siendo partícipe de una escenificación de la miseria de una sociedad con posibilidad de cambio. Y ese cambio no vendrá por parte de la administración pública, sino desde el ámbito social. Por último, cabe reseñar este tipo de teatro como una excelente arma política y de protesta en países con graves conflictos sociales, dado que ayuda a visibilizarlos y señalar de algún modo a los responsables. De esta manera, el teatro está cumpliendo una labor que no es solo pedagógica sino también social.

FICHA ARTÍSTICA

REPARTO: Ignacia Atenas, Sara Becker, Paula Castro, Daniela López, Angelina Miglietta, Matilde Morgado, Constanza Poloni, Rafaela Ramírez y Arwen Vásquez.

Asistente de dirección: Carolina de la Maza

Dramaturgia: Carolina de la Maza y Marco Layera

Asesoría dramática: Anita Fuentes y Francisca Ortiz

Psicóloga: Soledad Gutiérrez

Diseño de escenografía e iluminación: Pablo de la Fuente

Diseño de vestuario: Daniel Bagnara

Jefe técnico: Karl Heinz Sateler

Música: Tomás González

Sonido: Alonso Orrego

Producción delegada y distribución en España: Carlota Guivernau

Producción: Centro Cultural Gabriela Mistral [GAM]

Coproducción: Compañía de Teatro La-Resentida

Estreno absoluto: Centro Cultural Gabriela Mistral, Santiago de Chile [agosto de 2018]

3.2. El Fenómeno [Teatro del Azzoro, El Salvador]

‘El Fenómeno’ es una ironía dramática que denuncia la corrupción política y la violencia de las pandillas en El Salvador. Su discurso es directo, aunque está dulcificado por la utilización de elementos extraídos de la comedia que hace menos grave la comunicación en un país donde las amenazas de muerte por este tipo de mensajes críticos con las maras (pandillas criminales) son frecuentes. En todo caso, se nos ofrece una pieza



que pone sobre el tapete las fallas de una sociedad destrozada por la violencia y donde el trabajo del político no es más que un puñado de estrategias electorales de corte propagandístico y de corrupción en toda regla. Así pues, la pieza tiene un significado doble, por un lado, la denuncia en clave cómica de la corrupción política de los candidatos y, por otro, el retrato de la violencia a través de la figura de ‘El fenómeno’. Este retrato no toma elementos de la comedia como sí lo hace con los políticos que, básicamente, son caricaturas y elementos constituyentes de la parodia que representan. En ‘El Fenómeno’, cuando se habla de las pandillas se hace con la mayor crudeza y claridad que pueden permitirse dadas las circunstancias, ofreciendo un enfoque descriptivo de la manera de pensar y operar de los miembros de la pandilla.

El terrorismo de Estado y la corrupción que nos muestra ‘El Fenómeno’ es quizás la cara de la otra moneda, donde se materializa el miedo, la inseguridad y el descontento social hacia sus dirigentes. Gobernantes sin escrúpulos que utilizan a los muertos para hacer carrera política en una sociedad rota por el terror, que vive carente de una seguridad institucional para dar ayuda a las víctimas, sin poder establecer núcleos de apoyo vecinales para la lucha contra la violencia de las pandillas.

La composición escenográfica con diferentes plataformas nos sirve para ejemplificar la metáfora de pirámide de poder o trono desde donde dar un discurso y diferenciar el estatus de los personajes. Esta tramoya es utilizada a lo largo de la obra de manera que podemos identificar claramente los rasgos característicos de cada personaje y su función en la pieza, así como el poder que el autor ha dado a cada uno de ellos. También puede entenderse esta pirámide como un culto a la violencia desde un punto de vista ancestral e histórico, que trata de ilustrar un mal endémico en El Salvador. Cabe remarcar también el uso del vídeo, que ocupa un espacio más y que forma igualmente parte de esta pirámide.

La obra cuenta con el músico en directo Fernando Gonzales Vides que, mediante su guitarra, una batería y un pedal de *loop*, realiza todos los



sonidos y lanza las canciones que suenan a lo largo de la obra. Algunas de las canciones son: ‘Superman’ (John Williams), ‘Amigo’ (Roberto Carlos), ‘Punishing act’ (Lou Reed), y ‘Tema’, de Fernando Gonzales Vides inspirado en ‘La raza’ de Kid Frost (Baile del fenómeno).

