

REVISTA COLOMBIANA DE LAS
 ARTES ESCÉNICAS



Manizales - Colombia	Vol. 7	224 p.	enero - diciembre	2013	ISSN 2011 - 222X
----------------------	--------	--------	-------------------	------	------------------

ISSN 2011 - 222X

Fundada en 2007

Periodicidad Anual

Tiraje 300

Vol. 7, 224 p.

enero - diciembre, 2013

Manizales – Colombia

Rector

Universidad de Caldas

Ricardo Gómez Giraldo

Vicerrectora Académica

Luz Amalia Ríos Vásquez

Vicerrector de Investigaciones y Postgrados

Carlos Emilio García Duque

Vicerrector Administrativo

Fabio Hernando Arias Orozco

Vicerrectora de Proyección

Fanny Osorio Giraldo

Decano Facultad Artes y Humanidades

Carlos Alberto Ospina H.

Director de Departamento Artes Escénicas

Carlos Julio Jaime

Director de Programa Artes Escénicas

Rubén Darío Zuluaga Gómez

**REVISTA COLOMBIANA DE LAS
ARTES ESCÉNICAS**

La Revista Colombiana de las Artes Escénicas se publica con una frecuencia anual (a partir del volumen 3) y circula en el ámbito nacional e internacional. Se dedica a la información, reflexión y fomento del conocimiento y diálogo entre redes de pensamiento y trabajo escénico. Se constituye además, en un espacio de discusión académico, técnico e intelectual en la medida de las grandes preocupaciones pedagógicas, filosóficas y estéticas.

Incluye resultados de investigaciones, entrevistas, ensayos, críticas y material con diversos enfoques atinentes a las artes escénicas. Tiene también entre sus objetivos contribuir al desarrollo teórico y profesional de la comunidad universitaria y otros creadores trabajadores del medio.

La responsabilidad de lo expresado en cada artículo es exclusiva del autor y no expresa ni compromete la posición de la revista. El contenido de esta publicación puede reproducirse citando la fuente.

Fotografía portada: Obra: "La malasangre"

Foto: Arturo García Torres

DIRECTOR

Rubén Darío Zuluaga Gómez

COMITÉ EDITORIAL

Felipe Cesar Londoño, Luis Fernando Acebedo,
Marcelo Islas, Liliana Marina Hurtado, Luis Fernando
Loaiza, Daniel Enrique Ariza

COMITÉ ASESOR

Octavio Arbeláez, Jorge Dubatti,
Santiago García

COLABORAN EN ESTA EDICIÓN

Eduardo Sánchez Medina, Paola Acosta, Sergio
Marcelo de los Santos Llambí, Alexandra Vinasco
Benavides, Carlos Julio Jaime, Liliana Hurtado Sáenz,
Juan Camilo Molina Cruz, Sandra Patricia Díaz Muñoz,
Rubén Darío Zuluaga Gómez, Karina Pino Gallardo,
Sandra Marcela Gómez Chica, Daniel Ariza Gómez,
Jorge Prada Prada, Los Chicos del Jardín, Carlos
Alberto Sánchez Quintero, Carolina Grajales Acevedo,
Carlos Araque, Marlín Marín Marín, Lu Murillo García,
Julián Andrés Sabogal Vanegas, Manuela Giraldo
Valencia, Jonny Fernando Carvajal Torres

COMITÉ TÉCNICO

Juan David Giraldo Márquez
Coordinador Comité Técnico

Gerardo Quintero Castro
Corrector de Estilo

Silvia L. Spaggiari
Traductora

Juan David López González
Diseño y Diagramación

Carlos Eduardo Tavera Pinzón
Soporte Tecnológico

Ventas, Suscripciones y Canjes

Revista Colombiana de las Artes Escénicas.
Universidad de Caldas, Palacio de Bellas Artes.
Calle 65 # 26 - 10.

Teléfonos: (57)(6) 8781500 ext. 11222
(57)(6) 8802170 Bellas Artes

e-mail: revartescenicas@ucaldas.edu.co
revistascientificas@ucaldas.edu.co
Manizales, Colombia.

Editado por:

Universidad de Caldas
Vicerrectoría de Investigaciones y Postgrados

TABLA DE CONTENIDO

EDITORIAL	5
MONOGRÁFICO. POÉTICA DE LO VISUAL	
ÓPERA URBANA: IMAGEN DE LA MEMORIA, TESTIMONIO LÍRICO DE SIGNIFICACIÓN HISTÓRICA Eduardo Sánchez Medina	7
ESCRITO EN EL CUERPO. LA ESCRITURA EN LA CREACIÓN ARTÍSTICA Paola Acosta	25
PROCESOS EXPERIMENTALES, DRAMATURGIA ESCÉNICA Y DISEÑO INTERDISCIPLINARIO. METODOLOGÍA DE LOS ESPECTÁCULOS DE KALIBÁN USINA TEATRO, 2006-2013. Sergio Marcelo de los Santos Llambí	39
"CUATRO MIRADAS A UN SOLO DESASTRE" -TEATRO INVERSO- Alexandra Vinasco Benavides, Carlos Julio Jaime, Liliana Hurtado Sáenz, Juan Camilo Molina Cruz	53
TRAJES PARA LA ESCENA Sandra Patricia Díaz Muñoz	76
LA MÍMESIS EN EL TEATRO CLÁSICO Rubén Darío Zuluaga Gómez	87
ESTRATEGIAS PERFORMATIVAS EN LA ESCENA ACTUAL CUBANA. UN ACERCAMIENTO A LA CREACIÓN JOVEN. Karina Pino Gallardo	99
DE LA ESCENIFICACIÓN A LA PINTURA ESCÉNICA Sandra Marcela Gómez Chica	114
PRESENTACIÓN, PRESENCIA, PRESENTE. REFLEXIÓN SOBRE VANGUARDIA Y PODER. Daniel Ariza Gómez	126
BRECHT Y EL TEATRO COLOMBIANO. REFLEXIONES SOBRE SU INCIDENCIA EN EL DEVENIR DE LA PRAXIS TEATRAL EN NUESTRO PAÍS. Jorge Prada Prada	134
TEATRO DE OBJETOS: ARTE DEL REDESCUBRIMIENTO. POÉTICA VISUAL DE LOS OBJETOS RESIGNIFICADOS. Los Chicos del Jardín	145
UNA LECTURA DEL DESASTRE DE ARMERO A LA LUZ DE LA TRAGEDIA GRIEGA Carlos Alberto Sánchez Quintero	152

CREACIÓN COLECTIVA, UNA DIDÁCTICA DEL TEATRO 2012 168
Carolina Grajales Acevedo

¿CREACIÓN O INVESTIGACIÓN? 179
Carlos Araque

SEMILLEROS DE PENSAMIENTO:

DRAMATURGIA/TEXTO CORTO

LA OSCURA PERVERSIÓN DE UNA ROSA 186
Marlín Marín Marín

LA CASA AZUL 188
Lu Murillo García

LOS MILILITROS DE LOS JUEVES 192
Julián Andrés Sabogal Vanegas

ESPACIO ABIERTO

LA COMMEDIA DELL'ARTE: GÉNESIS DE UN ARTE ESCÉNICO 195
Manuela Giraldo Valencia, Jonny Fernando Carvajal Torres

CRÍTICA

X FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO - 2013. 201
LAS DEUDAS QUE SIEMPRE NOS DEJA EL TEATRO.
Carlos Alberto Sánchez Quintero

SALUDOS AL X FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO UNIVERSITARIO 214

PAUTAS PARA PUBLICAR EN LA REVISTA 220

EDITORIAL

Volvemos hoy como cada año con una propuesta editorial cuyo propósito es movilizar, estimular y generar inquietudes de tipo teórico teatral. Mantenemos en nuestras líneas argumentativas la discusión sobre los mismos problemas de todos los tiempos. Así la discusión sobre los temas fundamentales de la estética se inauguraron en Grecia hace más de dos siglos, hoy volvemos a las mismas preguntas, nos respondemos y volvemos a preguntarnos, porque los temas del arte se nutren del misterio de la creación, de la mimesis permanente que el hombre hace del mundo en sus aspectos visibles e invisibles y de las coyunturas particulares del momento histórico.

Esta edición contiene un monográfico dedicado a la poética de lo visual y otros aspectos generales de la estética teatral. En el teatro “el hábito hace al monje” y la poética, cada vez más, es el resultado de la transversalización de lenguajes, en esa búsqueda incesante y seguramente quimérica del arte total.

En el año en curso, 2013, el Sexto Encuentro de Investigación en Artes Escénicas, se realizó en convenio con el Festival Internacional de Teatro de Manizales, LaSalle Collage y la Universidad de Caldas. La coordinación del encuentro, tanto como la selección de ponencias para su publicación, fue realizada por el profesor Daniel Ariza Gómez del Departamento de Artes Escénicas de la Universidad de Caldas.

El monográfico presentado cuenta con resultados de investigaciones de maestrías y doctorados, investigaciones aplicadas así como con trabajos de creación en ejercicios académicos. La reflexión en general gira en torno al diseño escénico, la dirección teatral y la investigación en artes escénicas.

Se constituye de esta manera la Revista, en la memoria de un evento que intenta poner en escena la importancia de la investigación en artes escénicas; donde las creaciones, además del misterio de la obras de arte, se plantean niveles metodológicos, racionales y sistemáticos, que cobran independencia con relación a la obra y permiten y alimentan otro tipo de conocimientos y procesos fundamentales para la academia.

Presentamos este número mientras nos preparamos para recibir los pares que acreditarán en alta calidad el programa de Artes Escénicas. Eso significa para el programa el reto de mirarse a sí mismo, autoevaluar sus procesos y trabajar en recomponer, contextualizar y actualizar los proyectos y programas académicos.

Además, queremos resaltar como un logro del departamento de Artes Escénicas de la universidad de Caldas, haber obtenido el “Premio nacional en investigación teatral” 2013, con el proyecto Rastro sin rostro: de la creación a la investigación. El grupo “Teatro Inverso” perteneciente al grupo de investigación: Teatro cultura y sociedad, fue distinguido con la nominación por la decisión de tres jurados asignados por el

Ministerio de cultura, ellos fueron: Carlos José Reyes Posada, Rafael Enrique Pulecio Mariño, Jorge Manuel Eduardo Pardo Posada.

La investigación será publicada en la colección del ministerio dedicada a este tipo de premios que anualmente son reconocidos.

Es necesario mencionar también que la **Corporación Colombiana de Teatro** en el **Festival Mujeres en Escena por la Paz 2013**, que se realizó del 8 al 31 de agosto del 2013 en Bogotá, en su versión 22, **realizó una mención a tres mujeres colombianas que han trabajado en dramaturgia y teatro**. Liliana Hurtado Sáenz, **docente del Departamento de Artes Escénicas de la Universidad de Caldas**, fue una de las tres mujeres que recibió la distinción: Premio Mujer y Teatro 2013.

Finalmente, queremos darle continuidad a este proyecto editorial, representado en la revista, como una necesidad urgente y movilizadora, que alimente los procesos, estimule a la escritura y ponga en la mesa de discusión los aspectos neurálgicos y más controversiales relativos al arte y en particular al teatro. Así nuestro deseo es ser testigos hoy de la creación artística y del debate estético necesario, para que se abran perspectivas y los caminos se multipliquen en las direcciones que requiere la época.

Rubén Darío Zuluaga Gómez
Director

MONOGRÁFICO. POÉTICA DE LO VISUAL

ÓPERA URBANA: IMAGEN DE LA MEMORIA, TESTIMONIO LÍRICO DE SIGNIFICACIÓN HISTÓRICA*

URBAN OPERA: IMAGE OF MEMORY, HISTORICAL SIGNIFICANCE OF LIRYCAL TESTIMONY

Eduardo Sánchez Medina**

** Comenzó estudios en la Escuela de Teatro de la Facultad de Artes, Universidad de Antioquia (1983-1986). Director de teatro drama del Instituto de Teatro, Música y Cinematografía "Cherkasov" de la ciudad de San Petersburgo (Rusia), Máster of Fine Arts del mismo Instituto (1986-1992). Especialista en Dramaturgia (1999-2000) (mención honorífica) y Maestro en Dramaturgia y Dirección (2010-2012) de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia (mención de sobresaliente).

Docente del Departamento de Teatro de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia. Actualmente cuenta con más de 20 años de experiencia en el ámbito teatral como actor, director y dramaturgo. Docente invitado del Instituto de Teatro de Barcelona (España - 2002), de la Academia Silvio D'Amico de Roma (Italia-2002). Ha sido director invitado de varios proyectos nacionales e internacionales.

Actualmente es docente asociado de la Universidad de Antioquia, docente de la Especialización en Intervención Creativa de la Colegiatura Colombiana, y socio fundador y líder de Intervención Creativa de la Corporación Banasta Mediaciones Arte y Cultura de Medellín, entidad sin ánimo de lucro.

RESUMEN

El objeto de estudio de la Ópera Urbana está directamente emparentado con los procesos de creación que, de manera transdisciplinaria intervienen: el área de la música desde la lírica, el área del teatro desde la modalidad de la dramaturgia urbana y las dinámicas propias de una determinada comunidad, ubicada en el contexto urbano. La ópera urbana posee como objeto de creación la Imagen de la Memoria, verdadero testimonio de significación histórica. Los procesos de creación, producción y proyección se basan en la compilación, análisis y estudio de documentos históricos, entrevistas, testimonios e indagaciones que permiten la conceptualización y materialización de los materiales dramaturgícos y de puesta en escena. En síntesis, la Ópera Urbana manifiesta el canto interior de los habitantes, en el caso de las óperas urbanas *¿A dónde? ¿A dónde?... ¡Ciudad!* (2005), *¡Oh! Santo Domingo* (2006) y el de las víctimas inocentes, el silencio profundo y revelador de lo acallado, la mirada intensa que confronta a la sociedad; sobre todo actualiza y activa, mediante acontecimiento escénico la fuerza de la memoria, la necesidad de desterrar el olvido en un acto colectivo que congrega a la sociedad y da sentido al Museo Casa de la Memoria, como sucede en la ópera urbana, *Memoria, destierro del olvido* (2011).

PALABRAS CLAVE

Ópera urbana, documento histórico, transdisciplinaria, imagen de la memoria, imagen acontecimiento, testimonio lírico, significación histórica.

ABSTRACT

The object of study of Urban Opera is directly related to the creation processes that intervene in an interdisciplinary way: the area of music from the lyric view, the area of theater from urban drama modality and the dynamics proper from a determined community located in an urban context. Urban opera has as its object of creation the Image of Memory, real testimony of historical significance. The creation, production and projection processes are based on the compilation, analysis and study of historical documents, interviews, testimonies and inquiries which allow conceptualizing and materializing the drama and staging. In short, Urban Opera expresses the interior singing of inhabitants, in the case of urban operas *Where? Where?...City!* (2005), *Oh! Santo Domingo* (2006), and the singing of innocent victims, the deep and revealing silence of what has been silent, the intense look that confronts society. Above all, brings up to date and activates, through scenic occurrence, the strength of memory the need to send oblivion into exile in a collective action that bring society together and gives sense to the House of Memory Museum, as it is the case of the urban opera *Memory, oblivion exile* (2011).

KEY WORDS

Urban opera, historical document, interdisciplinary, image of memory, image of occurrence, lyric testimony, historical significance.

* Recibido: 3 de Agosto de 2013 , aprobado: 13 de Julio de 2013

DE LA ÓPERA URBANA

La Ópera Urbana es un laboratorio de creación artística de carácter investigativo, interdisciplinario e interinstitucional que mezcla el género lírico con el teatro a través de la dramaturgia urbana como modelo de creación escénica. Mediante la creación y proyección de ópera urbana, la ciudad se lee y traza como escenario y lugar de encuentro con un público plural en el que el evento artístico se convierte en acontecimiento social e histórico reflejado a través de la escritura y la puesta en escena, activando la memoria y el imaginario tanto en el artista como en el espectador, otorgando un nuevo sentido al patrimonio urbano de la ciudad.

A la fecha, se han realizado cuatro dramaturgias y tres puestas en escena: *Una voz...Hace poco*, escrita para el Parque de los Deseos; *¿A dónde? ¿A dónde?... ¡Ciudad!*, escrita para el Parque La Ladera, antigua locación de la Cárcel Celular de Varones La Ladera (hoy Parque Biblioteca); *¡Oh! Santo Domingo*, escrita para el Barrio Santo Domingo Savio - Parque de la Candelaria (cerca al Parque Biblioteca España) y *Memoria, destierro del olvido*, escritas y llevadas a escena las tres últimas durante los años 2005, 2006 y 2011, respectivamente, con un equipo creativo interdisciplinar de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia y la Colegiatura Colombiana, apoyado por la Alcaldía de Medellín.

A partir de esta propuesta, se logra establecer una metodología de trabajo en la que se instaura una estrecha relación entre los habitantes del entorno, la ciudad y los artistas en pro del reconocimiento

de un patrimonio reflejado a través de los aspectos histórico, social, cultural y arquitectónico que conforman la puesta en escena.

Así como en el laboratorio de creación escénica se reflexiona sobre la imagen de la memoria, en la ópera urbana y lo que representa como acontecimiento, también es necesario interrogarse acerca de los mecanismos y procedimientos que configuran el sistema de puesta en escena, aplicado como praxis del ejercicio investigativo.

DEL OBJETO DE ESTUDIO EN LA ÓPERA URBANA

La suma de las experiencias que hoy se tienen de la ópera urbana: *¿A dónde? ¿A dónde?... Ciudad* (2005), *¡Oh! Santo Domingo* (2006) y *Memoria, destierro del olvido* (2011), permite que se pueda indagar no solo sobre su metodología de creación, del evento escénico como acontecimiento artístico y su implicación social, sino también sobre la unidad espacio-temporal en la que está contenida la imagen de la memoria o unidad de sentido que detona en el presente escénico ante el espectador "la tercera ópera"; es decir, aquella que no le pertenece al artista como producto de su elaboración, ni al espectador como producto de la confluencia de un imaginario, sino como resultado de una experiencia conjunta, compartida *in situ*, propia de un devenir mutuo e irrepetible que se sale de la noción de lo espectacular, para convertirse en el ámbito medio o borde constituido por las partes, compuesto por una superposición de estados.

Por otra parte, es necesario aludir a la imagen de la memoria como el motivo que da cuenta de las diversas líneas o ejes de acción relacionados con la construcción y entrega del Museo Casa de la Memoria de la ciudad de Medellín, lugar que surge: “de la necesidad de aportar a la construcción y la verdad sobre lo sucedido a las víctimas que ha dejado el conflicto armado durante las últimas décadas en nuestra ciudad y nuestro país” (Alcaldía de Medellín, 2011)¹.

La premisa de este museo es “recordar para no repetir” el horror y el sufrimiento por la violencia y la guerra en el país, y brindar a sus habitantes –según la intención de quienes han hecho parte de su curaduría–: “elementos que les permitan comprender los diferentes factores y fenómenos de violencia en torno a la evocación de hechos y situaciones que han tenido lugar en los territorios y comunidades de Medellín, Antioquia y Colombia” (Alcaldía de Medellín, 2011). Razón por la que dicha imagen se convierte en elemento aglutinador de todas aquellas problemáticas que pudiesen dar cuenta de un universo vasto y complejo en la historia del conflicto armado colombiano, en la que se pudieran ver reflejadas de manera sincrética las diversas víctimas y formas de victimización.

La imagen de la memoria como objeto de creación en la ópera urbana *Memoria, destierro del olvido*, adquiere un tratamiento especial: su poética está relacionada con la noción de testimonio –en este caso lírico– y de significación histórica. Esta ópera surge en un momento coyuntural para

la nación y para las víctimas del conflicto armado: tiempo en el que es sancionada la Ley de Víctimas en Colombia: “Por la cual se dictan medidas de atención, asistencia y reparación integral a las víctimas del conflicto interno” (Ministerio del Interior y de Justicia, 2011, p. 7). Esta ley propugna que las víctimas se consideren como “aquellas personas que individual o colectivamente hayan sufrido un daño por hechos ocurridos a partir del 1º enero de 1985, con ocasión del conflicto armado interno” (p. 8); momento en el que por primera vez, luego de muchos años de intimidación, las víctimas son reconocidas como tal.

De igual manera, las víctimas para el proceso de creación dramático en la ópera urbana, se consideran como una de las principales fuentes de indagación ya que, a través de sus testimonios, se hace un acercamiento a las temáticas que las implican y a la comprensión de los aspectos que deben tenerse en cuenta en el proceso creativo al momento de enunciar las convenciones y estrategias escénicas, que ayudarían a dar el tratamiento adecuado a la acción y evitar caer en la tergiversación de un tema tan complejo ante el espectador.

En el caso de la ópera *Memoria, destierro del olvido*, está implicada una comunidad que en principio, no podía estar relacionada solamente con una espacialidad urbana tal como ocurrió con la ópera *¡Oh! Santo Domingo*, en la que el proceso de creación y producción obedeció a una geografía compuesta por una plaza, interiores y exteriores de las casas, delimitados según el paisaje urbanístico. En *Memoria, destierro del olvido*, esta geografía que en principio

¹ Información contenida en el programa de mano entregado el 15 de diciembre de 2011 en el marco de la presentación de la ópera *Memoria, destierro del olvido*.

intentó localizarse en un contexto urbano de la ciudad de Medellín, fue demostrando con la definición y selección de las fuentes, que el tema del conflicto armado, del no olvido y de la memoria –ejes fundamentales del contexto en el que se debía emplazar la búsqueda– no obedecía a una dinámica local, sino regional, nacional e incluso internacional. Por lo anterior, el trabajo investigativo se convirtió en un marco de creación diferente a las óperas urbanas realizadas hasta el momento, obligando a emplear nuevos parámetros que pudieran dar

cuenta de la delimitación y declaración de aquella comunidad y de la imagen con la que se podría inaugurar el despliegue del imaginario.

En la siguiente Tabla se explicita la relación entre las fechas de realización, el lugar del evento escénico, la comunidad comprometida y los intérpretes principales de las tres óperas urbanas, con el fin de mostrar los aspectos comunes y disímiles que permiten dar cuenta del desarrollo, la madurez y el compromiso social de la ópera urbana.

Tabla 1. Paralelo de lugares y participantes de las óperas urbanas

Ópera Urbana	¿A dónde? ¿A dónde?... ¡Ciudad!	¡Oh! Santo Domingo	Memoria, destierro del olvido
Fecha de realización	Dic. 2005 y Jun. 2006	Oct. 2006	Dic. 2011
Locación - escenario	Interior y exterior de la antigua cárcel de varones La Ladera, hoy Parque la Ladera. (Calle, fachada, plaza central, kiosco). Exteriores.	Calles, Parque la Candelaria, fachadas y balcones de casas, interiores de casas y negocios.	Tarima central y fachada del edificio Museo Casa de la Memoria (en construcción).
Comunidad comprometida con el proceso de creación	Madre e hijo, dueños y vendedores en el kiosco que ocupa un lugar en el parque.	- Acción Comunal. - Habitantes de la locación delimitada.	- Víctimas del conflicto armado. - Artistas.
Intérpretes	- Cantantes (solistas) (estudiantes y profesionales). - Pianista. - Actores (profesionales). - Juan: vendedor de kiosco. - Instrumentista.	- Cantantes: coro y solistas (estudiantes y profesionales). - Actores (estudiantes y profesionales). - Habitantes (Doña Cecilia, personaje principal sobre quien recae la fábula; Doña Margarita, propietaria de negocio, plaza principal; Doña Magnolia, habitante casa intervenida con un aria; Don Jairo, habitante del barrio, vendedor en un kiosco; Doña Sorfi, habitante de apartamento en que se desarrolla una escena).	Cantantes (coro, solistas) e instrumentistas: (estudiantes y profesionales). - Actrices (estudiantes y profesionales). - Compositores (profesionales). - Instrumentistas (estudiantes y profesionales). - Cantaoras chocoanas. - Indígena embera.

En el caso de la ópera urbana *Memoria, destierro del olvido*, el trabajo investigativo requirió del acercamiento a variados relatos y escritos sobre el conflicto armado, así como a las publicaciones que desde la filosofía, la comunicación, la antropología y la sociología eran pertinentes para el objeto de la investigación; también los documentales que dan cuenta de los hechos históricos del conflicto armado colombiano y los testimonios de las víctimas. Estas evidencias instalaban al creativo en el diálogo directo, sensible y tangible con la expresión reflejada en la gestualidad y la conducta de las víctimas, como reflejos de las huellas del pasado; quienes expresan su sentir, sus percepciones ante lo sucedido, las circunstancias en que viven actualmente, la posición que asumen respecto a dichas circunstancias y la manera como vislumbran su vida y su futuro.

En sus relatos adquieren fuerza las imágenes, las descripciones, los sobresaltos físicos que aún hoy se suscitan, transformando poco a poco su declaración, convirtiendo al oyente en testigo directo de la situación narrada, logrando una atmósfera sobrecogedora que, por momentos, les quebrantaba la voz y producía intensa sudoración. Podría

decirse que las víctimas compartieron sus historias, cobijando la esperanza de que pudieran ser interpretadas en el escenario, no solo como testimonio de lo acontecido, sino como evidencia de lo que nunca más debería ocurrir.

Así pues, el testimonio y la interlocución directa conllevaron al emplazamiento del artista en la definición de un por qué y un para qué de la ópera urbana, del comienzo de su desarrollo creativo. Es así como surge un primer viso de imagen que adquiere sentido y lleva a definir la razón de ser de la víctima del conflicto armado en la ópera urbana, sus condiciones, necesidades, problemáticas e intereses, en relación a la pregunta constante ¿de qué se habla cuando se hace referencia a las víctimas del conflicto armado?

A continuación se incluye un cuadro comparativo en el que se expresa la relación entre el título de las óperas urbanas realizadas, el contexto geográfico al que aluden, el personaje protagónico y el tema desarrollado. Estos aspectos permiten vislumbrar un plano general del proceso creativo de acuerdo a la articulación de los elementos y el plano de las poéticas implementadas en cada uno de ellos.

Tabla 2. Temas y personajes de las óperas urbanas realizadas

Ópera	Contexto geográfico	Personaje principal	Tema principal
<i>¿A dónde? ¿A dónde?... ¡Ciudad!</i>	Cárcel	El preso	La libertad
<i>¡Oh! Santo Domingo</i>	Barrio	El habitante	La historia
<i>Memoria, destierro del olvido</i>	Colombia	La víctima del conflicto armado	La memoria

Tal vez aquí comienza a revelarse esa imagen que el artista debe configurar en un espacio y un tiempo determinados; imagen que no le es propia, pero de la que debe empoderarse para convertirla en acontecimiento; imagen que ya no es obra de individuos sino patrimonio de individuos; es decir, propiedad de una sociedad que se revela mediante intervención y apropiación del evento escénico.

Podemos advertir entonces, que la imagen que inaugura el proceso creativo no está referida exclusivamente a un contexto geográfico, al personaje principal, —entendido como aquel en quien recae la acción fundamentalmente— o al tema que enmarca la obra, sino a aquello que contiene los tres aspectos, que en el caso de la ópera *Memoria, destierro del olvido* corresponde a la reacción de las víctimas frente al conflicto armado; esencialmente la resistencia contra la impunidad y el develamiento de las diversas formas de victimización existentes.

Eduardo del Estal enuncia que “la Imagen nace porque en la comunidad hay una ausencia primordial que exige ser reparada” (2010, p. 53). Si algo existe de manera primordial en las víctimas del conflicto armado en nuestro país, es precisamente la ausencia cercana o remota de alguien (un familiar, un conocido, un vecino) asesinado, desaparecido, secuestrado. Esto abre una brecha en la cotidianidad, en los afectos, en los vínculos sociales; vacío que requiere ser reparado materialmente o por lo menos simbólicamente. Lo anterior, determina para la ópera urbana la noción del ausente y/o del desaparecido por el conflicto armado, como una línea dramática

extensa que de manera sutil va cobrando volumen y complejidad. Pero también existe la ausencia de la sociedad y del Estado, situación que hace a las víctimas del conflicto armado débiles y vulnerables ante los grupos armados ilegales. Tal vez esta ausencia adquiere mayor dimensión con el tiempo. Por eso es significativa e histórica la promulgación de la Ley de Víctimas en Colombia, con la cual se hace un reconocimiento a la existencia del conflicto armado y a sus víctimas.

Así como la imagen surge de la ausencia en la comunidad, es conveniente analizar cómo se emplaza la imagen en el ámbito artístico. Esto conlleva a plantearse un salto ontológico, tal como lo enuncia Dubatti (2008), al mismo tiempo un análisis y una intervención creativa que va a determinar en el artista y en su interlocutor un efecto, una reacción que se vuelve conducta, un constructo estético que encarna la imagen de una sociedad que se hace trama y se despliega en acción escénica. Así se establece un puente entre la imagen naciente de la necesidad de que la sociedad y el Estado reconozcan a los muertos —“ausencia primordial que exige ser reparada”— de las víctimas del conflicto armado y la imagen que se hace praxis escénica; en la que, de manera simbólica, se manifiestan tanto la ausencia como la comunidad que la padece. Tal como lo expone el mismo Del Estal (2010): la imagen desde el punto de vista artístico, “supone una praxis, produce efectos, determina conductas, impone una conducta mimética de la sociedad respecto del símbolo” (2010, p. 52).

Lo anterior, precisa de la ópera urbana una posición y un rol frente a la realidad indagada; de modo que el espectador

se comprometa como integrante de la sociedad a trascender de la observación de un evento escénico a un compromiso activo, humano y sensible con las víctimas del conflicto armado. Al respecto, Del Estal (2010) afirma que una imagen “no es verdadera ni falsa, ni contradictoria, ni imposible; no argumenta, por eso es irrefutable. No es una cosa, no es un enunciado. No dice, hace” (p. 54).

La imagen es acción y determina una praxis que, para el caso del laboratorio de creación de la ópera urbana, se convierte en la esencia del proceso creativo e investigativo, porque incursiona en un tema y en un contexto compuestos por antecedentes que han generado discrepancias históricas, han marcado diferencias políticas e interpretaciones encontradas sobre las causas de esta cruenta realidad. La ópera como producto artístico se convierte en el objeto de observación aguda de instituciones, teóricos y víctimas, que han trasegado el tema del conflicto armado desde hace ya varias décadas y que tienen una posición respecto a dicho conflicto. Lo cual implica un compromiso sustancial y ético por parte de los creativos con los interlocutores ya mencionados y los espectadores desprevenidos.

El carácter simbólico de esta imagen, podría dar pie a la inclusión de todas las partes, puesto que el símbolo según Del Estal (2010): “es un continuo desplazamiento, una peregrinación interminable a través del espacio del Sentido” (p. 53); un sentido que deja de lado lo singular, lo individual y se convierte en ritual, por tanto en colectividad. Se establece una diferencia fundamental entre la imagen y

el lenguaje, justamente porque el segundo da pie a la relación estrecha entre el significado y significante, al uso de la palabra como única vía de interlocución. Esto quiere decir que la obra de arte está cargada de testimonios, revelaciones y no de información; la imagen se construye en el presente escénico y ello asombra. La imagen que atrapa es la imagen presente que al mismo tiempo es la superposición de una imagen anterior que se despierta y es recordada. No se trata de tener la voluntad y tomarse el tiempo para volver la mirada atrás e instalarla en el lugar que se desea, por lo que el ejercicio de la memoria está en no dejar escapar aquello que ya no existe, mantener de lo sucedido, su efímero, es decir, la imagen. El espectador que participa de la experiencia del acontecer escénico se lleva consigo, si ha sido atrapado por el asombro, la imagen de ese presente que ya es pasado, el sentido, la completud; si por el contrario se llevara un objeto, solo se llevaría una parte del todo.

La imagen no es impuesta por el artista, el artista construye un artilugio, un fluir alrededor de un tema, de una problemática, de una realidad que flota, sostenida en una unidad de espacio y tiempo coherente en su devenir escénico. Lo anterior, constituye un primer sentido que detona el origen, donde el interlocutor –a fuerza de resistir a su impresión– declara el fin que atrapa el sentido. Allí la imagen se fortalece, se multiplica, se hace individuo y colectivo, se vuelve referente de otras experiencias. Si el artilugio no atrapa, en la medida en que no logra un plano de coherencia en su dinámica espacio temporal, la imagen de la memoria no existe.

Por ello la imagen que se pretende crear tiene como función, y de acuerdo a lo que enuncia Del Estal (2010), retener lo recordado en el presente; puesto que “el recuerdo deviene la actualización permanente de la estructura invariable de un orden que no tiene historia” (p. 111). Así pues la memoria como acción, como reacción a lo suscitado escénicamente, cobra sentido, puesto que, “el presente es un no momento temporal desde el cual se percibe, es decir, se diferencia, el pasado y el futuro” (p. 146). Esto es el tiempo del sentido, el intersticio en el que se materializa la imagen de la memoria, en el que no se puede dar lugar a la reflexión, al pensamiento, al lenguaje, a la explicación, a la interpretación; puesto que acontece, se vuelve experiencia, marca y determina el después, para volver a su origen, descifrar lo sucedido; puesto que a ello hay que regresar, de lo contrario no podríamos hacer alusión a la noción de acontecimiento.

Así pues, una de las pautas fundamentales del proceso creativo en la dramaturgia y puesta en escena de la ópera urbana *Memoria, destierro del olvido*, consistió en la materialización de un evento escénico que determinara en el futuro –por lo menos cercano– una recordación, una reflexión, una afección que permitiera el no olvido, no solo de las causas que hicieron de tantas personas unas víctimas del conflicto armado en Colombia, sino de la imagen-experiencia, de la atmósfera y la sonoridad que caracteriza a esta ópera. De tal manera que la noción de desterrar el olvido trascendiera su condición de lenguaje y se convierta en una necesidad, para lo cual se tenía que asumir una praxis escénica que contuviera todas las líneas

que determinan el constructo del presente escénico ante el espectador.

La imagen de la memoria puede revelarse con mayor contundencia, cuando el evento escénico se encuentra exigido por una sociedad que no puede desconocer la realidad del tema, que se ha visto confrontada por las evidencias: testimonios, documentales, relatos, registro fotográfico, fosas comunes, entre otros; que revelan los acontecimientos y afirman la existencia del conflicto armado. Del Estal (2010) plantea cómo “la memoria herida, obsesionada por aquello de lo que no puede haber recuerdo, no puede ser desplazada al pasado de la secuencia narrativa” (p. 148) simplemente porque las palabras se quedan cortas frente a la realidad y porque no se quiere recordar; más bien se teme recordar, porque genera dolor más allá de la explicación, y porque, a pesar del tiempo, se abre más la herida que aún en el país no logra ser cerrada.

Al respecto, Jelin plantea que “memoria que se produce en tanto haya sujetos que comparten una cultura, y en tanto haya agentes sociales que intenten materializar los sentidos del pasado en diversos productos culturales que se convierten, a su vez, en vehículos de la memoria (2005, p. 19). Dicha memoria, también se “refiere a libros, archivos y objetos conmemorativos como a expresiones y actuaciones que antes que representar el pasado, lo incorporan performativamente” (Grupo de Memoria Histórica, 2009, p. 19).

El término memoria no puede concebirse como un asunto singular –aspecto bastante elocuente– puesto que las víctimas del conflicto armado a pesar de

ser un conglomerado, cada una posee su propia memoria; de esta manera, debe hacerse referencia a “las memorias” como aquellas que son:

[...] al mismo tiempo, pasado, presente y futuro; un sufrimiento que resiste y se transforma cargado de futuro. Son una combinación de espacios en la medida en que ponen materialmente en relación al espacio devastado con el espacio en que de nuevo es posible la comunidad en su cotidianidad, es decir, es posible de nuevo cierta “forma de vida”. (Grupo de Memoria Histórica, 2009, p. 21)

En este sentido, existe en la noción de memoria, una superposición de espacios, un espacio origen no devastado, un espacio devastado y un espacio imaginado; lugar que se contempla habitable y que conllevaría al estado ideal de la rehabilitación del orden primigenio; aspectos que sin duda entran a hacer parte de los criterios con los que se desarrolla la labor creativa en la ópera urbana.

Uno de los aspectos más importantes es la definición de la locación o el universo geográfico sobre el cual se va a llevar a cabo

la indagación que da pie a la consecución de fuentes de creación, en el que se sitúan las temáticas y problemáticas de las víctimas del conflicto armado. Asimismo, el segundo espacio imaginado y a la vez real en el que se inscribe la dramaturgia, en el que se instala el universo de los personajes y las convenciones que dan cuenta de las víctimas del conflicto armado desde un punto de vista poético. Por último, el tercer espacio, el que se adecúa para la realización del evento escénico, en el que intervienen además de los anteriores, el espectador, lugar del acontecimiento o como lo denomina Dubatti (2008), “zona de experiencia”; en la que se declara la imagen de la memoria que se hace imagen-acontecimiento y determina la confluencia y superposición no solo de espacios sino de tiempos, del pasado, el presente y el futuro.

Las siguientes imágenes locativas y de puesta en escena, dan cuenta de la disposición del evento escénico y, por ende, de las características ya enunciadas del espacio y del tratamiento estético otorgado a las mismas.



Sánchez & Giraldo (2006).

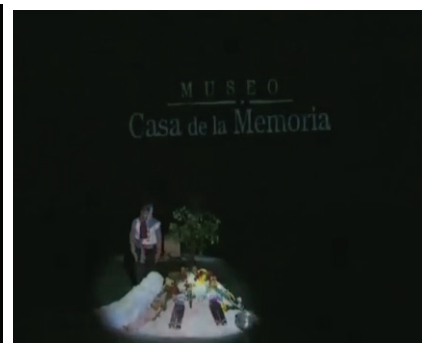
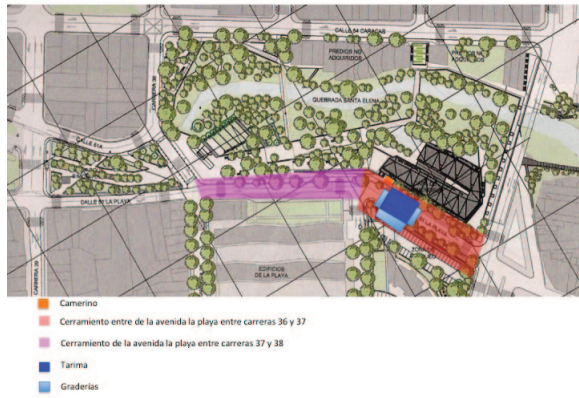
Figura 1. Ópera *¿A dónde? ¿A dónde?... ¡Ciudad!*





Fotografías: Sánchez & Giraldo (2006).

Figura 2. Ópera *¡Oh! Santo Domingo*



Sánchez & Giraldo (2006).

Figura 3. Ópera *Memoria*, destierro del olvido

Por último, cabe destacar que las víctimas en Colombia han llevado a efecto de forma creativa, rituales, recordatorios, memoriales, representaciones simbólicas y diferentes iniciativas¹ que “dejan ver la capacidad que tienen para subvertir, escapar a las determinaciones, hacer presentes las ausencias y deshacer las linealidades que construye la historia”, clasificación definida por el “sentido que tiene la acción en que toman forma” (Grupo de Memoria Histórica, 2009, p. 24). Acciones que se convierten en fuentes de estudio, estrategias de intervención y manifestaciones estéticas afines a los temas aquí enunciados que permiten vislumbrar texturas, lenguajes, sonoridades propias de las actividades que se desarrollan en el marco de la explicitación del conflicto armado y las formas de victimización empleadas.

Entre las iniciativas a las que alude el Grupo de Memoria Histórica se pueden destacar las referidas a las “Memorias en el espacio, la tierra y el territorio”, definidas como las iniciativas de memoria que “agrupa a aquellas que ponen su acento en lo espacial, en la transformación del espacio, en la toma de la tierra o en la fundación de un territorio”, que “se centran en un re-habitar del espacio cotidiano y en la re-significación de los lugares devastados por la guerra” (p. 25). Además, obedecen a verdaderas “puestas en escena”, a logísticas colectivas y acciones que transforman física o

¹ Continuando con la investigación realizada por el Grupo Memoria Histórica, *Memorias en tiempos de guerra, repertorio de iniciativas* (2009), podemos destacar algunos de los aspectos contemplados en el capítulo III denominado “Tipología de Iniciativas de Memoria”, en el que hace referencia a la clasificación de diversos trabajos y manifestaciones individuales, colectivas, culturales, las cuales pueden ser agrupadas en diversas categorías en donde, las comunidades con esas iniciativas.

espiritualmente el espacio, revistiéndolo de sentido.

También existen “iniciativas que escenifican o representan el dolor, el sufrimiento y el sentido de ser víctimas” (p. 33), las cuales se caracterizan por llevar a cabo una “puesta en escena” que puede ser “individual o colectiva, periódica o efímera” en la que “se recuerdan situaciones dolorosas a partir de la memoria sensorial como mediadora de la sustancia histórica de la experiencia” (p. 33). En las cuales se reconoce la ópera urbana como una acción con la que se pretende manifestar la percepción de las víctimas del conflicto armado y dar sentido al Museo Casa de la Memoria, espacio que se inauguró en Medellín.

LA DRAMATURGIA URBANA COMO DOCUMENTO HISTÓRICO

La dramaturgia urbana pasa por diversas facetas de escritura y re-escritura, actualizando su trama, reflejando la dinámica que, desde el punto de vista creativo y poético, plasma un momento de la trayectoria de un barrio, una ciudad o un país. La dramaturgia urbana es plural, en la medida en que retoma las voces de las personas que en un momento determinado habitan un lugar, que a su vez es el escenario de la creación escénica. La ópera urbana contiene las voces de aquellas personas que inciden directamente en un momento histórico de su contexto social, quienes con sus apreciaciones interpretan y revelan el estado de un universo autónomo que hace parte de otros universos y contextos regionales y nacionales.

Sus voces no dan cuenta de su hábitat desde el punto de vista historicista, sino desde la evocación, la anécdota, la experiencia, la convivencia y, en muchos casos, a partir del interés y la necesidad que cobija a los habitantes de una comunidad frente a las problemáticas sociales como mecanismo de supervivencia. Dichos aspectos permiten establecer una analogía entre los habitantes y los personajes creados en la dramaturgia, ya que estos últimos se crean a partir de las necesidades e intereses interpretados a través del imaginario del autor, lo que le permite situarlos en conflictos, situaciones, motivos, intenciones e interacciones con otros personajes; con el espacio, el tiempo, los objetos y consigo mismos. Las voces de los habitantes –a diferencia del historiador– relatan, viven y construyen su propia trama; desde su sentir, desde la necesidad primordial de convivir, desde el interés más agudo por mantener, recobrar o lograr la dignidad fundamental que les permite ser reconocidos ante la sociedad. Este es uno de los aspectos que luego se retoma y se enmarca en los textos que emiten los personajes y que conforman la trama.