En cuanto a los efectos, se utilizan todos los artificios digitales contruidos para la obra como son los mantos para crear atmósferas, aplicados en todo lo momento, como en el asesinato del principio o la cárcel, entre otros. Estos efectos son realizados con un pedal para guitarra llamado *Loop Station*, en el que podemos accionar diferentes sonidos, grabar secuencias que se repiten en forma de *loops* y tocar sobre ellos. De esta forma, aunque solo hay un músico en escena, puede parecer que está acompañado por todo un grupo musical que dispone de percusión, guitarra acústica, baquetas en caja de batería simulando disparos, etc.

La idea de un músico en directo en la obra es fruto de la intención dramaturgica, la cual demanda que sea el pueblo el que asiste a los hechos⁵. Otra pulsión de la obra es llevar los sonidos de las calles de El Salvador al teatro, como un intento de trasladar al público asistente la idea de que la sociedad salvadoreña mira impasible cómo este monstruo de la violencia los engulle poco a poco. Desde nuestro punto de vista, dicha intencionalidad no está del todo conseguida ya que, lejos de conseguir su fin, tiene un efecto de distracción que no ayuda durante el desarrollo dramático.

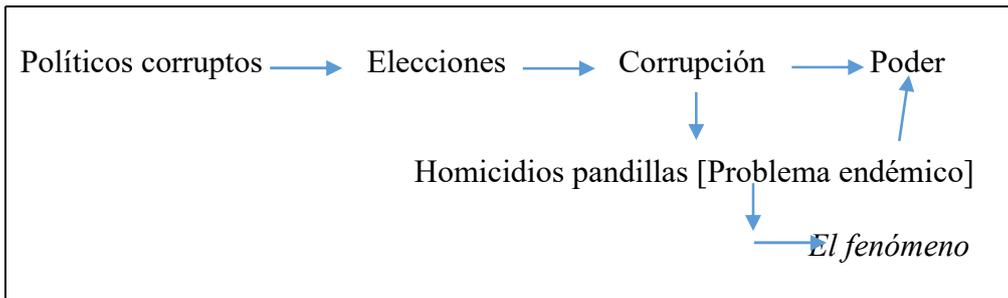
3.2.1. CONCLUSIONES

La obra consta de un tema central que es la corrupción política y el terrorismo de Estado. Los subtemas que aparecen son la violencia de las pandillas en El Salvador, los Derechos Humanos en países en vías de desarrollo y la violencia contra la mujer. La articulación de los temas se hace de manera racional con un hilo conductor que son las hipotéticas próximas elecciones. Se distingue un planteamiento, nudo y desenlace con

⁵ Dicha finalidad teatral fue confesada tanto por el músico como por una de las actrices en una de las conversaciones mantenidas con ambos.



un clímax. El motivo desencadenante de la trama es el asesinato de los policías al comienzo, y la campaña electoral de los candidatos. Esto hace que la acción dramática se desarrolle como una bola de nieve hasta el final. Es digno de mención que el desarrollo de la obra sea tan prolífico, teniendo en cuenta que la trama es bastante escueta.



Todo lo expuesto puede llevarnos a pensar que existe un trabajo previo organizativo y de gestión de la información analizada. Desde el punto de vista del contenido, la obra cumple una función pedagógica y de denuncia, frente a la grave situación de violencia que se ha instalado en el país. El equilibrio entre lo cómico y lo trágico advierte de una interpretación más paródica y otra mucho más realista que no produce incomodidad, sino que se compensan, multiplicando su efecto. El compromiso político del Teatro del Azzoro se ve claramente en esta propuesta, donde se pone de manifiesto una clara intención de dar visibilidad a una serie de problemas endémicos de El Salvador y de países colindantes. La denuncia social es transversal y subraya las condiciones laborales de los funcionarios, el lamentable estado en el que se encuentran las cárceles, la corrupción política, y cómo las pandillas han erosionado y debilitado a una sociedad amenazada y temerosa.

El proceso de creación de 'El Fenómeno' ha sido laborioso en cuanto a la documentación, entrevistas y estudio del problema. Toda esa información ha servido para crear los personajes, la historia y el texto, además de un excelente trabajo de investigación previa a la creación de la dramaturgia, aunque echamos en falta cierto peso específico en la dirección



y el tratamiento de algunas escenas que refuercen el aspecto dramático y escénico de la pieza. El lenguaje de esta obra debería ser replanteado a la hora de que el espectador español o de otros países, que no sean de El Salvador, entienda la totalidad de la obra desde el patio de butacas, ya que en ocasiones no se entiende debido a la gran cantidad de localismos que se utilizan.

<p>Ficha artística:</p> <p>Actrices: Alicia Chong, Paola Miranda, Egly Larreynaga</p> <p>Noticieros: María Elisa Parker, Liliana Flamenco</p> <p>Espacio Sonoro y música en vivo: Fernando Vides</p> <p>Audiovisuales: Malu Saenz Jaramillo, Óscar Luna, Andrea Bilbao</p> <p>Escenografía y Vestuario: Roberto Baiza, Paola Miranda, Mercedes Barillas</p> <p>Dramaturgia Carlos Martínez: Luis Felpeto, Cristian Villalta</p> <p>Dirección: Egly Larreynaga y Luis Felpeto</p>
--

3.3 Un buen morir, del amor y otras iluminaciones. Teatro de los Andes [Bolivia]

A través de la adaptación de un poema de Alex Aillón Valverde, la compañía Teatro de los Andes, dirigida en esta ocasión por el director chileno Elías Cohen, muestra la historia de dos personajes que se prometen un buen morir, haciendo una bella reflexión poética sobre la vejez y la partida final.

En esta pieza, tanto el autor del texto como el director de la propuesta, nos plantean la tesis de que la muerte voluntaria puede ser fruto de un acto piadoso y de compasión. Una promesa emerge en este mar de poesía, y es que los personajes son muy conscientes de que algún día marcharán y tendrán que separarse, aunque ellos no lo quieran. De ahí viene la necesidad de realizar ese juramento, ese pacto de ayudarse en un buen morir sin dañar al otro, aun sabiendo que la despedida es inevitable. Este razonamiento de irse juntos sin tener que llegar a sufrir los estragos de la vejez lo vemos en esbozos del texto como: «No quiero usar pañales, no quiero que me saquen la mierda, no quiero que me limpien el culo, no quiero que me agarren el



pito para orinar...». Encontramos cierta similitud entre la relación de Romeo y Julieta de Shakespeare y la de Eusebio y Amparo, aunque mientras que en la obra del dramaturgo inglés la muerte es fruto del destino, en 'El buen morir' la muerte es consecuencia de un acto voluntario y de compasión. En suma, el amor en su máxima expresión es el coadyuvante que les impulsa a asumir este compromiso. A esta decisión que tienen los personajes no le puede faltar la incompreensión y la oposición externa. La sociedad, personificada en su vecina Doña Marta, junto con la policía y el vecindario, son elementos diletantes y en oposición al objetivo de los personajes protagonistas.

A lo largo del texto se nos ofrece la explicación de la muerte como una necesidad de vida. Se advierte el final desde un lugar próximo y necesario a la vida, no como algo tabú y ajeno a la naturaleza propia y normal. Se le reconoce con cariño y normalidad, y esto es así porque el texto gira en torno a la afectividad, el amor y la compasión, que nacen de esa relación de pareja, y la capacidad para asimilar la realidad enmarcándola en la poesía y, en definitiva, en el compromiso de un buen final para ambos. Este análisis del alma humana, que parte desde la fragilidad, tiene el componente de la asimilación de la realidad desde el amor y la necesidad de evitar el sufrimiento en la persona amada y, aunque ninguno quiere separarse, los dos llegan a un pacto íntimo en el que procurarse un final que no les dañe ni física ni moralmente.

Desde la puesta en escena tenemos esa doble intención de relacionar acción con emoción y su analogía simbólica. Esto sitúa la propuesta más allá de un simple esteticismo, con una función que implica un enfoque emocional para el espectador. A tal fin contribuye el hecho de que la escena se construya físicamente una vez empezada la función. Levantando las paredes de papel da a entender la vulnerabilidad del ser humano, o empleando la lluvia artificial y usando el paraguas como espacio donde se resguardan pequeños secretos frente a las adversidades de la vida. O las



lágrimas y el amor como un escudo detrás del cual solo caben apretados frente a la tristeza y la crueldad del destino.

En conclusión, tenemos una obra que respira compromiso social con la poesía, a través del teatro como medio de expresión. Podemos apreciar un excelente trabajo actoral cuya base es la línea de ejercicios que ha llevado a cabo el Teatro de los Andes, y que aquí podemos sintetizar en acciones físicas elaboradas desde una premisa marcada en el texto, donde asumimos unas emociones que poco a poco se adueñan de los personajes y cristalizan con esas mismas acciones físicas.

El espectáculo transmite nostalgia y le concede, desde la etapa de la vejez, la visión del amor como pilar imprescindible para afrontar ese final ineludible. Así mismo, el espectáculo trasmite la compasión, el amor y el respeto en su máxima expresión. Teatro de los Andes imparte pedagogía teatral en una comunidad rural en Sucre (Bolivia), desde donde nos entregan esta magnífica pieza de amor y de reflexión a partes iguales.