Es aquí donde se encuentran los aspectos sensibles que el autor y el director de puesta en escena deben capturar, intuir y materializar en una palabra que contenga la fuerza de los gestos y las voces expresadas; pues este es el momento en el que la unidad de sentido se revela, se crea y se vuelve acción. De esta manera, la voz del habitante y su intención, generan un matiz peculiar que devela el verdadero acontecimiento; es decir, la voluntad expresa de enunciar todo aquello que hasta el momento ha callado

en su comunidad y que es perceptible para el autor, el director, el intérprete y aun para el espectador. Debido a que la palabra puede encadenar y desencadenar acciones, especulaciones y nuevos sentidos, que hacen volver la mirada sobre la realidad a través de la materialización de acotaciones y la emisión de réplicas contenidas en la dramaturgia.

En esa voz, en ese acontecimiento dicho y vivido, dado y no olvidado, subyace la razón de ser de la relación del arte y la sociedad en lo que respecta a la ópera urbana; ya que la razón de ser del autor, del director de puesta en escena, el intérprete, los académicos, los artistas y los técnicos, es la misma de la comunidad. Así pues, el artista no es quien asume como tarea exclusiva contar una historia, debido a que en el transcurrir de la creación, el diseño, la producción y realización del evento, se vuelve cómplice del devenir urbano y de la fuerza interior que moviliza a los habitantes para hacerse y sentirse reconocidos ante la sociedad. El artista cada vez es sorprendido por la presencia del habitante en los ensayos, por las miradas de los niños sobrecogidos por las voces de cantantes que avanzan por las calles, por transeúntes que escuchan interpretadas a través de composiciones sus propias voces, sin importarles en qué género musical o idioma se expresen, dejándose impresionar por la dimensión que cobra su propio ser.

Así pues, la dramaturgia escrita, es un documento histórico por su contenido y un acontecimiento que hace una inserción en el devenir de la comunidad. De esta manera, este tipo de dramaturgia, leída días, meses e incluso años después, en el

escenario para el cual fue concebida –a pesar de encontrar una relación distinta con la dinámica urbana– actualiza el devenir histórico al re-escribirlo y re-interpretarlo mediante su lectura. De otro lado, el sentido histórico en la dramaturgia urbana está caracterizado por la información dada en el texto, la cual hace referencia a fechas significativas, hechos destacados que han incidido en la trayectoria histórica de la comunidad; personajes que hacen parte de la misma, nombres de lugares o referentes que determinan códigos importantes que hacen del espectador un miembro más de dicha comunidad.

En ocasiones, algunos de estos aspectos determinan la constitución de un orden

factible, de una lógica escénica, de una estructura dramática y de puesta en escena que da soporte a la trama. Es aquí cuando la dramaturgia se actualiza permanentemente y se crea considerando la dinámica urbana indagada, observada y vivenciada, así como el imaginario del autor a partir de las vivencias relatadas por los habitantes entre otras fuentes literarias, visuales y audiovisuales, que hacen parte del acervo histórico, representativo y patrimonial que involucra la comunidad. La poética se revela cuando la palabra consigue dar cuenta de la dramaturgia urbana como modalidad dramática y de la dinámica urbana como objeto de conocimiento, y del imaginario que da cuenta de la estrategia autoral.

Esquema 1. Del hecho histórico al acontecimiento escénico



Con lo enunciado anteriormente, puede concluirse que la dramaturgia en la ópera urbana es más que un documento histórico puesto que, a pesar de contener datos, escenas y referentes que la identifican y contextualizan en una geografía concreta, está caracterizada por la creación de una acción escrita, desde el punto de vista de un espacio escénico elegido por el autor que, geográficamente corresponde a un paisaje arquitectónico cambiante con el tiempo, con las generaciones que lo habitan y con los hechos que lo comprometen. A pesar de contextualizar de manera creativa y en un orden distinto los elementos que pueden hacer parte de un documento histórico, la dramaturgia urbana va más allá de esta labor; ya que está escrita y pensada para dar cuenta del presente de un evento escénico, cuya esencia es la acción.

BIBLIOGRAFÍA

- Alcaldía de Medellín. (2011). *Ópera Urbana, Memoria, destierro del olvido*. Medellín, Antioquia, Colombia.
- Barragán Valencia, F. (2006). *Ópera de Colombia 30 años: una crónica: 1976-2006*. Bogotá, Colombia: Puntoaparte Editores.
- Beltran Coppini, R. y Manito, F. (2008). *Aprendiendo de Colombia: cultura y educación para transformar la ciudad*. Barcelona, España: Fundación Kreanta.
- Blair, E. M. (2004). *Muertes violentas: La teatralización del exceso*. (1 ed.). Medellín, Antioquia, Colombia: Universidad de Antioquia.
- Boltanski lleva miles de trapos y la muerte colectiva al Grand Palais. (12 de diciembre de 2010). *Público.es*
- Clavijo, S. (2007). *Doris Salcedo, Shibboleth, Tate Modern*. Londres: Inglaterra.
- De Toro, A. (1998). Reflexiones sobre fundamentos de investigación transdisciplinaria, transcultural y transtextual en las ciencias del teatro en el contexto de una teoría postmoderna y postcolonial de la 'Hibridez' e 'Inter-medialidad'. Recuperado de <http://www.uni-leipzig.de/~detoro/sonstiges/Reflexiones.pdf>
- Del Estal, E. (2010). *Historia de la mirada*. Vol. 1. (J. Dubatti, Ed.). Buenos Aires, Argentina: Atuel.
- Dubatti, J. (2008). *Cartografía teatral, Introducción al teatro comparado*. Buenos Aires: Atuel.
- Diéguez, I. (2009). Escenarios y teatralidades de la memoria. *Revista Teatro/Celcilt*, No. 35-36.
- Garavito, E. (1999). *Escritos escogidos*. Medellín: Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín, Facultad de Ciencias Humanas y Económicas.
- García Canclini, N. (2001). *Culturas híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Barcelona, España: Paidós.
- González, G. y Salcedo, D. (2011). Tras la memoria de los vencidos. *Número*.
- González U., G. (2008). *Doris Salcedo y Shibboleht. Una grieta en el corazón de Europa*. *Número*, No. 56.
- Grupo de Memoria Histórica. (2009). *Memorias en tiempo de guerra. Repertorio de iniciativas*. Colombia: Puntoaparte Editores.
- _____. (2009). *Usos, sentidos y prácticas de la memoria*. En G. d. CNRR & N. S.

- Grupo de Memoria Histórica - CNRR. (2009). *Recordar y narrar el conflicto*. Medellín: Proffset Edutorial S.A.
- Herrera Atehortúa, C. (2009). Dos de ópera y una de zarzuela. Tres compañías extranjeras en Medellín, 1891-1894. *Historia y sociedad*, No. 16.
- Ltda, T. C. (2011). Ópera urbana para no olvidar/Urban Opera to not forget. *Directo/ Non stop Medellín Antioquia*, 1, 56.
- Ministerio del Interior y de Justicia. (2011). Ley de víctimas y restitución de tierras. Bogotá, D.C.: Imprenta Nacional de Colombia.
- Mockus, A. (1994). Jugando con Lyotard, el porvenir será pasado. *Magazín dominical*, No. 566.
- Moncada Esquivel, R. (2011, febrero). Reportaje: La aventura del 'bel canto' en Colombia. *elpais.com.co*
- Nanda, S. (1987). *Antropología cultural, adaptaciones socioculturales*. Guadalajara, México: Grupo Editorial Iberoamérica.
- Noé, L. F. (1988). *Antiestética*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Organista, O., Gómez, V., Jaimes, D. y Rodríguez, J. (2007). Una idea profunda en la comprensión del mundo físico: el principio de superposición de estados. *Latin-American Journal of Physics Education*, 1(1), 83-88.
- Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro*. 3 ed. (J. Melendres, Trans.). París, Francia: Paídos Ibérica, S.A.
- Percovich, M. (2000). El espacio teatral no convencional y la memoria. *Celcit*. Argentina.
- Piaget, J. (1972). La epistemología de las relaciones transdisciplinarias. En *Los mecanismos del desarrollo mental*. Madrid: Editora Nacional, Madrid.
- Programa de Atención a Víctimas del Conflicto. (2011). Recuperado de <http://casadelamemoria.com.co/site/Default.aspx?tabid=227>
- Quiceno T., N. (2008). *La Comuna 8 Memoria y Territorio*. Secretaría de Cultura Ciudadana, Proyecto Memoria y Patrimonio.
- Restrepo, B. (2011). Justicia a los Muertos o un alegato a favor del recuerdo. *Desde la Región*, No. 54.
- Restrepo, J. *Memoria, Destierro del Olvido - plano escenario*. Medellín, Colombia.
- Riaño A., P. (2009). Recordar y narrar el conflicto. Herramientas para reconstruir memoria, histórica. En G. M. *Histórica*. Colombia: Pro-offset Editorial S.A.
- Ricoeur, P. (1987). Tiempo y narración I. "Configuración del tiempo en el relato histórico". I, 377.
- _____. (2008). *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Sánchez, J. A. (1999). *Dramaturgias de la imagen*. 2 ed. Castilla-La Mancha, España : Universidad de Castilla.
- Sánchez M., E. (2002). *Umbral al Valle*. Medellín, Colombia.
- _____. (2007). Ópera Urbana, reconocimiento escénico de un patrimonio. *Cuadernos de Arte y Pedagogía*, No. 3.
- _____. (2008). La dirección en la puesta en escena en la Ópera Urbana, un escenario transcultural, transdisciplinar y transtextual. *Papel Escena*, No. 8.

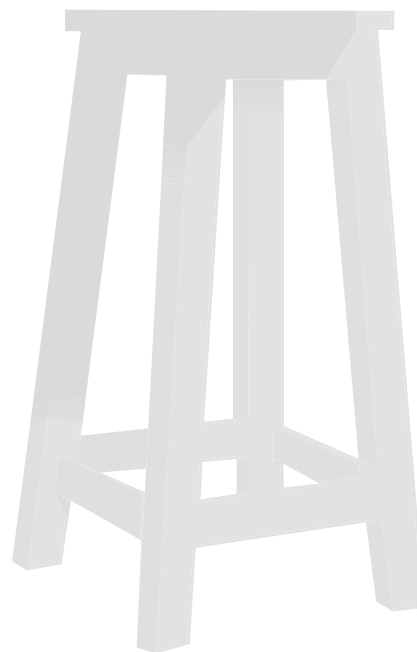
_____. (2011). *Memoria, Destierro del Olvido*. 21. Medellín, Antioquia, Colombia.

Suaza, B. *Memoria, Destierro del olvido. Bocetos escenografía*. Medellín, Colombia.

Taylor, D. (2000). El espectáculo de la memoria: trauma, performance y política. *Al sur*, No. 15.

Toledo, M. (2007, octubre 9). Doris Salcedo: Canto contra el recismo. *BBC MUNDO.com*

Van Den Hoogen, E. (2003). *El ABC de la ópera, todo lo que hay que saber*. Buenos Aires: Santillana Ediciones Generales S.A.



ESCRITO EN EL CUERPO. LA ESCRITURA EN LA CREACIÓN ARTÍSTICA.*

WRITTEN ON THE BODY. WRITING IN ARTISTIC CREATION

Paola Acosta**

** Profesional en Estudios Literarios, PUJ. Magíster en Política Social, PUJ. Especialización en Resolución de Conflictos (en curso), PUJ. Consultora externa de International Finance Corporation –IFC– World Bank Group. Directora del Departamento Académico de Artes de la Escena del Politécnico Grancolombiano. Investigadora, docente y coordinadora en las áreas Humanística e Investigación en el programa de Producción Escenográfica y Visual de Lasalle College International.

RESUMEN

Este artículo trata sobre la relación que existe entre la creación artística y la escritura. Parte del análisis, a partir de algunos diálogos de Platón, de la creación como *poiesis* y de sus diferencias con el hacer técnico.

Analiza también los conceptos de inspiración, creatividad e imaginación, elementos que juegan un papel primordial en la formación y desarrollo de las capacidades de creación artística.

Estructura, finalmente, la relación de la escritura en la formación artística en tres fases diferentes: ideación, formulación y realización.

PALABRAS CLAVE

Creatividad, *poiesis*, escritura, creación artística, imaginación, inspiración, proyecto artístico.

ABSTRACT

This article addresses the relationship existing between artistic creations and writing. The analysis starts from some Plato Dialogues dealing with creation as *poiesis* and its difference with technical doing.

This paper also analyses the concepts of inspiration, creativity and imagination, elements that play an important role in the formation and development of the capacities of artistic creation.

Finally, the paper structures the relationship of writing in artistic education in three different phases: conception, formulation and production.

KEY WORDS

Creativity, *poiesis*, writing, artistic creation, imagination, inspiration, artistic project.

* Recibido: 5 de Junio de 2013, aprobado: 13 de Septiembre de 2013

En mi experiencia como docente y como directora de los trabajos de grado de los estudiantes en artes escénicas y en escenotecnia, ha sido el pan de cada día enfrentarme a procesos de creación, algunos de los cuales parten de ideas difusas y que tienen materialidad onírica, es decir, que aunque parece haber una idea, o muchas ideas, es como un sueño que es difícil precisar. En estos procesos, he descubierto la utilidad del lenguaje, tanto oral como escrito –iba a decir que principalmente escrito, sin embargo, muchas veces es en el diálogo y en las conversaciones que sostengo con los estudiantes cuando se empieza a concretar una idea, cuando la obra empieza a tener un rumbo definido–. Gracias a esta experiencia, me he interesado por analizar cómo y de qué manera se desarrollan y originan los procesos artísticos, y por investigar el papel que juega el lenguaje en tal proceso.

Thomas Alva Edison es recordado por su asombrosa capacidad de inventar, por el fonógrafo, por el perfeccionamiento de la bombilla eléctrica, por el quinetoscopio, entre otros mil inventos. También es citado con frecuencia por su célebre frase sobre que el genio es 1% de inspiración y 99% de transpiración.

Por genio se entiende aquí la capacidad creadora, que a diferencia de lo que se cree comúnmente, es algo que nos pertenece a todos. La etimología de genio es la palabra latina *genius*, que se refería al espíritu guía o deidad tutelar de una persona, familia o lugar. Se lo asoció también al verbo latino *gigno*, *genui*, *genitus* que significa “dar a luz, crear o producir”. Al vincularse esta palabra con personas que por sus talentos

parecían tener un genio especialmente poderoso, pasó a relacionarse con la inspiración.

Así pues, genialidad e inspiración son conceptos estrechamente conectados. Decir que todos somos genios, quiere decir que todos tenemos la capacidad de crear. Obviamente si nunca utilizamos esa capacidad, pues no podemos llamarnos genios en propiedad, y esa fuerza, ese espíritu nunca tomaría forma o nunca se realizaría.

Uno de los valores más apreciados en una persona es su ingenio, que es lo mismo que decir su genialidad: nuevamente su capacidad para crear y producir cosas. Producir, no reproducir en el sentido de replicar. El ingenio es algo que muestran las personas cuando nos hacen reír, cuando nos sorprenden, cuando descifran un acertijo como Sherlock Holmes, y en general, cuando despliegan su inteligencia. Sin embargo, lo que defendemos aquí es que el ingenio, la genialidad, la capacidad de invención y creación, más que una singularidad, es algo que está presente en cada persona, por lo que la cuestión que importa realmente acá es cómo se logra potenciar y hacer que emerja esa gran capacidad que tenemos.

En primer lugar quiero retomar algunos conceptos muy antiguos, pero que siguen vigentes como muchas de las cosas que inventaron y descubrieron los autores de la Grecia clásica. Para tal fin, voy a servirme de algunos textos de Platón que nos permiten comprender algunos temas asociados con la creación y el quehacer artístico y con la relación entre lenguaje (oral y escrito) y arte.

En uno de sus diálogos, *Íon*, Platón presenta un interesante símil para explicar en qué consistía la inspiración poética.

Porque no es una técnica lo que hay en ti al hablar bien sobre Homero; como yo te decía hace un momento, una fuerza divina es la que te mueve, parecida a la que hay en la piedra que Eurípides llamó magnética y la mayoría, heráclea. Por cierto que esta piedra no sólo atrae a los anillos de hierro, sino que mete en ellos una fuerza tal, que pueden hacer lo mismo que la piedra, o sea, atraer otros anillos, de modo que a veces se forma una gran cadena de anillos de hierro que penden unos de otros. A todos ellos les viene la fuerza que los sustenta de aquella piedra. Así, también, la musa crea inspirados, y por medio de ellos empiezan a encadenarse otros en este entusiasmo. De ahí que todos los poetas épicos, los buenos, no es en virtud de una técnica por lo que dicen todos esos bellos poemas, sino porque están endiosados y posesos. (Platón, 1988a, p. 256)

Se podría plantear, aunque volveremos más adelante sobre el tema, que aquí se configura una teoría de la inspiración exógena, según la cual la fuerza de inspiración es externa y lo que identifica a un ser inspirado sería la capacidad para recibir esa fuerza que viene de algo externo a él, de su contacto con la musa que es la fuente del arte. En todo caso, tiene sentido pensar que las obras, producto del procesos de creación, no son especialmente innatas, sino que emergen gracias al contacto con una fuente externa,

también con un maestro –en el caso de los poetas de la Grecia clásica por el contacto con Homero–, que a su vez está en contacto directo con esa fuerza divina, las musas, de donde finalmente provienen las obras artísticas. Digo que tiene sentido, ya que muchos artistas adoptan un maestro o un grupo de maestros, o también se podría decir que en algunos casos son adoptados, y que es en el contacto con esos maestros en donde empiezan a tener una fuerza creadora propia. Cuando el alumno está listo, el maestro aparece. Una cadena de maestros y alumnos que se extiende hasta la fuerza primigenia del arte. Se crean líneas encadenadas como ocurre entre Esquilo, Sófocles y Eurípides, por mencionar un ejemplo.

Sin embargo, aunque ésta es una posible interpretación del símil platónico de la piedra imantada que transmite su fuerza a los anillos de hierro, hay varias ideas que están en juego en este apartado. Por un lado, sí, la idea de la inspiración poética como algo que se recibe, que se insufla en el artista desde una fuerza divina o trascendente. Pero por otro lado, plantea una oposición entre las obras que se originan en una técnica y las obras que se originan en la inspiración. Aquí se plantea una oposición que posteriormente retoma Aristóteles y que enuncia en la *Poética* entre un quehacer más práctico, relacionado con un conocimiento que se denominaría en el mundo de la Grecia clásica como *techné*, de donde viene precisamente el término de técnica, y un quehacer más relacionado con la mimesis y con la representación que se denominaría *poiesis*.

Más que una oposición radical entre *techné* y *poiesis*, lo que se plantea en Aristóteles es

un contraste. Ya que, como anota Shiner (2004) en *La invención del arte*, los griegos no tenían una palabra para representar lo que actualmente conocemos como arte, que proviene del vocablo latino *ars*, y que derivaría en la idea de arte como bellas artes y artes liberales, las propias de los hombres libres, de los hombres cuyo hacer va más allá de las necesidades básicas, para adentrarse en las altas esferas de la existencia (p. 46). Por lo que hablar de un quehacer artístico bien diferenciado, como se entiende en la actualidad, no sería del todo cierto ni en Platón ni en Aristóteles.

Sin embargo, en el pasaje de *Íon* parece clara la diferencia entre una técnica (artística), que sería la que usaban los poetas que imitaban, o pretendían imitar a Homero y a los poetas antiguos, y la inspiración poética, que no obedece a una mera utilización de la técnica, sino a un contacto con una fuerza creadora primigenia, esencial y originaria, que aunque podía provenir del contacto con la obra de los maestros, principalmente era inspirada por una fuerza divina y primigenia.

Una idea similar sobre la inspiración es la que se acuña en las Sagradas Escrituras, donde se entiende que los textos, la palabra, es inspirada por Dios. El término que se usa en las escrituras, es la palabra griega *theopneustos*, que se origina en dos palabras: *theos* (dios) y *pneo* (respirar) y *pneuma* (espíritu). En la acepción latina de inspiración se conserva la idea de algo que se recibe o absorbe, en la acción activa de interiorizar, pero también como acción pasiva de ser insuflado (Battle, s.f., p. 4.1).

Ahora bien, si pensamos que ésta podría

ser a grandes rasgos una teoría exógena de la inspiración, entonces en qué y qué implicaría la teoría endógena de la inspiración.

Para llegar a este punto deberíamos adentrarnos en los vericuetos de la fenomenología del siglo XX, donde el paradigma de la esencialidad y la noumenología, del en sí mismo y el en cuanto sí, el mundo de la ideas platónicas, se reemplaza o transforma en la idea de la existencia. El ser existe en el aparecer, es decir que no precede a su condición de fenómeno, de aparecer frente a alguien, frente a un individuo que además existe en la experiencia del fenómeno. En esta lógica, la inspiración poética, las obras que surgen de la inspiración poética, no surgen especialmente por el contacto pasivo con un dios, o una fuerza, sino con la expresión en el mundo de una existencia, con la aparición de las obras que yace en las profundidades del mismo devenir obra, y no por supuesto en la materialidad de la obra o en su preexistencia. De hecho, la *poiesis* es devenir y no está determinada ni para el artista que la configura en una apariencia, ni para el observador que la recrea y le da existencia en la aparición de la obra ante sus ojos y su subjetividad.

La diferencia entre una *poiesis* exógena y una *poiesis* endógena radica principalmente en el papel y función que se le da al sujeto creador, al artista, entre concebirlo como un ser elegido, o en concebirlo como en un ser que se abre a un afuera desde un adentro.

No obstante, el contraste, o la oposición, entre técnica (*technê*) y *poiesis* se mantiene en los dos casos. En efecto, para Heidegger,

e incluso para un posestructuralista como Foucault, la *poiesis* ocupa un papel predominante en las dinámicas del ser y la existencia, en las dinámicas de la subjetividad y la subjetivación.

Warwick Mules (2009), en un estudio comparativo entre Heidegger y Foucault sobre la idea del ser libre, señala que se puede pensar la *poiesis* como el arte de vivir en general, y no solo como algo que entra en la esfera de la expresión estética, sino como la fuerza liberadora de una configuración. Añade que ser libre en un sentido poético implica un rompimiento con la *techné*. Realizar lo anterior significa ser creativo.

La *poiesis*, eso que hacen los artistas y los seres libres, es un quehacer inspirado y creativo, es un quehacer creador.

Como decía al principio, el genio, es decir, aquel que inventa cosas, que crea –Chaplin, Leonardo da Vinci, Magritte, Arthur Miller, Roberto Bolaño, ustedes los artistas–, es 1% de inspiración y 99% de transpiración. Ya vimos dos enfoques particulares para entender la inspiración que en todo caso confluyen en la idea de un quehacer especial que no se resuelve solo como técnica. Aunque la técnica, como sabrán muy bien los bailarines, los actores, los escenógrafos, y en general todos, los que se dedican a algún arte, hace parte de ese 99% de transpiración que implica un gran esfuerzo y una determinación invencible.

En la película *El cisne negro*, la protagonista Nina Sayers (Nataly Portman) es elegida para representar el papel principal, con la peculiaridad que debe hacer tanto de cisne

blanco como de cisne negro. Pero aunque su técnica es perfecta y se acomoda a la belleza y dulzura clásica del cisne blanco, resulta insuficiente para hacer el cisne negro. ¿Se plantea aquí acaso la necesidad de una *poiesis* que sobrepasa el mero dominio técnico?

En danza se habla mucho de la técnica y de la importancia de la técnica, no tanto en poesía, al menos desde el cambio de paradigma que implicó el Romanticismo. Sin embargo, para muchos artistas, en diferentes campos de las artes performativas, es clara la importancia de la técnica, del manejo de la voz, del cuerpo, de las técnicas escenográficas, de las técnicas en maquillaje, en iluminación, etc. No se trata por supuesto de negar esta realidad, es más bien, como se deduce de *Íon*, algo que subyace en el arte que va más allá de la técnica. Un algo en las obras que se conecta con algo más, no necesariamente externo o metafísico, puede ser una riqueza interior, una apertura desde adentro. En un mundo que cambia continuamente esto parece necesario.

Hay otro diálogo de Platón donde, entre otras cosas, se analiza la capacidad que tiene el lenguaje escrito para transmitir la Verdad, la verdad con “v” mayúscula. En este diálogo, Sócrates, que dialoga con Fedro, trae a colación un mito egipcio según el cual Thamus, el rey de todo Egipto, recibe a Theuth, una divinidad a la que se le adjudicaba la invención de muchas artes y maravillas, entre la geometría, los números y el cálculo, la astronomía, los juegos de las damas y los dados, y también el de las letras, es decir, el lenguaje escrito. Sin embargo,

Thamus, que era el encargado de aprobar o desaprobar esas artes, de acuerdo a la utilidad que veía en ellas, duda de la conveniencia y provecho de las letras.

Pero cuando llegaron a las letras dijo Theuth “Este conocimiento, oh Rey, hará más sabios a los egipcios y más memoriosos, pues se ha inventado como un fármaco de la memoria y de la sabiduría”. Pero él [Thamus] le dijo “Oh! Artificiosísimo Theuth, a unos les es dado crear arte, a otros juzgar qué de daño o provecho aporta para los que pretenden hacer uso de él. Ya ahora tú precisamente, que eres padre de las letras, por apego a ellas, les atribuyes poderes contrarios a los que tienen. Porque es olvido lo que producirán en el alma de quienes las aprendan, al descuidar la memoria, ya que, fiándose de lo escrito, llegarán al recuerdo desde fuera, a través de caracteres ajenos, no desde dentro, desde ellos mismos y por sí mismos. No es, pues, un fármaco de la memoria lo que has hallado, sino un simple recordatorio. Apariencia de sabiduría es lo que proporcionas a tus alumnos, que no es verdad. Porque habiendo oído muchas cosas sin aprenderlas, parecerá que tienen muchos conocimientos, siendo, al contrario, en la mayoría de los casos, totalmente ignorantes, y difíciles, además, de tratar porque han acabado por convertirse en sabios aparentes en lugar de sabios de verdad”. (Platón, 1988b, pp. 401-402)

Aquí retoma Platón, en voz de Sócrates, un mito para analizar una sospecha, la

verdad que puede existir en la palabra escrita. Como en muchas ocasiones Platón diferencia entre una verdad aparente y una verdad real, pues posteriormente establece que sí hay un discurso verdadero que está vinculado con “el discurso que está lleno de vida y de alma”, por lo que la crítica al lenguaje escrito se dirige a los textos vacíos de sentido y de verdad.

Pero no es el único aspecto importante en este pasaje, ya que habla también del papel que juega la escritura en relación a la memoria, que en el caso de los discursos de verdad aparente, resulta un mero recordatorio. ¿Pero qué diferencia un recordatorio a un fármaco de la memoria? En primer lugar hay que entender que fármaco aquí se entiende como una medicina, en el sentido en que restablece un estado original, es decir, que le devuelve la vida a las palabras en el que las escucha. Un recordatorio es simplemente una palabra desvinculada de una experiencia vital y espiritual. La memoria, en cambio, es anamnesis y anagnórisis, recuerdo y reconocimiento, por lo que se restablece la vida que transmiten las palabras que son el reflejo de una verdad, a saber, de una experiencia de verdad. En el sistema platónico, conocer es reconocer, ya que para Platón es la parte divina, que está en contacto con el mundo puro de las ideas y del ser, la que se devela cuando conocemos, por lo que aparece en una experiencia de conocimiento es esa luz subyacente que ya está ahí pero que está oculta por la apariencia.

El matiz de misticismo en estos planteamientos no debe ser tomado a la ligera, ya que tiene una aplicación bastante práctica en relación con la

creatividad, debido a que es ésta, como en el capítulo de las tres transformaciones del espíritu de Nietzsche: camello, león y niño, el fin último y más desarrollado de la escritura y, en general, del quehacer humano. El ser humano es por definición artista. Solo cuando hacemos arte, cuando creamos, logramos estar en contacto con lo verdadero.

La *mnéme*, la memoria levanta su reconocimiento a ese cielo que el mito platónico del alma viajera describe. En ese momento, la memoria no fluye de la letra a la mente para pararse en ella, sino que el proceso de la "automemoria" encuentra su contraste y su fuerza en esa transparencia del mundo ideal, que una versión moderna traduciría en "creatividad". Esa creatividad es ya saber. Porque sólo quien conoce puede realmente recordar. (Lledó, 1988, p. 304)

La creatividad se encuentra en el centro de la ética de la vida y, por supuesto, en la estética de la vida. Incluso la memoria, que se entiende, desde un punto de vista temporal, como algo mecánico, como un mecanismo que registra como una videgrabadora, es fundamentalmente creación, edición. Inventamos nuestro pasado y lo reinterpretamos a medida que tenemos nuevas experiencias.

Hemos hablado hasta aquí de la inspiración, lo que nos ha llevado a reflexionar sobre un tipo de quehacer, a saber, el quehacer inspirado, la *poiesis*, que se relaciona con el lenguaje escrito de una forma especial, ya que supone un discurso lleno de vida y de alma, que

deriva en el discurso creativo, en el que se despliega nuestra facultad creativa.

Esto, que parece netamente abstracto, permite aproximarse a la praxis artística y comprender mejor el papel de la escritura, y en general, del lenguaje en los procesos y realizaciones artísticas. ¿Pero por qué no hacerlo desde un enfoque más técnico, como una especie de *Manual para ser un gran artista a través de la escritura*? Precisamente porque no es simplemente una metodología que pueda funcionar sin unos fundamentos y una conciencia del sentido de los ejercicios y estrategias que pueden llevar a entrenar a los artistas.

¿Cómo motivar la inspiración? ¿Cómo fomentar la creatividad? Esas son preguntas que surgen cuando te haces cargo de los procesos artísticos de artistas en formación, que deben presentar un trabajo de grado final donde demuestren sus conocimientos en el oficio y su creatividad. En mi experiencia, la escritura ha resultado muy provechosa al establecer campos de construcción simbólica y un laboratorio de pensamiento.

He buscado motivar esa *poiesis*, que es un hacer que va más allá de lo técnico, aproximándose a un decir y un expresar con sentido. Esta es una de las fases en las que la escritura demuestra ser provechosa. La otra fase es la etapa de formulación, que por cierto no son del todo independientes. Sin embargo, la formulación de un proyecto artístico parece algo en lo que las academias de arte deben trabajar con más ahínco, proveyendo de herramientas que permitan a los estudiantes, desde su práctica, llegar a una formulación coherente, concisa y clara sobre lo que han

hecho, están haciendo o buscan realizar. Para esto, la escritura, el lenguaje escrito, parece esencial. Por otra parte, en la formulación también hay *poiesis*, aunque solo se relacione indirectamente con la obra al ser la obra una expresión que se da en otra materialidad y en otro lenguaje: pintura, actuación, escenografía, música, etc. Aun así, la escritura se engrana en el proceso de creación como un dispositivo de potenciación creadora, al obligar, en primera medida, a reflexionar sobre lo que se está haciendo.

Las obras de Leonardo da Vinci, por ejemplo, están acompañadas en su proceso de una serie de notas e investigaciones del autor que usualmente eran registradas por él de forma escrita. Esta escritura, es decir, el pensamiento artístico formulado, hacía parte fundamental del proceso de creación, al permitir al artista visualizar y concretar ideas que estaban concatenadas con las obras.

En términos generales, la creatividad puede definirse como la facultad para la generación de nuevas ideas. En cuanto a su objetivo, puede decirse que se aplica para la solución de problemas, para una comprensión y formulación nueva de los problemas, y para la expresión de nuevas realidades. Según Boden, existen tres tipos principales de creatividad en relación con la forma en que se generan las nuevas ideas: la creatividad combinacional, que implica una nueva combinación de ideas preexistentes; la creatividad exploratoria, que surge a partir de la exploración de conceptos estructurados; y la creatividad transformacional, que implica la transformación de alguna o algunas dimensiones de la estructura (Siefertzi, 2000, p. 2).

¿“Conceptos estructurados”, “dimensiones de la estructura”? No sé, por un momento pareciera que estamos hablando de ingeniería civil o de arquitectura. No obstante, la creatividad sugiere una exploración y transformación, pero ¿qué se explora y qué se transforma? Es éste un punto fundamental, pues lo que se modifica, renueva e inventa es precisamente la estructura. ¿Qué es la estructura en el campo de la creación artística y en el campo de la creación en general?

La estructura es la organización funcional de las partes con un objetivo común. Este concepto se aplica tanto para un edificio, digamos un hospital o un conjunto residencial de apartamentos, como para las estructuras lingüísticas o para los organismos vivos. La creatividad, si seguimos esta tipología de Boden, se vincula con lo paradigmático. No se trata de procreación o de réplica, es algo nuevo, algo originario. La cadena de la creación produce estructuras que a su vez generan nuevas estructuras. Y si nos preguntamos cuál es la estructura que subyace a todas las estructuras, pues en definitiva deben responder que la estructura del pensamiento. Pero no debemos entender el pensamiento como la estructura neurológica de nuestro cerebro, que aunque evoluciona, lo hace de una manera tan lenta que pareciera una constante, es más bien la estructura de la mente, la psique.

En este punto confluyen la *poiesis* y la creación como sinónimos de un mismo fenómeno, la innovación mental.

En el proceso escritural que acompaña la creación artística hay un trabajo claro de

estructuración, y por ende, de creación. Lo que significa, a fin de cuentas, una transformación de los paradigmas mentales que se origina en una búsqueda introspectiva, en un contacto con las fuentes externas, o en una combinación de las dos. Estas fuentes que alimentan la creación son adaptadas y transmutadas, y se pueden ver como interpretaciones o como expresiones de ese proceso.

Pero para que esta transmutación ocurra, para que se produzca el juego, es necesario que se detone la imaginación y, en general, las facultades creativas que poseemos. Aquí es donde la escritura tiene una misión. Precisamente servir de medio para que la imaginación y esas otras facultades que se movilizan en el proceso de creación, se dinamicen y desarrollen.

La imaginación es la acción de formarse imágenes mentales. Estas imágenes pueden ser de diferentes tipos: visuales, acústicas, olfativas, etc. La imaginación puede ser activa o pasiva. Es activa cuando esas imágenes son generadas por la mente del que las piensa. Son pasivas si son producidas por un estímulo externo que las condiciona (Glover, s.f., p. 23). El prototipo de la primera son los sueños, en los que la mente proyecta esas imágenes. El prototipo de la segunda es el cine, que hace que en nuestra mente se forme la imagen que se transmite. Sin embargo, en la mayoría de casos la imaginación actúa como una mezcla de las dos. Por ejemplo en la lectura, por un lado nos formamos imágenes acústicas de las palabras a medida que leemos, pero al mismo tiempo proyectamos imágenes de lo que estamos leyendo, interpretando los textos y dándoles forma automáticamente al hacer uso de nuestro registro mental de experiencias, sensaciones y visiones.

Se dice con frecuencia que los artistas son personas imaginativas, en ese caso se habla de la imaginación activa que se relaciona con la fantasía. No es solo la invención de mundos, sino la capacidad para dar una respuesta estética a problemas estéticos –lo que hacen con frecuencia los artistas de las artes escenotécnicas–. Producir soluciones materiales depende de la capacidad de visualizarlas. Por ejemplo, supongamos que estoy involucrada en una obra, digamos en una versión de *El rey Lear*, y soy la encargada de la iluminación, aunque tengo unos principios que me ayudan a crear una partitura de las luces, buscando los efectos que me pide el director para cada escena, para cada acto y para cada acción, como luminotécnico también debo visualizar, desde mi conocimiento, cómo llevarlo a cabo: con qué luces, con qué intensidad, desde qué ángulo. Para eso me baso en lo que interpreto de la obra y lo que interpreto de las directrices del director, para lo cual debo dar soluciones creativas. Lo mismo ocurre, por supuesto, en maquillaje, vestuario o escenografía.

Concebirse como artista en propiedad, es decir, que no solo domine la técnica sino que también sea creativo, es fundamental para consolidarse como una pieza importante en una obra, por más que se trabaje de manera subsidiaria con otras artes; e implica, el entrenamiento en la formulación y expresión de nuestras ideas artísticas, de esa inspiración que inunda nuestro espíritu.

Hay dos dimensiones en la escritura que ayudan en ese entrenamiento. En primer lugar, la escritura como potenciadora y detonadora de la imaginación y la

creatividad. En segundo lugar, la escritura como estructuradora del pensamiento.

La creatividad, a diferencia de la imaginación, es más procesual, es decir, que involucra diferentes fases, procesos y momentos. En efecto, la creatividad involucra la imaginación, pero no se reduce a esto, ya que la creatividad implica también la capacidad de realización de una idea, y por tanto, los procesos que esto conlleva: análisis, intercambio de ideas, interpretación, discursividad, etc.

La escritura se proyecta en diferentes fases de la creación. Fases o etapas que serían, en términos generales, las siguientes:

- Ideación.
- Definición y planteamiento.
- Experimentación / Realización.

En la ideación se encuentran todos los primeros procesos que involucran el nacimiento y origen de una idea artística. En el caso de las obras que involucran una serie de artistas y conocimientos que se deben conjugar como ocurre en las artes escénicas y en el cine, esta etapa normalmente se engrana en cada disciplina con la ideación que ocurre en las otras disciplinas que están en juego. Aunque hay un director de orquesta, la interpretación, como en el caso de la música, recae sobre cada uno de los músicos. El escenotécnico nunca es una pieza muda, un botón que se oprime para llegar a un resultado preestablecido, y precisamente aquí radica la magia de las artes escénicas. La ideación, que consiste en la visualización y configuración de una idea, requiere de un trabajo de dialéctica y de interpretación, de hermenéutica e intersubjetividad.

En esta fase, la escritura es un instrumento muy poderoso. En primer lugar, por que posibilita una mejor comunicación de las ideas en su formación. En segundo lugar, porque promueve el surgimiento de ideas. Los ejercicios que en mi experiencia como docente y como artista he puesto en práctica, son muy diversos y muchas veces dependen de las circunstancias que se van presentando, sin embargo, hay ciertas características que comparten. Una de estas características es que se trata de ejercicios iniciáticos, lo que implica una cualidad propiciatoria. Con ellos busco propiciar en el otro, que más que un estudiante es un cómplice, el surgimiento de una idea clara, de una misión concreta por cumplir. Por lo tanto, no solo deben determinar una forma sino también motivar la pasión de esos artistas. Aquí entran en juego la capacidad para entender las motivaciones, e incluso el carácter del artista a mi cargo y la capacidad para generar una simpatía (*sympatheia*). Simpatía en el sentido griego de sentir con el otro. Y también con el sentido contemporáneo de pasarla bien con alguien, de comunicarse y de un sagrado decir sí: un “me gusta lo que estás haciendo”, un “me maravilla lo que eres”; un principio de admiración. Por lo tanto, busco ejercicios y estrategias que se ajusten a cada caso. Normalmente estos artistas llegan con la necesidad de realizar un trabajo, motivados en primera medida porque es una exigencia para optar por el título al que están aspirando. Esto hace que no sea un proyecto motivado solo por razones intrínsecas, sino además con una motivación extrínseca que a veces interfiere con el propósito de la obra. Por esta razón, el aspecto de la motivación es muy importante. Así que la pregunta que recorre estas experiencias se ocupa de la

realización de ejercicios que sean tanto provechosos como motivantes.

En esos momentos muchas veces me he enfrentado a un conflicto que seguramente comparto con mis colegas docentes en las áreas de artes, ya que se tiene la idea de que las artes y los artistas son principalmente personas que trabajan con lenguajes y materiales no lingüísticos: cuerpo, telas, objetos, pintura, luces, cámaras, etc., y que en consecuencia no se forman como escritores. Así que, cuando se les exige realizar un documento escrito, hay que tener especial cuidado para poder enfrentar los prejuicios que se tienen frente a la escritura, y en algunos casos, el rechazo que a veces muestran ante una tarea que ven como algo que les implica un esfuerzo aparentemente inútil.

Así que en la fase de ideación de un proyecto artístico, busco implementar una estrategia que esté constituida de ejercicios que sean motivantes según el caso, ya que los que funcionan para algunos no funcionan para otros. Es usual que se lleven a cabo bitácoras. Esta es una herramienta que resulta provechosa y permite reunir en un mismo lugar los diferentes ejercicios que se pueden sugerir. En esta fase también tengo en cuenta el momento en el que se encuentra un proyecto o una idea, ya que algunos alumnos llegan con objetivos y planteamientos más definidos que otros, por lo que en algunos casos la idea ya se ha precisado y el trabajo consiste más en la formulación y redacción del proyecto.

Entre los ejercicios de ideación que he utilizado están los siguientes:

- *Nulla die sine línea* (ningún día sin una línea): básicamente significa que todos los días, ojalá en la mañana, como la primera cosa que se hace en el día, se sienten a escribir lo primero que se les venga en la cabeza, como un flujo de la conciencia. El objeto de este ejercicio es que pierdan la idea de la escritura como premeditación y esfuerzo, y que entrenen su capacidad discursiva; además, sirve para tener ideas nuevas y concatenarlas. Este ejercicio es muy similar a uno que descubrí en un libro de Julia Cameron (1992), *El camino del artista* (*The Artist's Way*).

- Escritura de introspección: en este caso se buscan ejercicios que tratan de detectar problemáticas y temas que son parte de la historia y la psicología del artista. La búsqueda de sí. Este es un tema muy recurrente en los artistas, la pregunta sobre quién soy yo. Descripciones de ellos mismos, de su entorno, de sus amigos, de su familia. Reflexiones libres, textos autobiográficos, ejercicios poéticos.

- Fuentes externas: en estos ejercicios se busca que encuentren en las obras, artistas y, en general, en las cosas que los rodean, los aspectos que despiertan su interés. En este caso, que es de carácter analítico, interpretativo y explicativo, se pretende que ellos encuentren elementos que puedan utilizar en su proyecto y que inicien una aproximación a la fundamentación de su proyecto. Reflexiones escritas sobre obras, análisis de los procesos semióticos y la mecánica de una obra o de un artista, de su estética.

- Ejercicios de creación: cuentos, poemas, generación de textos a partir de palabras, conceptos, olores, sensaciones, texturas. Por ejemplo: un texto de 300 palabras donde se inspiren en la sensación que les produce la oscuridad, o el agua, o la textura de la seda, etc.

Todos estos ejercicios tienen, y deben tener, un propósito claro dentro de la temática y disciplina del proyecto que se está desarrollando. En consecuencia, deben adaptarse a cada proyecto, no solo como guía para docentes o directores, sino también como guía para cualquier artista que necesite precisar un proyecto.

Una vez se visualiza una idea, la siguiente fase consiste en definirla. Para esto se hace necesario tener otro grupo de acciones escriturales que faciliten este proceso. La definición implica un planteamiento y una estructuración de los pasos a seguir (un método). En ocasiones también una metodología.