Ficha artística

Autor: Elías Cohen y Teatro de los Andes.

Intérpretes: Alice Guimarães y Gonzalo Callejas.

Dramaturgia: Alice Guimarães.

Escenografía: Gonzalo Calleja.

Música original: Lucas Achirico y fragmento de “Tiliboyo” de Kronos Quartett.

Iluminación: Lucas Achirico, Gonzalo Callejas y Elías Cohen.

Dirección: Elías Cohen. Compañía Teatro de los Andes.

4. Conclusiones finales

Tras treinta y cuatro ediciones consecutivas y, a pesar de las inclemencias económicas y políticas, el Festival Internacional de Teatro de Cádiz se ha consolidado como una plataforma desde donde poder asomarse para otear el universo escénico Iberoamericano. Por el FIT ha pasado lo más granado de la escena independiente de Latinoamérica y España, mostrando la vanguardia de las dramaturgias contemporáneas más relevantes y comprometidas. Este es el primer punto que queremos destacar, el



compromiso del FIT para con las realidades del hecho escénico iberoamericano, su exhibición y su circulación. A través de los actos y jornadas complementarias que tienen lugar en los días del festival, y donde se dan cita diversos estudiosos de las artes escénicas, se crea un espacio propio para el estudio, la investigación y la difusión. Las publicaciones que nacen a raíz de estos encuentros dinamizan, enriquecen y retroalimentan al Festival. Por ello, el Festival no solo FIT en proximidad, personalidad y humanidad, gracias a la participación de las compañías en estos foros, sino que enriquece la visión del espectador sobre el espectáculo y crea lazos entre el público no especializado y la compañía, tejiendo una red entre las diferentes capas que forman el Festival [público, investigador, artista, dirección y organización del evento]. Por todo ello, el FIT no solo es una muestra del teatro que se puede hacer en Latinoamérica o la península española, sino que es también una forma de crear una ‘familia teatral’ en torno al propio Festival.

Cabe resaltar el contexto en el que estamos viviendo, en el que la globalización hace que existan unas exigencias de mercado que obliguen a las compañías a proponer espectáculos en los que se plantean problemas generales en vez de proponer conflictos propios de su zona geográfica y del contexto social y político del que provienen. Ese estado de globalización ha llevado a muchas compañías a tratar de llegar a todo el público posible, indiferentemente de la procedencia del espectador. Al respecto cabe destacar las palabras de investigador Gustavo de Geirola en su artículo ‘*Negociaciones teatrales en tiempos de globalización: del placer y del goce*’ recogido en “Villegas” [1999: 193-206]:

Es evidente que el ingreso a la globalización, sea de las formas y/o de los contenidos, no supone como contrapartida una liberación de las historias locales. [...] lo local/nacional parece incorporarse y hasta disolverse en un orden de mercado global, es decir, en un cierto orden de internacionalización o universalización.



Este contexto al que hacemos referencia hace que prevalezca entre las compañías la idea de crear un producto dirigido a un espectador global o estándar, a través de dramaturgias universales sobre conflictos generales según los parámetros del teatro europeo. En este sentido, y a pesar de los problemas económicos, el FIT ha sido coherente respecto a lo que reza en sus objetivos, es decir, ha mantenido sus criterios en cuanto a temáticas, ámbito geográfico, buscando siempre la conciliación de diferentes puntos de vista sobre el hecho escénico, y prevalecido este frente a otros criterios de índole más ‘publicotropista’.

Desde el punto de vista asociativo, el FIT ha creado una red de compañías afines al Festival. Es interesante recalcar que treinta y cuatro años son muchos años escénicamente hablando, y muchas de las compañías que han estado en un principio luego han dejado de estar activas y, por lo tanto, han dejado de aparecer. Cabe aquí hablar del verdadero compromiso político que pueden tener diferentes compañías y grupos de teatro con la realidad y el contexto político y social que estamos viviendo, o que les acucia en sus países y zonas de actuación. Sin ir más lejos, encontramos un profundo contraste entre directores y responsables de grupos como ‘Avante Teatro’ y ‘La Resentida’. Y es que mientras los primeros son fijos en el FIT a lo largo de los años, “La Resentida” es una compañía joven con un fuerte compromiso político y social que ha asistido a solo dos ediciones del Festival. Así pues, creemos que existe una clara diferencia entre algunas compañías, más afines a un tipo de teatro institucional con un componente menos político, que asumen un teatro que de facto no aboga por tesis sociales que abunden en cambios radicales en la sociedad, sino que más bien ejercen un teatro con una función más estética y de divertimento. Suponemos que este equilibrio entre diferentes dramaturgias y conceptos viene dado desde la necesidad del Festival en mantener contactos con diferentes países y compañías veteranas, pero la verdad es que hay algunas reflexiones y posiciones que no deberían tener cabida en un entorno que presume de ser adalid de la vanguardia contemporánea escénica