Ejercicios para la definición del proyecto:

- Persiguiendo la idea: aquí se busca delimitar la idea. Definir en un texto muy corto de qué se trata el proyecto, así como se hace con los argumentos en una película. El entrenamiento en este caso sugiere no solo tratar de definir mi proyecto, sino además buscar aprender a definir y delimitar. Un ejercicio para esto es por ejemplo leerse un cuento y contar de qué se trata en 100 palabras, en 80, en 50 y en 20. Esto se puede hacer con películas, con obras de arte, con obras de teatro. En general, aprovechar los intereses

del artista, o lo que consideramos que podría aportar a su obra en especial. Así pues, los temas de este ejercicio son determinados por el tema del proyecto. De esta forma no solo se entrena al artista en su capacidad para delimitar una idea, sino que además se encuentran referencias que pueden aportar al mismo proyecto.

- Los planos del edificio: en estos ejercicios se busca que los artistas definan unos pasos a seguir y estructuren la realización del proyecto, no solo en la parte práctica, sino también en los pasos que deben acompañar la formulación del proyecto, es decir, objetivos, las razones que justifican el proyecto, si va a estar dividido en partes y cuáles podrían ser estas. Como los artistas usualmente quieren transformar el mundo y su creatividad se expresa en todas las acciones de su vida, esperan también en la estructuración de un proyecto que sea algo estético y significativo. Un ejercicio que he implementado es que me describan, apoyándose en una metáfora o en una analogía, a qué se parece la estructura de su proyecto: a una tela de araña, ¿por qué?, a un cubo o a una esfera, a un rompecabezas, etc. Este ejercicio resulta motivante al implicar su imaginación y sugerirles que están haciendo algo más que palabras, o mejor, que a través de las palabras, se pueden también crear mundos.

Una vez se han definido las partes y los pasos del proyecto, queda la esperada fase de la realización. En esta fase, la escritura es también un gran apoyo, pues

permite la experimentación conceptual y creativa sobre problemáticas que se encuentran por el camino y permite la reformulación del proyecto. La escritura, lo ya definido a través de ella, no es una camisa de fuerza –en esencia escribir es reescribir–, por lo que resulta provechoso volver sobre lo escrito y estructurado para darle una forma que se adapte a lo que va ocurriendo, a los cambios que se van dando durante el desarrollo del proceso de realización.

Ejercicios de escritura en la experimentación y realización:

- Diario del proceso: este ejercicio busca mantener alerta la mirada sobre lo que se va realizando, ya que exige una reflexión continua sobre el proceso y las etapas del proceso. Además, son textos que pueden ir en la formulación del trabajo, ya que en la mayoría de casos el proyecto va acompañado de un texto escrito. Así que permite avanzar en la escritura, que muchas veces se vuelve un dolor de cabeza porque se deja para el final.
- Experimentación conceptual: estos ejercicios buscan afinar la mirada sobre los conceptos que acompañan la realización. Si por ejemplo se trata de un proyecto escenográfico de una obra de Shakespeare como *La tempestad*, donde el director sugiere como una directriz de la obra que la magia representa el inconsciente de los seres humanos, dándole un matiz psicológico, la búsqueda en la escritura se centraría en el concepto de lo inconsciente y en la búsqueda del sentido y significado de las texturas,

los colores y las formas que puedan representar esa idea. No se trata, sin embargo, de un determinismo, sino buscar en lo que puede sugerir el color rojo, basándose en textos que puedan acompañar y puntualizar esa reflexión.

Por último, está la etapa de la formulación, registro y comunicación del proyecto: la escritura del texto que acompaña la obra. En este caso ya no es un asunto de ejercicios escriturales, sin embargo, se apoya en todos los textos que se han ido realizando por el camino. Tiene por supuesto sus cualidades particulares ya que es la expresión más formal de la escritura. En este caso el ejercicio consiste fundamentalmente en editar, completar y fundamentar el proyecto.

Como hemos visto, la escritura es una herramienta muy valiosa que se integra en el proceso artístico desde sus fundamentos. La inspiración, la *poiesis*, la formulación del proyecto, el proceso de realización, son detonados y potenciados por la escritura, por el pensamiento escrito. Además, son una parte invisible pero sustancial de la obra, pero que encarna en una serie de textos todo el proceso de transmutación que da cuenta de una realización que va mucho más allá de la materialidad y de lo que percibe un espectador en la experiencia estética al asistir a una función.

El artista es un poderoso generador de ideas, pero para que estas ideas se concreten en obras, deben pasar por el tamiz del pensamiento estructurado y por la concreción de las imágenes y conceptos que acompañan a las obras. La escritura se presenta como ese tamiz que permite

depurar el proceso y consolidar la obra en sus diferentes etapas. Además, es el ámbito natural de la formulación y comunicación de la obra en los contextos académicos. Por tales motivos, es importante seguir investigando las relaciones entre escritura y obra artística, dándole a la escritura

un lugar preeminente en los procesos artísticos y en la formación artística, lo que a fin de cuentas derivará en obras conscientes y significativas, insufladas de vida y de alma, y en las que ese 1% de inspiración se funda con el 99% de transpiración que exige el arte.



Obra: "Invocation of fiction", Fotografía: Bredy Jeins Gallego

BIBLIOGRAFÍA

- Battle, J. (s.f.). *Revelation and Theological Method*. Chapter 4: Definition of Inspiration. Recuperado de http://wrs.edu/Materials_for_Web_Site/Courses/Theology_1/Chapter_4--Definition_Inspiration.pdf
- Cameron, Julia. (1992). *The Artist's Way*. New York: Penguin Putman Inc.
- Glover, Elsa. (s.f.). Imagination. Recuperado de <http://www.rosicrucianfellowship.com/rays/imagination.pdf>
- Lledó Iñigo, E. (1988). *Diálogos III*. Introducción a Fedro. Madrid: Editorial Gredos.
- Mules, Warwick. (2009). Poiēsis and technē in Foucault and Heidegger: Towards an Aesthetics of Free Being. Recuperado de <http://www.sciy.org/2012/12/13/poiesis-and-techn-praxis-in-foucault-and-heidegger-towards-an-aesthetics-of-free-being/>
- Platón. (1988a). *Diálogos I*. Madrid: Editorial Gredos.
- _____. (1988b). *Diálogos III*. Madrid: Editorial Gredos.
- Sefertzi, Eleni. (2000). Creativity. Recuperado de http://www.adi.pt/docs/innoregio_creativity-en.pdf
- Shiner, L. (2004). *La invención del arte*. Barcelona: Ediciones Paidós.

PROCESOS EXPERIMENTALES, DRAMATURGIA ESCÉNICA Y DISEÑO INTERDISCIPLINARIO.

METODOLOGÍA DE LOS ESPECTÁCULOS DE KALIBÁN USINA TEATRO, 2006-2013.*

EXPERIMENTAL PROCESSES, SCENIC DRAMA AND INTERDISCIPLINARY DESIGN. METHODOLOGY OF KALIBAN USINA THEATER PERFORMANCES (2006-2013)

Sergio Marcelo de los Santos Llambí**

*** Diseñador Teatral egresado de la Escuela Montevideana de Arte Dramático (EMAD, 2000). Desarrolla su actividad profesional en Montevideo diseñando vestuario, escenografía e iluminación. Trabaja en el Teatro Solís como Coordinador de Escenario. Fue Asistente Académico de la Dirección de la Escuela Universitaria de Música (2008-2012), y es actualmente integrante del grupo interdisciplinario GIDMUS y del Proyecto I+D "Cuerpo, Arte, Sociedad" en el Departamento de Musicología. Fue Ayudante de cátedra en Teoría de la Puesta en Escena/Proyecto de Investigación teórico-práctico (2013), y en Realización de vestuario (2010-2012), en la EMAD. Es Miembro Honorario de la WTA (Work In Textile Art Organization) y socio del CETU (Centro de Arte Textil Uruguayo). Desde 2007 es integrante de Kalibán Usina Teatro.*

RESUMEN

El grupo montevideano Kalibán Usina Teatro, en el año 2006, comenzó una etapa de experimentación escénica basada en la memoria, los recuerdos y los sueños. Desarrolla una metodología consistente en la realización de laboratorios experimentales al inicio del proceso de creación de cada obra, en los que se elabora la dramaturgia escénica en forma interdisciplinaria: luz, imagen, espacio, movimiento, música, texto, etc. El texto no existe con anterioridad, no es la base inicial de las obras, surge al final de los procesos como consecuencia del trabajo interdisciplinar. Sin el objetivo tradicional de contar una historia se juega con la sugerencia y se construye un discurso alejado de lo convencional. El hilo narrativo se rompe, y el espectador queda frente a un rompecabezas. Paralelamente a sus espectáculos, ha ido trasladando esta metodología a diferentes ámbitos de enseñanza (talleres, laboratorios, cursos). La investigación previa que forma parte de la producción de las obras se complementa con la posterior reflexión sobre los procesos realizados; ambas instancias tienen una mirada antropológica.

PALABRAS CLAVE

Experimentación escénica, proceso creativo, dramaturgia escénica, creación interdisciplinaria, diseño teatral.

ABSTRACT

In 2006, the Uruguayan theater company Kalibán Usina Theater started a new stage of scenic experimentation based on memory, memories and dreams. It develops a method consisting of the carrying out of experimental laboratories at the beginning of the creation process of each play, where scenic play-writing is elaborated in an interdisciplinary way: light, space, movement, music, text, etc. The text does not exist previously, it is not the initial basis of the play, and it comes to life at the end of the project as a consequence of interdisciplinary work. Without the traditional objective of telling a story, one plays with suggestion and with building a speech away from traditional traits. The storyline breaks and the audience are faced with a puzzle. Concurrently to its performances, the company has been moving its method to other teaching environments (workshops, laboratories, courses). The previous research that makes part of the work production is complemented with the subsequent critical reflection on the processes carried out, both instances under an anthropological view.

KEY WORDS

Scenic experimentation, creative process, scenic playwriting, interdisciplinary creation, scenic design.

* Recibido: 2 de Junio de 2013, aprobado: 13 de Septiembre de 2013

VI Encuentro Internacional de Investigación en Artes Escénicas, Manizales. Ponencia presentada por la Universidad de la República, Escuela Universitaria de Música, Grupo Interdisciplinario del Departamento de Musicología, Montevideo.

INTRODUCCIÓN

El Grupo Interdisciplinario del Departamento de Musicología (GIDMUS) de la Escuela Universitaria de Música de la Universidad de la República (Uruguay), es un ámbito de investigación identificado con la vinculación de miradas disciplinarias convergentes en reflexiones sobre la música y las artes escénicas. Experiencias de este enfoque interdisciplinario se han desarrollado en los más recientes programas y proyectos de este Departamento: Las Artes Musicales y Escénicas en las instituciones teatrales uruguayas, *Músicas, escenas, escenarios* en el Uruguay de los siglos XX y XXI, y *Cuerpos, Arte, Sociedad*.

En ellos, la acción principal es la de *atrapar lo efímero* que hay en su objeto de estudio, tanto en sus aspectos creativos como en su concreción. Esto excede el enfoque musicológico y, por lo tanto, progresivamente fue ampliándose la mirada múltiple que tiene el GIDMUS desde el comienzo, y ahora reúne Antropología, estudios teatrales, Ciencias de la información, Historia del arte y, también, el trabajo de artistas; un recorrido interdisciplinario desarrollado a partir del estudio de las artes performáticas.

Especialmente en *Cuerpos, Arte, Sociedad* (que tiene el objetivo de producir un marco teórico y metodológico actualizado sobre el tema), la vinculación de diferentes disciplinas científicas, humanísticas y artísticas, definió un marco teórico fundamentado en el cuerpo como una construcción en la que lo cultural y lo biológico están en constante intercambio. A partir de este concepto se elaboran

enfoques que atienden a los elementos que hacen del cuerpo ese tipo de constructo: gestualidad, representación y presencia.

Una de las subáreas de esta investigación, es la relación cuerpo/objetos performáticos. Se hace foco en complementos como maquillaje, vestimenta y otros objetos, recurriendo al aporte de la antropología del cuerpo, de la teoría de la performance y de la teoría de la recepción.

Recientemente, el GIDMUS se ha propuesto acercarse al trabajo del actor-creador en las obras de Kalibán Usina Teatro, para estudiar cómo el vestido califica al cuerpo del actor y lo convierte en signo –aportando sentido a través de la fisonomía– y lo contextualiza –revelando datos del personaje–. A partir de la visión del vestuario teatral concebido como una segunda piel, se reflexiona sobre el proceso de diseño para las tres últimas puestas en escena del grupo montevideano; tres espectáculos de teatro-danza (con dirección general de Diana Veneziano), a partir de una metodología de creación interdisciplinaria que se concretó en: *Recuerdos que han soñado* –2007–, *Adiós que me voy* –2009–, y *¿Quién me quita lo bailado?* –2012–.

Kalibán comenzó un trabajo de experimentación escénica, en el año 2006, basado en la memoria, los recuerdos y los sueños. Accediendo a los recuerdos, se admite lo imaginario y la complicada interrelación entre pasado y presente, y se escenifica una realidad que puede ser simplemente un sueño. El hilo narrativo se rompe en una puesta en escena lograda por la transposición de técnicas utilizadas en otras disciplinas artísticas,

así como la inclusión de estas disciplinas, generando una ampliación del espectro interpretativo, perceptivo y asociativo del espectador, que queda frente a un rompecabezas. No se tiene por objetivo el tradicional cuento de una historia, se juega con la sugerencia, se construye un discurso alejado de lo convencional.

La metodología que Kalibán viene desarrollando, consiste en la realización de laboratorios experimentales iniciales para desarrollar el trabajo en forma interdisciplinaria: luz, imagen, espacio, movimiento, música, texto, etc. Luego de unos meses explorando los mundos propios de los integrantes, se pasa a una segunda instancia en que a partir de lo producido en los laboratorios, se crea la dramaturgia escénica. El texto no existe con anterioridad, no es la base inicial de la obra, surge al final del proceso como consecuencia del trabajo interdisciplinar.

Paralelamente a sus espectáculos, Kalibán está desarrollando distintas instancias de difusión de su metodología en ámbitos de enseñanza (talleres, laboratorios, cursos); esto implica una investigación previa, que forma parte de la producción de las obras, y, la posterior reflexión sobre los procesos realizados.

KALIBÁN USINA TEATRO

Surge en 1999 dentro de una propuesta de creación artística colectiva y con múltiples expresiones, que buscó generar un polo de identidad cultural. En noviembre de 2000 se lanza esa propuesta en el Parque Cultural Quinta de Santos: un predio abandonado que el grupo recuperó

a efectos de su apertura al público, rescatando la construcción y el jardín de valor histórico y patrimonial, organizando una sostenida actividad artístico-cultural al servicio de la comunidad.

En ese lugar histórico y alejado del centro de Montevideo, se estrenan las primeras obras y también se llevan a cabo además de actividades educativas, otro tipo de iniciativas de música, danza, teatro, poesía, performance, etc. Hubo una insistente preocupación por la cercanía del público y los creadores; se organizaron en distintas instancias, novedosas vinculaciones entre el arte y los sentidos en las que participaron destacados artistas del medio. A unas 500 actividades, asistieron más de 45.000 espectadores.

Todas estas actividades fueron realizadas desde 1999 hasta el año 2004, con el apoyo del Ministerio de Educación y Cultura, del Gobierno Departamental de Montevideo y del ICOMOS (International Council of Monuments and Sites). A partir del año 2005, el grupo decidió trabajar en actividades artísticas en diferentes espacios de la ciudad (la calle, los museos, espacios no convencionales) y actualmente, acompañando sus procesos de creación, entró en el circuito de salas teatrales, insertándose en el entramado de apoyos públicos a las iniciativas escénicas.

Desde el año 2004 se realizan talleres de teatro y danza destinados a niños y adolescentes en diferentes espacios de la ciudad, con el apoyo del IPAT (International Performers Aid Trust) de Londres. En el correr del año 2008, se implementó Reacción 23, un proyecto de investigación escénica en módulos de

entrenamiento y experimentación con una perspectiva multidisciplinaria, sobre ejes fundamentales de la creación escénica: la relación, el objeto y el espacio. Se trata al igual que en el caso de las obras, de una experiencia dramática compartida, donde actores, bailarines y diseñadores participan de la creación desde su propia experiencia sensorial individual, en un montaje abierto. Se mezcla el lenguaje del teatro y de la danza concibiendo lo escénico con herramientas del cine.

Actualmente y luego de 15 años, Kalibán Usina Teatro ha concretado ese perfil estético en el espectro de propuestas escénicas de Montevideo, optando para sus producciones por el teatro-danza. Para ello ha desarrollado una metodología de trabajo que ha variado en aspectos instrumentales, pero que tiene un sistema definido y concreto de líneas de acción que también están siendo llevadas a los ámbitos de enseñanza en los que los integrantes del grupo participan. Se trata de propuestas que promueven el conocimiento y la vocación de trabajo interdisciplinario en los estudiantes, clases teórico-prácticas que combinan la lectura, visionado de material audiovisual y discusión teórica de los diferentes temas, ejercicios prácticos individuales y colectivos, y posterior análisis en relación al tema específico.

Recientemente durante una de las clases, se llegó con un grupo de alumnos, a poner en relación dos frases significativas. La primera es de Robert Wilson (citado en Valiente, 2005, p.15):

Miro hacia arriba y veo nubes colgando. Un aeroplano cruza. En la calle veo un hombre caminando y un coche que pasa. Todos

estos eventos ocurren al mismo tiempo y a diferentes velocidades. [...] varias capas espaciales y temporales. [...] un espacio lleno de tiempo; [...] un espacio de memorias.

La segunda es de Felisberto Hernández (1983, p. 55):

Sentí todo con una simultaneidad extraña: en una pieza el movimiento de los comentarios y los llantos, en la otra el silencio quieto de mi abuelo y de los candelabros –con excepción de las llamitas de las velas que era lo único que tenía movimiento en esa pieza–, el ruido y la alegría en la vereda y la risa que me imaginaba que tendría Ana en alguna parte. Ninguna de estas cosas tenían que ver unas con otras [...].

Juntas componen la cartografía del nuevo proceso iniciado en 2013.

EXPERIMENTACIÓN

Kalibán, grupo interdisciplinario, es una “usina de creación artística”. Práctica profesional, investigación y docencia se sintetizan, forman un ciclo de etapas imbricadas; se retroalimentan, de manera que una hace a la otra a la vez que es hecha por las demás sin que sea posible saber dónde comienza y dónde termina cada una. Ocurren al mismo tiempo.¹ En

¹ Anne Bogart: “I need to spend one third of my time studying, one third directing, and one third teaching. If I get unbalanced in any of the three, for example if I am directing too much without enough time to study or if I am teaching too much without enough time to direct, I suffer from this imbalance. Teaching gives me the opportunity to develop ideas that I have been studying and directing gives me the opportunity to put these developed ideas into practice” (citado en Arbin, 2010).

estos años de experimentación estética, se ha recorrido una multiplicidad de caminos, por lo que fue necesario aplicar una metodología también de carácter múltiple, que diera valor a la razón y a la emoción, a la convicción y a la libertad, y que permitiera tanto el descubrimiento previsible como el que surge por causa del azar. Estas dicotomías con elementos que no son aceptables para el caso de metodologías estrictas, se disuelven en esta disciplina que tiene una orientación sensorial, afectiva e imaginativa. Se permite un abordaje cualitativo basado en narrativas personales y evocativas, alejando la mirada general, neutral, distante y cuantificadora que prevé, establece y ordena, del paradigma positivista (Tourinho, 2013).

Los materiales de trabajo son experiencia vivida y la herramienta es la improvisación. Luzuriaga (1990) señala que las improvisaciones deben ser realizadas “sin temor a crítica alguna. [Son] menos un ejercicio, y más un recurso funcional” (p. 121); son un juego que “debe continuar hasta que se agoten todas las asociaciones de que es capaz el actor” (p. 96).

En las improvisaciones de Kalibán, se plantean propuestas similares a la de Yvonne Rainer de usar la cualidad de objeto del intérprete, de manera que pueda “ser manipulado como un objeto, recogido y transportado, y así los objetos y los cuerpos [resulten] intercambiables” (citado en Goldberg, 1996, p. 143), “manipulándolos como si fueran una pieza de escultura o una página de poesía [explorando] el cuerpo como un elemento en el espacio” (Goldberg, 1996, p. 159).

Se plantea como hipótesis que en la creación de un hecho escénico se puede

hacer una transposición de técnicas utilizadas en otras disciplinas artísticas, así como la inclusión de estas disciplinas, generando una ampliación del espectro interpretativo, perceptivo y asociativo del espectador. Las obras de Kalibán se sitúan en un camino intermedio entre la performance y la instalación; son obras que: “circunscrevem-se ou se instalam como um espaço de performance. Vale dizer, um espaço de experimentação que passa a ser imprescindivelmente compartilhado pelo espectador” (Melim, 2007, p. 102).

Se busca obtener como resultado una dramaturgia a partir de técnicas y métodos de trabajo de las artes plásticas y audiovisuales, para la posterior creación de un libreto visual y de otro sonoro, elaborados desde los elementos plásticos que intervienen en el hecho escénico.

Mauricio Kartún propone al comienzo de su conceptiva para el dramaturgo (justificando la humanidad de ese título –contrapuesto a la rigidez de las preceptivas y las reglas taxativas–), el ejercicio de la dramaturgia con: “Un cajón de utensilios para ser empuñados en un orden cualquiera y según la manufactura lo requiera [...] el caos creativo del banco de artesano” (2007, p. 3-4). Y plantea luego:

Una obra de teatro se puede empezar a escribir de infinitas maneras: con una idea, una estructura, una historia, una metáfora, un sentimiento. Pero su auténtico proceso [...] comienza sólo cuando la unidad viva de la imaginación, la imagen, aparece al fin. Sin ella no habrá nunca auténtica creación. (p. 5)

Kalibán Usina Teatro, fabrica imágenes y las pone en movimiento. Como resultado, se espera ampliar el concepto de lo escénico a través de mecanismos de creación, construcción y concreción que integren los diferentes lenguajes, para posibilitar una experiencia viva de encuentro, dando mayor libertad a la percepción del espectador, abriendo el abanico a sus posibilidades interpretativas, receptivas y asociativas.²

DRAMATURGIA

El proceso para la creación de un espectáculo, comienza con la realización de laboratorios experimentales con el fin de desarrollar cada una de las líneas de trabajo en forma interdisciplinaria: luz, imagen, espacio, movimiento, música, texto, etc. Sobre la proposición de un asunto general se trabaja allí con las imágenes que los participantes aportan desde la estrategia de “salir a cazar imágenes, y una vez entrampadas acosarlas –y acuciarlas– hasta sacarles la última gota” (Kartún, 2007, p. 7). Esto permite realizar una selección de temas sobre los que hacer un acopio de datos –un concepto también tomado Kartún (2010, pp. 79-91)– y desarrollar los temas mediante la edición del material de las improvisaciones. Se llega así a “encontrar un argumento que satisfaga las necesidades planteadas por el tema central” (Santiago García, citado por Luzuriaga, 1990, p. 121).

Luego de unos meses en esta dinámica, el trabajo se detiene con el fin de asentar

en forma individual y separada lo experimentado en este proceso inicial. La segunda instancia del proceso, es en la que, a partir de lo producido en los laboratorios, se crea la dramaturgia escénica: el *tejido de imágenes visuales y sonoras*. Con el material seleccionado, se construye el libreto visual como un collage³, y con una técnica de trabajo similar a la utilizada en el cine, se edita y se hace el montaje. De esta forma se integran los diversos elementos tendiendo a la multiplicidad de sentidos y sensaciones unidos en una, al decir de José Antonio Sánchez (2002):

[...] red textual, compuesta de signos no necesariamente verbales, que se fija finalmente como dramaturgia compleja. Lo importante es que ninguno de los elementos que intervienen en el collage actúa como centro de articulación, sino que la composición se sostiene por la tensión constante entre los elementos. (p. 173)

En este trabajo de dramaturgia escénica, el texto no existe con anterioridad, no es la base inicial de la obra, sino que surge al final del proceso como un guión o un *story board*, como consecuencia –según una visión escenocentrista, de acuerdo a la categorización planteada por el semiólogo francés Patrice Pavis (2000, p. 207)–, de la interrelación del trabajo de los diferentes artistas que participan en el mismo. Según Sánchez:

La dramaturgia no es una ordenación, sino una estrategia. Una estrategia que asume el

² Peter Brook: “[...] no damos explicaciones. No proponemos ideas fijas ni mensajes cerrados. Sólo procuramos que el espectador sienta. Y cuando alguien siente, comprende. [...] se trata de evocar, no de convencer” (citado en Hermoso, 2010).

³ “Aplicada à arte teatral, além de modificar a estruturacênica, a *Collage* produzefeito de distanciamento no espectador, e abre umleque de leituras e interpretações para os mesmosacontecimentos” (Goldstein, 2007, p. 24).

humor, la ironía, el simbolismo, la anarquía. Una dramaturgia que no puede ser concebida como trabajo intelectual, sino como trabajo directamente escénico. Dramaturgia es manipulación de los objetos escénicos. Estos objetos escénicos son: luz, forma, palabra, espacio. El lugar de la manipulación [...] es el cuerpo. (2002, p. 98)

Esta línea de investigación ha atravesado los tres últimos montajes del grupo (*Recuerdos que han soñado* –2006–, *Adiós que me voy* –2009– y *¿Quién me quita lo bailado?* –2012–) y el laboratorio Reacción 23 –2008– y constituye la base del que está en preparación en 2013. Todos están cruzados por el tema de la memoria, los recuerdos y los sueños, inspirado en la obra del escritor uruguayo Felisberto Hernández. Ha sido el punto de partida para la experimentación formal y Kalibán Usina Teatro se ha marcado el propósito de profundizar sobre algunos aspectos de la obra de este escritor.

Se trabaja sobre las trayectorias vitales personales, los imaginarios y las prácticas individuales como forma de potenciar el hacer y el enseñar. El trabajo del actor, del director y de los diseñadores, está basado en la valorización de la escucha, que posibilita la comunicación y el aprendizaje con la experiencia del otro. El enfrentamiento a miradas diferentes provee a la experiencia de una dinámica de reposicionamiento, pone en situación las ideas propias, y permite la reelaboración (Martins, 2013). En la creación, el estudio y la investigación, el grupo se propone la búsqueda y elaboración de un camino personal de expresión y análisis, y trabaja estimulando e incentivando esa búsqueda.

La creación de lo escénico en Kalibán, está basada en la experimentación con los cuerpos en movimiento y su interrelación con la música, el vestuario, la luz y la proyección de imágenes. Todos estos elementos construyen un espacio, un lugar. Allí está incorporada la mirada y la percepción de *todos* los integrantes de la compañía⁴ para comprender cada lenguaje e integrarlos como una herramienta estética y sensorial.

No siempre es posible distinguir lo que en la dramaturgia de un espectáculo puede llamarse 'dirección' y lo que puede llamarse 'escritura' del autor. Esta distinción sólo puede aparecer clara en un teatro que se presenta como interpretación de un texto escrito. (Barba, 1999, p. 295)

Además, como aclara Luzuriaga, en este tipo de propuestas: "El director ya no es un intermediario entre la página escrita y la puesta en escena, aunque todavía desempeña un papel importante. Su función es la de crear las condiciones propicias (metodológicas y psicológicas) para la creación" (p. 99). Diana Veneziano, al frente de las actividades de Kalibán Usina Teatro, acostumbra a definir su rol de directora como un *espectador privilegiado*, "atento a la totalidad, a la organicidad de la estructura, la cual escapa al actor por razón de su inmersión en la continuidad" (Enrique Buenaventura citado en Luzuriaga, 1990, p. 99).

⁴ Rosi Braidotti: "Dejar que las voces de otros resuenen a lo largo de mi texto es, pues, un modo de hacer realidad la idea de desplazar el 'yo' del centro del proyecto de pensamiento y sumarlo a un proyecto colectivo" (cita de *Sujetos Nómadas* en Hernández, 2006).

Si se resumen los procesos de creación y las obras del período estudiado en la presente reseña —el comprendido entre 2006 y 2013—, pueden señalarse algunos aspectos constantes, que hacen distinguible los espectáculos del grupo. Algunos de estos aspectos provenían de años anteriores y estaban presentes en las trayectorias individuales de los integrantes; muchos han sido modificados según los casos particulares de algunas puestas; los hay encontrados en el hacer, otros son un recurso buscado *a priori*:

- Abrir al espectador una posibilidad plural de opciones, combinaciones e interpretaciones de las diferentes imágenes.
- Eliminar de la acción componentes de la realidad.
- Presentar lo dicho y lo no dicho, lo inasible.
- Plantear la palabra transformada, incluyendo el murmullo sin significado y la imposibilidad de darle a lo escuchado un sentido.
- Apreciar la pura acción muda tanto como la palabra significativa.
- Presentar los hechos fragmentados; la totalidad no es una síntesis unitaria sino que es la suma accidental de una serie de elementos autosuficientes.
- Superponer acciones simultáneas y desarrollarlas independientemente.
- Utilizar el tiempo y el ritmo como distanciamiento.
- Plantear distintos estratos sin que formen parte de un todo ni haya correlación entre ellos.
- Dar un lugar a la artificialidad.
- Proponer la repetición vinculada a la memoria y al tiempo.
- Presentar el mundo de la infancia.

- Escuchar los ecos.
- Conjugar el teatro, la danza, las artes plásticas y lo audiovisual.

Esos aspectos, refieren al concepto de teatro posdramático que desarrolla Hans-Ties Lehmann (1999/2010). Pero hay un conjunto de referencias más amplio. Influencias hacia las que los integrantes de Kalibán Usina Teatro tienen una actitud expresa, de devorar y convertir en algo nuevo, como los modernistas latinoamericanos del manifiesto Antropófago (Lucie-Smith, 1994, p. 44).

DISEÑO

Generalmente (por una razón económica, y siguiendo una lógica de traslado, y remontaje), no hay una escenografía construida para las obras: el espacio escenográfico está constituido por pequeño mobiliario, por los objetos manipulados por los personajes —incluyendo el vestuario— y por la luz.

En conjunto, estos elementos tienen la capacidad de ser transformados en los diferentes lugares que recorre cada obra, pero a partir de un espacio vacío. Es la noción de alfombra que plantea Peter Brook en sus reflexiones (1973), con la luz funcionando como alfombra. Así se plantea un límite bien claro marcado por la luz; entre un adentro y un afuera. Los personajes salen y entran de este espacio de luz. El movimiento de los actores en constante diálogo con la luz, va a modificar la alfombra (Kalibán Usina Teatro, 2012a).

Durante el período de laboratorio, se van probando ideas que son procesadas,

producidas, desechadas o transformadas con base en la funcionalidad (la del espectáculo y la del actor-bailarín que las pruebe o el que las lleve a escena – que muchas veces no es el mismo–). Ese período, tiene como punto de partida y como hilo conductor, las distintas propuestas provenientes desde la dirección, que además va en el proceso siendo receptiva a alternativas y variantes que promuevan los participantes.

Durante y finalizada esa fase, pueden presentarse gráficamente algunas ideas, pero continúan dependiendo de más experimentación: pruebas, ensayos y errores, que determinarán un diseño definitivo posterior, no necesariamente coincidente con lo dibujado y que en el caso del vestuario requiere del trabajo con las telas, las prendas y los accesorios.

Como expone Andrea Saltzman (2007, p. 9-10), con su mirada sobre *El cuerpo diseñado*, la ropa no es autoportante, el cuerpo contextualiza la vestimenta, y el vestido, convertido en signo –aportando sentido a través de la fisonomía– contextualiza al cuerpo; revela datos. El vestido (con sus complementos de maquillaje y accesorios) es el primer espacio –la forma más inmediata– que se habita; es el factor que condiciona más directamente al cuerpo en la postura, la gestualidad y la comunicación e interpretación de las sensaciones y el movimiento. La vestimenta regula los modos de vinculación entre el cuerpo y el entorno; media entre el cuerpo y el contexto. Es el borde de lo público y lo privado a escala individual; hacia adentro funciona como interioridad, textura íntima, y hacia fuera, como exterioridad y aspecto, deviene textualidad.

Lucien Coutaud ha anotado que los trajes de los personajes pueden considerarse “pequeñas escenografías portátiles”:

De l'extrémité de la chaussure au sommet de la coiffure, tout a son importance; une couleur de chapeau ou de soulier indique parfois à elle seule, plus que toutes les autres parties du costume, la particularité d'un individu" [...] "Mais je crois qu'il n'y a jamais que l'un des éléments du costume qui puisse exprimer vraiment ce caractère. (1944 citado en Kahane, 1987, p. 12)

A los diseñadores, este sistema de trabajo los aleja del tradicional rol de “artista al servicio del director artístico de una producción” y de lecturas de textos dramáticos como fuente de “la información relativa [...] que le parezca oportuna” para luego realizar su “trabajo de documentación específica” (Echarri & San Miguel, 2004, p. 13-15). Trabajan sobre la misma materia que los intérpretes, al mismo tiempo y en colaboración durante las investigaciones previas, las improvisaciones de la experimentación y la escritura dramática. De manera que cerrado el ciclo de la producción del espectáculo, si bien hay un reparto en las fichas técnicas, puede ser difícil decir quién decidió qué dentro de un rubro.

RESULTADOS

Estéticamente, los resultados de cada investigación pueden ser etiquetados como surrealistas, con imágenes derivadas de “un universo turbulento que está surgiendo del caos; un uso

controlado de la casualidad, de manera que la obra parece estar todavía en proceso de transformación” (Lucie-Smith, 1994, p. 89) o simbolistas, porque “detrás de las formas y los colores [...] siempre hay algo más, otro ámbito, otro orden de significados” (Lucie-Smith, 1993, p. 7). Tienen esa filiación por el uso de colores (fuertes, extracotidianos, en combinaciones llamativas), de texturas provocadoras de sombras y de formas que pretenden ser depositarias de las ideas manejadas en la dramaturgia. También podrían calificarse como expresionistas.

Hay imprecisiones en el uso de la palabra “expresionista”, que vienen desde el momento mismo de su surgimiento a principios del XX: su uso fomentó la ambigüedad de su significado, pero se trata de una línea coherente del pensamiento artístico con manifestaciones formales de carácter inquieto, fresco, fuerte, ingenuo, sensible y honesto en el tratamiento de sus visiones. En sus primeras manifestaciones, los expresionistas entendieron el arte como creatividad original y no como técnica, esencialmente en la forma y el color (Dube, 1997).

Lo que hay de expresionista en Kalibán, no tiene tal vez tanto que referir a esa vanguardia, sino más bien a la forma en que ha sido retomada a finales del siglo pasado, desde las postulaciones académicas posmodernistas hasta las versiones populares o del *kitsch*. Además, con el paso del tiempo y el trabajo en conjunto, lo producido viene estando marcado desde 2006, por la fragmentación, la evocación y la yuxtaposición de situaciones y objetos, con base en que el material para las obras proviene de las vivencias-visiones de los integrantes.

Según Martha Graham (citada en Valiente, 2005, p. 9): “El arte, el cual encuentra sus raíces en la memoria inconsciente, es la evocación de la naturaleza interior del ser humano”. Entonces, no puede esperarse que haya pureza en la filiación estética del material visual, hay más que nada una visión personal, una justificación individual a la espera de una recepción que la lleve a, tal vez, un nuevo etiquetado.

Recuerdos que han soñado. Con este espectáculo fue que comenzó el ciclo de investigación previa en forma de laboratorio escénico interdisciplinario basado en la memoria, los recuerdos y los sueños, que se constituyó como práctica distintiva en lo producido por el grupo. El punto de partida fueron las ideas de “restos” y “memoria” (de acciones, de conversaciones, de movimientos, de objetos) encontradas en la obra de Tadeusz Kantor; esas ideas se desarrollaron incorporando propuestas de Artaud y Beckett.

El espectáculo surgió del trabajo vivencial de los diferentes creadores que integraron el laboratorio, artistas de diversas disciplinas vinculadas a lo escénico en la búsqueda de su identidad individual, colectiva y profesional; identidad conformada también por restos, fragmentada: restos de imágenes e ideas, restos de viajes, restos de relaciones, restos de seres. Idas y venidas de mujeres que se cruzan, se encuentran, se desencuentran, transitan, buscan, se pierden. No se trata de reconstruir los recuerdos, de organizarlos y darles coherencia, sino de exponerlos tal como se nos presentan, imágenes, palabras, sensaciones. Son esos restos, esa memoria fragmentada,

mezclada con sueños e imaginación, los que generan y conforman la trama.

Adiós que me voy. Se estrenó en 2009. Tomaba como punto de partida dos personajes del espectáculo anterior, devenidos en tres nuevos personajes. Interpretados por actrices y bailarinas, se interrelacionaban a través de la música, la palabra, los objetos y los cuerpos en movimiento, desde espacios ficcionales diferentes. Tres seres femeninos, una sola mujer. Un paisaje en movimiento, un tren que no va a ningún lugar. Una mujer fragmentada como el paisaje que atraviesa en ese viaje sin destino, transita por un jardín de recuerdos. Residuos de imágenes, objetos, seres. Presencias y ausencias, fragmentos de historias. Los recuerdos se materializan, tienen vida independiente, autónoma, se dejan o no recordar, se imponen a pesar de ella, vienen y se van, aparecen y desaparecen, la encuentran, los encuentra.

¿Quién me quita lo bailado? De 2012, tercer espectáculo enmarcado en la línea de trabajo sobre la memoria, los recuerdos y los sueños, presenta tres seres que llegados a la vejez, ofrecen su mundo de vivencias poetizadas por el tiempo. Se trata de bailarines con formación clásica, porque en ellos el paso del tiempo es un elemento clave desde el punto de vista profesional y artístico. La crueldad del tiempo se ve acentuada. Pero, a través de ellos, se habla de lo humano, y de lo humano hoy. Es decir, de la crueldad existente en esa búsqueda frenética de la juventud y, en particular, de la juventud del cuerpo. Se tocan temas inherentes a lo humano desde la poesía de la escena que busca producir una experiencia,

un encuentro con el otro a través de lo sensible. Se muestra lo efímero y a la vez permanente de la danza y de la música a través de imágenes y situaciones cargadas de fragilidad, ternura, belleza y humor.

Nelson González Catardo, actor y director montevideano, acercó al grupo sus impresiones luego de asistir a una de las funciones, y es bueno tener registrada la visión de los pares en este estudio. La cita es extensa, pero válida, teniendo en cuenta que menciona algunos valores permanentes en la presente etapa creativa. Escribió:

Escritos en el cuerpo: ¿Quién me quita lo bailado? parece ser un ensayo eterno escrito en el cuerpo de los bailarines-actores. Cuando las historias personales y los recuerdos se desentienden de las palabras que acorralan y organizan nuestros discursos, parece quedar el cuerpo danzando, la palabra se convierte en voz y la música en sonido. Todo regresa a un lugar más infantil, por tanto más primordial. Y todo parece ser más liberador y más divertido. Todo regresa: donde hubo pasos de danza ahora hay pies, donde hubo melodía ahora hay acordes, donde hubo una canción cantada ahora hay sonidos, donde hubo una coreografía ahora hay piernas retorcidas. Con ¿Quién me quita lo bailado? comprendí que desentendidos de las palabras que nos obligan a resignificar cuestiones como el tiempo, el recuerdo, el paso del tiempo y la vejez, otros lenguajes se escriben, que desentendidos de las palabras quedan los cuerpos, buscando la luz, huyendo de la sombra, que

quizá seamos una mismidad que no le gusta mirarse al espejo y que sólo lo hace cuando se reconoce inscribiéndose definitivamente en el espacio y el tiempo. Solo espacio y tiempo. (Kalibán Usina Teatro, 2012b)

2013. Kalibán Usina Teatro está dedicado a investigar nuevos ejes temáticos surgidos del análisis de la obra de Felisberto Hernández. Un primer laboratorio de experimentación con luz, movimiento y tecnología sobre la interrelación luz-cuerpo-movimiento-imagen; el uso de la

luz como efecto fotográfico interactuando con proyecciones y la mezcla de estos efectos; la forma en que el cuerpo real y el proyectado se confunden.

Se pretende utilizar diferentes interfaces entre el movimiento y la luz que permitan una amplia posibilidad de generar imágenes en tiempo real, a través de proyecciones y *software* específico para que la imagen sea modificada en tiempo real y adaptada al movimiento de la escena.



Obra: "Comámonos", Fotografía: Carlos Julio Jaime

BIBLIOGRAFÍA

- Arbin Ahlander, A. (2010, junio 27). *The days of Yore*. Anne Bogart. Recuperado de http://www.thedaysofyore.com/anne_bogart/
- Barba, E. (1999). Dramaturgia escénica. En E. Ceballos. *Principios de dirección escénica* (pp. 295-305). México: Escenología.
- Brook, P. (1973). *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*. Barcelona: Península.
- Buenaventura, E. (1988). *Notas sobre dramaturgia: tema, mitema y contexto*. Buenos Aires: Asociación Argentina de Actores.
- Dube, W.D. (1997). *Los expresionistas*. Barcelona: Destino.
- Echarri, M. y San Miguel, E. (2004). *Vestuario teatral*. Madrid: Ñaque.
- Goldberg, R. (1996). *Performance Art*. Barcelona: Destino.
- Goldstein Carvalhaes, Ana (2007). Os processos performáticos da Cia. Teatral Ueinz. En M. Medeiros, M. Monteiro y R. Matsumoto (orgs.). *Tempo e performance*. Brasília: Universidade de Brasília.
- Hermoso, B. (2010, abril 18). Entrevista a Peter Brook. *El País*. Recuperado de http://elpais.com/diario/2010/04/18/eps/1271572014_850215.html
- Hernández, Felisberto. (1983). La cara de Ana. En *Obras completas*. Tomo 1. México: Siglo XXI.
- Hernández, Fernando. (2006). Aprender con y de los otros en proyectos de trabajo. *Andalucía educativa*, 57, 24-26. Recuperado de <http://redined.mecd.gob.es/xmlui/bitstream/handle/11162/176/00120123000040.pdf?sequence=1>
- Kahane, M. (1987). *Les artistes et l'Opéra de Paris. Dessins de costumes 1920-1950*. Vérone: Herscher.
- Kalibán Usina Teatro. (2006). *Proyecto Recuerdos que han soñado* (Manuscrito no publicado). Montevideo, Uruguay.
- _____. (2008). *Proyecto Ecos de la memoria* (Manuscrito no publicado). Montevideo, Uruguay.
- _____. (2011). *Proyecto ¿Quién me quita lo bailado?* (Manuscrito no publicado). Montevideo, Uruguay.
- _____. (2012a, agosto, 10). Espacio Escénico: fundamentación. Recuperado de <http://blogdekaliban.blogspot.com/>
- _____. (2012b, diciembre, 3). Sobre "¿Quién me quita lo bailado?" Han dicho. Recuperado de <http://blogdekaliban.blogspot.com/>
- _____. (2013). *Proyecto El gran contorno* (Manuscrito no publicado). Montevideo, Uruguay.
- Kartún, M. (2007). *Una concepción ordinaria para el dramaturgo creador*. México: Pasodiegato.
- _____. (2010). Acopio. En M. Kartún. *Ala de criados* (pp. 79-91). Buenos Aires: Atuel.
- Lehmann, H.-T. (1999/2010). El teatro posdramático: una introducción. Riva, P. trad. *Telón de fondo, Revista de Teoría y Crítica Teatral*, Año VI(12). Recuperado de <http://telondefondo.org/numeros-antteriores/numero12/articulo/318/el-teatro-posdramatico-una-introduccion-.html>
- Lucie-Smith, E. (1993). *El arte simbolista*. Barcelona: Destino.
- _____. (1994). *El arte latinoamericano del siglo XX*. Barcelona: Destino.

Luzuriaga, G. (1990). *Introducción a las teorías latinoamericanas del teatro. De 1930 al presente*. Puebla: Universidad Autónoma de Puebla.

Martins, R. (2013, agosto) *¿Cómo las subjetividades y los artefactos pedagógicos nos ayudan a aprender?* Ponencia presentada en el coloquio internacional Cultura Visual, Investigación y Educación Artística, Facultad de Artes de la Universidad de la República, Montevideo, Uruguay.

Melim, R. (2007). *Espaços de Performance*. En M. Medeiros, M. Monteiro y R. Matsumoto (orgs.). *Tempo e performance* (pp. 101-109). Brasília: Universidade de Brasília.

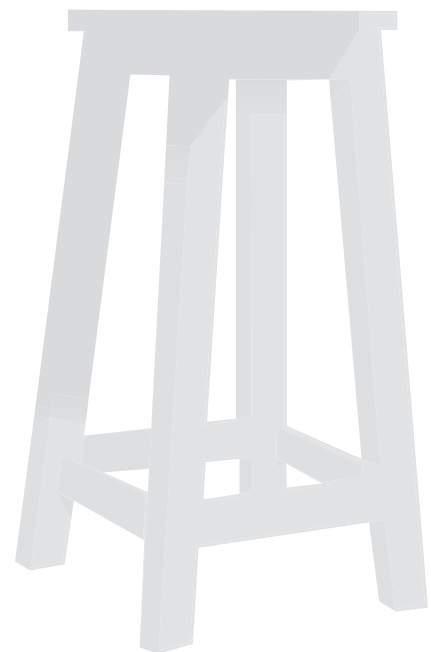
Pavis, Patrice. (2000) *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona: Paidós.

Saltzman, A. (2007). *El cuerpo diseñado. Sobre la forma en el proyecto de la vestimenta*. Buenos Aires: Paidós.

Sánchez, J. A. (2002). *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Tourinho, I. (2013, agosto). *Procesos de Investigación: qué puede estar (y como veo...) en juego?* Ponencia presentada en el coloquio internacional Cultura Visual, Investigación y Educación Artística, Facultad de Artes de la Universidad de la República, Montevideo, Uruguay.

Valiente, P. (2005). *Robert Wilson. Arte escénico planetario*. Madrid: Ñaque.



“CUATRO MIRADAS A UN SOLO DESASTRE”*

-TEATRO INVERSO-

“FOUR VIEWS TO JUST ONE DISASTER”
-INVERSE THEATER-

RESUMEN

La ponencia propuesta plantea la puesta en discusión de cuatro ensayos alrededor de la creación y montaje de la obra *De-sastres y costuras. De-lirios y crisantemos*, producto del proyecto de extensión denominado “De-sastres y costuras” vinculado a la Vicerrectoría de Proyección Universitaria, concebido a partir de la problemática que se desarrolla antes, durante y después de un hecho desastroso, un cataclismo o una tragedia ocasionada por las fuerzas de la naturaleza. Realizado por docentes integrantes del grupo Teatro Inverso perteneciente al grupo de investigación “Teatro, Cultura y Sociedad” del Departamento de Artes Escénicas de la Universidad de Caldas.

PALABRAS CLAVE

Desastres, metodología, dramaturgia, estructuración, creación colectiva, Armero.

ABSTRACT

The paper proposes to discuss four essays around the creation and staging of the play *De-sastres y costuras. De-lirios a crisantemos* the product of the extension Project called “De-sastres y costuras” linked to the University Projection Vice-rector’s Office and conceived from the difficulties that take place before, during and after a disastrous situation, a cataclysm or a tragedy caused by natural disasters. This work was directed by the Inverse Theater group which belongs to the research group “Theater, Culture and Society” form the Scenic Arts Department at Universidad de Caldas.

KEY WORDS

Disasters, methodology, drama, structure, collective contribution, Armero.

* Recibido: 1 de Julio de 2013 , aprobado: Septiembre 13 de 2013

Los cuatro ensayos que a continuación se exponen, se refieren o están inscritos en los aspectos más relevantes del proceso creativo, que sirven como categorías de análisis para hacer el desmontaje y la puesta en discusión de la creación colectiva como sistema de trabajo que permite la permanente renovación de procesos y metodologías. Así pues, estos ensayos plantean los siguientes aspectos a referenciar: Temática, Metodología, Dramaturgia, Estructuración.

El primero cobra protagonismo porque es causa y efecto durante el proceso, se convierte en el hilo conductor no solo de la metodología, sino también define las rutas y decisiones a la hora de concebir la creación. Dos tragedias nacionales sustentan el proceso. La tragedia del barrio Cervantes en la ciudad de Manizales (2011) es el detonante inicial y la tragedia de Armero (1985) se convierte en el contenedor. Vemos el tránsito de una realidad local a una condición universal de inminencia ante los desastres naturales y las tragedias que devienen.

El segundo aborda la creación colectiva como marco general y como sistema de trabajo, entendiendo que cada creación plantea diferentes rutas. Siguiendo el principio metodológico de cruce de estrategias escénicas con detonantes referentes a la temática, planteado por el colectivo Teatro Inverso en su anterior creación, se pretende no solo validar este principio, sino además redescubrir nuevos

elementos que permitan su desarrollo y lo pongan en discusión.

El tercero sustenta cómo el desarrollo metodológico, a partir de la temática, cobra materialidad. Primero a partir de estructuras de conflicto, y luego como dramaturgia. Vemos el desarrollo de un ejercicio dialéctico entre las improvisaciones y las estructuras de conflicto, deviniendo en escenas y a su vez en obra. Este proceso está mediado por la estructura de la tragedia en términos aristotélicos y permite ver el desarrollo de la escritura y reescritura siguiendo este principio.

El cuarto se refiere al desarrollo de la estructuración dramática, que se sustenta fundamentalmente en las unidades aristotélicas y en las características de la tragedia griega como soporte para la puesta en escena de la obra. Vemos aquí un paralelo entre los principios aristotélicos y los elementos que constituyen la obra. Asimismo entre las características de la tragedia griega y el desarrollo de los sucesos de la tragedia de Armero.

“Cuatro miradas a un solo desastre” permite darle una visión estructurada e interna a este proceso de creación en relación al desarrollo de la creación colectiva como práctica nacional y a los procesos que se desarrollan en las academias como prácticas escénicas, como investigación, como formación y como discurso.

TEMÁTICA

Alexandra Vinasco Benavides*

** Licenciada en Artes Escénicas de la Universidad de Caldas. Docente del Departamento de Artes Escénicas de la Universidad de Caldas. Integrante Teatro Inverso.*

“Hoy, el apocalipsis ha dejado de ser una mera referencia bíblica para convertirse en una posibilidad muy real. Nunca antes en el acontecer humano se nos había colocado tan al límite entre la catástrofe y la supervivencia”
(Javier Pérez de Cuéllar)

Un cataclismo, una catástrofe, una tragedia. Seguido a esto, la fragmentación, la desintegración, la ausencia y por último el silencio, un silencio que acompaña los recuerdos, un silencio que le da la cara al destino, destino del acontecer humano que está siempre enfrentado a las fuerzas de la naturaleza, pues quien más sino ella, que de forma devastadora muestra las posibilidades de habitar el mundo.

La naturaleza no es cruel, solo despiadadamente indiferente. Esta es una de las lecciones más duras que un ser humano tiene que aprender, pues se configura un espacio, se vive en él y sin imaginar qué pueda suceder, un alud de tierra cae enfrentando al hombre y a la naturaleza, catástrofe y supervivencia, destino y realidad; ante el impacto de sobrevivir en un espacio borrado del mapa, arrebatado por un derrumbe, por una avalancha, surge la confusión, el aturdimiento, la impotencia, es en el mismo momento de la desgracia cuando el ser humano se acostumbra a la verdad, pues no tiene posibilidad de intervenir, solo de esperar.

Si bien el origen de estos fenómenos naturales siempre ha residido en la propia naturaleza, el hombre se limita a sufrírselos y, en el mejor de los casos, a prevenir las consecuencias de los mismos.

Estos desastres son considerados como tragedias, porque la gente que ha estado involucrada directamente y que ha vivido estos acontecimientos jamás lo olvidará.

Las consecuencias en la salud mental de la población y las secuelas a mediano y largo plazo en su desarrollo personal y en la calidad de vida de las víctimas, son secuelas psicosociales devastadoras que quedan como producto de ese tipo de acontecimientos provocados por circunstancias en las que el hombre poco ha podido hacer.

El desastre en los fenómenos naturales resultará de una confluencia de factores, como el deterioro ambiental, la carencia de educación y organización, y de las características socioeconómicas. El común denominador de un desastre natural es el origen de un desequilibrio que afecta en dos dimensiones: la individual y la colectiva.

Cualquier evento catastrófico que sea profundamente traumático, como un terremoto, inundaciones, accidentes, puede desencadenar diferentes reacciones en las personas que experimentan u observan el acontecimiento.

Un desastre es un suceso que trastorna el funcionamiento vital de una sociedad y afecta a los sistemas que confluyen en él, altera el funcionamiento de absolutamente todo y crea un trauma

individual y colectivo; en cuanto a lo individual, es como un golpe a la psique que rompe las defensas de la persona de manera repentina y fuerte, y en cuanto al trauma colectivo, es como un golpe a la trama de la vida social que lesiona los vínculos que unen a la gente y daña el sentido prevaleciente de comunidad.

Partiendo de un hecho en particular, la avalancha del barrio Cervantes en Manizales, sirve de pretexto y delimita una ruta por la cual transitar, es un detonante que ayuda a configurar la visión de tragedia y que permite una reelaboración de la misma después de ahondar en el tema de los desastres naturales. Se aborda este acontecimiento particular, una experiencia narrada por los mismos habitantes de este sector de la ciudad, una tragedia que desea ser contada desde muchos puntos de vista, una tragedia que necesita sanación. Es aquí donde se hace necesaria la intervención de esa reelaboración poética que permitirá develar los detalles profundos a los que se somete la vida misma después de una catástrofe de este tipo. Las vivencias, experiencias, el dolor, el abandono, la ausencia, el silencio, son elementos que están presentes y latentes en estos acontecimientos. Después de centrar la atención en este fenómeno particular y de entender sus causas y efectos, se direcciona el trabajo a un punto más general, un desastre mayor en Colombia, la avalancha de Armero, aquí se hace evidente un nuevo pretexto para la reelaboración de esta historia, ahora se encuentra una relación directa de este suceso catastrófico con la tragedia griega.

¿Cómo abordar la tragedia griega, la tipología de la tragedia, en la cual subyacen elementos clave?

Esta pregunta hace pensar en la aparición de ese espacio que es a la vez contenido-continente, Armero es un cementerio con un cementerio dentro, pues los únicos que se salvaron fueron los muertos. También hace pensar en la aparición de un personaje que limpia las culpas de este pueblo, simbología de la tragedia, la niña Omaira, la Antígona, con este personaje acaece la catarsis.

Armero, una Sodoma y Gomorra que es maldecida por un cura, queda sepultada por toneladas de lodo. Esta tragedia está cargada de paradojas y coincidencias trágicas cuyos elementos clave se relacionan entre sí para permitir la reelaboración poética y estética de este acontecimiento.

El destino incierto al que se sometieron tantas personas, el sino, el *fatum*, la adversidad, el reconocimiento y el cambio de fortuna y los elementos clave que conforman la tríada para la configuración del acontecimiento: maldición, pecado y castigo. En cuanto a la maldición, se pagan culpas de antepasados, la profecía por muchos temida, la mancha del pecado recae en los habitantes del pueblo y la avalancha como castigo. La tragedia latente en las vidas, en las muertes, en el destino, en el lodazal de los recuerdos.

De-sastres y costuras resignifica, poetiza los espacios, los personajes, resignifica el duelo, ayudando a las personas que se embarcan con nosotros en este viaje a sanar, a restituir, ya sea un sentimiento, una emoción, que a partir de hechos reales, llevados a la ficción, permiten que cada quien reelabore su historia y se reconozca como personaje dentro de una catástrofe.

La tragedia no es solo para aquellos que la viven, también lo es para aquellos que observan a lo lejos y se afligen, la tragedia nos toca, nos lleva, nos moviliza, nos llena de incertidumbres y de nuevas posibilidades de habitar el mundo.

“La naturaleza está siempre en acción y maldice toda negligencia.

*La naturaleza y el arte parecen rehuirse,
pero se encuentran antes de lo que se cree”*

(Wolfgang von Goethe).

METODOLOGÍA

Carlos Julio Jaime***

*** Docente del Departamento de Artes Escénicas de la Universidad de Caldas. Integrante Teatro Inverso.

Retomar la metodología encontrada en la anterior producción del grupo en el proyecto de investigación-creación “Rastros sin Rostro”, en donde fueron apareciendo unos cruces entre ‘estrategias’ y ‘detonantes’ como en un plano cartesiano, y que el tercer elemento o vector del plano estaba sustentado en la imagen paradójica como punto de partida de la cual emerge la imagen teatral, posibilitó ahora en este nuevo proyecto profundizar mediante una variedad de talleres la ruta o metodología en el proceso de creación siguiendo la vía de creación colectiva como estilo de trabajo.

El pretexto temático sobre el que decidimos abordar la creación fue el de los desastres o tragedias producidos por fenómenos de la naturaleza, de tal manera que contamos con un fenómeno recientemente ocurrido en el contexto local como fue el derrumbe en el barrio Cervantes de la ciudad de

Manizales, y del cual los integrantes del colectivo fuimos testigos cercanos de la tragedia. Entonces: ¿Cómo incursionar en este tema? Primera pregunta.

Bueno, ya contamos con el tema. Primera fase. Esa puede ser una ruta. Desarrollar el proyecto por fases, de manera que cada integrante se encarga de encontrar las estrategias y detonantes teniendo en cuenta las fortalezas en su práctica artística teatral, y así se diseñó el siguiente camino:

Estrategias y detonantes

Tema: Desastres naturales

PRIMERA FASE: Búsqueda de detonantes que impulsan la creación a través de estrategias de entrenamiento mediante talleres tales como: La imagen sonora, La animación de objetos, Calidades dinámicas y expresivas del movimiento, Escritura activa.

Primer entrenamiento. El sonido y la imagen. Indagación verbal conducente al encuentro de posibilidades no verbales a la vez que se va incorporando lenguaje verbal, pero con la afectación de las sonoridades que conduzcan a la elaboración de la imagen, logrando posibilidades narrativas. Para ello se partió de la observación de videos de desastres ocurridos en diversas partes del mundo grabados en el momento en que ocurren los hechos, como detonante, desentrañando los sonidos que allí se manifiestan y estos expresarlos con un pretexto literario, para lo cual se abordó un texto de Germán Santamaría (1992): *No morirás*. Novela que utiliza como tema

de fondo el desastre de Armero. Esto condujo a la conformación de la imagen sonora mediante estímulos, el control de la respiración a partir de las referencias visuales y sonoras presentadas en los videos, emergiendo la imagen poética desde la expresión del cuerpo.

Categorías: Respiración. Resonadores. Imagen + sonido = Acción.

Segundo entrenamiento. Animación de objetos y Máquinas dramáticas. Para este taller se tomaron como detonantes: sicofonías. Imágenes de despedazados y algunos poemas de Oscar Jurado (2007) sustraídos de *Retrato de un desconocido*, refiriéndose a la imagen y descripción de los desaparecidos, de los no encontrados, de los NN; cruzándolo con la animación de objetos como estrategia, y las improvisaciones se hicieron bajo la idea de máquinas dramáticas, refiriéndose a la escritura en la acción, donde en un diálogo continuo y simultáneo a la ficción, actor y director, escriben la escena.

Hallazgos como la relación objeto-espacio-sujeto, acompañado de la sonoridad que se descubre de la cualidad del objeto: 1) El cuerpo como elemento contenedor del objeto-espacio-sujeto. 2) El cuerpo objeto se convierte en un espacio habitable que cuando narra o cuenta adquiere cualidades del espacio que se transforman en sujeto-personaje. Cruz –cementerio– personaje (el objeto tiene la posibilidad de transformarse como acto de magia).

Las sicofonías son grabaciones de sonidos electrónicos “haciendo referencia a un sonido producido por energía psíquica y son interpretados como voces de los

muertos” según los investigadores de lo paranormal.

Categorías: Animación. Manipulación. Improvisación.

Tercer entrenamiento. Escritura activa. Para este taller se abordaron como pretexto y detonante los testimonios del libro: *Armero, un luto permanente*, de Luz García. Texto que narra testimonios de sobrevivientes del desastre de Armero. Incursionando en ejercicios dramáticos individuales como estrategia, para lo cual se construyeron tres escenas del texto, las cuales dieron origen y fueron la base para la definitiva propuesta de estructura de la obra.

En este taller, el hallazgo principal fue darnos cuenta cómo en la vivencia orgánica de la ficción, se encuentra el material necesario para la formulación de escenas de contenido significativo, y el actor se plantea entonces a partir de su cuerpo ser capaz de generar sus propios materiales dramáticos so pretexto de distintas fuentes: textos, historias, leyendas, mitos, hechos históricos, sociológicos, políticos, antropológicos, referentes artísticos y visuales o provenientes de su propia imaginación y necesidad expresiva. Todo ello, canalizado con base en un conocimiento teórico-práctico de los principios de construcción dramática aplicados a la puesta en escena, será lo que lleve su cuerpo a la dimensión de escribir allí en el acto, con sus gestos, movimientos, sonidos, palabras, con su interpretación, la imagen escénica.

Categorías: Testimonio. Representación. Vivencia. Dramática.

Cuarto entrenamiento. Calidades dinámicas y expresivas del movimiento.

A partir de la observación de cinco videos cortos y un registro fotográfico relacionados con desastres, como detonante, cada participante sustrae dos palabras significativas para luego elaborar un texto narrativo que contenga dichas palabras y que reflejen algún tópico del desastre.

Estrategia: Cuerpo, Movimiento, Acción.

Entonces, tenemos que la herramienta fundamental y única indispensable del teatro es el cuerpo, el cuerpo vivo del actor en toda su complejidad. Entendido el cuerpo como un todo, en el plano físico tridimensional, esa materia viva pero que no es solo materia; también es pensamiento, mente, espíritu establecidos dentro del plano subjetivo (síquico, mental, espiritual), y también los cuerpos planteados desde lo esotérico (el cuerpo astral, el cuerpo sutil y el cuerpo etéreo) como otra serie de nociones que se pueden apreciar en el espectro del imaginario colectivo, cargado de memoria y de imaginación.

Seis cuerpos que conforman el universo de las complejidades del ser de humanidad.

Premisa: Resignificación del cuerpo en la búsqueda de nuevos lenguajes que se distancian de la representación figurativa, procurando la metáfora o poética del movimiento.

Categorías: Ritmo. Fuerza. Fluidez de movimiento. Metáfora. Conciencia corporal.

SEGUNDA FASE: Encuentro académico con el director teatral e historiador Carlos Alberto Sánchez

En la fase anterior se fueron definiendo las pautas a seguir, así como el *leitmotiv* de la obra en construcción, siendo la tragedia de Armero el fenómeno en Colombia que causó un luto nacional, y del cual la memoria colectiva no ha superado el duelo.

Ante esto, surgió la necesidad de indagar en los testimonios, con la escasa bibliografía que existe del tema, por lo que se invitó al historiador y director teatral Carlos Alberto Sánchez Quintero, quien además es oriundo de Armero y ha tenido conocimiento de primera mano sobre lo ocurrido allí, antes, durante y después de la tragedia. Para que por medio de sus aportes nos ayudara a aclarar el camino a seguir.

Tal vez esta fase fue definitiva con respecto a la estética y el contenido de la puesta en escena.

Detonante: Muestra de resultados de los talleres. 1) Esquemas corporales a partir de calidades dinámicas y expresivas del movimiento. 2) Textos de dos escenas a partir de escritura activa. 3) Registro en video de ejercicios sobre imagen sonora y animación de objetos.

Estrategia: El historiógrafo evidencia la relación de la tragedia de Armero con elementos de la tragedia griega:

Elementos: Amartia: fatalidad-destino.

- Peripecia o cambio de fortuna.

- Anagnórisis.
- Catarsis.

Mitología y religión griega

Elementos

- Misterios eleusinos.
- El toro y los ritos de fertilidad.
- El mito de Deméter y Perséfone.

Mitología popular

Elementos

- Las guacas-entierros.
- Magia y brujería (chicoterías).
- La maldición del cura Ramírez.
- Armero como Sodoma y Gomorra.

Hallazgo del encuentro: Descubrimiento de cuatro tríadas que conducirían al proceso de improvisaciones.

TERCERA FASE: Teniendo en cuenta los elementos encontrados en la fase anterior, diseñamos un esquema que nos permitiera conjugar los elementos de la tragedia griega con las características que fueron determinantes para que ocurriera la tragedia de Armero, y esto nos llevó a establecer y definir la metodología

diseñando una propuesta de estructuras para improvisar, que contuvieran en su temática unas palabras conformando una tríada de acontecimientos, referencias o alusiones.

Propuesta de improvisaciones basadas en las tríadas

- 1) Pecado-Maldición-Castigo.
- 2) Espacio-Tiempo-Realidad = Magia.
- 3) Materia-Energía-Símbolo.
- 4) Guaca-Brujería-Ceremonia = Entierro.

Hallazgos

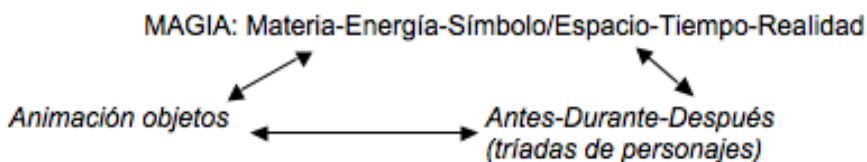
- 1) Antes-Durante-Después.
- 2) Tríadas de personajes:
Antes: Cura - Prostituta.
Durante: Enfermera - Médico.
Después: Rescatista - Padre de hijo perdido.
- 3) Las tríadas deben desarrollarse mediante los entrenamientos desarrollados en la primera fase: Imagen sonora, Trabajo con objetos, Cualidades dinámicas del movimiento, Escritura activa.
- 4) Personaje mitológico que sintetiza la tragedia, demiurgo-destructor, no se ajusta a la tríada pero puede ser el narrador o enlace entre una tríada y otra.

Esquema para proponer improvisaciones

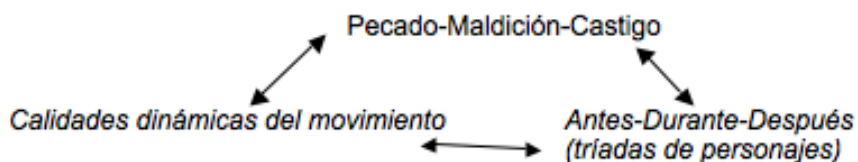
1) Primera tríada



2) Segunda tríada



3) Tercera tríada



4) Cuarta tríada

Personaje mitológico
Antes = Guaca-Materia/Espacio-Pecado.
Durante = Brujería-Energía/Tiempo-Maldición.
Después = Ceremonia-Símbolo/Realidad-Castigo.

CUARTA FASE: Ejecución de las improvisaciones y propuesta de estructura

En esta fase se concretó la idea con la aparición de una propuesta de estructura y con la puesta en práctica de los elementos de la tragedia, y así fueron apareciendo las imágenes y los textos que conformaron la puesta en escena y la poética de la obra. Y aquí es importante resaltar los hallazgos que abrieron la ruta a seguir y que permitieron dar claridad a lo que nos proponíamos cuando abordamos el tema. Y estos fueron:

- Encuentro de dos dimensiones simultáneas. Adentro: desde la realidad (personajes) y afuera: desde la metáfora (coros).
- Areteo, personaje mítico como unión de escenas. Animación o manipulación de objeto (muñeco).
- Función del coro por escena: - Anuncio o predestinación, maldición. - Testigos. - Epitafios o voz del ausente.
- En las escenas simultáneas. Encontrar los focos. La acción de unos afecta a los otros. De tal manera que el coro en ocasiones interviene como otra voz del personaje, o como voz ultraterrena, o para cuestionar la acción de los personajes como la voz del pueblo.
- Tres escenas con la misma estructura, de tal manera que esta se repita, pero en momentos y tiempos diferentes.

QUINTA FASE: Estructuración de la obra por escenas

Definido el tema, definida la estructura, definidas las escenas y los textos, ahora

tocaba definir cómo se iban a montar las escenas, y dado que en principio los cuatro integrantes iniciales del colectivo estábamos en la escena, se tornaba necesario turnarnos los momentos de dirección o del ojo externo; aparecen entonces estrategias de dirección colectiva, dada la dificultad que esto entraña teniendo las características y personalidades de cada integrante. En un momento, casi al final de esta etapa del montaje, ingresa un nuevo integrante, a quien se le otorga la responsabilidad de dirigir los momentos en donde los otros debían estar en escena inevitablemente. Esta dinámica fue muy fructífera ya que además de despojarnos de nuestros egos, permitió establecer una confianza en el otro.

Se desarrolla entonces el montaje y la estructura de la obra:

- 1) Puta - Cura (el antes).
- 2) Enfermera - Médico (el durante).
- 3) Rescatista - Hermano (el después).
- 4) Coros (cruzan toda la obra).
- 5) Areteo (hilo conductor quien da paso de una escena a otra).

SEXTA FASE: Presentación y confrontación

Con el estreno de la obra (tres días de presentación), se indaga con el público sobre aspectos temáticos y estéticos del montaje, y la forma de recepción de lo allí planteado, a lo cual aparecen diversas voces, algunas coincidentes y otras divergentes. Decidimos entonces hacer caso sobre todo a las coincidentes, aunque

sin dejar de lado las divergentes, y fue así como descubrimos que era necesario encontrar momentos de extrañamiento y replanteamientos del estilo tanto de la actuación como de la elaboración de imágenes. Y entramos en la etapa donde el público interviene la obra y esta es otra parte fundamental de la creación colectiva, en donde se va encontrando la verdadera conformación de la imagen teatral. Esto permitió aclarar, por ejemplo, el tono de color de la escenografía; sacar las actuaciones del realismo-costumbrismo; imágenes y momentos de agresividad, trabajarlos a partir del teatro estático; más intervención del coro con los personajes “reales”.

Y es de esta manera como se seguirá revalorando la búsqueda de la propuesta estética, ahora en la proyección y encuentro permanente con el espectador, que es quien en últimas construye la obra final ya que él es arte y parte del acto creativo.

LA DRAMATURGIA ACTIVA Y LA PUESTA EN ESCENA

Liliana Hurtado Sáenz*

** Profesora Asociada Universidad de Caldas, Departamento de Artes Escénicas. Magister en Escrituras Creativas. Integrante Teatro Inverso.*

La dramaturgia de la obra se realiza dentro del proceso de creación colectiva, siguiendo la metodología instaurada por el grupo Teatro Inverso dada por el cruce entre estrategias y detonantes, conducente a la búsqueda de la posible estructura dramática de la obra, aplicando una serie

de improvisaciones que tuvieron como soporte los siguientes elementos:

Detonante: Luego de la consulta y lectura de varios materiales sobre diferentes desastres naturales decidimos centrarnos en Armero, la mayor tragedia natural ocurrida en Colombia. En un principio pretendimos abordar el tema de manera general y en un lugar o espacio indeterminado, pero coincidimos en que si tomáramos de manera precisa la esencia de un caso particular tal vez podríamos abrir la lectura hacia la generalidad de tragedias similares, y quizás allí encontraríamos el ingrediente poético necesario para nuestra puesta en escena.

Así pues, entre muchos estudios sobre la tragedia de Armero: noticias, crónicas, reportajes, entrevistas y escritos literarios como la novela *No morirás* de Germán Santamaría (1992) y el libro *Los últimos días de Armero* de Carlos Orlando Pardo (1986), determinamos tomar como base el libro de testimonio titulado: *Armero, un luto permanente* de Luz García, debido a la gran riqueza descriptiva en los testimonios y a la variedad de situaciones que abrían posibilidades enormes en cuanto a lo que podrían ser los potenciales personajes o voces dentro de la futura obra.

Encontramos además en todo el camino indagado que existían tres momentos identificados en casi todo el material consultado, el primero se refiere a un antecedente o búsqueda de la explicación a la tragedia ya sea del orden mítico o creencia popular o ya sea del orden científico en cuanto al descuido en la prevención del hecho catastrófico. El segundo momento se centra en el tiempo

mismo de la avalancha, ese durante caótico y sin sentido, donde las palabras y los recuerdos no encuentran coherencia y toda descripción o narración se queda corta o se banaliza. Y finalmente el después, momento de reconocimiento de una nueva realidad donde se busca desenterrar y restituir de alguna manera la ausencia en una permanente lucha contra el olvido.

Estrategia: Taller de dramaturgia activa. Consiste en un trabajo desarrollado de manera particular con los actores del grupo, donde se le asigna una situación ficcional específica extraída de alguno o varios de los testimonios del libro *Armero, un luto permanente*. Esta situación tiene varias características esenciales, por un lado está compuesta de dos personajes que se encuentran en un punto límite o de no retorno, y por otro lado cada una de las situaciones corresponde a un momento específico de la tragedia ya sea el antes, el durante o el después.

De acuerdo a la situación asignada y a la cualidad del conflicto existente, cada actor debe formular el perfil físico y comportamental de cada uno de los personajes, además de situarlos en un espacio y tiempo preciso. Seguidamente, debe construir una especie de nicho o espacio vital del personaje que dé cuenta de sus particularidades, incluyendo alguna prenda que lo permita caracterizar físicamente. Cada nicho debe ser construido a distancia uno del otro de manera que le implique desplazarse entre los dos universos, además debe estar dotado de papel y lápiz.

El actor o actriz se sitúa en el lugar elegido para el personaje número uno, habita el

espacio, endosa alguna prenda y procura entrar en la situación plateada pero como si estuviera solo y pensando en el suceso. Cuando siente que está suficientemente cargado, toma el lápiz y escribe el nombre del personaje uno y luego de los dos puntos abre un paréntesis, como en una especie de acotación. Inmediatamente después de ese paréntesis, se larga a escribir un monólogo interior de ese personaje en primera persona, debe escribir lo que ese personaje piensa, siente, desea, teme, ama, odia, del otro personaje y esa situación en ese preciso instante, debe hacerlo de corrido, sin hacer literatura, sin vacilar y sin corregir, sin detenerse, ni siquiera puede parar y releer, debe escribir verborrécicamente, al menos tres cuartos de una cuartilla.

No importará que esté bien escrito, se intentará sentir la cresta de la ola de la emoción del personaje y cuando sienta la emoción al máximo, cerrará el paréntesis y ahí mismo, inmediatamente, después de haber cerrado ese paréntesis, escribirá la entrada de diálogo del personaje que no podrá tener más de cinco palabras, ni más ni menos. Luego de escribir lo del personaje número uno el actor se traslada, sin esperar ni hacer pausas, al nicho del personaje número dos y hace exactamente lo mismo desde el punto de vista de este personaje. Aquí se emplearán los elementos elegidos para este personaje, y por supuesto que lo que este piense y sienta va a ser una consecuencia directa de lo que acaba de decir él.

Para continuar con el taller, se hacen leer los monólogos y las entradas o diálogos de inicio, seguidamente cada actor busca adentro del monólogo interior de alguien,

subrayar frases de cinco palabras –frases significativas extraídas del monólogo interior– que tengan la máxima pluralidad de sentido –sofismas–, frases sin sentido claro.

Ahora el actor busca por lo menos 10 frases significativas dentro del monólogo del personaje número uno y otras 10 frases significativas dentro del monólogo del personaje número dos, a esto añade 10 frases significativas inventadas. Ahora con ese material, intentará escribir la escena y a partir de allí se realizan improvisaciones

basadas en cada una de las propuestas.

Resultado del cruce entre estrategia y detonante

Aparecen tres escenas que pueden ser la base o estructura de la obra desde el punto de vista situacional y cronológico de la obra, es decir cada escena corresponde a los momentos detectados en el material de consulta y adquieren una particularidad que se constituye en el motor narrativo de la situación, de la siguiente manera:

Estructura episódica identificada en material bibliográfico	Antes	Durante	Después
Estructura surgida de las escenas ficcionales	La maldición (el origen)	La pérdida (avalancha)	La restitución (desentierro)

Es así como a partir de la escritura activa y la improvisación llegamos a la formulación del esquema de tres escenas, donde planteamos como premisa que en la vivencia orgánica de la ficción se encuentra el material necesario para la formulación de escenas de contenido significativo, donde se parte de la realidad mediante el testimonio directo para luego

ser reelaborada por medio de personajes y situaciones ficcionales, pero mediadas por un estímulo vivencial desde el espacio íntimo de los personajes, llegando a proponer escenas que engloben el tema en su más amplia dimensión además de la aparición de situaciones de un mismo contexto trágico, pero en tiempos diferentes: Antes-Durante-Después.

Testimonio	Reelaboración	Estímulo
Realidad	Ficción (personajes-situaciones)	Vivencia (desde el espacio íntimo del personaje)

En este orden de ideas surgen tres embriones de escenas, que a manera de fábula se podrían resumir así:

Primera escena - La maldición - El antes:
A través de los personajes de Pedro, el cura párroco de Armero en los años

40, y Bárbara, prostituta y pitonisa de pueblo, muestran el momento en el que la muchedumbre liberal enardecida por la muerte del líder Jorge Eliécer Gaitán, decide linchar a Pedro por su conocida tendencia conservadora, este huye y se refugia en casa de Bárbara, pero ningún hechizo podrá salvarlo y muere a manos de la turba no sin antes proferir una terrible maldición sobre el pueblo de Armero.

Segunda escena - La pérdida - El durante:

Situada en los años 80 justo en el momento de la avalancha, es protagonizada por el doctor Ariel Alarcón y la enfermera Policarpa, trabajadores del Hospital; ellos sostienen una relación clandestina que ha llegado al punto de las definiciones, Ariel es presionado por Policarpa para que acabe con su matrimonio y huya con ella para Bogotá, su conflicto interno es tan fuerte y viene represado por tanto tiempo como la misma avalancha que está por caer sobre ellos.

Tercera escena - La restitución - El después:

Se desarrolla en la época actual, 27 años después del desastre, la acción la movilizan los personajes de Armando, antiguo rescatista protagonista de la tragedia de Armero, quien perdió a toda su familia en la noche de la avalancha y se dedicó a salvar víctimas, especialmente a niños perdidos. Y Aurelio también sobreviviente de Armero, quien a sus 10 años pierde a toda su familia y termina adoptado por extranjeros. Aurelio después de muchos años cree ver a su hermanito en un viejo video de la época en brazos de un rescatista, y comienza la búsqueda de Armando creyendo encontrar la posibilidad de recobrar al único

sobreviviente de su familia. La situación se centra en el día en que Aurelio llega a reclamar por su hermano a Armando, saldrá a flote una terrible verdad no sin antes escudriñar en la psiquis de estos dos personajes.

El giro dramático

Hasta este punto la investigación proporcionó, como era predecible, un resultado formal y lineal de tipo estructural y narrativo que nos brindara un soporte inicial de la obra, pero sabíamos que esta mera formulación no cumplía con las expectativas trabajadas en los demás cruces e indagaciones del proceso creativo, y sentíamos que debíamos integrar a la estructura aquellos elementos frecuentados en la experimentación tales como la imagen sonora, la animación de objetos y las calidades dinámicas del movimiento.

Dramatúrgicamente la obra reclamaba un contenedor que tuviera la suficiente amplitud para permitir el dinamismo en los diferentes lenguajes y a la vez la rigidez de una estructura que soportara este peso. Fue en este punto donde apareció una verdadera revelación y gracias al encuentro académico sostenido con el director, actor e historiógrafo Carlos Alberto Sánchez, quien después de observar nuestros avances, nos adentró en el mundo de la tragedia griega, los misterios eleusinos, la mitología griega y su relación con elementos similares dentro del universo local de Armero. El cómo podríamos tender lazos y soportes entre un componente y otro para lograr dar una dimensión poética y simbólica a nuestro trabajo fue nuestro siguiente paso.

De aquí en adelante y con miras a ajustarnos o escudriñar en la estructura de la tragedia griega, exploramos dramáticamente en dos frentes. Primero, indagamos sobre la función del coro y qué papel y lugar podría llegar a tomar dentro de las escenas ya bosquejadas, entonces descubrimos que la acción propuesta en cada una de ellas, sucedía en un adentro tanto a nivel espacial como a nivel emocional. La acción era movida por un conflicto de orden emotivo interno de los personajes, influenciado en todos los casos por fuerzas externas que interferirían en la situación, pero esas fuerzas externas carecían de voz y presencia y fue justamente ese vacío el que vino a ocupar el coro cumpliendo una diferente función en cada escena. En la primera escena se comporta el coro como imprecador, interrogador o acompañante de la revelación de los personajes; en la segunda es el coro la voz de las víctimas en el momento mismo de la avalancha; y en la tercera es él la palabra de los desaparecidos desde sus tumbas. Para su realización implementamos estrategias escénicas anteriormente exploradas como la imagen sonora y las calidades dinámicas del movimiento.

En segundo lugar aparece la necesidad de encontrar una estrategia que permitiera dar enlace entre una escena y otra. Es allí donde retomamos los elementos místicos y mágicos encontrados en el mundo griego y paradójicamente también hallados en el universo del pueblo de Armero. Por un lado, figuras como Deméter y Perséfone en relación con los misterios eleusinos referentes a la riqueza del inframundo y a la muerte y su similitud con las mitologías autóctonas del norte de Tolima donde las brujerías, los maleficios,

los enterramientos y las llamadas guacas de oro marcan todo un imaginario local. Todo lo anterior enmarcado en la maldición, elemento básico dentro de la tragedia griega y presente en Armero con la figura del cura Pedro Ramírez, quien antes de ser ultimado a machete por la turba de liberales gaitanistas, profiere la condenación al pueblo donde abunda el oro pero del cual no quedará piedra sobre piedra.

Así pues, nace la figura que denominamos como Areteo Defixio, especie de síntesis de la tragedia, sacerdote oficiante maldecidor, héroe trágico, figura mitológica, sujeto y objeto quien personifica al propio Armero, compuesto por fragmentos del volcán, del cura Ramírez, del oro de las guacas, de lodo y sangre. Es quien contiene en sí mismo el nacimiento y la destrucción, quien en una maldición perpetua vive y muere a diario siendo el testigo permanente de su destino.

Como estrategia escénica aplicamos la manipulación de objetos, específicamente el títere o marote gigante quien aparece como enlace narrativo entre una escena y otra.

La escritura final de las escenas ligadas al coro al igual que las intervenciones del personaje Areteo Defixio fueron realizadas por Liliana Hurtado y Juan Camilo Molina, quienes mancomunadamente se encargaron de darle unidad y coherencia dramática a la totalidad de la obra. Es de anotar que varias de las voces del coro son tomadas textualmente del libro de poemas *Retrato de un desconocido* del escritor Oscar Jurado (2007), al igual que algunos apartes de la tragedia *Edipo Rey* de Sófocles (2003).

ESTRUCTURACIÓN

Juan Camilo Molina Cruz*

* Docente del Departamento de Artes Escénicas de la Universidad de Caldas. Integrante Teatro Inverso.

PRESUPUESTOS

Componer dramáticamente la obra, es la sumatoria de un proceso que comprende, inicialmente, los talleres en los que se hizo la aplicación de la metodología por cruces de estrategias y detonantes, que comprendieron cuatro ejes estratégicos: calidades dinámicas y expresivas del movimiento, la imagen sonora, la animación de objetos y muñecos, la dramaturgia activa. Y un detonador temático: los desastres naturales.

Los hallazgos que cada taller planteaba, traían consigo semejanzas y diferencias entre sí; al hacer un ejercicio de análisis, durante, permitió reinterpretar y reelaborar improvisaciones, después, determinó los criterios para la selección de hacia dónde conducir el camino de la creación.

Los elementos resultantes de este ejercicio anterior como el texto testimonial *Armero, un luto permanente* de Luz García, sobre el que se hicieron las primeras dramaturgias. Aspectos como la voz del “desaparecido” retomados del poemario *Retrato de un desconocido* de Oscar Jurado (2007). El personaje fragmentado, el espacio sujeto, que cuenta cómo se derrumba y se sepulta a sí mismo, referido por las improvisaciones de animación de objetos y muñecos. La traducción a imágenes sonoras de algunos poemas de *No morirás* de German

Santamaría (1992). Y algunos personajes olímpicos descritos y caracterizados por sus calidades corporales. Estos hallazgos fueron los que, en ese momento, se seleccionaron y conducían hacia algún lugar la creación.

Había una idea inicial y era no referenciar algún desastre específico, sino enfocar nuestra mirada en lo que sucede alrededor del mismo, tomando distintas referencias y distintos tipos de desastre. Es importante mencionar que una de las razones de este proceso nace con la intervención formativa, que hizo el grupo de trabajo, con la comunidad del barrio Cervantes de la ciudad de Manizales, víctimas de un deslizamiento en noviembre de 2011. Esta intervención permitió al grupo conocer detalles de la tragedia local. Fue para ellos la posibilidad de reelaborar y restituir poéticamente el evento funesto, y para nosotros la posibilidad de construir un diagnóstico de una experiencia desastrosa.

Así pues, retazos de Armero, confidencias de Cervantes y ausencias expresadas en poesía, representaban los estímulos más vibrantes. Del otro lado unos personajes-deidades, con la aparente posibilidad de predecir y generar los desastres. Abigail: ser crepitante y eruptivo que como la tierra manifestaba su permanente colisión tectónica dando nacimiento a una extensión de sí misma. Poseidón: inspirado en el dios griego amo de los mares y de la tormenta, que como cruel agitador de la tierra, juega en un desfile de olas a cortejar sus orillas.

En este momento nos encontrábamos en medio de una serie de núcleos que equivaldrían, en términos de Buenaventura (2005), a los hallazgos de

las improvisaciones totales. Y al mismo tiempo, como diría García (2006), en medio de la incertidumbre, un estado de potencia creativa y al servicio del azar. Ya se había abordado el tema desde distintas estrategias escénicas y era necesario empezar a concretar algunas ideas, para reformular estas estrategias y desarrollar parcialmente los eventos escénicos.