latinoamericana. Aunque, como hemos dicho anteriormente, forma parte de un razonable equilibrio entre lo institucional y lo alternativo, entre agradar al público o tratar de hacerle saltar de la butaca. Desde nuestro punto de vista creemos que, dado el contexto que nos ha tocado vivir, es mucho más necesario el segundo tipo de propuestas escénicas, ya que nos ayuda a entender lo que ocurre, señalando a los responsables de la crisis que económica y socialmente nos asfixia hoy día. Sí que es cierto, desde este punto de vista, que el modelo de Festival debe evolucionar, sin perder los valores como punta de lanza de la cultura y referente para el público, a un nuevo concepto de organización donde la rivalidad con las pantallas que nos atenazan a diario no sea óbice para destacar por su éxito cultural y de público.

Sin lugar a duda, el FIT ha posibilitado que grupos desconocidos en Europa puedan ser vistos y contratados en diferentes países de la Unión Europea. Esto es un gran estímulo y motivación para el teatro latinoamericano, puesto que de otra manera es muy difícil que estas compañías obtengan representaciones en festivales de la talla de Aviñón o Edimburgo. El FIT, tampoco debería perder, en nuestra humilde opinión, su especialización y exclusividad en el puente que nos une con Latinoamérica, y continuar su vocación atlántica, más si cabe, cuando en el viejo continente reinan las potencias del centro y norte de Europa, que abogan por una cultura que está lejos de nuestras raíces mediterráneas. En este contexto se hace mucho más necesario abundar en las relaciones con países próximos culturalmente para tejer, no solo a nivel escénico, sino desde una óptica más general, el desafío de un verdadero puente entre Latinoamérica y Europa.



BIBLIOGRAFÍA

- BABLÉ, Pepe, «El milagro del FIT de Cádiz», *ADE: boletín de la Asociación de Directores de Escena*, 1994, núm. 39-40, 180-181.
- BAJO, M^a Jesús, y ORTEGA, Isabel, *FIT de Cádiz, crónica de un hecho insólito*. Patronato del Festival Iberoamericano de Cádiz, 1995.
- HENRÍQUEZ, José, «XVII FIT. Entrevista con Pepé Bablé, un programa centrado en la danza y en la nueva dramaturgia», en *Primer Acto*, 2003, núm. 300, 96-99.
- MARGALLO, Juan, «Primer Acto de 1985» en Villegas, Juan (ed.), *Ensayos sobre el Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz*, Irvine CA, Ediciones digitales, 2018, 7.
- ORTEGA, Isabel, «Cádiz, la fiesta de los teatros, XI FIT de Cádiz», en *Primer Acto*, 1996, núm. 265, 6-8.
- ORTEGA Cerpa, Désirée; ARBELÁEZ, Octavio y ARRABAL, Fernando (coord.) *FIT de Cádiz. La ventana de América. 20 años de Festival Iberoamericano de Teatro*, Cádiz, Patronato del Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz, 2005.
- PATRONATO del Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz, *Diagnóstico de situación sobre el Festival Iberoamericano de Cádiz*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 2003.
- PÉREZ Coterillo, Moisés, en *El Público*, 1986, núm. 36, 6.
- RAMOS, José Luís, «El FIT de Cádiz (2014) a dos voces», en *Gestos: teoría y práctica del teatro hispánico*, 2015, vol., 59.
- RAMOS, José Luis y RIZK, Beatriz, *Panorama de las artes escénicas ibérico y latinoamericanas: Homenaje al Festival Iberoamericano de Cádiz*. Cádiz, Fundación Municipal de Cultura de Cádiz y el Festival Iberoamericano de Cádiz, 2007.
- VILLEGAS, Juan, *Propuestas escénicas de fin de siglo: FIT 1998*, Irvine CA, Ediciones Gestos, 1999.



____ (ed.), CAMPO, Alicia y ROJAS, Mario (co-eds.), *Discursos teatrales en los albores del siglo XXI*, Irvine CA, Ediciones Gestos, Colección Historia del Teatro 5, 2001.

____ (ed.), *Ensayos sobre el festival Iberoamericano de teatro de Cádiz*, Irvine, CA, Ediciones digitales de Gestos, 2018.