ESTRUCTURA

Para nuestro sistema de trabajo por cruce de estrategias escénicas y detonantes temáticos, lo que seguiría sería aplicarle a las intersecciones resultantes de los primeros cruces, y volverlos a cruzar con disparadores, o nuevas estrategias que potencien su desarrollo. Pero no funcionó propiamente así, cada creación colectiva es un proceso único y desarrolla sus propias características, así pues, era necesario reformular los hallazgos y darle un piso estable que permitiera levantar nuestra obra. A ese momento habíamos programado un taller teórico con Carlos Alberto Sánchez¹, que consistió en un análisis de la historia de Armero desde los planteamientos aristotélicos que caracterizan la tragedia griega. Este taller trajo consigo la posibilidad de adentrarse en la historia de Armero, pero desde una visión más estructural a partir de aspectos determinantes en el teatro griego como la maldición, el mito,

el castigo y características propias de la tragedia clásica como la unidad de acción, la peripecia y el reconocimiento, entre otras características mencionadas en “la Poética” (Aristóteles, 1964).

La historia de Armero, se constituye en un ejemplo para la humanidad, y representa el poderío y la inminencia de un hecho desastroso en cualquier lugar del mundo. La idea de no entrar en un contexto específico, desaparece al entender que la tragedia de Armero se convierte en ejemplo universal del poder de la naturaleza y su indiferencia para con el hombre, gracias a las evidencias y por las características que así se suscitaron. Se determinó establecer a la luz de la tragedia griega, la historia del pueblo de Armero como contenedor de nuestra propuesta de creación.

Al hacer una lectura de los hechos de manera estructural, se configura la fábula, el continente. En este caso, el interrogante mayor, se refiere al modo de proceder. Siguiendo los principios aristotélicos, debíamos poder contemplar la historia como unidades de acción aisladas por la diferencia de tiempo, pero que en sí mismas se desarrollan y resuelven, para que en la juntura de esas acciones independientes, se constituirían en partes de la acción completa, traducidas en la famosa regla aristotélica de unidad de acción: Inicio, Nudo y Desenlace.

Tomando las dramaturgias surgidas de los testimonios, pudimos coincidir en tres momentos que equivalían al antes, durante y después en la historia de Armero; refiriéndose cada uno, a la maldición, la catástrofe y el castigo.

¹ Profesor de Artes Escénicas y Literatura del Proyecto Curricular LEA, Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Director Artístico de La Esfinge, Teatro de Ilusiones. Director de la Revista Cultural *Creadores*. Director de la Casa de la Cultura de Usaquén. Maestro en Arte Dramático, ENAD. Investigador del Grupo de Investigación Intertexto. Coordinador del Semillero de Investigación: La Imagen Escénica en el Proceso del Montaje Teatral. Investigador principal del proyecto de dramaturgia y montaje de *Yo, Roa Sierra*, CIDC, U. Distrital. Actor, director de teatro y dramaturgo.

La maldición

La maldición aparece en el teatro griego como una constante, los mitos que se cuentan en estas tragedias siempre están ligados a la herencia del mal por un error cometido por algún pariente antecesor del héroe trágico o por sí mismo en un acto de ignorancia. La maldición se profiere contra alguien, incluso contra toda una descendencia, así vemos como Edipo paga el error de sus padres, y a su vez, son sus hijos los que sufren el castigo de su propia condena.

Se maldice en momentos de mucha indignación, es un acto de rabia, de desesperación y de pronto de ligereza. Humanamente es muy comprensible, que por eso, un sacerdote según la leyenda haya lanzado una maldición sobre Armero, dolido en su alma por el asesinato del padre Ramírez. (García, 2005 p. 21)

La maldición que cayó sobre Armero, tiene que ver con los coletazos del 9 de abril de 1948, en el norte del Tolima. Un día después del asesinato del líder popular Jorge Eliécer Gaitán se producen varios levantamientos en algunas poblaciones del país, y uno de ellos ocurrió precisamente en la población de Armero.

El 10 de abril de 1948, en horas de la tarde el párroco de Armero Pedro María Ramírez Ramos, fue sacado de la casa cural y conducido a empujones y golpes de una esquina de la plaza principal, donde después de muchas agresiones verbales y físicas lo asesinaron brutalmente a machetazos y rematado con un golpe de varilla. (García, 2005 p. 20)

La catástrofe

La catástrofe se refiere al hecho desastroso, a la acción que produce temor y compasión, es justamente el momento en el que se materializa la maldición. Representada en la tragedia griega con el incesto, la peste, la infertilidad, la muerte. Siempre apareciendo de manera extraña, pues si bien es la realización de la maldición, entre estas se presentan unas distancias en el tiempo que posibilitan la ignorancia del fenómeno o del hecho. Así pues, el encuentro de Edipo con Layo en el camino a Delfos, en donde este último muere a manos del primero, es un hecho que ha quedado en un pasado lejano, que se hace borroso a la lectura del presente, por quienes ahora sufren la infertilidad en el pueblo de Tebas.

En Armero existía la amenaza de una inundación, nunca hablaron de lodo y mucho menos de lava, si acaso, todos en sus casas tenían una escalera para subirse al techo. La alerta llevaba ya varios meses y la gente empezaba a dudar, o a acostumbrarse. Nadie pensó que en medio de la noche un bramido intenso los levantaría para enterrarlos. Que se iría la luz, pues en el camino horripilante del animal negro hacia el pueblo, se encontraría, antes, la planta de energía. Y por sobre todo, nadie esperaba que las prevenciones gubernamentales fueran a ser tan precarias y que casi que se hubiera echado al olvido tras un partido de fútbol, o como cortina de horror para ocultar los sucesos violentos de la toma del Palacio de Justicia que acaecían en el país.

El castigo

El castigo plantea una conclusión, el desenlace de una acción errónea ya reconocida. Estas consecuencias son siempre aceptadas como destino. Es la continuidad de la maldición en herencia. El castigo infringido a Polinices por Creonte, al haber intentado tomarse militarmente a Tebas y por la violencia el trono, es la descomposición insepulto. Muertos ambos a manos del otro. Eteocles y Polinices, hijos de Edipo y malditos por herencia. Dan continuidad a un castigo prolongado, que ya conscientemente y sin ignorancia, en un acto de valentía, Antígona confronta, enterrando así a su hermano y asumiendo el castigo impuesto por Creonte y evitando la continuidad de la maldición heredada al hacer lo que los dioses dictan.

En Armero tras la avalancha, llegó la maldad de los vivos que, o como saqueadores, o rescatistas piratas, o falsos sobrevivientes, reclamaron ayudas, robaron a gente enterrada y en vez de salvarlos, los hundían. Hubo una ola de desapariciones de sobrevivientes, muchos niños chiquitos, indefensos, terminarían luego adoptados por extranjeros, mientras sus familiares rebujaban en un mar de incertidumbre. Gente murió a la espera de una ayuda, mientras se rescataban muertos. Personajes como Omaira Sánchez, murió en espera angustiada a ojos de espectadores imposibilitados. Se cometieron muchos errores en la contingencia del desastre, errores que traen consigo, incluso hasta nuestros días, consecuencias funestas y castigos.

Así pues, respectivamente, se tradujo en términos dramáticos: un

antecedente a la muerte del padre Pedro María Ramírez Ramos el 10 de abril de 1948; el rompimiento de una relación tormentosa (entre el doctor Ariel Alarcón y la enfermera Policarpa Charris) en el hospital mental San Ferro de Buendía en medio de la avalancha de lodo el 13 de noviembre de 1985. Y la confrontación entre un sobreviviente y un rescatista de Armero (Armando y Aurelio), 27 años después, alrededor de la búsqueda del hermano del primero y la desaparición infringida al hermano desaparecido por el segundo.

Cada uno de estos momentos se desarrolló de manera autónoma, siempre entendiendocomprendíanlatotalidad, pero aun así y dadas nuestras búsquedas iniciales, teníamos un elemento que estaba suelto; esa figura olímpica que pregona y maldice, que al mismo tiempo es espacio y sujeto. Ese que al maldecir se maldice a sí mismo y es contenedor de su propia catástrofe, por lo tanto víctima del castigo. Así nace la figura del difunto Armero, el mayor desaparecido de Colombia, aquel que buscando la suerte se encontró con la muerte. Este despedazado pueblo desaparecido en sí mismo, que se busca incesante y que se levanta de las cenizas a pedazos, a nichos, para reconstruir su ausencia. Armero el sujeto espacio que cuenta, que contiene en sí mismo breves humanidades que componen su tragedia, el tríptico de la avalancha.

Tenemos, entonces, tres actos que componen la fábula y al mismo tiempo el espacio sujeto que las contiene, que aparece como héroe trágico narrando su propia tragedia en un proceso progresivo de reconocimiento de la maldición y el castigo

sustentados en la catástrofe. Tenemos la relación de dos representaciones de la misma historia. Una basada en la secuencialidad de los hechos a través de la representación realista y la otra como analogía o poetización de lo que Armero vivió, desde una perspectiva humana, al dotarle la calidad de sujeto. Al mismo tiempo se convertía en la posibilidad de escuchar desde un desaparecido la historia de su desaparición en sí mismo, y en ese acto, con los suyos.

Estos dos universos de ficción que se conectaban desde la relación contenido/ continente, planteaban así de entrada unas características formales, plásticas, de ejecución. Todo el contenido surgido de lo testimonial acusaba una tendencia realista y en cambio todo lo referente al difunto Armero citaba un lenguaje lleno de artificialidad expresiva, objetos, muñecos, máscaras y el desarrollo de la plástica teatral.

Entre el difunto Armero y los actos contenidos en él, existía distancia en los lenguajes expresivos planteados, había un salto muy fuerte entre el realismo de las escenas que procuraban la verosimilitud y el simbolismo expresado a través de recursos técnicos como el mascarón y el marote para representar la humanización del pueblo. Se introdujo entonces el elemento coro, que nos permitía transitar entre un universo y otro, además de reafirmar la presencia y la función de este en la tragedia griega, fundamento estructural.

LA PUESTA EN ESCENA

La puesta en escena estaba contenida en la relación adentro y afuera, para eso como primer elemento escenográfico requerido, la puerta, permitió establecer el límite entre la historia general que se refería al contenedor, el difunto Armero, representado en el afuera, en el conflicto colectivo. Y el adentro nos permitía desarrollar cada uno de los episodios: el antes, el durante y el después como acciones completas y aisladas, siempre afectadas por un peligro inminente que provenía del afuera. El interior de una casa, referida mas no ilustrada, una puerta de postigos al centro, y telones como paredes veladas para permitir la aparición del coro.

Este espacio no ilustrativo sirvió para plasmar tres episodios alejados en el tiempo y esa idea del espacio que se repetía, estructuralmente, lo asumimos como condición. Procuramos que las tres escenas tuvieran un desarrollo repetitivo en la ejecución de acciones, imágenes y desplazamientos, queriendo entender la idea de que sucesos similares en distintos momentos del tiempo, parecieran haberse vivido antes. Un poco la idea de un *deyabu*, o la imagen de un fractal, recorridos infinitos que se repiten en un espacio finito.

Estos episodios están mediados por la aparición del difunto Armero por sobre la puerta para dibujar así, la gran tumba, el pueblo, la montaña y su espíritu maldecidor. Los coros prologan la escena inicial y dan pie a la acción, confrontan a los personajes con respecto a su error y conduciéndolos a la revelación, aspecto

de la puesta en escena que equivale a la anagnórisis, donde cada personaje reconoce su error y asume el destino trágico. Con el epílogo del episodio de la maldición, se da pie a la entrada del difunto Armero, como resultado de la juntura de los pecados de Armero representados en los personajes del cura y la prostituta, allí se inscribe la maldición. En el segundo episodio, el coro funciona como la voz del afuera que cuenta los últimos momentos de los sobrevivientes a la avalancha y los estragos que esta causó. Los personajes en el interior no se percatan de la inminente tragedia, atrapados en su propia tormenta, ven cómo se derrumba su relación junto con la avalancha, para una vez atrapados, revelar sus más hondos sentimientos hacia el otro en un acto de reconocimiento de su propia tragedia. El difunto Armero aparece para castigar narrando su procesión oscura. Ya para el tercer episodio el coro menciona los epitafios y representa las tumbas que ahora componen la gran tumba, el cementerio con cementerio. Este ambiente funerario progresivamente se va apoderando de la escena interior, hasta terminar con la aparición irremediable de ese autotestigo que se flagela cada noche recordando aquella avalancha.

La obra reúne ciertos elementos que coinciden con las características de la tragedia griega, como totalidad narra los hechos de una acción completa, sustentada en el mito de la maldición de Armero por “matacuras” y justificando el hecho desastroso como producto de la maldición heredada, y no bastando con eso, los rezagos para los sobrevivientes quienes sufrieron el abandono del Estado y las masivas desapariciones, la tormentosa sensación de haber sido arrancado de las

garras de la muerte, pero por una vida infernal.

Los episodios o actos en sí mismos también gozan de su propia estructura aristotélica, en el sentido de que cada uno narra un hecho concreto que comienza, se desarrolla y termina, en un momento específico de la historia de Armero. Los personajes que allí se debaten y pugnan, han cometido un error, lo que los condena trágicamente. Cada uno a su vez, tiene un momento de revelación que está seriamente vinculado al concepto de anagnórisis o reconocimiento en la tragedia griega, allí cada uno hace conciencia de su error y las consecuencias fatales, pues la mayoría mueren o terminan condenados. Ninguno esperaba esos desdichados finales, por lo contrario, sus deseos iniciales eran diferentes, y en el camino se encontraron con su destino trágico, esto marca la peripecia o el cambio de fortuna, otra de las características aristotélicas, que permite complejizar la fábula en la organización del drama y su contenido.

La actuación

Las estructuras expresivas sustentadas en la actuación están divididas, así como las partes que componen la obra. Desde el uso de elementos técnicos como la máscara expresiva, el mascarón y algunos principios del marote, que plantean una estructura artificial al servicio del gesto, la expresión es visual y no afectiva, tiene un carácter simbólico desde la construcción de la imagen y la atención del actor está puesta en el rigor técnico y en un alto nivel interpretativo. Hasta la actuación dramática sustentada en otro principio

aristotélico como lo es la verosimilitud, que desde un punto de vista Stanislavskiano procura la encarnación del actor en el personaje y la ejecución de acciones creíbles y sustentadas, argumentables, y conservando la idea de continuidad de la acción.

Luego de las primeras confrontaciones con público, el esquema planteado evidenciaba un aspecto específico que se refería a la predictibilidad de la acción, a la ausencia de sorpresa, pues la estructura lineal y repetitiva planteada, en la que cada episodio era seguido de la aparición del difunto Armero y las presencias de los coros daban el tránsito entre uno y otro, generaba en el espectador la anticipación a la acción. Si bien existía una variedad de elementos expresivos en la puesta en escena, su formulación hacía que se vieran separados, así como la puerta separaba los dos mundos. Entramos a una nueva etapa en la que se hizo una reestructuración sobre todo de la actuación realista planteada en los episodios del adentro.

La intención entonces correspondía a la inclusión de algunos elementos en la actuación que densificaran y enrarecieran cada episodio. A su vez, la idea inicial en la que cada episodio contenía acciones repetitivas, se violentó un poco al procurar que cada uno tuviera alternativas diferentes para la actuación.

Así aparecieron elementos que quebrantaban la identificación que procura lo dramático, y vimos que elementos como el efecto de distanciamiento (Brecht, 1973),

las luchas corporales o conflictos físicos o la elipsis de acción y acercamientos al teatro estático, entre otras alternativas, han permitido densificar la acción, depurar el tinte costumbrista que estaba apareciendo en los episodios, y acercarnos a la idea de sorprender al espectador con conductas interpretativas distintas y que potencian la reflexión crítica de la obra de arte a la luz de la realidad propia.

Haciendo una especie de síntesis al respecto de lo que colectivamente el grupo Teatro Inverso propone, vemos cómo hay una estructura con dos elementos que se encuentran, el aspecto trágico fundamentado en los coros y el difunto Armero, y el aspecto dramático sustentado en los episodios realistas, pero esta relación no es estable, todo lo contrario, vemos cómo de principio los coros poseen el lenguaje ensalzado, y la actitud de ímpetu, y progresivamente se va tornando más humano y relaja su altivez. Asimismo, los episodios tienen una ruta inversa, empiezan desde un carácter épico, y terminan en una actuación dramática con tintes de tragedia, desde la perspectiva de la contención y de la sublimidad.

Este tránsito ha significado un reto para los integrantes del grupo, amerita un amplio registro interpretativo, y pone en desarrollo el entrenamiento y la disciplina. Reafirma nuestros sistemas de trabajo y esa convencida idea de la construcción en equipo.

BIBLIOGRAFÍA



Obra: "De sastres y costuras, de lirios y crisantemos", Fotografía: Bredy Yeins Gallego

Aristóteles. (1964). *Arte poética*. Trad. José Goya y Muniain. Madrid: Espasa Calpe S.A.

Brecht, Bertolt. (1973). *Pequeño organón para teatro*. Buenos Aires: Ed. Nueva Visión.

Buenaventura, Enrique y Vidal, Jacqueline. (2005). *Esquema General del Método de Trabajo Colectivo del Teatro Experimental de Cali*. Maracaibo: Universidad de Zulia, Colección Yanama. p. 1-44.

García, Luz. (2005). *Armero, un luto permanente*. Bogotá: Editorial Random House Mondadori Ltda.

García, Santiago. (2006). La investigación y los procesos de creación colectiva. En P.

P. Gómez Moreno y E. R. Lambuley (eds. académicos). *La investigación en artes y el arte en la investigación*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Jurado, Oscar. (2007). *Retrato de un desconocido*. Poemario. Manizales: Hoyos Editores.

Pardo, Carlos Orlando. (1986). *Los últimos días de Armero*. Bogotá: Plaza y Janés.

Santamaría, Germán. (1992). *No morirás*. Bogotá: Editorial La Oveja Negra Ltda.

Sófocles. (2003). *Edipo Rey*. Quito: Editorial Ecuador F.B.T. Cia. Ltda.

TRAJES PARA LA ESCENA*

COSTUMES FOR MISE-EN-SCÈNE

Sandra Patricia Díaz Muñoz**

*** Docente Investigador
LCI. Directora Proyecto
de Investigación
Vestuario Teatro
Cristóbal Colón de
Bogotá. Sandra.diaz@
lci.edu.co*

RESUMEN

A partir del año 2010 se creó el proyecto de investigación con el vestuario del Teatro Cristóbal Colón de Bogotá gracias a un convenio de mutua ayuda entre el LCI- Bogotá y el ministerio de Cultura. El proyecto se apoya en los semilleros del LCI y tiene como objetivo conservar y difundir la memoria tangible del vestuario escénico de dicho teatro.

Desde sus comienzos la recuperación se ha centrado en la clasificación, catalogación y la búsqueda de información y documentación acerca de la historia de estas prendas, trabajo en donde estudiantes y docentes unen esfuerzos y tienen no sólo la oportunidad de acercarse al mundo teatral sino de enriquecer y aprender de las distintas áreas del proyecto.

Fotografías, programas de mano, videos, entrevistas y material impreso que han sido hallados son una pieza fundamental para el avance de la catalogación y memoria de estos trajes. Estos trajes hacen parte importante de la memoria cultural del país y requieren procesos de restauración y complementación para que adquieran nuevamente su valor.

La divulgación de estos avances a través de exposiciones abre el camino para proponer el inicio de un Museo virtual que acoja todas estas prendas para que sean guardadas, mantenidas y valoradas como parte importante del patrimonio cultural del país, y que los oficios envés de desaparecer puedan ser también rescatados, aprendidos y multiplicados.

PALABRAS CLAVE

Vestuario escénico, catalogación, semilleros de investigación, memoria, patrimonio

* Recibido: 1 de Agosto de 2013 Aprobado: 13 de Septiembre de 2013

ABSTRACT

From 2010 a research project was created with the theater costumes collection from the Colon Theater in Bogota thanks to a mutual agreement between the LCI (LaSalle College Institute) - Bogotá and the Ministry of Culture. The project is supported by the LCI's Research Incubator, and aims to preserve and promote tangible memory of the theater costumes of that theater.

From the very beginning, the recovery has focused on the classification, cataloging and searching for information and documentation on the history of these garments, work in which students and teachers join forces and have the opportunity, not only to approach the theater world, but also to enrich and learn from the different areas of the project.

Photographs, hand programs, videos, interviews and printed materials that have been found, are a cornerstone for the advance in cataloging and memory of these garments. These costumes are an important part of the cultural memory of the country and require restoration and complementary processes to recover their value again.

The diffusion of these advances through exhibitions leads the way to propose the starting of a Virtual Museum which embraces all these items to be stored, maintained and valued as an important part of Colombian cultural heritage, and also that the professions, instead of disappearing, be rescued, learned and reproduced.

KEY WORDS

Stage Costumes, cataloging, Research Incubators, memory, heritage.

A causa de la remodelación del Teatro Cristóbal Colón de Bogotá que tuvo inicio en el año 2008, la Fundación LCI y el Ministerio de Cultura colombiano, realizaron un convenio con la pretensión de recuperar la memoria intangible inmersa en el vestuario que se encontraba en el teatro, confeccionado entre los años de 1976 y 1986, aproximadamente. Por motivos de espacio y mantenimiento los trajes fueron trasladados a las instalaciones de LaSalle College en el año 2009, en donde se encuentran desde entonces. A partir del segundo semestre de 2010, el proyecto toma forma y comienza su primera fase.

El proyecto de investigación nació del interés de recuperar y conservar ese patrimonio, francamente valioso para la historia de las artes escénicas colombianas y está enmarcado dentro de los semilleros de investigación de LCI, en donde estudiantes y docentes trabajan en conjunto recogiendo datos, analizando cada detalle de cada traje, aportando sus conocimientos, poniendo en práctica lo aprendido en la institución y enriqueciendo el proyecto y su oficio.

Al comenzar se hará una breve aproximación al significado y

características del traje escénico, para luego abordar la metodología que poco a poco se fue desarrollando en las distintas etapas del proyecto. El poco valor que se le da a las prendas y la escasa actividad en el campo de la recuperación y mantenimiento en lo concerniente a los almacenes de vestuario en Colombia, demuestran la pertinencia de este proyecto. Asimismo, se busca una reflexión sobre los distintos oficios y campos de acción que potencializan el proyecto. LaSalle College da a conocer su experiencia y cómo han sido abordados los distintos problemas y necesidades. De igual manera se hablará, cómo desde la academia se puede trabajar para que este tipo de proyectos apoyen y fomenten la recuperación de la memoria de las artes escénicas en Colombia. Para finalizar, se abordará la proyección que tiene el proyecto en aras de divulgar este bien patrimonial y fomentar el desarrollo y su réplica en otros lugares.

Desde el comienzo la recuperación se ha centrado en la clasificación, catalogación y la búsqueda de información y documentación acerca de la historia de estas prendas. Hay que resaltar que la confección del vestuario escénico difiere de manera notable de aquella del vestuario convencional, por este motivo los parámetros para su catalogación tuvieron que ser analizados, contrastados y evaluados de manera que sirvieran, además, para enriquecer el acervo de los estudiantes que hacen su ronda por el depósito de vestuario durante el cuatrimestre correspondiente. Para entender mejor el proceso y los parámetros seguidos, debemos, en un comienzo, deslindar algunas de las características del vestuario escénico y su importancia

como parte de la escenotecnia.

Patrice Pavis (1980,p.536) en el *Diccionario de teatro* habla del vestuario así:

Actualmente, el vestuario adquiere, en el seno de la representación, un lugar mucho más ambicioso, multiplica sus funciones y se integra al trabajo de conjunto de los significantes escénicos. Tan pronto como aparece en escena, la vestimenta se transforma en vestuario teatral: es sometida a efectos de ampliación, simplificación, abstracción y legibilidad.

El vestuario escénico explota y exagera elementos del diseño, trabaja con el truco y la transformación de materiales, la poesía, el símbolo y recrea sentimientos, estados de ánimo, y refuerza y enaltece las características de un personaje. Lo que para muchos es simplemente una prenda sin importancia, para las personas que conocen su significado estos trajes son portadores de preciosa información. De esta manera, el vestuario escénico se mira y analiza desde otra perspectiva muy distinta a la de la moda y su valor e importancia reside en otras características. Por una parte, se utilizan materiales tanto tradicionales como no tradicionales para la confección, se aprovecha la distancia con el espectador para cambiar el aspecto de los materiales utilizando técnicas de transformación textil como son el estampado, la tintura y el desgaste, entre otras, que aportan características adicionales al textil y que apoyan la caracterización de los distintos personajes. Asimismo, la confección y patronaje juegan con la ilusión y la

exageración de formas y siluetas. Estas son algunas de las características que hacen de estas prendas piezas distintas a las de uso cotidiano, en donde no solo la transformación y ejecución tienen diferencias sino también su uso, forma de lavado y acabados, características importantes para ser tomadas en cuenta.

Por lo tanto, conociendo las características del vestuario escénico se entiende su relevancia, su valor cultural y su función como referente de tradición y producción en el ámbito teatral colombiano.

Desde sus inicios, el proyecto ha sido una labor quijotesca y con múltiples caminos recorridos y por recorrer. En Colombia, al igual que en muchos otros países latinoamericanos, el vestuario después de acabada la obra muere y es muy poco valorado. La mayoría de los almacenes de vestuario se encuentran en malas condiciones, no se les adjudica un presupuesto para mantenimiento y conservación, y todas aquellas historias encerradas en los trajes se pierden en el olvido.

El proyecto de recuperación, mantenimiento y consolidación del vestuario del Teatro Colón de Bogotá comenzó con el acopio de los trajes, que estaban desperdigados en varios espacios del antiguo edificio, en baños y corredores, botados o en cajas de cartón tiradas al lado de muros húmedos. La totalidad del vestuario recuperado se empacó en enormes bolsas plásticas y se trasladó a las instalaciones de la antigua sede B de LCI, hoy en día demolida para construir allí la nueva sede, en donde permaneció temporalmente mientras

adecuábamos un espacio que cumpliera con las mínimas condiciones físicas para su depósito y posterior catalogación. Los trajes no tenían ningún tipo de orden, ni clasificación, reflejo del escaso cuidado y espacio en el que se encontraban en el teatro. En un primer momento el proyecto, aún sin lineamientos específicos, se centró en sacar de las bolsas todo el vestuario y empezamos con la clasificación tomando como opción hacer un primer tanteo seleccionando las piezas por tipo de prenda.

Hay que hacer énfasis en que en ese entonces muy poco o nada se sabía acerca del vestuario que llegaba a nuestras manos, pues era poca la documentación que se había recibido del teatro, lo que hacía la labor mucho más complicada. A medida que desempacábamos surgían más ideas y, sobre todo, interrogantes acerca de estas prendas y de cuál podría ser su historia. En un comienzo algunos estudiantes del programa de producción escénica y visual ayudaban a desempacar el vestuario en sus horas libres. Luego y al ver la necesidad de más manos y continuidad, se conformó el grupo de investigación en donde dos docentes más, Natalia Díaz Quiroz y Carolina Mora Arango del área de Patronaje y Diseño de Moda, fueron las aliadas para emprender este proyecto.

En Colombia los depósitos de vestuario en general, tanto de teatros como de compañías y escuelas, se encuentran en condiciones bastante deplorables. La poca inversión para su mantenimiento y conservación hace que la mayoría de estos almacenes sea más bien un nido de polvo, ratas y microorganismos; lo que teníamos

entre manos, infortunadamente, no era la excepción. Al indagar en Colombia sobre catalogación de vestuario nos encontramos con un vacío absoluto. Fue así como decidimos investigar en otros teatros y escuelas dedicadas al vestuario teatral tanto en Latinoamérica como en Europa.

Se tuvo la fortuna de acceder a la información correspondiente a la catalogación en el Teatro Municipal de Sao Paulo y en el Teatro Municipal de Chile, en donde se tenían conexiones con el personal de vestuario, y se comenzó a analizar la manera en que tanto en uno como en el otro teatro realizaban la labor de catalogación del vestuario dentro de sus almacenes. Ambos teatros aún en permanente producción, tenían formatos de clasificación similares, en donde los datos comunes eran: información de la obra, descripción, materiales utilizados en su confección, color de los trajes y ficha técnica de la producción, en donde se incluía el nombre del diseñador, el personaje y el año de montaje. Asimismo, contenía fotos del delantero y espalda de cada atuendo y, en el caso del Teatro Municipal de Chile, había, además, una foto con la caracterización del personaje. En el caso de Sao Paulo, la forma de codificación nos dio pie para iniciar la búsqueda de alguna señal de codificación en las prendas, con la fortuna de encontrar una muy parecida a la del teatro brasileiro. A partir de este descubrimiento se dio inicio a la agrupación de prendas con la misma codificación.

El formato de ficha que se creó inicialmente incluía una foto del delantero y otra de espalda de cada una de las prendas, luego

el nombre de la obra, el año en que fue producida, el nombre del diseñador de vestuario, el personaje y por otra parte la descripción de la prenda según el tipo, color y materiales. Asimismo, se incluyó un pequeño espacio para anotar cualquier clase de marca o codificación que se encontrara en las prendas, ya que esto más adelante podría ayudar en la recuperación de más información. La primera codificación que se creó para las prendas fue elaborada de la siguiente manera: nombre abreviado de la obra, tipo de prenda y una secuencia numérica. Este es el ejemplo de ello: BUT (Ópera: Madama Butterfly). KI (Tipo de prenda: kimono). 0001 (secuencia numérica).

En un comienzo era complicado saber qué prendas podían ser más importantes, pues se desconocía en la mayoría de los casos como iban combinadas y a qué personaje pertenecían. Otro elemento que fue de vital importancia para la clasificación y catalogación, fue la creación de un glosario visual de prendas, lo que ayudó a unificar criterios y términos y así poder hablar un mismo lenguaje. El glosario se ha ido completando poco a poco con una bitácora de insumos y tejidos que son un apoyo clave en el diligenciamiento de las fichas técnicas, descripciones de los diferentes atuendos y cuidados de lavado y mantenimiento.

A medida que se agrupaban las prendas y se conocía el vestuario, se hizo más inminente la necesidad de encontrar más información que ayudara en la catalogación. En un principio solo se tenían los programas de mano de las óperas realizadas entre los años 1976 a 1986. Asimismo, se contaba con tres

hojas con diapositivas de tres obras distintas. Muy poco material visual para descubrir más acerca de muchos de los atuendos. En ese momento recurrimos a indagar más datos con Concepción Rojas, ya pensionada, más conocida como Conchita, quien fuera la encargada del cuidado del vestuario en los últimos 12 años y quien trabajó como costurera en la última etapa de la confección de algunos de los vestuarios. Ella muy generosamente brindó muchísimos datos de las obras y de los trajes, que nos ayudaron a complementar un poco más la información que hasta entonces habíamos logrado recuperar. A pesar de contar con la valiosa información dada por Conchita, se necesitaban más datos que ayudaran a entender y catalogar las prendas.

Al indagar con el personal del teatro, se concluyó que se tenía muy poco material de información sobre el vestuario, fue así como se emprendió la búsqueda de más información revisando el archivo fotográfico. A pesar de encontrar varios sobres y fotos guardadas de manera juiciosa, la mayoría de las fotografías no tenían marcado el año ni la obra a la que pertenecían, por lo tanto se recurrió a la memoria que se tenía de las piezas al ser desempacadas por primera vez. Los programas de mano fueron una herramienta útil pues a partir de ellos se empezó a armar este inmenso rompecabezas, a entender a qué época correspondían estos trajes y cuáles personas habían sido parte del equipo de producción. La siguiente etapa comenzó con entrevistas a personas vinculadas a estas producciones como fueron Pedro Nel López, Elsa Dueñas y Álvaro Tobón.

Asimismo, recurrimos a la poca bibliografía existente que en un comienzo nos ayudó a entender la trayectoria del vestuario, de las personas a cargo y de la producción de muchas de las obras. El libro *100 años del Teatro Cristóbal Colón* de Bogotá y *Ópera de Colombia 30 años* fueron las pocas publicaciones formales que encontramos. De igual forma se pudieron corroborar algunas fechas, puesto que en la mayoría de los casos las obras eran estrenadas y luego se aprovechaba el vestuario para ser utilizado en otros títulos o, con algunos cambios, en la reposición de la misma obra. Un pequeño folleto realizado para una exposición llamada "Guardarropía", sin fecha aparente, nos mostró un primer intento e interés por mantener el vestuario existente. Esta exposición fue realizada con motivo de los 100 años del telón de boca del teatro (1990) y dio a conocer 15 trajes aproximadamente de varias obras de teatro, ópera y ballet. Infortunadamente este primer intento de salvar el vestuario no tuvo mayor trascendencia.

Por otra parte Pedro Nel López, realizador de vestuario durante varios de los años en cuestión, hizo valiosos aportes porque nos brindó muchos detalles del vestuario y nos permitió acceder a su archivo fotográfico, el cual, sin duda, ha sido uno de los aportes más valiosos para la catalogación, pues a partir de esta información se logró entender cómo estaban compuestos los diferentes trajes y a qué obra pertenecían. Igualmente, Pedro Nel cuenta con bocetos originales, regalados por los diseñadores, de algunos de los trajes que tuvo que realizar y que hacen parte de ese tesoro que infortunadamente el Teatro Colón no tiene.

Elsa Dueñas, productora a comienzos de los años 70 de varias de las óperas que el Teatro Colón albergaba, también fue de gran apoyo puesto que ella guarda algunas fotos, bocetos y maquetas de su esposo fallecido, el arquitecto, director y escenógrafo Eduardo Gutiérrez, quien fuera uno de los primeros diseñadores de escenografías para la ópera y quien hizo también la puesta en escena de algunos títulos. Para complementar esta primera etapa de información recurrimos a Álvaro Tobón, productor de ópera, teatro y ballet a principios de la década del 80. Todos nos hablaron de la existencia de archivos fotográficos que se le hacían a cada producción, pero infortunadamente hasta ahora poco hemos logrado encontrar.

El teatro no cuenta con un archivo completo de su trayectoria y la mayoría de la información esta desperdigada en varios lugares, entre ellos los archivos personales de los protagonistas de esa historia, esto demuestra el poco interés que en general tienen los teatros e instituciones en salvaguardar la historia de este país. La motivación por encontrar y reunir la información no solo en material impreso, sino fotográfico y documental, ha sido para el proyecto una parte fundamental. Así fue como el proyecto empezó a nutrirse y, con ayuda de los estudiantes del Semillero, logramos encontrar algunos videos de las óperas en cuestión y artículos de revistas. *Bodas de Fígaro, Trovador, Madama Butterfly*, son algunos de los videos encontrados y algunos datos y artículos en la revista *Cromos*.

En el archivo provisional del teatro encontramos un álbum lleno de

recortes de periódico desde 1980 a 1982, aproximadamente, que también fue de gran ayuda. Fotos en su mayoría en blanco y negro se observan, una y otra vez, tratando de encontrar pistas que nos lleven a nuevos descubrimientos.

A finales de 2010 el vestuario ya estaba seleccionado en dos grandes grupos, por un lado se habían clasificado las prendas por obras y, las piezas restantes de las cuales no se tenía información, continuaron clasificadas por tipo de prenda. De la mayoría de estas prendas aún no se conoce a qué obra pertenecen, pues los mayores avances se han hecho con las piezas que hacen parte de las producciones de ópera. Las obras de teatro están aún anónimas pues no se han encontrado ni fotografías, ni programas de mano u otra clase de material que sirva para su identificación. Se sabe que dentro de este vestuario se encuentran trajes pertenecientes a *Audiovisuales*, programadora de televisión fundada en la década de 1970 ya desaparecida, que fueron donados al teatro pero aún esa investigación no se ha adelantado. Se sabe que el camino es largo y las personas involucradas son muchas, infortunadamente algunos de ellos han fallecido, otros viven fuera del país y los demás aún están siendo localizados. Esta labor sigue adelante y pretende recuperar los testimonios de todas aquellas personas que sean posibles.

Con el transcurrir del tiempo, igualmente, surgió la necesidad de reflexionar acerca de cuál sería el uso final de este vestuario. Al ir completando los atuendos de los personajes nos encontramos con muchos faltantes, ropa en malas condiciones,

trajes y piezas desconocidas. Según esas observaciones concluimos que se requería hacer nuevamente una preselección. Para este fin se crearon tres grupos los cuales denominamos: Museo, Préstamo y Donación. En el grupo Museo los criterios fueron definidos por materiales o técnica utilizada, importancia del personaje dentro de la obra, cantante o actor con renombre en el medio y atuendos lo más completos posibles. Para el grupo Préstamo se eligieron piezas de materiales o siluetas que simularan una época determinada, y para el grupo Donación se separaron piezas básicas con poco valor histórico, de manufactura o material y pocas posibilidades de recuperación.

Por otra parte, el Semillero de investigación ha sido un apoyo constante en el proyecto, estudiantes de los diferentes programas de LCI se han interesado en ayudar desde sus distintos saberes. Estudiantes de Diseño y Patronaje de Modas nos colaboran en la parte de confección y recuperación. Se cuenta con el apoyo de los estudiantes de la carrera de Fotografía e Imagen Digital, y los estudiantes de Producción Visual y Escénica nos colaboran en la catalogación, investigación y montaje de muestras. Las labores, en muchas ocasiones, se mezclan y complementan nutriendo día a día el proyecto y el conocimiento tanto de los estudiantes como del cuerpo docente a cargo.

De igual forma, el vestuario ha servido como herramienta pedagógica para los distintos programas de la institución en donde los estudiantes aprovechan parte del mismo para diferentes materias como son: Dirección de arte, Maquillaje, Fotografía de moda, Diseño de vestuario

y Diseño de personaje, entre otros. El uso y aprovechamiento de los diferentes atuendos nos motivó a crear el grupo de préstamo dentro de la catalogación, pues los estudiantes constantemente renombran y crean con estas piezas nuevas propuestas artísticas.

Cabe anotar que infortunadamente en un comienzo no se contaba con un software especializado para albergar esta colección. A finales de 2012, LCI adquirió un software de catalogación llamado *Koha*, destinado, en un principio, para la biblioteca de la institución, el cual fue la base para crear y diseñar, en el mismo sistema, los campos necesarios para la catalogación de vestuario. Ésta fue una gran tarea porque debieron ser modificados muchos campos y analizar los motores de búsqueda para las piezas de vestuario. Aquí el para qué del vestuario, fue la pregunta clave para desarrollar el formato. Cada acervo tiene distintos usos y necesidades y en consecuencia los criterios de catalogación de las prendas tendrán variaciones.

Sin duda, este sistema es importante para la catalogación de vestuario que va a ser prestado. Los primeros ensayos se han realizado con algunos atuendos donados por estudiantes y profesores de la institución. Información como qué tipo de prenda, la talla, época, materiales y estado son en este caso de vital importancia para las personas que inician una búsqueda en el sistema. A su vez este software nos permite el inventario y seguimiento de las prendas con mayor demanda. La sistematización de los almacenes de vestuario hace la tarea más fácil, su ordenamiento, hoja de vida de las prendas, búsqueda y control del inventario son

valiosos aportes para el buen manejo y mantenimiento de los trajes.

Por otra parte, la adaptación del espacio, aún muy básica en la institución, por razones de presupuesto, es un punto importante y necesario para el buen mantenimiento de las prendas. El espacio, condiciones de luz y humedad son prioridades en estos acervos de vestuario.

Todos estos caminos recorridos pero aún sin finalizar, abrieron otra puerta por la necesidad de divulgar avances del proyecto: se estableció la idea de realizar exposiciones internas temporales en cada cuatrimestre en las instalaciones de LCI. Estas exposiciones han ayudado no solo a dar a conocer el proyecto, sino también a motivar a los estudiantes a participar. Para un público mayor el proyecto fue mostrado por primera vez en el MAC (Museo de Arte Contemporáneo) como parte de la convocatoria TESIS (2011) que reúne trabajos e investigaciones en el área artística y de diseño de varias de las universidades e instituciones colombianas. Luego vino la oportunidad de participar en el Festival Iberoamericano de Teatro (2012) con una exposición que albergaba 27 trajes pertenecientes a cinco óperas y una obra de teatro, la cual no solo pretendía dar a conocer el proyecto y sus avances sino también a recordar años valiosos del Teatro Cristóbal Colón de Bogotá.

El Festival, con su gran trayectoria, afluencia de público y de compañías tanto nacionales como internacionales, fue el marco perfecto para la divulgación de nuestro proyecto. Esta gran ventana fue tan solo el inicio que motivó al

medio teatral y al público en general a reflexionar acerca del valor de las piezas expuestas. Igualmente, la reflexión fue mucho más allá de lo físico en esos trajes. Se involucraron los personajes detrás de todo esto. Se hizo evidente la importancia de diseñadores, modistas, zapateros, utileros, maquilladores, productores, etc., quienes hacen el mundo teatral que rodea a los artistas, muchas veces desconocidos, pero de gran valor y vital importancia para la historia que encierran estos trajes. Oficios que han ido desapareciendo y que deben ser rescatados, apoyados y capacitados para enfrentar el futuro mundo escénico y visual de nuestro país. Del mismo modo, existe la necesidad de capacitar personas que puedan asumir el reto del mantenimiento preventivo y el manejo de almacenes de vestuario.

El I Taller internacional para la catalogación y conservación de vestuario para la escena, realizado en Cartagena el pasado diciembre de 2012, fue un aporte muy valioso para el grupo de personas proveniente de varios países de Latinoamérica como Argentina, Brasil, Costa Rica, Chile y Colombia, con la maravillosa colaboración de Marisa Etxarri, proveniente del CTE*, pioneros en España en este tipo de proyectos, con un gran bagaje y ánimo que cautiva y suscita el interés para emprender y desarrollar proyectos de recuperación del vestuario escénico. A partir de los conocimientos intercambiados en este taller, se comenzaron las tareas de recuperación hasta el momento muy intuitivas pero en su mayoría bien encaminadas de los trajes catalogados. Condiciones y métodos de limpieza, almacenaje y cuidados son tareas que se realizan actualmente en el proyecto

y que se suman a las anteriormente mencionadas de catalogación y búsqueda de información.

Es importante analizar y definir, de acuerdo con el tipo de vestuario que se tiene, qué debe conservarse, cómo y para qué, porque de esta manera las decisiones serán más fáciles de tomar y el camino a seguir mucho más claro. Talleres como este motivan el apoyo entre instituciones y teatros, pues se comparten hallazgos y conocimientos y da como frutos el intercambio constante y el apoyo extra que se necesita para seguir luchando en la labor de concientización acerca del valor de estos trajes. Por otra parte, ha sido muy importante contar con la generosidad del personal del Museo de Trajes Regionales de Bogotá, en donde se pudieron observar más ideas, fórmulas y maneras de conservar el vestuario. Con el poco presupuesto que se asigna en general para este tipo de proyectos se vuelve muy importante la creatividad y el empeño para llevar a cabo esta labor.

Todo este recorrido ha alimentado el fortalecimiento de nuevos proyectos que no solo pretenden hacer el inventario, la catalogación y la conservación sino que también procuran ahondar en la difusión, la memoria y el patrimonio. Es así como en LCI - Bogotá, tenemos proyectada la realización de un Museo Virtual que sirva como referente para el traje escénico. Que estudiantes, docentes, personas del

medio y del público en general tengan acceso a esta información. Aprovechando las nuevas tecnologías, el Museo Virtual se ve como un proyecto con viabilidad e innovación. A su vez, se plantea la idea de realizar exposiciones itinerantes que den a conocer estas prendas y que motiven la reflexión sobre este tipo de proyectos.

Estos trajes reclaman ser sacados del olvido para adquirir nuevamente el valor que se merecen. De igual forma rescatar estos oficios, que dedican muchas horas de trabajo, dedicación y creatividad, factores que en muchos casos el mismo medio no valora, es un punto que merece un análisis mayor. Reflexionar acerca de la conservación y mantenimiento preventivo de nuevos almacenes hace parte primordial de las intenciones del proyecto. Procesos de difusión, intercambio y socialización se suman a esta gran labor. La realización de una publicación tanto impresa como digital es esencial para el futuro del proyecto y por lo cual se está trabajando.

Solo resta haber cautivado a todos aquellos que, como nosotros, sienten la pasión por nuestra profesión y de esta manera descubrir más aliados en la búsqueda de soluciones a los problemas que aquejan a los almacenes de vestuario en Colombia. Recuperar la memoria intangible de este bien cultural, le brindará a los colombianos un mayor conocimiento de su historia y de la de las artes escénicas de este país.



Obra: "La malasangre", Fotografía: José Esain Lozano Galindo

BIBLIOGRAFÍA

Barragán Valencia, Francisco, Fundación Camarín del Carmen, Compañía de Ópera Nacional e Instituto Colombiano de Cultura. (2006). *Ópera de Colombia 30 años. Una crónica: 1976-2006*. Bogotá: Punto Aparte editores.

Folleto de la exposición: Guardarropía: Trajes, tocados y personajes. Colcultura. Teatro

Colón bajo la dirección de Milena Esguerra. Bogotá, 1990.

Pavis, Patrice. *Diccionario de teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós comunicaciones. 1980

Villa Esguerra, Jaime. (1993). *100 años del Teatro de Cristóbal Colón: 1892-1992*. Santafé de Bogotá: Colcultura.

LA MÍMESIS EN EL TEATRO CLÁSICO*

MIMESIS IN CLASSIC THEATER

Rubén Darío Zuluaga Gómez**

** Licenciado en Artes Escénicas de la universidad de Caldas. Aspirante a Magister en Filosofía y Cultura y docente de la Universidad de Caldas. Autor de los libros: *La fiesta de los locos* (2006), *300 estrategias de animación a la lectura* (2009) y *la crítica en la comunicación teatral* (2013)

RESUMEN

En esta ponencia pretendo plantear parcialmente la tesis general de mi trabajo, que es: *El teatro es esencialmente mimesis*. Quiero, además, asociar la mimesis a un componente emocional, sensible, para mostrar que precisamente es este carácter fenoménico expresivo, gestual en el caso del teatro, el que establece diferentes puntos de vista para apreciar tal concepto. En sentido general podemos afirmar que en la mimesis se expresa tanto la emoción como el pensamiento, en una articulación total. Quiero partir de la manera como fue entendida la mimesis en el teatro clásico desarrollado en Grecia en el siglo V a.C. a partir de la tragedia y la comedia, como los géneros fundacionales del teatro. Es importante para nuestro caso establecer la diferencia entre Platón y Aristóteles, quienes sentaron las bases filosóficas de una teoría del arte que aún hoy es motivo de reflexión y de la cual creadores y teóricos, durante casi dos mil años, han alimentado y creado divergencias que no se alejan drásticamente del origen, excepción hecha de algunas teorías de la posmodernidad en el teatro, que niegan absoluta y radicalmente la mimesis.

PALABRAS CLAVE

ABSTRACT

In this work I pretend to present partially the general thesis of my work: *Theater is Essentially Mimesis*. Also, I would like to associate mimesis with an emotional, sensitive component to demonstrate that this is precisely the expressive phenomenal, gestural character in the case of theater that establishes different viewpoints to appreciate such concept. In general sense, we can affirm that both, emotion and thought are expressed in mimesis in total articulation. I want to start from the way in which mimesis was understood in classical theater developed in Greece in the V Century BC from tragedy and comedy as the foundation genres of theater. For this case it is important to establish the difference between Plato and Aristotle, who set the philosophical basis of an art theory that still today is the reason for reflection and from which creators and theoreticians, during almost two thousand years, have fed and created divergences which do not move away drastically from the origin, except for some postmodern theater theories which deny mimesis absolutely and radically.

KEY WORDS

* Recibido:4 de Junio de 2013 , aprobado:13 de Julio de 2013

INTRODUCCIÓN

El interés de la argumentación es reconocer el concepto de mimesis desde la antigüedad, allí donde se vincula la danza, la música y el canto. Según Tatarkiewicz(2000), la mimesis tenía un significado más tendiente a la imitación de la realidad interior y a partir del siglo V a.C. se entiende como imitación de la realidad exterior. Para Platón(1979), la realidad son las ideas apartadas de las cosas y como los poetas no hacen más que imitarlas con palabras y sonidos se mueven en un mundo de engaño e ilusión, por lo cual los expulsa de su República ideal, donde solo debe imperar la razón, la verdad. El concepto de mimesis en el siglo V a.C. está entre el intelecto y la emoción, entre el comprender y el sentir y las diferentes posturas frente al concepto se derivan de la importancia que se dan a uno y otro aspecto. En este mismo sentido, en relación con la mimesis, el teatro posdramático niega el *logos*, la historia y la narración para centrarse en la emoción, la sensación y el despertar de los sentidos. El problema, entonces, se plantea entre el teatro dramático y posdramático en la actualidad, de la misma manera como se da la confrontación entre el *logos* y la emoción.

Este artículo busca identificar los diferentes desarrollos del concepto de mimesis anterior a Platón y Aristóteles, luego se plantea la posición de estos dos filósofos, para concluir estableciendo una relación entre esos puntos de vista antiguos con los del teatro posdramático. Dicho con otras palabras, se pretende mostrar las maneras como el teatro se vincula con la realidad para identificar cuáles asume el teatro

posdramático, a la luz de algunos textos teóricos que caracterizan esta tendencia.

LA MÍMESIS ANTES DE PLATÓN

Para los griegos clásicos el ser humano es un pequeño cosmos, reproduce en su organismo el movimiento de las esferas celestes. La música y la gimnasia hacen parte de la educación, porque instauran en el cuerpo y el alma la proporción y el ritmo cósmico. Para los griegos todo es mimesis de la naturaleza y especialmente las matemáticas como expresión de la perfección cósmica.

El término mimesis, antes del siglo V a.C. en Grecia, tenía una significación y un origen oscuro, asociado al origen del teatro en los rituales dionisiacos, según Tatarkiewicz (2000) eran rituales que incluían baile, música y canto. Desde esta perspectiva, la palabra mimesis se aplicaba no a la reproducción de una realidad exterior, sino interior. El término se aplicaba a la danza que expresaba sentimientos, no era imitativa sino expresiva, y con el tiempo pasó a significar el arte del actor y más tarde se aplicó a la música, la poesía y las artes plásticas. Estas danzas expresivas, que se realizaban como culto, proporcionaban un desfogue de sentimientos y por consiguiente una purificación, que más tarde en la teoría de Aristóteles corresponde a la catarsis. Asociadas a esta danza ritual, aparecían la música y la poesía que más tarde se harán independientes.

En esta primera acepción de mimesis entre los griegos, se encontraban íntimamente ligadas la danza gestual y la música. Así lo describe Tatarkiewicz:

La música griega, incluso después de separarse de la 'triúnica choreia', conservó sus vínculos con la danza. Los cantores del ditirambo, disfrazados de sátiros, eran a la vez danzantes. La palabra griega [...] (choreuein), tenía dos significados: danzar en grupo y cantar en grupo. La 'orchestra' o sea, la parte del teatro donde se colocaban los cantores, viene de [...] (orchesis) danza. El cantor mismo tocaba la lira, y el coro lo acompañaba danzando. (2000, p. 24)

La danza fundida con la música y la poesía formaban una totalidad, un solo arte. La "triúnica choreia", según Zielinski (citado por Tatarkiewicz, 2000) era un arte que expresaba sentimientos e instintos del hombre mediante movimientos, palabras y música. "Choreia" (según Tatarkiewicz) es danza colectiva esencial, que deviene en "el coro", después se transformará en canto colectivo y entrará a ser parte fundamental de la estructura del drama

La palabra mimesis no aparece ni en Homero ni en Hesíodo, pero sí en Demócrito quien la entendía en relación con la manera como funciona la naturaleza, aplicada a las artes utilitarias: el arte de tejer imita a las arañas, los constructores lo hacen a imagen y semejanza de las golondrinas y el canto hace mimesis del trinar de los pájaros. De la misma manera, Pitágoras creía que las cosas en sí son números y ellas los imitan o representan.

Las cosas son imitación de los números, porque todo lo que es armónico en el universo, como el movimiento de las esferas celestes y la música que producen los

hombres, se representa del mejor modo posible en relaciones de números pares [...]. La música humana 'imita' la música divina que producen los cuerpos celestes en sus movimientos perfectos, descubre las leyes fundamentales de la naturaleza. (Aristóteles citado por Gutiérrez, 2008, p.11-12)

Según Gutiérrez (2008), también Sócrates trata de establecer un principio para separar de todas las artes o técnicas humanas, aquellas que mucho después se llamarán *bellas artes*, como son la pintura y la escultura, porque a diferencia del herrero o el zapatero, estas imitan lo que ya existe en la naturaleza y tiene un carácter representativo.

LA MÍMESIS EN PLATÓN

La cultura griega no conoció un concepto delimitado de arte, pues ellos llamaban *tejné* tanto la pintura y la música como la agricultura y la medicina. Sin embargo, sus razonamientos sobre las actividades que hoy llamamos arte, tienen la importancia de ser pensamientos fundadores de la estética occidental. En el *Ión* de Platón (1979), Sócrates pregunta al rapsoda Ión por el objeto de investigación de la poesía, para responder que los poetas no componen merced al arte, sino que son seres leves y alados que pueden transportarse a los jardines de las musas y ser mensajeros de los dioses. Platón manifiesta su admiración por los artistas, sin embargo, expresa su incertidumbre y preocupación por la ambigüedad e indefinición de las actividades que se

derivan de las Musas, que imitan dioses y hombres y que conmueven a sabios y encantan multitudes.

En el libro III de *La República*, Platón (1979) muestra la importancia que el arte y los artistas tienen en su proyecto educativo. El concepto de mimesis ya aparece asociado a las actividades artísticas y estas se requieren para que los jóvenes se desarrollen rodeados de imágenes de la gracia y del buen carácter, las cuales están en la pintura y otras artes visuales. Platón reconoce explícitamente la importancia que tiene el arte en la educación, e incluso (libro VII de *La República*) que olvidar las musas puede ser motivo de discordia en los Estados. Sin embargo, en *Las Leyes* (libro IV) comienza a cuestionar el arte desde el punto de vista ético.

Y en el libro X de *La República* (1979), se muestra abiertamente enemigo de la poesía en el ordenamiento del Estado que propone. En él no será admitida aquella parte de la poesía que sea puramente imitativa: “No hay nada que como ese género de poesía sea tan capaz de corromper el espíritu de los que lo escuchan, cuando no poseen el antídoto, que consiste en saber apreciar ese género tal cual es él” (1979, p. 602).

Sin embargo, el filósofo se muestra prudente en su crítica, reconociendo el respeto que de pequeño guardó a Homero, al que da el crédito de maestro y jefe de los poetas trágicos. Pese a ello, como es su costumbre, advierte tener más miramientos con la verdad que con los hombres.

Trae como ejemplo Platón la construcción de una cama y en primera instancia

presenta la idea como esencia misma del lecho que es construida por Dios, en segunda instancia el obrero constructor hace una segunda copia de la cama para uso humano y el pintor haría una copia de su apariencia. Del pintor diría Platón que:

[...] el único nombre que razonablemente puede dársele es el de imitador de la cosa de que aquellos son obreros. – Perfectamente. ¿Llamas entonces, imitador al autor de una obra alejada de la naturaleza en tres grados? –Justamente. Así, el que hace comedias, en calidad de imitador, está alejado en tres grados del rey y de la verdad. Lo mismo ocurre con todos los demás imitadores. (1979, p. 604)

Continúa el filósofo planteando, en el libro X, que el pintor reproduce las cosas que existen en la naturaleza de la misma manera que un espejo lo hace artificialmente, no hace nada real, sino una representación.

Reconoce Platón, en varios apartados de *La República*, el hechizo que genera Homero con su poesía, pero advierte que solo puede utilizar palabras para referirse a las cosas y los hechos, porque no los conoce en esencia, pues no es médico, no puede gobernar ni dirigir ejércitos.

Continúa argumentando Platón que es necesario protegerse de la seducción de la poesía y no caer en la pasión de la juventud, pues no puede ser considerada como cosa seria que tenga que ver con la verdad y es necesario ser precavido para no ser atraído por sus hechizos. El Estado debe vigilar que el contenido de las obras

poéticas esté creado en función de lo justo, lo bueno y lo bello, pues no siempre son ejemplarizantes para la juventud.

Con relación al teatro, así como las otras artes, debe ser reglamentado, y se prohíbe la imitación de esclavos, locos y malvados, de mujeres que desafían a los maridos y a los dioses, así como las pasiones que atenten contra la moderación, como la risa exagerada, la gula y los deseos carnales. En términos de Platón:

[...] si algo imitan, que sea desde muy pronto aquello que puede conducirles a su fin peculiar; es decir el valor, la templanza, la santidad, la grandeza de alma y las demás virtudes; pero que nada bajo y vergonzoso imiten, por temor a que se conviertan en aquello que imitan. ¿No has observado que la imitación, cuando se contrae el hábito de la misma en la juventud, pasa a hacerse costumbre, conviértese en segunda naturaleza, y el imitador adquiere poco a poco, el tono, los gestos y el carácter de aquellos a quien remeda? (1979, p. 479-480)

En general, podríamos decir que Platón (1979) tiene una alta valoración del arte, cuando es mimesis que ayuda al alma a ponerse en armonía con la belleza del universo, o es imitación pura del hombre de bien. En cambio, rechaza de manera radical la imitación de fenómenos aparentes, superficiales, que solo produzca placer para los sentidos, pero que no aporta al conocimiento de la verdad.

LA MÍMESIS EN ARISTÓTELES

Para Aristóteles (2002), la imitación es connatural al hombre desde la infancia y esto lo hace diferente de los animales. Sus primeros conocimientos los adquiere a través de la imitación, además de sentir una gran complacencia con ella.

Y una causa de eso –dice Aristóteles– es también que el hecho de aprender es muy agradable no sólo para los filósofos, sino también para los demás hombres igualmente, solo que estos participan de ello en una pequeña extensión [...]. La poesía se desmembró en conformidad con los caracteres propios de sus autores. Los más respetables, en efecto, imitaban las acciones honrosas y las de los hombres de esa condición, mientras que los más ruines imitaban las de los rastreros, componiendo desde el principio sátiras, al igual que los otros himnos y encomios. (2002, p. 39)

Aristóteles unió dos concepciones de mimesis: la ritualista, referida al periodo preplatónico en el cual la danza, la música y el canto eran sus aspectos constitutivos; y la socrática, que se definía como copia de la apariencia de las cosas (Tatarkiewicz, 2000). De esta manera, el estagirita pudo aplicarla tanto a la música como a la escultura y al teatro.

Si para Platón la obra del artista humano es una reduplicación ontológicamente

degradada, para Aristóteles el arte sigue siendo imitación de la naturaleza, pero no en el sentido de una técnica inferior, despreciable o merecedora de rechazo. Para Aristóteles la imitación es la causa natural de la poesía, un proceso natural que lo humaniza y lo convierte en algo divino.

Se ocupa indistintamente Aristóteles de la tragedia y la comedia, sin discriminar ninguna por prejuicios morales o educativos. La tragedia representa el error humano, que no es perversidad o maldad, pero que de todas maneras queda definido fatalmente por el destino. Observamos la desgracia y el sufrimiento del héroe: de allí se deriva la compasión y el temor y se produce una descarga psíquica purificadora, *catarsis*. Así define Aristóteles el gran drama griego:

Es, pues, la tragedia la imitación de una acción seria y completa, de cierta extensión, con un lenguaje sazonado, empleado separadamente: cada tipo de sazonamiento en sus distintas partes, de personajes que actúan y no a lo largo de un relato, y que a través de la compasión y el terror lleva a término la expurgación de tales pasiones. (2002, p. 45)

A diferencia de Platón, Aristóteles cree que la maldad y las acciones bajas pueden ser representadas según la estructura de la obra, si, además, persigue un buen fin. Según la necesidad de la obra puede justificarse lo ruin, lo absurdo o feo. En palabras del estagirita:

La comedia es, tal como lo dijimos, la imitación de individuos de más bien baja ralea, pero no de

cualquier especie de vicio, sino que lo risible es una parte de lo feo. Pues lo risible es un defecto y una fealdad sin dolor ni daño, como, por ejemplo, por no ir más lejos, la máscara cómica es algo feo y deforme pero sin dolor. (2002, p. 43)

En la *Poética* queda claramente definido el arte como imitación, pero no simplemente como copia de una realidad exterior y particular, sino como materia propia de lo universal y lo necesario. En este mismo sentido Aristóteles (2002) plantea que la tragedia imita, no tanto los caracteres humanos, sino el movimiento y agitación de la vida y de la felicidad o el infortunio; la acción o fábula es su elemento fundamental.

Para Aristóteles el objetivo del arte es imitar la naturaleza, pero sobre todo mejorarla; prefiere una imitación idealizante. Dice el filósofo:

De una manera general, lo imposible hay que referirlo a la poesía o al ideal de lo mejor o a la opinión común. En relación con la poesía, es preferible una cosa convincente aunque imposible que una cosa posible, pero no convincente. (2002, p. 107)

Continúa planteando el maestro, en la *Poética*, que el arte tiene un ámbito propio distinto al de la ciencia o al de la política, pues no busca la verdad absoluta, por lo tanto plantea el concepto de *verosimilitud*, una idea plástica como la vida real. Esta noción le permite relacionar conocimiento y razón, pero al mismo tiempo quedar abierto a la imaginación, al misterio y a la fantasía.

En conclusión, en el periodo clásico se conocieron cuatro conceptos diferentes de imitación según Tatarkiewicz: “El concepto ritualista (expresión), el concepto de Demócrito (imitación de los procesos naturalezas), el concepto Platónico (copia de la realidad), y el Aristotélico (la libre creación de una obra de arte basada en los elementos de la naturaleza)” (2000, p. 303).

Desde la antigüedad se sentaron las bases para una teoría del arte que se define fundamentalmente en la imitación, fundiendo los conceptos platónico y aristotélico, los que definieron hacia el futuro múltiples matices, algunos divergentes, pero siempre influyendo en la filosofía y el pensamiento de muchos artistas que plasmaron su propia interpretación en las obras.

MÍMESIS TEATRO CLÁSICO VS ANTIMÍMESIS TEATRO POSDRAMÁTICO

Hablar de mimesis en el teatro es tratar de establecer la relación entre el teatro y la realidad. Desde el Renacimiento hasta nuestros días hablamos de un teatro dramático con unas características parecidas, definido así por Peter Szondi:

Como aquel que, surgido a partir del Renacimiento, cuenta cómo drama se basa fundamentalmente en la reproducción de los vínculos entre sujetos y la toma de posición y búsqueda de transformación de su entorno a partir de la dialéctica intersubjetiva, expresada prioritariamente mediante el diálogo. (1992, p. 100)

Entre la antigüedad y el medioevo, el teatro responde a ideales determinados por potencias externas al hombre mismo, llámense destino, Dios o Estado. Este tipo de teatro basa su estructura en la representación de dioses y héroes en la antigüedad, y de historias bíblicas a través de los *Autos Sacramentales* en el medioevo.

Las unidades dramáticas o aristotélicas, no explícitas, pero deducidas de la *Poética* en 1570 por el crítico italiano Lodovico Castelvetro, son referidas a la acción, tiempo y lugar. El teatro llamado dramático, en general, responde a la estructura de acción, tiempo y lugar en que se presenta un espectáculo teatral. La acción es la unidad sobre la que hay un consenso general, entendido desde la fábula y un tema principal que debe abordar la obra teatral; frente al lugar y tiempo hay mucho disenso, pues se limita el tiempo en que debe suceder la acción y el lugar debe ser uno; sin embargo, esta estructura es la que se ha identificado como teatro dramático, pues define los elementos esenciales de dicha estética.

De la misma manera, el teatro dramático tiene otras circunstancias preponderantes que se convirtieron en regla general y que son abordadas como una necesidad de su estructura: la primera y más importante regla es que el teatro es en primera instancia poesía escrita y por lo tanto literatura, asimismo la puesta en escena responde a su linealidad en acción, lugar y tiempo. Es precisamente esta característica del teatro como literatura, como *logos*, instaurado en el pasado, en la historia y la tradición de la creación artística, la que determina una ontología históricamente situada y que, como poética de autor, determina los

otros lenguajes, definidos por el plan de la obra: entre otros, personajes, situaciones, lugar, y tiempo.

Es precisamente por este carácter mimético y de retrospectiva histórica y literaria, que el llamado teatro posdramático se pone en beligerante contradicción con el teatro dramático. El teatro posdramático se plantea al otro lado, absolutamente contestatario y como posibilidad política de resistencia al establecimiento político, pues se identifica la re-presentación como una forma del espectáculo que se instaura en la ideología y en la lógica de un sistema que requiere espectadores, como consumidores y pasivos. De esta manera define Jorge Dubatti el concepto:

Como instrumento inicial de trabajo, se puede definir el teatro posdramático como un tipo de práctica escénica cuyo resultado y proceso de construcción ya no está previsto ni contenido en el texto dramático. [...] el tipo de relación que la obra teatral establece con el texto dramático es de interrogación acerca de la verdad de esa palabra, de modo que esta no funcione de una manera ilusionista, transparente o armónica. La escena hará visible el lugar de la palabra y el acto de la enunciación como presencias marcadas que entran en tensión con el resto de los elementos que habitan la escena. (2005, p. 122)

Como aspecto histórico, es necesario denotar que el teatro posdramático designa las formas de creación teatral surgidas desde los años 70 en Europa y Estados Unidos, que ponen en el lugar central del hecho escénico la comunicación sensorial

con el espectador, la preponderancia de la presencia sobre la representación, la fragmentación y simultaneidad de los contenidos, la tendencia a la puesta en música, el trabajo minucioso sobre cada uno de los planos materiales de la escena, entre otros.

Una visión del teatro posdramático apenas se está consolidando. No existe un teórico ni un autor que sea el representante o máximo expositor de estas teorías. Realmente son muchos quienes desde sus países y localidades realizan experiencias y devaneos teóricos al respecto, algunos de ellos son: Lehmann, Jean-Frédéric Chevallier, Frank Micheletti, Jeannine Diego Medina, Gerardo Trejoluna, Jorge Dubatti, Santiago García y Víctor Viviescas, ente otros.

Un aspecto importante en la concepción del teatro dramático, y allí puede corresponder a un carácter mimético en el sentido de copia de la realidad externa, es el concepto de personaje, que en estéticas preponderantes en la contemporaneidad tienden a calcar los prototipos humanos, yendo hasta el extremo en el siglo XIX de aplicar el método científico al teatro y crear métodos de actuación definidos como naturalistas y realistas.

En el concepto de estructura dramática o no dramática está el gran debate sobre la mimesis o no mimesis, pero especialmente en el concepto de personaje, aquel que es re-presentado por el actor. En el drama, el actor deja de ser él mismo para asumir un rol, para asumir otra personalidad, y en la medida en que desaparece como presencia parece ser más efectivo su carácter de representación. En este orden de ideas,

para el teatro posdramático el personaje no entra en categorías psicológicas muy definidas, porque lo importante es el acontecimiento, la inmediatez, antes que la producción de historias con sentido definido. La presencia, el cuerpo del actor, asume en el teatro posdramático otro sentido, en términos de *Lehmann* (traducido por Chevallier, 2004):

A pesar de todos los esfuerzos para encerrar el potencial expresivo del cuerpo en cierta lógica, gramática o retórica, el aura de la presencia corporal sigue siendo el punto del teatro donde se opera la desaparición de toda significación a favor de una fascinación lejos del sentido, de una presencia espectacular, del carisma o del razonamiento. Se opera un desplazamiento en la concepción de la señalización como tal cuando en el *teatro posdramático* se llega a marcas extremas de una corporeidad insistente. El cuerpo se vuelve centro de gravedad, no como cargador de sentido sino en su sustancia física. El signo central del teatro, el cuerpo del actor, se niega a su papel de significante. El *teatro posdramático* se presenta como un teatro de la *corporalidad autosuficiente*, expuesta en sus intensidades, en su presencia. (p. 30)

Es precisamente en la dupla del presentar-representar, donde el teatro posdramático se declara antimimético y niega en forma radical los postulados de un teatro dramático. Así define la diferencia Chevallier:

Nos interesa menos el drama y lo que su escenificación implica: la representación. La atención se dirige más hacia lo que *está* detrás de la historia, de los personajes y del conflicto. Todo lo que definía al teatro (el drama y su representación) ya no nos permite hablar de él. *Ya no hay coincidencia entre lo dramático y lo teatral*. Lo que busca alcanzar el gesto teatral contemporáneo (explicitaremos los posibles sentidos del término más adelante) ya no es tanto a una “actuación” creíble y realista sino, más bien, una presencia y un presentar auténticos. Nuestra atención de practicantes del teatro –tanto desde la sala como desde el escenario– se enfoca ya no en la representación sino en la *presentación*, en lo que se expone, en lo que sucede (se logra, se percibe) aquí y ahora, en lo que aquí está, lo que se ofrece a la mirada en el presente del acto de ofrecerlo. (2004, p. 3)

El teatro posdramático aboga por un evento escénico plural que busca desarrollar las potencias escénicas. Es inmediato y directo. No necesita una historia, porque no se hace con la pretensión de que sea entendido. Actualmente no existe un fundamento único que recoja los postulados de esta tendencia estética, sino algunos acuerdos básicos, que se nutren todos los días por los aportes que hacen la práctica y la reflexión teórica. Además, la concepción misma preconiza un importante nivel experimental, enfocado en el aquí y el ahora, las presencias y la inmediatez, por lo tanto, es un movimiento muy dinámico.

CONSIDERACIONES FINALES

El teatro posdramático declarado por sus teóricos como antimimético, responde, con su filosofía del hecho teatral, como un sentido completamente revalorizado del espectáculo tradicional representativo, asumido este como mimesis en el sentido de copia de la realidad.

Sin embargo, todas estas consideraciones teóricas relativas al teatro posdramático, parecen ver la obra de arte desde la estética de la producción y aunque quieren integrar al espectador como sujeto activo y creativo, finalmente son ellos, los creadores, quienes determinan todo y ponen las reglas. El espectador está allí, en un lugar muy importante, pero absolutamente creado y determinado por unos operadores escénicos.

Desde otra perspectiva, el espectador no solo es activo si el artista decide incluirlo, motivarlo o despertarlo, pues él es quien en definitiva le permite la existencia estética y social al teatro.

Por lo tanto, el teatro posdramático, así se aparte radicalmente de los postulados del teatro dramático tradicional, entra en los mismos niveles comunicativos y presupuestos de la estética de la recepción, dado que a un espectador no le interesan las condiciones de producción de la obra, sino que él va al encuentro de lo que allí ocurre, permitido por lo verosímil y lo creíble del acontecimiento

y en esta relación se juega la mimesis, esa relación ritual de fascinación, de juego que liga intersubjetivamente la obra y el espectador.

En este mismo sentido, el teatro posdramático busca potenciar otra realidad del operador escénico, no quiere una personalidad falsa u otro cuerpo. El teatro posdramático reivindica al actor, su presencia, pero potenciada por el misterio de la creación artística, análogamente llamada por otros inspiración, posesión y acrecentamiento. De manera parecida a como en la antigüedad, antes de Eurípides, el mismo Dios se hacía presente en la escena, no había re-presentación sino presentación. De alguna manera, el teatro posdramático recupera esa concepción ritualista, que hace mimesis de potencias invisibles, contenidas en lo humano, pero quizás con lo enigmático de lo divino, lo misterioso e inexplicable.

El espectador busca mimesis, vale decir, algún contacto con la realidad que le permita afirmarse en la existencia, para reír o llorar y no le interesa la técnica, ni el concepto utilizado por el artista para producir la obra. Para él cuenta la capacidad de atraparlo, de seducirlo y conectarlo con el acontecimiento que se pone frente a sus ojos. Si el espectador cree lo que ve, oye y siente, se convalida y posibilita el encuentro, si no, huye y le es indiferente cualquier esfuerzo de producción o concepto que haya detrás del intento de ofrecer mimesis teatral.



Obra: "La malasangre" , Fotografía: Mauricio Marín

BIBLIOGRAFÍA

Aristóteles. (2002). *Poética*. Madrid: Ediciones Istmo.

Chevallier, Jean-Frédéric. (2004). *El gesto teatral contemporáneo*. México: Coedición Proyecto 3/Unam/Escenología.

Dubatti, Jorge. (2005). *Escritos sobre Teatro I. Teatro y cultura viviente: Poéticas, política e historicidad*. Buenos Aires: Nueva Generación.

Gutiérrez, Alba Cecilia. (2008). *El artista frente al mundo*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.

Platón. (1979). *Diálogos*. México: Editorial Porrúa.

Szondi, Peter. (1992). *Teoría del drama moderno (1880-1950)*. Barcelona: Ediciones Destino.

Tatarkiewicz, Wladislaw. (2000). *Historia de la estética*. Madrid: Ediciones Akal, S.A.

ESTRATEGIAS PERFORMATIVAS EN LA ESCENA ACTUAL CUBANA. UN ACERCAMIENTO A LA CREACIÓN JOVEN.*

PERFORMATIVE STRATEGIES IN THE CURRENT CUBAN SCENE. AN APPROACH TO YOUNG CREATION

Karina Pino Gallardo**

*** Matanzas, 1985. Se licenció en 2010 en el Instituto Superior de Arte, en la carrera de Arte Teatral, perfil Teatrología. Se desempeña como editora en la Revista Tablas de las Artes escénicas cubanas y como Coordinadora de Programación artística del Complejo Cultural Raquel Revuelta. Varias revistas cubanas como Tablas, Conjunto y Dédalo recogen artículos y ensayos suyos. Ha publicado también en Brasil y en el sitio digital de la Universidad de Miami, EU. Ha merecido los Premios Tablas de Crítica, de Periodismo Cultural Rubén Martínez Villena y primera mención en el Concurso Calendario de Ensayo joven.*

RESUMEN

Bajo la luz de la perspectiva performativa se analiza una parte de la creación escénica cubana, específicamente las jóvenes poéticas en emergencia. Cosmovisiones intervenidas por la multiplicidad genérica, la indeterminación, el reciclaje de referentes diversos y el trabajo con elementos del plano de lo real. Ellas reclaman un cambio receptivo, al proponer un vínculo con el público desde una posición de diálogo más participativa y violenta. Por último, se analiza la potencia política de la enunciación, y la necesidad de conexión con una realidad “real” fuera de la ficción, de la que toman comportamientos y estructuras, y ejercitan introducirlas en el artificio para otorgar un sentido político eficaz al hecho de representar en un mundo saturado de representaciones y simulacros.

PALABRAS CLAVE

Performatividad, política, lo real, creación cubana

ABSTRACT

Under the light of performative perspective part of the Cuban scenic creation is analyzed, specifically emerging young poetic. World view intervened by generic multiplicity, the recycling of diverse referents, and the work with elements from the real plane is presented. They claim a receptive change while proposing a link with the audience from a more participative and violent dialogue position. Finally, the declaration political power is analyzed and the need for a connection with a “real” reality out of fiction from which they take behaviors and structures and try to introduce them in the artifice to give an efficient political sense to the fact of performing in a world saturated with performances and simulations.

KEY WORDS

Performance, politics, the real, Cuban creation.

* Recibido: 2 de Junio de 2013 , aprobado:13 de Julio de 2013

El panorama teatral cubano de los últimos años ha visto desarrollarse, como parte del ciclo vital de todo fenómeno vivo y cambiante, la obra de un grupo de jóvenes de formación e inquietudes estéticas similares, en su mayoría graduados del Instituto Superior de Arte (ISA) de las carreras de teatrología y dramaturgia entre los años 2005 y 2013.

Aquello que los distingue, no como grupo generacional sino como individuos impulsados por un pensamiento común acerca de la escritura y la práctica teatrales, en primer lugar radica en la posición que tienen ante lo que significa idear, crear y componer un espectáculo. Las preguntas pertinentes para echar una mirada a sus indagaciones podrían ser: ¿Qué implica para estos jóvenes confrontar un proceso creativo que será luego representado? ¿Cómo se piensan ante la experiencia estética que ellos conducen y que luego va a representarse? ¿Qué tipo de diálogo proponen con sus receptores en el espacio de la representación?

Si tomamos como referencia el significado estricto del término *identidad*, que plantea que es el conjunto de rasgos propios de un individuo o una colectividad que *caracteriza* frente a los demás, o la conciencia que una persona tiene de ser ella misma y distinta de las otras, podríamos deducir que la *identidad* por esencia involucra también nuestras prácticas representacionales, o mejor, nuestras relaciones con la ficción.

Tales vínculos están socializados al extremo en el mundo contemporáneo – no olvidemos cuánto nos inundan las series, los culebrones, las películas, los espectáculos de todo tipo, los videojuegos,

los *reality shows*– y ayudan a localizar un cada vez más pujante gusto por los simulacros, una necesidad delirante tanto de generar como de consumir, a grandes escalas, el llamado producto emocional, que en nuestro tiempo ha ganado un lugar con el que ningún otro puede competir.

Ante este poderoso sistema relacional –atravesado en su plenitud por sumas millonarias de dinero– en el territorio de la cultura, específicamente del teatro, se alzan zonas de legitimación de otro tipo de vínculos con el receptor, de otro tipo de pensamiento sobre lo que es un acto de comunicación artístico y social. Con ellas se conecta muy estrechamente una parte de la creación escénica cubana, en este caso circunscrita a la creación desarrollada por estos jóvenes.

Lo que para ellos significa el ámbito de encuentro que posibilita el teatro, se erige como alternativa para afirmar radicalmente que el diálogo en el terreno de lo escénico es en verdad muy violento y sumamente interactivo. Es un diálogo, según proponen, sostenido en la crisis de las categorías de creación que tradicionalmente han caracterizado casi todo el teatro en el que se han formado, entre ellas el personaje, el relato como finalidad a la que se subordinan los demás elementos de la puesta en escena, el plano del conflicto que enfrenta a personajes e instancias, la voluntad de construir una ilusión cerrada en sí misma.

Para comenzar a comprender cómo funcionan sus estrategias de creación y pensamiento teatral, habría que acercarse a ciertas claves de análisis que alumbran el fenómeno, y nos lo revelan como

una zona de resistencia dentro del alud representacional del arte contemporáneo: las teorías performativas (ver Cornago, 2005).

Siguiendo los estudios al respecto de Manfred Pfister, encontramos que el enfoque performativo enfatiza lo efímero, lo que no se puede retener. Resulta también una manera de producir conocimiento mediante dispositivos activados en el proceso de creación y en la exposición, ejemplo de ello es la idea de *showing* por encima de *saying*, es decir, la calidad autorreferencial de un acto performativo.

Ya la retórica había planteado que el *showing* era mucho más efectivo, más eficiente y por lo tanto más performativo que el *saying*, que el decir. Uno de los retóricos más importantes de la Antigüedad dijo que era más efectivo mostrar las heridas de la guerra que hablar sobre esas heridas. Por tanto mientras más se muestra, más performativa es la situación. Hay una instalación del artista alemán Joseph Beuys, que cita esta idea de la retórica. El título de esta instalación es precisamente "Muestra tus heridas". Del decir al mostrar ya se produce por tanto un salto performativo, y a partir de ahí puede darse otro salto más, o sea, desde el decir al mostrar, y luego al hecho de mostrarse a sí mismo, de exhibirse. O sea, no hay solo *showing* sino *showing of*, exhibición. (Pfister, 2010)

Para Ileana Diéguez indica la materialidad y corporalidad de determinado discurso, y para el mexicano Antonio Prieto Strambaugh, enfatiza en la forma en que

aspectos espacio-temporales y quinésicos construyen nuevas realidades, pues se dirige a un *hacer* que transforma la percepción. Es importante además ver que la sitúa, incluso, como un comportamiento y una perspectiva, tanto de creación como de análisis.

Según la estudiosa y profesora alemana Erika Fischer-Lichte:

[...] el giro performativo en las artes difícilmente puede comprenderse con ayuda de las teorías estéticas tradicionales [...] son incapaces de comprender el aspecto crucial de este giro: la transformación de la obra de arte en acontecimiento, y la de las relaciones ligadas a ella: la de sujeto y objeto y la de los estatus material y sígnico. [...] para poder dar cuenta de este fenómeno, para investigarlo y elucidarlo, es necesario el desarrollo de una nueva estética: la estética de lo performativo. (2011, p. 46)

Este viraje abre hoy uno de los espacios de resistencia más fuertes en la contienda del arte, al tratar de recuperar un entendimiento concreto y material de lo estético, pero también del pensamiento filosófico y la historia, una aproximación que permite liberar la realidad en tanto *acontecimiento*, liberarla de lecturas previas y sentidos impuestos.

Dentro de todos los fenómenos que pueden ser pensados y estudiados a partir de su performatividad, el campo de lo artístico se muestra como un espacio idóneo para que estas estrategias encuentren una plena realización. La necesidad de ser percibido por un receptor coloca al arte

en un sitio en el cual los mecanismos de comunicación alcanzan un alto grado de desarrollo y complejidad. Esto, unido a la libertad que posee para discursar sobre diversas realidades introduciendo –o también creando– múltiples lenguajes, descubre un espacio redimensionado para la intervención de este receptor. El teatro performativo, por tanto, se presenta como devenir, como realidad imperfecta y cambiante, donde el que percibe encuentra la posibilidad de activarse como sujeto vivo y participante dentro de esa realidad indefinible y abierta.

Este tipo de arte sobrevive, sin embargo, por el desafío a otra suerte de territorio estético cerrado, marcado, fronterizo: ese territorio, en el teatro, es toda la creación que le niega a un espectador la participación, el que no le ofrece la posibilidad de construir su propia experiencia receptiva mediante la violencia sensorial.

Son precisamente estas nociones, la de *participación*, la de *acto*, la de *materialidad* de la expresión, la de *mostrar* antes que hablar de, aquellas que resultan seductoras a la hora de mirar, en este caso, una parte de la creación teatral más joven realizada en Cuba, pues arrojan luces, en primer lugar, sobre la identidad *estética* de una producción emergente que se va legitimando en su paisaje escénico. Y aún yendo más allá, las que revelan el pensamiento radicalizado de determinada colectividad sobre los sentidos que tiene hoy el hecho de construir una representación, y sobre cómo verse en la contemporaneidad ante el espacio social en el que una ficción se concibe.

“[...] en la territorialidad más reaccionaria, la más folclórica puede surgir (nunca se sabe),
un fermento revolucionario, algo esquizo, algo loco, una desterritorialización”
(*El Anti Edipo*, Deleuze & Guattari)

Algunos de los jóvenes cuyas creaciones han sido seleccionadas para esta muestra se nombran: Rogelio Orizondo, con sus puestas *Perros que jamás ladraron*, *El nombre* y *Antigonón*, un *contingente épico*, del cual no es precisamente el director pero sí el autor que trabajó muy estrechamente relacionado con el proceso. Este espectáculo es de Teatro El Público y fue dirigido por Carlos Díaz. Los otros creadores tratados son: William Ruiz con su espectáculo *Woyczek*, Rocío Rodríguez con *Este maletín no es mi maletín*, Pedro Franco con *Antígona*, Pedro Villarreal con sus performances *Lúdica Ibsen* y *Subdesarrollar* y por último el proyecto MCL con *La mujer de carne y leche*.

Es importante aclarar que este trabajo no se propone localizar poéticas de autor, puesto que ninguno tiene una obra de más de cinco puestas, incluso algunos tienen solo una o dos. El análisis se centra en los caminos que siguen estas creaciones, en cómo el enfoque performativo logra alumbrar no a creadores sino a obras, revelar determinada sensibilidad común que se mueve en un cierto panorama escénico.

Para ellos, como provocación, lanzo la pregunta: ¿Qué lugar ocupa un creador teatral en el entorno político y social de hoy? ¿Qué sentido tiene en el mundo contemporáneo generar un acto de representación? ¿Cómo se componen y perfilan estas ficciones, desde qué postura

radical se piensan, qué implican para el receptor que convive con ellas?

Con su trabajo estos jóvenes no solo ponen en práctica claves formales que se rebelan ante categorías de creación tradicionales, sino que ejercitan estrategias de gestión y producción que no entran en el campo de lo estrictamente institucional. Crear teatro en Cuba después del año 59, ha implicado acogerse al sistema único de subvención que ha ofrecido el Ministerio de Cultura junto al Consejo Nacional de las Artes Escénicas. En los últimos tiempos varios colectivos han alternado este concepto de producción con otros que tienen que ver con la agencia más personal de los recursos, la posible comercialización interna de las obras y la aplicación a fondos y becas internacionales para subvencionar las puestas.

En su concepto de lo teatral entra la necesidad de in-definirse a partir de un rol específico: directores, autores, diseñadores. Prefieren nombrarse creadores o provocadores escénicos, y en alguna medida niegan el hecho de constituir un grupo de teatro como célula que concentre determinadas voluntades, vinculadas a ella por nómina y decreto. Un actor no *pertenece* a un grupo.

La perspectiva abierta con la que estos jóvenes asumen su posición de creadores, los relaciona con una práctica escénica muy deudora de lo performativo, pues entienden su creación no como un grupo de espectáculos o productos terminados, sino como especies de materiales inacabados, sobre los que se puede regresar continuamente y reorganizar con un nuevo sentido. La idea de

proceso pervive por sobre el concepto de resultado, la idea de escritura, sobre la idea de texto, el término *material* prima sobre el de obra *cerrada*. Este término de *material para el teatro* viene de los presupuestos estéticos de Heiner Müller, muy conectados con la estructura de la poesía, y refiere que los textos utilizados en una puesta, así como el resto de los elementos que en ella intervienen, son sencillamente herramientas que no tienen una organización previa, sino que se usan indistintamente por el director, de acuerdo a la intención poética que mueva su creación. Un texto es un material más, no constituye una instancia teleológica.

Ahora bien, tales códigos, ¿cómo se relacionan? ¿Cuáles son las estrategias performativas que ponen en crisis un sistema estético previamente instituido?

En primer lugar, hay una apertura personal en muchas de las obras. Los creadores, como sujetos autores, se presentan desde el *yo*, se muestran, enuncian y se proyectan desde el *yo*, y lo articulan no como espacio ilusorio, sino casi biográfico, visceral, como el cuerpo expuesto del *performer* en su ejecución. Esto conlleva directamente a un tratamiento especial de la estructura, los lenguajes y los referentes sobre los cuales trabajan: a que exista una relación cada vez más estrecha entre lo *real* y la representación.

El trabajo con el plano de *lo real* está completamente diferenciado del trabajo con el plano *realista*, y tiene que ver con la utilización en el campo estético de referentes y elementos extraídos de la realidad social e incluidos en una situación de representación, en la cual se

van a exponer a través de una elaboración poética. Serguéi Eisenstein, citado por José Antonio Sánchez en su libro *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*, explica el impacto de este recurso en el teatro, cuando se refiere a la técnica de montaje de atracción. Lo llama liberador del “yugo de la ‘figuración ilusoria’ y de la ‘representatividad’ [...] para pasar al montaje de ‘cosas reales’, admitiendo al mismo tiempo la inserción de ‘fragmentos figurativos’ completos [...] para aquella determinada intención final” (Eisenstein, citado por Sánchez, 2012, p. 57).

Dentro de la creación joven cubana, los espectáculos *La mujer de carne y leche* (creación colectiva del Proyecto MCL), *Este maletín no es mi maletín* (Rogelio Orizondo-Rocío Rodríguez) y el *performance Lúdica Ibsen* (Pedro Villarreal), establecen una relación muy directa y particular con los elementos del plano de *lo real*.

Tales elementos son aquellos que en la vida diaria acusan cotidianidad y se alejan de la intención de ilusión con la que generalmente se colocan en la escena.

La mujer de carne y leche es un espectáculo del Proyecto MCL que trabaja con el concepto de violencia de género. Su indagación utiliza el componente de lo vivo partiendo de una especie de crisis en la que colocan a la ficción, quizá partiendo de la pregunta: ¿Cómo hablar de violencia de género, maltrato psicológico, físico, de los diversos tipos de discriminación a toda escala, desde el plano de lo representacional, desde la distancia que muchas veces tiende la ficción?

Esta interrogante los llevó a decidir trabajar con elementos vivos que expusieran de

manera mucho más efectiva este debate tan complejo, y con ellos se plantearon provocar.

La puesta articula todo sobre la escena. Los instrumentos son tocados en vivo por dos músicos, los actores cantan en vivo, los objetos se entran y retiran en vivo, sin apagón ni paraban, el Dj manobra en vivo a la vista del público, todos se visten y maquillan en vivo. La desnudez de la mujer de carne y leche es frontal y directa, muestra el cuerpo sin ambages. La lucha entre los dos hombres es real, violenta y agotante. Por demás interviene un niño, con el que se trabaja días antes de cada función, que canta sin acompañamiento en medio de una sala enorme y vacía de elementos. Solo él, *realmente*, ante los ojos del público. Los actores usan sus nombres reales, improvisan escenas “social y típicamente masculinas”, involucran al espectador como consecuencia del acontecimiento real y expansivo en las tablas, compiten para saber quién escupe más lejos cuando apuntan hacia el público, lo interpelan para que enjuicie en comunes y ridículos torneos de fuerza y habilidades. Lo real, junto al trabajo con la improvisación y la frontalidad y desenfado de las acciones, se convierte en la piedra angular que signa el proceso creativo, y hace que el receptor se conecte con el tema en cuestión mediante referentes vívidos, extraídos directamente de su espacio social cotidiano.

Este maletín... reflexiona sobre el amor, la homosexualidad y la imposibilidad que a veces relaciona estos conceptos, revela un universo poético visceral, una palabra que nace de la experiencia y el desgarramiento —como le nacía a Artaud—, una escritura

de la contingencia, que *muestra* al sujeto de la enunciación y juega con los *opuestos* verdad-falacia, corporalidad-verbo, biografía-ficción. La escritura de *Este maletín...* se construye también, de alguna manera, como un ejercicio de biodrama, un material autotextual. Comienza con un chat en *Facebook* con un amigo emigrado, esa figura ausente que puede tener nombre o no, pero que en el imaginario cubano es perfectamente identificable, es la revelación del cisma demográfico y espiritual de la nación. Todo el espectáculo se articula como un gran concierto confesional, en el que los actores hablan a gritos de sus rupturas, de sus relaciones fallidas, como si el espacio del concierto fuera el único posible para efectuar una exposición de dolor. Junto al amor y al sexo accidentados se hallan la soledad, el deseo de suicidio, los tabúes sexuales y homofóbicos. Y la actriz, mientras el actor corre en una estera deportiva para hacer reventar su corazón enfermo, canta y rompe bombillos, los bombillos económicos que habitan en muchas casas cubanas. Rompe bombillos y canta, para matar la luz, motivada por la sentencia de José Martí: todo el que lleva luz se queda solo. El sujeto que habla desde el yo está demasiado presente, pulsa demasiado en la ficción como para que esta no se rompa y estalle, y quede solo el canto desgarrado de la actriz que interpreta los enunciados con voz rajada, como si hablara de su propio dolor.

En *Lúdica Ibsen* un conocido conferencista cubano –Francisco López Sacha– habla de momentos de la vida del gran dramaturgo noruego, mientras a un lado dos *performers* se entretienen en un partido de videojuego, en tiempo y espacio

reales, como si pusieran en entredicho un *logos* trascendental, como si el juego de referentes y estructuras fuera el artilugio del discurso para reorganizar el sentido del teatro de Ibsen en nuestros días.

Se trata entonces no solo de trabajar con elementos de realidad como estrategia de actualización, de hacerlo interviniendo el espacio de lo social en puntos concretos y sensibles de su tejido, sino de hacerlo desde la exhibición, el *showing* performativo, la absoluta muestra de la persona y no del personaje.

En ninguna de estas creaciones hay un concepto definido de carácter, de psicología. Por ello han sido muy cuestionadas. Tampoco puede rastrearse una fábula coherente, un enfrentamiento polar, un espacio recreado. Presentan seres cuya circunstancia no es importante, sino que es importante su palabra, lo que tienen que decir en la circunstancia escénica, el cómo enuncian, casi desde sí mismos, pues muchas veces los textos y espectáculos se componen para un determinado actor, o mejor, para una determinada sensibilidad, una determinada vivencia que muchas veces es generacional.

Por ello el peso de la historia personal llega al punto de trastocarse con el de la Historia colectiva en una especie de relación metonímica. El vínculo con el pasado histórico se vuelve sumamente relevante y esencial en muchos de estos creadores, inmersos en un complejo proceso de decepción y reconocimiento de una cierta orfandad, de la que en alguna medida se enorgullecen y en la que han aprendido a encontrarse, dentro de la

cual se han ejercitado en resistir. Por qué no, pienso también que esta circunstancia casi dramática ha marcado positivamente su resistencia, en tanto se muestra como verdad, se hace genuina, pierde su veta de tragedia inconciliable y se convierte en un terreno de diálogo, un campo de contienda necesario y legítimo.

En creaciones de Rogelio Orizondo como *Antigonón, un contingente épico* (como autor y asesor), *El nombre* y *Perros que jamás ladraron* (como autor y director), en *Antígona* (Pedro Franco), en *Souvenir* (William Ruiz) o en *Sub-desarrollar* (Pedro Villarreal) esta estrategia, que viene del *performance*, se radicaliza, se vuelve liminal, un torrente ante las fronteras que separan géneros, tipologías de discurso, tipos de enunciados.¹¹

El mito de Antígona sirve a Orizondo para rastrear la Historia de Cuba y superponer la figura de Panchito Gómez Toro, joven muerto al lado del héroe General Antonio Maceo para acompañarlo en su última batalla, símbolo del arrojo de la juventud cubana. La trasposición, que rebasa los marcos de un mero ejercicio de actualización, habla de una sensibilidad, de una mirada que descubre en otros referentes el peso y la significación de la Historia. Antígona viene a ser un cuerpo rebelde, expuesto por dos actrices, metáfora del cuerpo que se inmoló y se desgarró en la difícil contingencia de la realidad cubana actual. El autor trabaja con multiplicidad de referentes que revelan esta relación con la memoria y la historia,

pero estos referentes permanecen velados. Solo al final se expone directamente el origen de la investigación, con la reproducción, en voz de dos actrices, de un acontecimiento histórico: la muerte del General Maceo y la inmolación, a su lado, del joven Gómez Toro.

Lo levantan, moribundo. Le dicen, tratando de animarlo: “¿Qué es esto, General? ¡Eso no es nada! ¡No es nada!”. Hasta que expira, y ya muerto, otro balazo le da en el pecho. Bajo el fuego incesante, ahora tratan de levantar el cuerpo, pero resulta imposible. Abandonan el cadáver y regresan al campamento, llevando la infausta noticia.

Al conocer el hecho, en el paroxismo del dolor, Panchito parte hacia el lugar. Junto al médico Máximo Zertucha tratan de levantar el cuerpo exánime, pero el primero recibe un tiro en la costilla derecha que lo desploma. Cae también el cadáver de Maceo y, sobre ellos dos, el caballo. Herido de gravedad, el hijo del Generalísimo tiene tiempo aún de escribir una nota que será como el epitafio de ambos:

“Mamá querida,
Papá; hermanos queridos:
Muero en mi puesto, no quiero abandonar el cadáver del general Maceo y me quedaré con él. Me hirieron en dos partes. Y por no caer en manos del enemigo, me suicido. Lo hago con mucho gusto por la honra de Cuba.
Adiós seres queridos, los amaré mucho en la otra vida, como en ésta. Su Francisco Gómez Toro

¹¹ Me seduce pensar en la idea de torrente, sugerida por Deleuze y Guattari, para describir las fuerzas que levantan una pulsión material por encima de los espacios lógicos y cerrados, visibilizados en el gran espacio social. Ver Deleuze y Guattari: *El Anti Edipo*.

En Santo Domingo.
Sírvese, amigo o enemigo, mandar
este papel de un muerto”.

Él intenta el suicidio, pero no lo consuma; cae desvanecido. Al cabo del tiempo, una patrulla española se acerca a desvalijar los cadáveres: las botas, las polainas... todo lo que consideran valioso. Rematan a Panchito y se esfuman, llevando consigo varios objetos personales con las iniciales A.M.

[...]

Los cuerpos fueron lavados, velados esa noche, y se tomó la decisión de que había que encontrar un lugar donde esconderlos. Durante esa madrugada atravesaron prácticamente la provincia y llegaron a Santiago de las Vegas, que era el lugar que conocían, y allí, en un lugar alto, desde el cual se ve toda la comarca, pidieron a Pedro Pérez y a sus hijos –campesinos pacíficos y honrados– que les dieran sepultura. Nadie supo nunca ese secreto.

Ahora tenemos este monumento a los que juraron guardar silencio: un yunque hermoso dedicado a Antonio Maceo y a Francisco Gómez Toro, su ayudante, símbolo de la juventud cubana. Quizás sea éste el monumento más hermoso, quién sabe, que tiene Cuba. (*Antigonón*, Orizondo, 2012)

El ejercicio de reescritura del mito pasa por la historia de un país, por el mito de algunos hombres que murieron y otros que se hicieron matar por un ideal

limpio. Sin embargo, la reflexión sobre la Patria está en crisis, en el espectáculo es una imagen metafórica, una vieja con una joroba. Las actrices, en el espectáculo dirigido por Carlos Díaz, no visten sino ropas de trabajo, no necesitan sino un micrófono para hablar de la joroba, y de cuando la vieja era joven y los héroes, por un inexplicable sentido del honor y la rebeldía, se lanzaban a la manigua a morir. *Antigonón* también habla de la manigua de hoy, una tupida manigua cotidiana en cuyo tejido muchos se pierden y enredan. Pero lo hace utilizando retazos de documentos históricos mezclados con cuestionarios de educación primaria, vistiendo a los cuerpos con ropas oscuras para que no se revele sino su movimiento y su palabra, para dejar hablar al documento.

Pedro Franco, por su parte, utiliza la potencia misma de la ficción, y ficcionaliza más dentro de ella, crea un himno –con la música que reconozco de la época de su estudio de actuación cuando le tocó hacer la *Antígona* de Jean Anouilh–, crea un *set* de televisión, crea un logotipo, extrema mucho más los elementos que dan cuerpo al tópico político que mueve la tragedia, y termina hablando de sí mismo, de una rebelión imaginada, de un héroe ausente, de un dictador que todo latinoamericano, por su memoria, es capaz de construir y reconocer. Habla directamente de la Historia mediante el mito, Historia con mayúsculas, mediante una historia menos pública que también se muestra y se entrelaza con aquella, y es quizá más importante, porque estos creadores hablan de sí con una voz que toda una generación, incluso una región, es capaz de compartir.

He ahí la eficacia de las estrategias de composición, del pensamiento que sobre el hecho teatral y estético poseen estos creadores jóvenes.

Si en *El nombre* el propio Rogelio utiliza los textos de Jon Fosse para hablar de sí, no hace otra cosa que mostrar la desidia y la orfandad, la rabia, el grito cotidiano de una generación que ha nacido innombrada, fuera de su propio futuro. Pero lo hace hablando de sí mismo, de los actores mismos, como una especie de biodrama, de confesión, de documento. El segundo acto es desplazado por un *rap* de Calle 13 que interpreta la actriz protagonista, casi desnuda, furiosa, la cual termina viendo sus propias fotos en un televisor en desuso, luego de ver correr en un viejo proyector ruso, juguete de su infancia, un cuento soviético que su madre le repetía para dormir.

¿De qué nos habla, además, *Souvenir* de William Ruiz, sino de las preguntas sobre el sentido de estar o no en tu tierra, el sentido que tiene el concepto de Patria, a partir del primer viaje de varios amigos a un Festival en Bergen, Noruega? El primer viaje es en Cuba un acontecimiento largamente acariciado, y Yassel Rivero, el actor de *Souvenir* en una especie de teatro-biografía, se observa a sí mismo en los videos tomados por él y sus amigos en aquel primer viaje que no ha podido volver a repetir.

¿Qué es, entonces, *Perros que jamás ladraron*, sino una irónica mirada a la tensa relación todavía existente entre el país colonizador y el colonizado, sino el alarido –como ese que da la actriz Alegnis Castillo cuando clama por la casa que no

tiene– de una voz que grita “aquí estoy”? Una furiosa mordida de perro desde el costado herido de un continente, una isla, un pueblo, una generación que mira hacia atrás y localiza en su historia las contiendas eternas por desasirse del grillete no solo físico del subdesarrollo, sino y sobre todo, del que embrida el pensamiento y la libertad personal. Recuerdo en *Perros...* entonces un texto, en este sentido fundamental, emitido desde el dolor por la misma actriz: “Yo ladro y tú ni te enteras/ Yo ladro y tú te piensas que no pero sí/ Yo ladro/ Y muerdo”, echando por tierra aquella imagen sometida y servil que vio Colón, el primer colonizador, en los perros mudos del Nuevo Continente, los perros mudos de Cuba.

Esamisma relación dolorosa con la Historia es perceptible en el *performance Subdesarrollar*, de Pedro Villarreal, concebido después de la experiencia del viaje de uno de cuatro creadores que asistieron a la Semana de Lecturas Teatrales en Stuttgart, Alemania, en 2011. Otra vez el primer viaje, el peso de la experiencia, una voz personal que se impone frente a la posibilidad de componer ficciones más distantes y, por tanto, más perfectas.

La práctica de estos jóvenes resulta, por las relaciones de tensión y dolor que hemos descrito, contaminante y liminal, tal como propone la perspectiva de lo performativo en las palabras de Pfister e Ileana Diéguez. Mezcla en una situación de representación –estar delante de un auditorio que está allí para ver y escuchar– lo experiencial, lo personal, lo *real*, y le otorga un carácter poético, porque no es la vida misma repetida. Como recuerda Jorge Dubatti (citado en Prieto, 2009), el fenómeno de la

teatralidad “se distingue de la teatralidad social en tanto que en esta última ‘no se produce el acontecimiento poético’ y por lo tanto no sale del plano de la realidad cotidiana”.

Hay un trabajo subterráneo con ideas y referentes que se traduce en una búsqueda estética, que se ofrece codificado pero en una clave sensorial. Más incluso que entender, es necesario sentir, escuchar, observar. Estar presente en el acontecimiento único y fugaz de la representación, que se renueva cada vez.

Por ello la naturaleza abierta y contaminante de estas poéticas, que prefieren entender las presentaciones como procesos, siempre cambiantes y susceptibles de renovación. En el año 2010 se realizaron cuatro puestas inspiradas en textos del noruego Jon Fosse como parte de la Primera Semana de Teatro noruego en Cuba y fueron dirigidas por cuatro jóvenes, dos teatrólogos –William Ruiz y Amariliz Pérez Vera–, dos dramaturgos –Rogelio Orizondo y Marien Fernández–. Para su presentación al año siguiente en el Festival de Bergen, dos de estas puestas habían cambiado, el trabajo había llevado por otros derroteros escénicos e ideológicos las puestas, aunque esencialmente seguían orientándose por presupuestos idénticos. Una tercera, *El nombre* de Rogelio Orizondo, se repondrá para el XV Festival de Teatro de La Habana este año, y cambiará no solo sus actores sino su estructura, se compondrá más como biografía abierta de su actriz protagonista, emigrada a México hace poco menos de dos meses. Y es que, como ya expuse antes, ni el texto ni el diseño ni la partitura están pensados para que se les

ajusten los cuerpos de los actores. Son los actores los que condicionan la presencia y uso de estos elementos, los que marcan el ritmo interno de los procesos y de cómo estos se muestran. Casi puedo asegurar que, en varios casos, un proceso se cierra cuando un actor no está. El arte está al servicio de la experiencia, la realidad social no se predetermina, sino que se construye a través del *estar ahí* de las personas, las voluntades, las energías.

Con estos jóvenes, nucleados en un momento iniciático en el proyecto interdisciplinario Tubo de ensayo surgido en 2008, emerge una producción que no puede ni quiere definir categorías excluyentes, sino que toma prestados referentes, discursos, lenguajes diversos, y termina construyendo una poética de reciclaje y juego verbal. Hay un interés marcado por la indagación formal, por encontrar una manera de narrar, de construir escénicamente.

En el *Woyczek* de William Ruiz, por ejemplo, se ejercita una estructura de deterioro de las formas clásicas de representación –ensayando quizás el deterioro social que Büchner dibuja en su pieza– hasta llegar a una zona completamente experimental –correspondiente con el tercer acto de la obra original–. El primer acto trabaja con algunos textos originales, esboza actitudes y movimientos de posibles personajes, de posibles caracterizaciones. El segundo acto es improvisatorio, utiliza solo el esqueleto, la esencia de las situaciones y no los textos. Los actores no encarnan sino que con su propia energía, ritmo, voces, argot, crean una situación de ahogo y sometimiento como la que Büchner construyó para su *Woyczek*. El tercer

acto es un acto coral, solo se escuchan las voces de los actores interpretando una difícil partitura de música contemporánea con varios parlamentos del texto original. Este espectáculo revela su calidad autorreferencial, en tanto la descomposición en el plano formal habla de la descomposición tratada en el contenido. Performativamente, se ensaya, se practica la degradación, nunca se referencia. *Woyczek* termina siendo un declarado manifiesto estético de Ruiz, de lo que piensa del teatro, del sentido político que le otorga al teatro.

Porque no solo en las relaciones con la Historia, con el espacio social, con la propia biografía que, en ejercicio metonímico habla de otros, del todo, está cifrada la potencia política. Lo político está en la manera de cohabitar de los cuerpos y las mentes, en cómo esos cuerpos y mentes le hablan al espectador, en cómo hablan de sí mismos, en cómo y cuánto se exponen y en cuánta violencia haya en ese acto.

Tributan a ese credo del “acontecimiento convivial”, en palabras de Dubatti, que se articula no antes sino en el mismo *estar ahí*, y en ese punto se entronca nuevamente con la naturaleza de lo performativo. Crear un *event*, según Pfister, un acto vivo en el espacio común, no crear un espacio previo para llevarlo a la boca y el oído del otro.

Pienso ahora en los cientos de mensajes por celular que los espectadores enviaban a Jarlys Ramírez, actor de *Perros que jamás ladraron*, en el momento mismo de la representación, en el coro que el público hacía a Susy Cow en *Este maletín no es mi maletín...*, en el café que los espectadores

tomaban en *Antígona* junto a los actores, en la posición de completo *voyeur* en que se hallaba la gente espectando *Alguien va a venir* de Jon Fosse, dirigido por Amarilis Pérez Vera, cuando caminaban junto y tras los actores a lo largo de toda la obra, en los *performances* de La Politika nacidos del viaje iniciático a Stuttgart, o en *Venus y el albañil*, de Nara Mansur dirigido por la joven teatróloga Marta Luisa Hernández, cuando el público cantó por *karaoke* los temas escogidos al final de la película o invadió todo el espacio escénico como mirando las piezas en un museo.

La concepción de la figura del receptor es fundamental a la hora de analizar la mirada performativa en estos creadores y materiales, pues ahí radica su naturaleza y su eficacia política. En articular un acontecimiento vivo con el otro, desde sí mismo. En manejar la palabra y el cuerpo desde la exposición y no desde la representación, en su potencia para intervenir los lenguajes y crear realidades, sin finalidades cerradas, propicias para un encuentro intersubjetivo que levanta la naturaleza material del cuerpo por encima de aquello que enuncia.

Estos jóvenes, de creaciones imperfectas –aunque en esa imperfección está mucha de su virtud– rescatan el evento más importante del teatro, que es su *suced*, su *transcurrir*, puesto que cuerpos y palabras son percibidas por un espectador activo, que reacciona, conminado a devolver la experiencia de la cual está siendo parte. He ahí su descollante calidad performativa: en tanto sucede, está *existiendo*. El espectáculo es una pragmática, un conjunto de leyes que rigen determinado acontecimiento, y ese contexto es el único

verdadero, *real*. Por ello el contexto de emisión, la situación de enunciación que sitúan estos creadores es la propia escena; los personajes, los propios actores; el espacio ficcional se convierte en el espacio escénico.

No es mi intención definir este camino como el único posible para penetrar las poéticas aquí en estudio, ni siquiera afirmar que estas creaciones emergentes son exclusivas en un movimiento de renovación teatral. Mas sí lo es dejar constancia de que con las teorías de lo performativo se alcanza

una orgánica comunicación con este tipo de pensamiento escénico.

Dan fe de una concepción que se resiste a la intervención basada en categorías tradicionales, porque no ha pretendido construirse sobre ellas. Por ello, este trabajo desea ser la posibilidad de un intercambio futuro no solo con otros posibles acercamientos a la obra de estos y otros jóvenes creadores, sino con todas aquellas poéticas que abiertamente se erigen sobre la multiplicidad y la indeterminación.



Obra: "La batalla", Fotografía: Daniel Ariza

BIBLIOGRAFÍA

Cornago, Óscar. (2005). *Resistir en la era de los medios: estrategias performativas en literatura, teatro, cine y televisión*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *El Anti Edipo*. En: www.4shared.com

Fischer-Lichte, Erika. (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores.

Orizondo, Rogelio. (2012). *Antigonón, un contingente épico*. La Habana. (Inédito).

Pfister, Manfred. (2010). Conferencia dictada en la sede del Centro Teórico-Cultural Criterios, La Habana. (Inédita).

Prieto Strambaugh, Antonio. (2009). ¡Lucha libre! Actuaciones de teatralidad y performance. En: *Archivo Virtual de Artes Escénicas de Madrid*. <http://artesesencicas.uclm.es/textos>

Sánchez, José Antonio. (2012). *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. México D.F.: Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas, Paso de Gato, CONACULTA.

Artaud, Antonin. "El teatro y la peste", en *El teatro y su doble*, Instituto del Libro, La Habana, 1969, pp. 36-55.

Austin, John L. *Cómo hacer cosas con palabras*, Editorial Paidós, Buenos Aires, 2008.

Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura*, Siglo XXI Editores, 1997.

_____. *El placer del texto*, Siglo XXI Editores, México D.F., 1991.

Beristáin, Helena. *Análisis e interpretación del poema lírico*, Instituto de Investigaciones Filológicas UNAM, México D.F., 1989.

Cornago, Oscar. *Políticas de la palabra*, Editorial Fundamentos, Madrid, 2005.

_____. *Resistir en la era de los medios: estrategias performativas en literatura, teatro, cine y televisión*, Editorial Iberoamericana, Vervuert, 2005.

Dubatti, Jorge. *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*, Atuel, Buenos Aires, 2007.

Fischer-Lichte, Erika. *Estética de lo performativo*, Abada Editores, Madrid, 2011.

Kristeva, Julia. *El lenguaje, ese desconocido*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1988.

León, Glenda. *La condición performativa*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2001.

Muguerca, Magaly. *El cuerpo cubano*, Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral, Buenos Aires, 2007.

Navarro, Desiderio (Sel. y trad.). *El postmoderno, el postmodernismo y su crítica en Criterios*, Centro Teórico-Cultural Criterios, La Habana, 2007.

Sánchez, José Antonio. *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*, Ediciones y producciones escénicas y cinematográficas, Paso de Gato, CONACULTA, México DF, 2012.

Searle, John R. *Actos de habla*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1986.

Artículos

Aguilar, Hugo. "La dimensión performativa del discurso", en www.4shared.com, fecha de consulta: 17 de febrero de 2010.

_____. "La performatividad o la técnica de la construcción de la subjetividad",

- en www.4shared.com, fecha de consulta: 17 de febrero de 2010.
- Albarrán Diego, Juan. "Performatividad y narración: del happening a la base de datos", en www.4shared.com, fecha de consulta: 17 de febrero de 2010.
- Barthes, Roland. "La muerte del autor", en *El susurro del lenguaje*, Ed. Paidós, Barcelona, 1994, pp. 65-71.
- Cornago, Oscar. "El funcionamiento de la teatralidad: un juego con los límites", Inédito.
- _____. "La palabra en la era de los medios. Acercamiento al teatro poético actual". Inédito.
- _____. "Palabra-escena", Inédito.
- _____. "¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad", en www.telonde fondo.org, No. 1, Madrid, agosto 2005.
- De Toro, Alfonso. "Teatro posmoderno, teatro performativo", Inédito.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari: *Antiedipo*, en www.4shared.com, fecha de consulta: 17 de febrero de 2012.
- Diéguez, Ileana. "Poéticas secrecionales. Los cuerpos abyectos en las performances de Rosemberg Sandoval", en Archivo virtual de Artes escénicas de Madrid, en <http://arteseszenicas.uclm.es/textos>.
- Dubatti, Jorge. "Cultura teatral y convivio", en *Conjunto*, Casa de las Américas, La Habana, n. 136, 2005, pp. 88-96.
- Fischer-Lichte, Erika. "La performance posmoderna: ¿regreso al teatro ritual?", en *El posmoderno, el posmodernismo y su crítica en Criterios*, Centro Teórico-Cultural Criterios, La Habana, 2007, pp. 185-198.
- Fleites, Yerandi. *Antígona*, en *Novísimos dramaturgos cubanos*, Ediciones Alarcos, La Habana, 2007.
- García, Santiago. "El acto de habla en el teatro", en *Teoría y práctica del teatro Vol.I*, Ediciones Alarcos, La Habana, 2008, pp. 133-149.
- Orizondo, Rogelio. *Perros que jamás ladraron*, (Inédito, cortesía del autor).
- _____. *Antigonón, un contingente épico*, (Inédito, cortesía del autor).
- _____. *Este maletín no es mi maletín. Susy Cow, biografía política*, (Inédito, cortesía del autor).
- Sabsay, Leticia. "Políticas de lo performativo: lenguaje, teoría queer y subjetividad", Inédito.

DE LA ESCENIFICACIÓN A LA PINTURA ESCÉNICA*

FROM STAGING TO SCENIC PAINTING

Sandra Marcela Gómez Chica**

** *Licenciada en Artes Escénicas con Enfoque en Teatro. Universidad de Caldas. Máster en Artes Escénicas. Universidad Rey Juan Carlos, Madrid, España. Docente Departamento de Estudios Educativos, Universidad de Caldas.*

RESUMEN

Este artículo es producto de la tesis desarrollada para optar al título de Máster en Artes Escénicas en la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid. Aborda el cómo una escenificación puede convertirse en una verdadera pintura tridimensional a través del estudio y revisión de las teorías desarrolladas por Adolphe Appia, pionero del término "*pintura escénica*", tomando como punto de partida la geometría y la luz. Cómo el actor y la escenografía componen un solo cuerpo tridimensional y partiendo de lo técnico se desarrolla una verdadera pintura habitada por el actor-personaje; concluyendo que actor y espacio son cuerpos que se afectan e influyen mutuamente, y la escenografía se convierte en casa que es imagen poética y cuerpo independiente que respira solo en el tiempo de la obra teatral.

PALABRAS CLAVE

Escenografía, Adolphe Appia, hábitat, pintura escénica, espacio escénico.

ABSTRACT

This article is the result of the thesis project carried out as a graduation requirement for the Master's in Scenic Arts degree from Universidad Rey Juan Carlos de Madrid. It addressed how a staging can become a real tridimensional picture through the study and revision of Adolphe Appia's theories, a pioneer using the term "*scenic painting*", taking as starting point geometry and light. How the actor and the set design compose just one tridimensional body and starting with the technical aspect a real picture inhabited by the actor-character is developed. The conclusion is that actor and space are bodies affect and influence one another and staging becomes the home which is the poetic image and independent body that breathes only during the play.

KEY WORDS

Staging, Adolphe Appia, habitat, scenic painting, scenic space

* Recibido: 5 de Julio de 2013 , aprobado: 13 de Septiembre de 2013

ANTECEDENTES

La escenografía ha sido considerada como todo espacio en el cual se desarrollaban actos rituales, que hacían parte de la cotidianidad y fiestas de las comunidades, que fueron convirtiéndose en espectáculo, en elemento político, pedagógico y didáctico donde se reflejaban aquellas cuestiones sociales en las diferentes civilizaciones. En Grecia la escenografía empieza a vislumbrarse a través de poemas escenificados en grandes espacios que fueron alimentándose de dispositivos artesanales como los *periaktoi*, prismas que permitían los primeros movimientos escenográficos:

“Los decorados en las obras griegas no se cambiaban, ya que existía lo que hoy conocemos como unidad de decorado. Eso sí, dependiendo del tipo de obra, la decoración presentaba una u otra configuración; así, la tragedia presentaba una escena consistente en un palacio con columnas y frontones; la comedia tenía casas normales con balcones y el drama satírico planteaba un paisaje con árboles, grutas y montañas.” (Gómez, 1997, p. 20)

A partir de allí, se construyen espacios más cerrados, con dispositivos que evolucionan a lo largo del tiempo para enriquecer la estética de lo que ya se constituía como la escritura dramática y así mismo sus géneros, buscando desde lo visual aquel legado que los griegos han dejado hasta el día de hoy: lo poético. En esta búsqueda se llegó a un punto crucial y definitivo para el teatro, la *perspectiva*. Gracias a arquitectos como Donato

d'Angelo Bramante, Sebastiano Serlio y Andrea Palladio quienes inician este movimiento aplicándose a telones de foro buscando la sensación de profundidad; ocasionando un problema para el actor quien debía subordinarse a la escena para estar al mismo nivel visual que el bastidor frontal y que resta el realismo que se deseaba conseguir, problema que procura resolver Francesco Sabatini al inclinar el escenario y ampliarlo un poco hacia el frente ganando así un poco más de espacio dentro del escenario.

La perspectiva en el Barroco toma nuevos aires gracias a la aplicación del *bastidor* creado por Giovanni Battista Aleotti y los *puntos de fuga* incorporados por Ferdinando Galli-Bibiena que permitían más juego con la profundidad, agregando el elemento del bastidor lateral complementando al frontal para lograr el realismo y la sensación de continuidad. Estos dos elementos que se incorporan se usan en el transcurso del tiempo durante el romanticismo y el realismo que desembocarían en el naturalismo, llegando así al *Arte Total* (Gesamtkunstwerk) planteado por Wagner, “que partía de la base de que el espectador no podía ser un elemento pasivo, sino activo” (Gómez, 1997, p. 62). Las manifestaciones contra el naturalismo se desencadenan dando paso a los nuevos escenógrafos como Adolphe Appia y Gordon Craig. Para ambos, el espacio escénico se convierte en una nueva concepción, una especie de laboratorio donde “es algo más que el polígono determinado por la línea de implantación escenográfica” (Corazón & Hormigón, 1970, p. 22) y se convierte en “El espacio viviente” (Corazón & Hormigón, 1970, p. 23). Pero la diferencia entre ambos es que

para Craig el actor era accesorio y podía ser reemplazado, naciendo así la “*súper-marioneta*” y para Appia, actor y espacio debían complementarse.

APPIA Y EL ESPACIO ESCÉNICO

Adolphe Appia, arquitecto y músico, nace en Ginebra (Suiza) en 1862. Fue muy controvertido en su tiempo, esto le ha dado igual o mucha más importancia que los tantos arquitectos italianos que reformaron la escena con el paso de los tiempos. La limpieza de los escenarios de cualquier bastidor, tan usado en la época, le costó a Appia la comprensión del público. La recepción de sus visiones fue recibida y atesorada por pocos, entre ellos Émile Jaques-Dalcroze y Gordon Craig. Appia parte de Richard Wagner, músico a quien admiraría profundamente y de quien tomaría la ruta para encontrar las respuestas a sus preguntas iniciales. La primera aproximación de Appia hacia la escenografía fue en un espectáculo de su tan admirado y aún vivo por aquel entonces Richard Wagner:

Appia, con solo 20 años, presencia la ópera Parsifal en el teatro de Bayreuth con decorados de Paul von Joukowsky. Este espectáculo y su gran admiración por la música de Wagner, guiarían toda su obra y hará de Appia el más fiel seguidor del músico alemán. (Gómez, 2010, p. 19)

Aunque, Corazón y Hormigón (1970, p. 19) afirman que Appia inicia sus análisis espaciales por la crítica del estilo del Duque de Saxe-Meiningen.

Appia, en el momento en que mira la escenografía, se incomoda por el telón que sirvió de decorado; aquí ya la dicotomía del propio Wagner que propendía por *La Obra de Arte Total*, que no se veía reflejada en sus escenografías. Aquí un fragmento de lo que dice el propio Appia sobre el bosque hecho por Jowkowsky: “Fronroso, troncos nudosos, un universo de cartón piedra, sin poesía ni misterio, los personajes se pierden en un revoltijo de ramajes pintados” (Appia citado por Gómez, 2010, p. 19). Después de esto, Appia parte de cómo reinventar la escenografía del drama wagneriano y partir de la música como elemento generador del movimiento escenográfico y del espectáculo. Su inicio en el teatro no fue sencillo, sus bocetos y planes fueron ignorados por mucho tiempo hasta ser aceptados, sobre todo por Cósima Wagner, la esposa del músico quien se rehusaba a aplicar los estudios de Appia para las óperas de su ya fallecido esposo. Después de todos estos sufridos procesos, de puestas en escena donde se extractaban sus ideas sin siquiera ser mencionado en los espectáculos, sin darle ni un ápice de crédito, después de más de media vida, Appia logra conseguir reconocimiento y un montaje de su escenografía en La Scala:

Appia tuvo que cumplir los 61 años para poder ver por primera vez una de sus direcciones escénicas en un drama lírico de Wagner [...] A causa de las numerosas intrigas de los wagnerianos más conservadores finalmente solo se pudieron representar “El Anillo del Nibelungo” en 1924 y “La Valquiria” en 1925. Por este motivo y el hecho que tanto la realización en Milán

como en Basilea se tuvieron que llevar a cabo en contra de las posibilidades técnicas y de su difícil asimilación a las prácticas teatrales del momento, se mermaron los resultados y el éxito de las empresas promovidas por Appia. (Roger et al., 2004, p. 59)

Fallece en Nyon en el año 1928. Esta *Valquiria*, sería la última puesta que contemplaría, ya que después de esta no se conocerían más puestas suyas en otros teatros.

LOS POSTULADOS

Para el desarrollo de las estructuras escénicas, Appia parte de la música como generadora del movimiento escénico; implícita desde la estructura y el cuerpo del actor comprendidos así: el movimiento del actor está dado desde la danza, la música, la palabra (dramaturgia) y el movimiento estructural escenográfico se da desde la línea, que posee movimiento al ser, como lo plantea Kandinsky, una sucesión de puntos: “la forma más limpia de la infinita y fría posibilidad de movimiento” (Kandinsky, 2003, p. 51). Entonces el actor, a través de sus movimientos se convierte en el actor-pintor, el que acompañado de la estructura y la luz, le va dando forma y movimiento a la escenografía en un baile acompasado sometándose de tanto en tanto una a la otra y conviviendo en sana paz plástica.

Escenográficamente, Appia se concentra en tres cosas: el actor, el espacio escénico y sus medios expresivos y la relación espectador-actor. Desde la relación

espectador-actor Appia nos habla del espectador pasivo; para él esto se convierte en una relación más que desigual y quiere, al igual que Piscator, hacer al espectador partícipe dentro del espectáculo como lector permanente de signos dados por la obra en general, pero es hasta este tiempo, que aún esta relación existe: “[...] El público perpetúa la perezosa costumbre de elegir su sitio y después, la de esperarlo todo del actor” (Appia citado por Ceballos, 1992, p. 194).

En cuanto al actor, Appia lo ubica como la esencia, el protagonista de la obra quien no puede estar jamás subordinado a la escenografía, ya que para él no existía una coherencia desde la estética al poner un elemento tridimensional como lo es el actor a interactuar con un elemento unidimensional como lo es un bastidor: “El principio de la ilusión alcanzada por el viviente y plástico cuerpo del actor, se contradice” (Appia citado por Ceballos, 1992, p. 189), así que propende por el trabajo tridimensional con la línea y la luz que ayudan, por un lado, a soportar el trabajo del actor y, por otro, a crear el hábitat del personaje. El espacio escénico para Appia era concebido como atemporal, onírico, un organismo viviente que posee una doble vida, una como estructura y otra como el hábitat del personaje, que vive y respira en el tiempo de duración de la obra teatral, por tanto, la escenografía al igual que los demás elementos que lo componen parten del tiempo.

Los medios expresivos, sobre los cuales se basaría para definir sus ideas escenográficas dentro del plano estético, serían: el signo, el color, la luz y la línea; siendo estas últimas pilares fundamentales de sus

trabajos. El color en Appia estaba más ligado a los objetos que a la escenografía misma; tomando solamente el concepto de color como elemento aislado, en términos de no confundirse con el término pintura. Respetaba los colores de sus escenografías al igual que los vestidos que eran siempre de tonos neutros; de esta forma, la luz pintaba y definía la escena, la luz daba la carga dramática del momento, mas no los colores de los elementos dispuestos en escena. Para Appia el signo va en términos de las *didascalias*, de aquello que se encuentra en la escena que pretende *significar*.

LA LUZ

La luz, como la música, está dotada de flexibilidad que permite recorrer todos los grados de expresión, desde un simple acto de presencia hasta la más intensa exaltación. Es una luz capaz de recoger una fuerte carga metafórica y de crear mundos misteriosos, de penumbras, herederos de la recién sustituida luz de gas, atravesados por simbólicos destellos dramáticos. (Gómez, 2010, p. 38)

Este es el elemento principal de Adolphe Appia en la escena, la herramienta más básica y más poderosa. Es la disposición de la misma la que define un sitio, sitio que debe ser descubierto por el espectador y que el actor se encarga también de dar a conocer. La luz es entonces también en la escena la medida del tiempo que transcurre y que cambia de sitio según el momento; es movimiento, es siempre compás musical temporal. La luz es una

fuerza natural, que se convierte en medio expresivo a través de un arte espacial como la escenografía, unida a un arte efímero como la música y el teatro mismo.

LA LÍNEA

Para sus bocetos, Appia toma la línea horizontal como la línea principal ya que es el eje sobre el cual el hombre se desplaza, desde Kandinsky: “[...] es por tanto la base protectora, fría, susceptible de ser continuada en distintas direcciones sobre el plano” (Kandinsky, 2003, p. 51), y la verticalidad se da desde el hombre mismo por su postura. La línea vertical es la línea cálida, que también soporta en menor medida la construcción de volúmenes, escaleras, rampas, pilares y columnas. Las líneas curvas también estaban dadas por el actor, desde su fisionomía, su movimiento y flexibilidad corporal; de esta forma, se generaba desde Appia un Principio de Oposición: “Por la gravedad, la materia se afirma, la rigidez actúa en oposición dando vida a la forma inerte” (Gómez, 2010, p. 33).

Se puede decir entonces, que Appia, al pensar en la línea horizontal como inicio para sus escenografías, lo hacía también en el sentido de la continuidad, de lo infinito. Lo continuo de un elemento eterno como lo es la línea en un espacio efímero como lo es un escenario; pensaba en la frialdad de la línea, de lo oscuro, lo negro para que luego fuese iluminado. Pensar en la horizontalidad como la línea muerta, como el lienzo donde la verticalidad y la calidez la daría el propio intérprete con su presencia, sus movimientos y sus curvaturas. Hasta este punto se

puede pensar en que todo concuerda pictóricamente hablando, de cómo estas bases tan sencillas son efectivas en un trabajo plástico-artístico como el teatro. El arte estático, en este caso, complementa al arte efímero.

ESPACIO COMO CUERPO INFLUYENTE Y ESCENOGRAFÍA COMO CUERPO

Desde la visión común, el espacio es el lugar que se habita, permanente o efímeramente, un lugar que rodea y protege; que a través del tiempo el hombre y la naturaleza transforman para procurar un habitar poético, en comunión con todo y con todos. Desde la visión de Baruch Spinoza, todo lo que existe en el universo es cuerpo y todos estos cuerpos con los que convivimos a diario nos influyen; visto entonces de esta forma, el espacio es un cuerpo que nos influye constantemente y que, desde la vista de Spinoza, nos puede hacer bien o hacer mal. Gilles Deleuze nos habla de la "afección" en Spinoza, que puede ser aplicado de igual forma a lo que ya se ha dicho respecto a espacio como cuerpo: "una afección es esto: el estado de un cuerpo en tanto que sufre la acción de otro cuerpo" (Deleuze, 1978).

La afección nos habla entonces de cómo un cuerpo se ve modificado por la fuerza de otro cuerpo en acción. De esta afección, queda entonces, según Deleuze, dos cosas: tanto cuerpo modificado como cuerpo modificante, producto de la pugna e influencia de una sobre otra, que siempre va a implicar un contacto y de cómo una termina envolviendo a la otra, la influencia y la final comunión de estos

dos cuerpos. A través de esta relación, se pueden conocer ambos cuerpos en introspección, ya que Spinoza plantea que uno no se conoce hasta que entra en contacto con otro cuerpo y allí aflora todo aquello que habitan los cuerpos y se hace todo más evidente, lo que en Spinoza se llama el encuentro o "*occursus*". Estos encuentros entre cuerpos pueden hacer bien o hacer mal. Deleuze explica de la siguiente forma:

Quando digo: "eso no me place" quiere decir, al pie de la letra, que el efecto de su cuerpo sobre el mío, el efecto de su alma sobre la mía me afecta desagradablemente, son mezclas de cuerpos o mezclas de almas. Hay una mezcla nociva o una buena mezcla, tanto al nivel del cuerpo como del alma. Es exactamente como: "no me gusta el queso". ¿Qué quiere decir: "no me gusta el queso"? Quiere decir que eso se mezcla con mi cuerpo de tal manera que lo que soy se modifica de una manera desagradable, no quiere decir otra cosa. (Deleuze, 1978)

Spinoza, nos habla de que cada cuerpo por sí mismo tiene una potencia, el cuerpo ya vale por sí mismo en su composición y todo lo que contiene y en contacto con el otro cuerpo que de igual forma posee su potencia, realiza su composición o descomposición de la potencia tanto en un cuerpo como en otro. En pocas palabras, dentro del encuentro de los cuerpos, puede que la potencia de los cuerpos se eleve o se desintegre.

Entonces, dentro de estos preceptos presentados anteriormente, concebimos la escenografía como cuerpo, que al

presentarse la afección, en este caso con el actor, se modifica ella en su potencia y modifica de igual forma al actor, extendiéndose por todo el espacio hasta llegar al espectador, que percibe y toma también partido en estas afecciones, logrando uno de los fines importantes del teatro: tocar el alma, poetizar, elevar las existencias con todas las artes que lo contienen. La escenografía como cuerpo, al igual que como pintura escénica – según Adolphe Appia– cobra vida y se mueve; el actor también como cuerpo independiente y a la vez como cuerpo mismo de la composición, da vida, forma y movimiento; se vale de todos los elementos de la escena, de lo poco o mucho para que siempre la obra se encuentre habitada y su potencia se eleve y capture al espectador, trata siempre de lograr esta captura hasta lograr la inclusión; porque el espectador en su potencia es frío y prevenido, expectante en una forma crítica, siempre llega a habitar el teatro en formas poco sensibles; es el cuerpo actor-escenario quien debe encargarse de modificar la potencia del espectador, es este cuerpo el que debe seducirlo, atraparlo, es este cuerpo el que debe reflejarle su propia existencia potenciada espiritualmente, que desde su afección lo modifique y le provoque el sacudión espiritual, la *catarsis*.

ESPACIO POETIZADO Y ESCENA COMO HÁBITAT (CASA)

Gastón Bachelard nos habla de la casa como poesía y sustitución del mundo, ese espacio que sentimos propio y que tiene su propia vida en cada lugar. El sótano, los cajones, los armarios. Todos los elementos

tienen vida y carga simbólica que también nos identifica y representa en una forma inconsciente. Bachelard nos habla de la casa como el primer sitio verdadero con el que nos abrimos al mundo. Desde que somos pequeños, sin siquiera saberla nombrar, sin tenerla del todo clara y definida, tenemos ese símbolo marcado dentro de nosotros: “La casa es nuestro rincón del mundo [...] nuestro primer universo. Es realmente un cosmos” (Bachelard, 2000, p. 28).

La casa es el sitio donde se habita, se alimenta y se sueña y en ella se halla contenida la vida misma en todos sus rincones. Es de esta misma forma en la cual puede presentarse una escenografía como una casa, como el espacio natural del personaje que al habitar forma el espacio, lo hace suyo, es su lugar, es su sitio y ese sitio es onírico y efímero como él mismo, así no la conciba claramente o no tenga una definición clara de lo que verdaderamente es. Cuando la obra termine desaparecerá el personaje y con él la casa; el personaje se hunde en el tiempo como su hogar, con las imágenes de esas casas que abren las puertas a los espectadores se hunden de igual forma nuestros recuerdos y sentimientos que solo afloran en la memoria al recordarlas, pero el principio de la casa, del nido, sigue inmanente.

LA PINTURA ESCÉNICA

Entonces desde Appia la relación entre escenografía-actor no es compatible, porque o se tiende a sacrificar la escenografía o se sacrifica al actor y eso nunca puede suceder:

[...] el piso no puede reproducirse pintándolo. Pero es precisamente ahí donde el actor se mueve; nuestros directores han olvidado al actor ¿desean sacrificar un poco de pintura muerta en favor de la vida, el cuerpo móvil del actor? ¡Nunca! ¡Antes abandonaría el teatro! (Appia citado por Ceballos, 1992, p. 190)

El “*décor*” sacrifica al actor, “¿qué pasaría si lo subordinamos al actor?” (Appia citado por Ceballos, 1992, p. 190). Con esto, Appia ya empieza a dar indicios de su propuesta: “El actor ya no camina enfrente de las luces y sombras pintadas, se sumerge en una atmósfera que está destinada para él; ¡los artistas dominan rápidamente el campo de esa reforma!” (Appia citado por Ceballos, 1992, p. 190). Cuando ya comienza a darse una relación estable entre el espacio y el actor, juntos crean la atmósfera, la pintura escénica; ya no se ve al espacio y al actor de forma independiente, los dos componen juntos, son dos cuerpos con sus respectivas potencias, visto desde Spinoza uno influye al otro y viceversa, la escenografía le da elementos al actor para que se mueva y lo complementa y el actor también le afecta cada vez para que la pintura siempre esté viva y logre la atmósfera:

Debemos describir todo en una sensación detallada y lógica de todo lo que sucede [...] habrá cierta atmósfera especial que rodeará y flotará en los actores. Por lo tanto, de ninguna manera, en su concepto, el cuadro del escenario dará la impresión de un arreglo de pintura sin vida; tendrá siempre vida. (Appia citado por Ceballos, 1992, p. 192)

LA INFLUENCIA DE LA PINTURA ESCÉNICA EN EL ACTOR-PINTOR

Vasili Kandinsky nos ha planteado en sus textos, la importancia, la validez y el peso que tiene el arte por sí solo y de cómo este se transforma: “Todo arte tiene un lenguaje propio, es decir, un modo peculiar y exclusivo, todo arte tiene entonces algo de concluido” (Kandinsky citado por Ceballos, 1992, p. 223). Todo es válido en el arte, la obra puede concluirse o no. Todo lo que lleve la obra, es producto de lo que el artista siente y desea expresar, lo que Kandinsky llama “el principio de la necesidad interior”, que, contrastado con Nietzsche, desde la filosofía lo llama “la voluntad de poder”, que todo lo que existe es porque así lo hemos querido, todo lo que nace, incluso la obra de arte, es deseo y materialización desde el espíritu y el ánimo griego, desde esa antigüedad que nos dice que los artistas son aquellos que son inspirados por las Musas y esta sería la brecha para la diferenciación del arte y la artesanía.

Kandinsky, habla también de la obra de arte como un cuerpo que posee una vibración especial, lo que en Spinoza llamamos la “*potencia*”. Que desde esta vibración, al contacto con el alma del espectador puede que esta misma vibración llegue, o puede que se modifique, todo también depende del estado previo del espectador al abordar la obra de arte, sus influencias y de su grado de desarrollo, lo que se llama “el estado de ánimo abstraído”: “el medio elegido por el artista, es una forma material de su vibración psíquica que pide e impone una expresión. Si es el medio justo, este provoca una vibración casi idéntica en el alma de quien recibe

la sensación” (Kandinsky citado por Ceballos, 1992, p. 223). Esta sensación, dice Kandinsky, puede transmitirse también a otras “cuerdas” de su alma, logrando la identificación, con esto se complementa la obra de arte: “Cada obra y cada uno de sus medios provocan en cada hombre sin excepción, una vibración que, en el fondo es idéntica a la del artista” (Kandinsky citado por Ceballos, 1992, p. 224). Resalta los componentes que debe tener el drama actual, para que tome una significación espiritual: 1) Sonido musical (música), 2) Resonancia físico-psíquica (danza), 3) Tono cromático (escenografía). Nos habla de que el teatro tiene el poder de abarcar las demás artes, y con esto maximiza las tensiones de la propia vida, ya no es un simple texto en recitativo, es un conjunto de vibraciones de las artes al servicio de la elevación del alma del ser humano que se acerca al teatro, que son vibraciones únicas y no pueden reemplazarse por otra cosa:

[...] en este sonido interior abstracto no es posible sustituir ninguno de estos lenguajes por otro. Todo arte abstracto es por lo tanto fundamentalmente distinto de cualquier otro. En esto reside la fuerza del teatro [...] El imán escondido del teatro tiene la fuerza de atraer hacia sí todos los medios de las artes, los cuales forman juntos la máxima

posibilidad del arte abstracto monumental. (Kandinsky citado por Ceballos, 1992, p. 227)

Se habla entonces del espacio como pintura escénica y del actor, que podemos tomar como un pintor, ya que este se encarga también de habitarlo y de darle vida a través de su movimiento, de su relato y de su contacto con las formas y los colores. Su alma va desarrollando su voluntad de poder en escena, una necesidad interior que se exterioriza y todo lo abarca; todo este encuentro va haciendo fluir su fuerza física, a través de todos estos pequeños impulsos que da la pintura escénica en su composición: “[...] el artista es la mano que, por esta o aquella tecla, hace vibrar adecuadamente el alma humana” (Kandinsky citado por Ceballos, 1996, p. 58). Así, a través de este viaje que hace al actor-pintor por la escena, convierte lo que antes parecía superfluo en una verdadera vivencia emocional para él y para el espectador.

APLICACIÓN DE LOS POSTULADOS

Para el análisis, se realiza un trabajo escenográfico original tomando entonces todos estos principios mencionados. La obra elegida para la realización de la maqueta es *Tito Andrónico* de William Shakespeare.

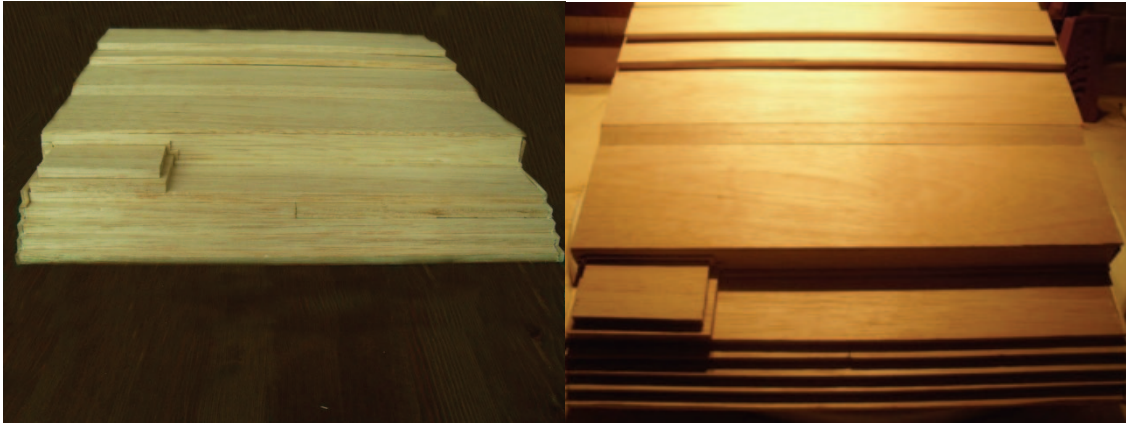


Figura 1. Maqueta. *Fotografía:* Sandra Gómez.

A luz plena, la escenografía es solo un material manual, una escultura sin propósito. Puede conformar por sí sola un organismo pero que no tiene por el momento ningún fin, ella solo vive en el tiempo de la obra, en el pequeño espacio representativo. A plena luz es un lienzo vacío donde pueden contenerse miles de cosas, deja abierto el misterio de lo que pueda concebir en lo efímero del espectáculo teatral de la que hace parte vital. Cuando la luz aparece, el organismo cobra vida inmediata, el lienzo se prepara para ser dibujado por la verticalidad del actor y para ser espacio onírico gracias a la luz. La escena se vuelve casa, se

vuelve pintura habitada y habitable, dispuesta siempre a lo que viene. La luz resalta el movimiento de las rampas y las escaleras, donde la sombra también es un principio de la luz y se encarga de producir los volúmenes. La exaltación de la línea horizontal como eje principal del movimiento actoral y de esta arquitectura efímera como la casa del personaje; este gran cuerpo que afectará y se verá afectado por el cuerpo en movimiento complementándose como un gran cuerpo que ofrece signos al espectador para trabajar mancomunadamente y en comunión.

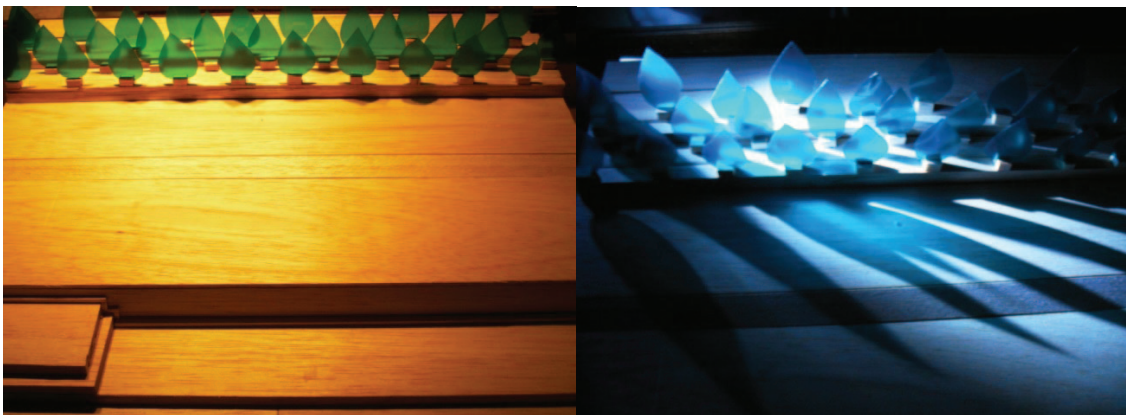


Figura 2. Ejercicio de luz "Bosque". *Fotografía:* Sandra Gómez.

la luz dirigida es la que habla y define el espacio, no se cambia nada más, no existe el bastidor, solo el tiempo en el que se desarrolla lo onírico y el signo que el espectador debe develar, respetando los colores y las texturas de los elementos de la escena. El espacio es formado en cada espectador, en su mente, donde quiera ubicarse; por tanto, esa es su tarea, la labor que Appia defendía que se debía realizar desde la posición del artista, dar herramientas para una construcción colectiva de la obra teatral. La luz y el actor definen la composición pictórica de la tridimensionalidad atemporal y eurítmica.

CONSIDERACIONES

La escenografía va más allá de ser una simple estructura; se puede decir que posee una doble personalidad. En el tiempo de la obra teatral, el espacio escenográfico que antes carecía de encanto se transforma de una manera impredecible y será siempre diferente. Para que la escena respire tan distinto cada vez, depende de los actores y de su "potencia" en el momento de ingresar al hábitat del personaje, ya que el actor sabe cómo es la casa, pero en ciertas ocasiones, el personaje no, es este último quien se sorprende y el que desconoce el ensueño en el que vive, el personaje es el que habita la pintura sin saberlo.

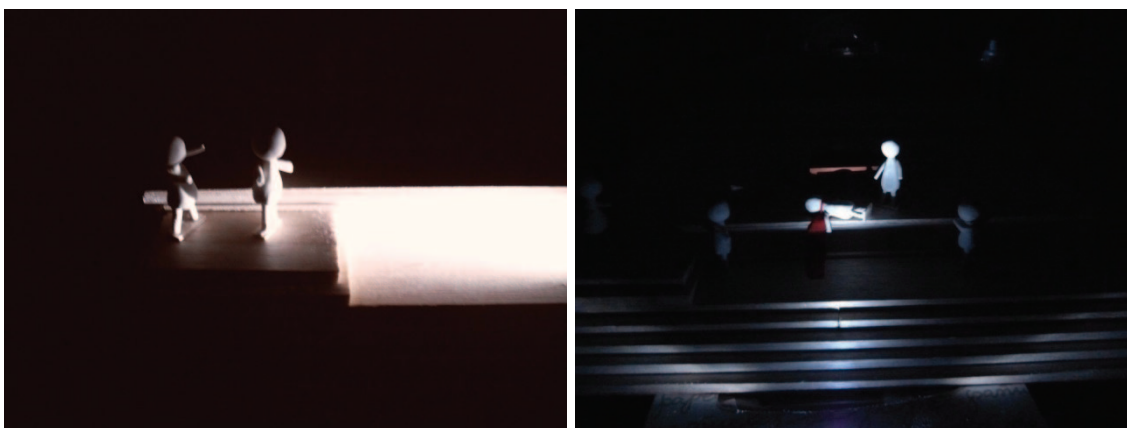


Figura 3. Acto I Escena I: *Bassiano y Saturnino hablando* (Derecha). Acto V Escena III: *Muerte de Tito al pueblo romano* (Izquierda). Fotografía: Sandra Gómez.

Se considera de igual forma, que al intentar realizar un ejercicio escenográfico sobre una obra cómica, se encuentran más dificultades en el sentido de que estas obras "respiran" de manera diferente, y que en esta atmósfera el manejo de la luz, de la escenografía y del *atrezzo* es diferente; la comedia depende un poco más del *atrezzo*;

la luz puede comprender un elemento pictórico, pero en la atmósfera cómica cumple una cuestión más técnica. Tendría que estudiarse cómo puede transformarse a través de la luz y la tridimensionalidad, una obra cómica. Tampoco dentro de los trabajos de Appia se contemplan textos sobre la escenografía en una obra cómica;

solamente sus estudios se remiten a las obras wagnerianas; se comprende entonces que hace falta un estudio y una experimentación en este sentido de la pintura escénica en la obra cómica. La escenografía depende de todo un colectivo, iniciando por el actor que será quien la recorra y la mueva con su cuerpo, ya que, como se dijo antes, la "potencia", la voluntad, varían si el cuerpo del actor o del personaje no se hallan en una posición de comodidad; dependiendo también de la sensación que se pretenda lograr desde la dirección. Es un trabajo colectivo en pro del organismo escenográfico.

El espacio ha tenido una evolución constante siempre en pro del divertimento como primer punto y luego de fusionar el espectáculo con la estética, logrando así conmover las almas de los espectadores. Adolphe Appia no fue ajeno a estos principios y revoluciona, desde hace muchos años, un espacio común donde su propósito más grande fue realizar un rompimiento desde todos los flancos, empezando por un rompimiento de esa cuarta pared, a través de la extensión del espacio con la limpieza geométrica, la luz, el onirismo, el ritmo y los signos que se van dejando como pistas dentro de la obra para que el espectador vaya cumpliendo con su parte y pueda también hacer su propio recorrido por la casa que tiene enfrente, de ese nido que se abre como una caja que contiene adentro toda una

vida, que se escenifica y se ensalza ante los ojos de la gente que se abandona por un instante para habitar allí, con el personaje, y participar de igual forma dentro de la pintura escénica de la obra teatral.

BIBLIOGRAFÍA

Bachelard, Gastón. (2000). *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Ceballos, Edgar. (1992). *Principios de dirección escénica*. México: Instituto Hidalguense de la Cultura - Escenología.

Corazón, Alberto y Hormigón, Juan Antonio. (1970). *Investigaciones sobre el espacio escénico*. Madrid: Alberto Corazón.

Deleuze, Gilles. (24 de enero de 1978). Curso sobre Spinoza. Vincennes, Valle del Marne, Francia. Recuperado de <http://www.webdeleuze.com/php/sommaire.html>

Gómez, Felisa Blas de. (2010). *Adolphe Appia, música y luz*. Buenos Aires: Nobuko.

Gómez, José Antonio. (1997). *Historia visual del escenario*. Madrid: J. García Verdugo.

Kandinsky, Vasili. (2003). *Punto y línea sobre el plano*. Buenos Aires: Paidós.

Roger, Angel, Dreier, Martín, Baeza, Alberto, Fernández, Lourdes y Beacham, Richard. (2004). *Adolphe Appia. Escenografías*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.

PRESENTACIÓN, PRESENCIA, PRESENTE. REFLEXIÓN SOBRE VANGUARDIA Y PODER.*

PRESENTATION, PRESENCE, PRESENT. REFLECTION ON VANGUARD AND POWER

Daniel Ariza Gómez**

*** Profesor Asociado del Departamento de Artes Escénicas, Universidad de Caldas. Magíster en Estética y Creación, Universidad Tecnológica de Pereira. Maestro en Artes Escénicas, Universidad Distrital. Psicólogo, Universidad de La Sabana. En la actualidad adelanta estudios de doctorado en Diseño y Creación en la Universidad de Caldas dentro de la línea de investigación de Diseño y Desarrollo de Productos Interactivos. Coordinador del Grupo de Investigación "Teatro, Cultura y Sociedad", clasificado en Colciencias. E-mail: daniel.ariza@ucaldas.edu.co*

RESUMEN

La creación de acontecimientos ligados a la presentación más que a la representación ha sido una de las búsquedas fundamentales del teatro que hoy nos convoca. De esta manera, la acción entendida como movimiento, la desestructuración del poder de la obra o el autor y el encuentro de un centro más que de un inicio o fin, son algunas de las variables que hacen parte de los procesos de quienes han abordado esta, podría llamarse, corriente teatral, en su intento por generar caminos que ligan con principios vanguardistas o por lo menos resistentes a los trabajos que se venían desarrollando antes de su aparición. Pero esta búsqueda de la "presentación" no corresponde a este momento histórico y mucho menos sólo al teatro. Hemos encontrado que el Action Painting norteamericano inicia unos trabajos sobre la presentación, la acción y el aislamiento de la narración, que seguramente han influenciado otras corrientes, movimientos o expresiones artísticas. Sin llegar a establecer un nexo directo entre esa pintura gestual y el teatro postdramático, este escrito defiende que hay puntos en los que ambas expresiones coinciden, razón por la cual sugiere una revisión de los mismos. Es importante aclarar que el ensayo corresponde a un ejercicio que abre una discusión y que de ninguna manera se trata del resultado de una investigación ni tampoco corresponde a un escrito conclusivo sobre la temática expuesta.

PALABRAS CLAVE

Action Painting, Teatro Postdramático, Presentación, Representación, Arte y Poder, Acción.

ABSTRACT

The creation of events related to the presentation rather than representation has been one of the theater fundamental searches that still bring us together today. In this way, action understood as a movement, the deconstruction of failure of the work or the writer power and the encounter of a middle more than of a beginning or an end, are some of the variables that make part of the processes of those who have addressed this concern, that might be called, theater trend in an attempt to build roads linking with the early avant-garde principles or at least resistant to the work that had been developed before their appearance. But this search for "presentation" does not correspond to this historical moment, and even less just to theater. We found that the American Action Painting started some work about performance, action and isolation of the narrative, which certainly have influenced other trends, movements or artistic expressions. Without establishing a direct link between this gestual painting and postdramatic theater, this paper defends the fact that there are points in which the two expressions coincide, reason why their review is suggested. It is important to clarify that the essay corresponds to an exercise that opens a discussion and in no way it is the result of an investigation or corresponds to a conclusive writing on the topics discussed.

KEY WORDS

Action Painting, theater, Postdramatic Theatre, Performance, Representation, Art and Power, Action.

* Recibido: 4 de Junio de 2013 , aprobado: 13 de Septiembre de 2013

Ensayo de reflexión realizado en el marco de la investigación "La casa de cristal, del cuerpo marginado al cuerpo expresivo en la virtualidad".

VANGUARDIA Y CRISIS

El director teatral colombiano Santiago García nos cuenta que vanguardia corresponde a la jerga militar y corresponde a la parte del ejército que va abriendo camino para que quienes vienen detrás, los de la retaguardia, oficien como conquistadores. Los vanguardistas son entonces la línea de combate, de enfrentamiento, quienes van adelante. En relación con el arte, agrega García, la vanguardia hace referencia al tiempo, entendiendo que lo que está atrás “puede ser lo que en realidad abra el camino” (García, 2006, p. 15).

Esta idea rompe con el pensamiento de vanguardia en tanto progreso o evolución, ya que no podría decirse que los movimientos vanguardistas representan una “evolución artística”. En este sentido, no es pertinente aseverar que una obra futurista presenta un progreso en relación con otra del renacimiento o de la edad media. Sin embargo, sí se puede afirmar que el desarrollo del arte está determinado por la multiplicidad de caminos y espacios en los que surge como principio básico la ruptura o quiebre de otras métricas no necesariamente anteriores.

¿Qué pensar del espacio que se logra en la acción vanguardista? Félix Duque al hablar sobre la concepción de *espacio* crea una controversia con Heidegger defendiendo que éste –el espacio- se logra a través de “la espada y la llama, el hacha y el arado. Y el arte consagra esa violencia primigenia”¹ (Duque, 2001, p. 13). Si se

¹ Duque hace una interpretación distinta a la expuesta por Heidegger en “*Die Kunst und der Raum*” (El arte y el espacio) en tanto que espacio en su acepción de *einräumen*, debe tomarse como verbo, como acción de rozar, abrirse paso abruptamente. Según el autor, Heidegger ha “limpiado el término no sólo de todas sus connotaciones negativas y violentas, sino también de su carácter comunitario, convivencial y, por ende, político” (p. 13)

establece una relación arte - violencia, tendría que decirse que implícitamente hay una necesidad, por parte de quienes ofician como artistas, de actuar como vanguardistas. Esto implica que existe una reflexión continua sobre los principios estéticos, políticos o culturales, hecho que ha posibilitado crisis en diferentes épocas, conduciendo a cambios de ruta en los procesos, en las técnicas y en las concepciones sobre lo que es el arte. Esto equivaldría a decir que no existiría una época de vanguardias definida puesto que ese es uno de los objetivos del arte, o mejor, de la creación de un espacio “del” y “en” el arte.

Así las cosas, podrían decirse un par de cosas adicionales: la primera es que el deseo de vanguardia podría considerarse como uno de los detonantes de la continuidad en la crisis del arte, y la segunda, que esta situación se intensificó en los períodos de guerra y postguerra en Europa, pero también por complicadas situaciones económicas y políticas de otras latitudes del universo. Es sobre esta base que Argan anuncia en su discusión sobre la crisis de la realidad y la muerte del arte ésta se da de manera que abraza todas las técnicas.

Es sobre esta crisis continua que abren sus puertas diferentes movimientos artísticos que propenden por una revisión de las circunstancias que rodean al espectador, la obra de arte y el autor, en un contexto que se presenta colmado de incertidumbres. Las visiones de los artistas que hacen parte de esos movimientos, o que actúan de manera individual, ofrecen diferentes puntadas con el objetivo de materializar un tejido que irrumpe intempestivamente en la cultura humana, montándose sobre

lo que ya se ha realizado y ofreciendo distintas poéticas que ingresan al sistema mundo con la confianza de ser valoradas y desarrolladas por éste. Como lo afirma Harold Rosenberg, todo ello no es mas que “practicar sobre las bases de una idea nueva de lo que es el arte más que el trabajo original que demuestre que ha de ser arte” (Rosenberg, 1969, p. 41). El Action Painting (Pintura de Acción) o el Teatro Postdramático son ejemplo de ello como lo veremos en las próximas secciones.

ACONTECIMIENTO. PRESENTACIÓN MÁS QUE REPRESENTACIÓN

Tal como lo explica Jahir Narvalles, al citar a Corominas (1961), la etimología de la palabra acontecimiento “Es un derivado de ‘acontecer’, y significa, de manera paralela, una “contingencia”, es decir ‘algo que puede o no suceder’.” (Narvalles, 2006, p. 133). Al ser contingencia inmediatamente nos remite a una relación de causalidad que se genera en un tiempo y espacio determinados, en un instante. Cuando Harold Rosenberg desarrolla su pensamiento sobre el Action Painting nos dice que la tela del pintor se convirtió más en un acontecimiento que en un cuadro toda vez que ésta empezó a parecer “una arena en la que obrar más que un espacio en que reproducir, reinventar, analizar o “expresar” un objeto real o imaginado” (Rosenberg, 1969, p. 43). De manera concreta se refiere a la potencia del momento, en donde el artista más que pensar en un esbozo o preparación previa, pretendía habilitar sus sentidos hacia las formas y colores que aparecían ante sí al pararse frente a la tela.

Si la cualidad de esta pintura gestual está en el obrar más que en el reproducir, se constituye una variación fundamental sobre otro tipo de corrientes pictóricas ya que ese momento creativo se impregna de las emociones del artista, de su vida, posibilitando una impronta del proceso creador, un aquí y ahora de la obra y su autor. Se está hablando entonces de un encuentro, quizá primario, básico, en donde el resultado corresponde a la obra misma.

En otras palabras, la acción con la que se obtiene como resultado otra acción – pintura-sin que exista un trabajo previo de esbozo, es por este motivo que la pintura se convierte en una sorpresa para su autor como lo afirma Harold Rosenberg, en una continuidad de su trabajo (acción que deviene acción). Cada obra es acontecimiento en tanto se convierte en contingencia de todo aquello que sucede en el instante en que se ejecuta la acción, y en este orden, rompe la delgada línea entre arte y vida.

Pero esta idea no aparece de manera espontánea en el arte, ya que debe recordarse que una de las influencias más importantes de Jackson Pollock –principal representante del Action Painting– fue su experiencia con los indios pueblo y el desarrollo, por parte de éstos, de las pinturas de arena que eran utilizadas con fines curativos. En este sentido, Repolles (2010) afirma que “El poco arte nativo que quedaba entre los indios que no hubieran sido exterminados o confinados en reservas fue la verdadera genealogía viviente del arte americano” (p. 2).

El párrafo anterior provoca un pensamiento adicional sobre lo que de la vanguardia en el arte se pueda decir y es que indudablemente existe un importante poder en la inetrtextualización de los autores en donde cada artista toma de su memoria (verbal, visual o auditiva), de la tradición, o de sus vivencias personales o sociales, los insumos para la creación de su obra, permitiendo así configuraciones rizomáticas que conectan al autor con su realidad. Es por esta razón que la búsqueda de interpretaciones de la obra a partir de una hermenéutica socio-crítica adquiere gran valor.

Si bien es cierto Pollock no toma en propiedad las pinturas de arena, si se puede decir que fue esa vivencia con los indios la que le permitió el desarrollo de su pensamiento como artista, en el que se detecta un interés particular por el movimiento de lo psíquico al momento de obrar, de crear, de “danzar”. Renato Barilli al referirse a Pollock, ve su accionar como una danza dionisiaca, vital. Se podría decir que Pollock desacraliza un evento mítico-ritual para potenciar la acción artística plagada de energía y destrucción en donde la carencia de tema implica que la obra no representa nada en absoluto sino que la imagen se le presenta ante sus ojos como única. Igual debe suceder al espectador.

Pienso que es esta misma energía la que se busca en el Teatro Postdramático. El dramaturgo y director teatral francés Jean-Frédéric Chevalier dice que es el presente lo que importa al momento del acto teatral. Esta idea resulta interesante para la discusión que estamos desarrollando, toda vez que si bien es cierto tanto la

pintura como el teatro hacen parte de las artes llamadas “de la representación”, o bueno, así era hasta antes de la aparición de otras corrientes como lo hemos visto, el teatro, en tanto acción efímera, siempre ha trabajado sobre la presentación.

Patrice Pavis nos llama la atención sobre la palabra *re-presentación* ya que no significa únicamente presentar algo que ya existe sino que su significado corresponde también a “hacer presente en el instante de la presentación lo que existía antiguamente en un texto teatral o en una representación tradicional” (Pavis, 1980, p. 423). De esta manera, la presentación correspondería a la acción pero también al tiempo en el que se desarrolla la obra, es decir, al presente, al aquí y el ahora, tanto de la obra como del instante en el que está el público frente a ésta. Es por esta razón que el teatrólogo argentino Jorge Dubatti hace énfasis en que el acontecimiento teatral se debe generar en *convivio*, en la reunión de cuerpo presente entre actor y espectador.

En este mismo sentido, Pavis menciona que “el teatro es el único arte figurativo que se “presenta” al espectador sólo una vez” o que éste “sólo existe en el presente común del actor, el lugar escénico y el espectador. Esto es lo que diferencia al teatro de otras formas de arte figurativas y de la literatura [podría decirse de la pintura], donde la representación no está vinculada a un momento puntual de recepción” (Pavis, 1980, p 424). El valor que agrega este pensamiento de Pavis se relaciona con la condición efímera de la presentación teatral ya que sólo puede ser vivida una sola vez, aunque cada noche se “repita” la misma función del espectáculo.

Es decir, que la condición de repetición (así se dice ensayo teatral en francés) no sería suficiente para que se hable de representación.

Pero entonces ¿Qué es lo que busca el teatro postdramático? Trabajar sobre el "re" de la representación y en este sentido, aislarse de la narración, de la lógica de la redundancia y el doble, según lo planteaba Artaud. Esto quiere decir que va más allá del momento de la presentación como fenómeno de expectación y se vincula directamente con el trabajo propio del actor, con la constitución de la poíesis a través de su cuerpo. Es interesante ver que en el Action Painting también se requería del cuerpo del pintor, su presencia. La laboriosidad de la mano de éste era amplificada por un impulso creador que venía de su propio cuerpo, razón por la cual, incluso, la tela dejó los caballetes para irse al suelo. Allí había otro nivel perceptual, otra movilidad.

El encuentro con el cuerpo en acción presente puede sentirse como una necesidad de vanguardia, de ir adelante en un proceso, de explorar un camino diferente, que de ninguna manera busca dejar de lado lo que se ha hecho, lo que está atrás, como lo afirmábamos en la sección anterior. Estamos frente a una pérdida de la estabilidad en el arte, en el teatro pero no a la definición de ninguno de ellos. No asistimos a la invención de la pintura o el teatro, sino a la configuración de otra manera de ver, de componer, de jugar. En general, a una variación continua. Deleuze, al referirse al teatro postdramático o Barilli al expresionismo abstracto, sugieren que esas variaciones, que se presentan en cada una de las

corrientes artísticas que refieren, están vinculadas con formas simbólicas que se pueden ver como partituras musicales. Podemos decir con lo anterior que, si lo que se intenta en la pintura de acción es dejar de lado el esbozo para recuperar la energía del pintor, en el teatro postdramático es la anulación del texto teatral, en tanto diálogo y narrativa de la "gran acción", lo que permitirá que se potencie la acción del actor. Las experiencias de Carmelo Bene nos ayudan a comprender esta idea al proponer que la constitución de un personaje que se gesta justamente sobre el escenario como lo plantea Deleuze, lo que podría denominarse como una teatralidad autónoma en palabras de Lehmann.

Si los actores debían ensayar antes los diferentes movimientos e imágenes que hacían parte del espectáculo, con la idea de repetirlos hasta llegar a su perfección, en el momento en el que se pasa a una presentación del personaje frente al público y que se minimiza el poder narrativo, la repetición adquiere un nuevo sentido. El objetivo es aguzar la atención a las diferencias, no para hacer los movimientos igual, sino para encontrar en cada uno de ellos la individualidad, el poder del ahora, tarea esta última que también debe ocupar al espectador, como ya lo dijimos antes.

DESESTRUCTURACIÓN DEL PODER

La aceptación, por parte de artistas y espectadores del espectáculo, entendido como hecho unitario, totalizante y normalizado, ha generado un estatismo del pensamiento de ambos, pues todo está dado, predeterminado, aceptado.

Sin embargo, una vez esta “categoría” se aísla de la narración, emerge una desestructuración del poder². Es Chevallier quien menciona que la relación espectador-espectáculo corresponde a la forma objeto-sujeto, en donde él no puede actuar, convirtiéndose en un sujeto de mercado, quizá también en un mismo objeto que es “instalado” frente a la obra, porque no se le es posible realizar ningún tipo de discurso. Si se tiene en cuenta que el espectáculo es una “representación del mundo” entonces se podría afirmar que el mundo se ha convertido en una especie de mercancía que deviene espectáculo como bien lo podría mencionar Chevallier.

Existen en la actualidad muchos procesos que permiten una desaparición de estas experiencias globales, entre ellas se pueden citar prácticas de alteridad - que intentan provocar otro nivel de percepción - o revisiones y reflexiones en torno al texto teatral, que ahora ha pasado a ser un elemento entre muchos. En este sentido, el actor deja de ser un intérprete de las acciones que se imponen desde el texto o desde la dirección que deviene fábula, para encontrarse con la acción entendida como movimiento o como microacciones que promulgan la producción de sentido, que es lo que pone en movimiento el pensamiento, como lo menciona Joseph Danan, de quien actúa, pero también de quien hace parte del público, que ahora tiene trabajo *in situ*.

Como puede verse, tanto la tela, -en el caso del Action Painting-, como el escenario -en el caso del Teatro Postdramático-, se han redefinido por sus artistas. Ya no

² El poder estará entendido como sistema que ha permitido la creación de industrias que han contribuido a comercializar el producto artístico en la búsqueda de métricas estandarizadas y totalizantes.

son soporte de narraciones, no implican esbozos, sino que se colman de acciones y movimientos que se dan a través de la emoción e intuición de los creadores en el trabajo mismo con el material. Trabajo que en ambos casos convierten a sus artistas en danzantes. Renato Barilli dice la tela está llena de emergencias, de eventos que nacen y se desvanecen, por su parte Hans Lehmann expresa que el teatro, por su carácter fragmentado está asociado a impulsos, pedazos de textos. Estamos aquí entonces, frente a una desestructuración formulada desde el desequilibrio del formalismo, promulgando el hallazgo de una energía que potencia la labor del artista y su obra.

Hasta ahora se ha dicho que la pintura de acción y el teatro postdramático, aunque se desarrollaron en espacios y tiempos diferentes, guardan intenciones similares, razón por la cual se podría considerar que las ideas expuestas por los autores no corresponderían a una necesidad exclusiva, o mejor aún, que no sólo harían parte de su historicidad, sino que estarían motivadas por una fuerza que provocó su eclosión. Pienso que esta fuerza está relacionada con el desarrollo de una tensión entre arte, cultura y poder. Argan al hablar de la crisis del arte menciona que ésta se relaciona con una grave crisis entre la cultura y el poder.

Al no pensar en el resultado de una obra puesta para el público como una totalidad -narración espectacular-, se genera un movimiento diferente del espectador. Una vez se piensa en acción, las nociones de inicio y fin se debilitan. Ahora hay una preocupación por la mitad, por revelar lo que aparece en el intermedio. Barilli nos recuerda que la

energía del autor del Action Painting provoca un aumento de la velocidad de la producción lo que va a desencadenar un entrelazamiento de formas en donde su fundición no es completa y nos deja ver estadios intermedios en donde el centro está por todas partes sin que existan, de esta manera, zonas privilegiadas. Guilles Deleuze, a propósito de su estudio de Carmelo Bene, afirma lo interesante es lo que pasa en el medio.

Es justo en la mitad que está el movimiento, la velocidad, el torbellino en palabras de Deleuze. Esta imagen en movimiento seguramente nos recuerda los rasgos zigzageantes de la serpiente que ocupa parte central de la comunidad de los Navajo, según no lo cuenta Repolles ¿Habrá realmente algo en común? No es importante por ahora responder esta pregunta, lo que si resulta seductor es detectar cómo, en la búsqueda del centro, de la velocidad, se reafirma lo intuitivo y lo intempestivo como cualidades de un autor que se aísla del poder, que se para frente a la cultura y permite encontrar en ella otras dinámicas, otras fuerzas más que aquel empoderamiento, que todo lo normaliza, que todo lo convierte en *marketing*.

EL PRESENTE

A pesar de los esfuerzos y logros del Action Painting, éste hace parte del pasado y ahora sus intenciones han sido redefinidas por otras corrientes o autores. Este el precio del arte: Un día ir a la vanguardia ofreciendo caminos, otro día hacer parte de la historia del arte y quedarse ubicado en un espacio y tiempo definidos. El pintar de esa forma podría

ser tomado como *apropiacionismo* o cita de lo ya hecho, de una huella que marcó un territorio.

El Teatro Postdramático aún está naciendo, así podamos ver que se conecta con muchas ideas del pasado de otros movimientos del arte, como ha sido el caso del presente ejercicio teórico. Puede decirse que este tipo de teatro ha abierto otra ruta, razón por la cual está a la vanguardia, sin embargo, ¿Que pasará en algún tiempo? ¿Qué vendrá luego?. Como lo hemos visto, el trabajo sobre la eliminación de la narración en la obra o la provocación de enfatizar más sobre la presentación que sobre la representación, han despejado otras rutas de ver y hacer arte, pero siempre vendrá otra. Es paradójico que el arte que es considerado para unos como burgués, para otros sea antiburgués, sobre esta línea de pensamiento, si la acción es vital para un movimiento artístico para otro lo será el mutismo, el estatismo. Con estos ejemplos sólo quiero hacer notar que la crisis en el arte es permanente dada la necesidad de sus creadores de ser vanguardistas.

Quiero finalizar con una cita de Argan, que se convierte en un llamado de atención sobre la temática expuesta y que nos permite reflexionar sobre el futuro del arte y su intención vanguardista “Queda por ver hasta qué punto los movimientos que se califican “de protesta” y niegan toda prestación artística al sistema cultural dominante, son realmente fuerzas que atacan su estabilidad y no más bien “oposiciones autorizadas” que el sistema utiliza fácilmente para sus propios fines” (Argan, 1977, p. 55).



Obra: "En la soledad de los campos de algodón", Fotografía: Daniel Ariza

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Argan, Giulio (1977). El arte moderno. Valencia: Fernando Torres Editor.
- Barilli, Renato (1988). L'Arte Contemporánea. Da Cézanne alle ultime tendenze. Milano: Filtrinelli. Traducción del italiano por Carlos Arturo Fernández, Universidad de Antioquia.
- Chevallier, Jean-Frédéric (2004). Hacia un Teatro del Pensar. En: Coloquio Internacional sobre el Gesto Teatral Contemporáneo. México: Proyecto 3
- Danan, Joseph. (2004). De la Acción al Movimiento. En: Coloquio Internacional sobre el Gesto Teatral Contemporáneo. México: Proyecto 3
- Deleuze, Guilles. (2003). Superposiciones, un manifiesto menos. Traducción por Luis Alfonso Palau, Medellín, Facultad de Ciencias Humanas y Económicas, Universidad Nacional de Colombia.
- Dubatti, Jorge, 2008, Cartografía Teatral. Introducción al teatro comparado, Buenos Aires, Atuel
- Duque, Félix. (2001). Arte Público y Espacio Político. Madrid: Akal
- García, Santiago. (2006). Teoría y Práctica del Teatro. Bogotá: Teatro La Candelaria. Volumen III.
- Lehmann, Hans-Thies (2004). El Teatro Postdramático. En: Coloquio Internacional sobre el Gesto Teatral Contemporáneo. México: Proyecto 3
- Narvalles, Jahir (2006). De Cyborgs y Extituciones: Ontología del Acontecimiento. En: Memorias del primer encuentro virtual internacional de psicólogos navegantes. México: Universidad de Querétaro.
- Pavis, Patrice (1980). Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética, semiología. Barcelona: Paidós.
- Repolles, Jaime. (2010). Aby Warburg y Ludwing Binswanger: Primitivismo, esquizofrenia y manierismo en la modernidad. Recuperado: 25 de mayo de 2010, de: <http://www.cesfelipesegundo.com/revista/articulos2009/JaimeRepolles.pdf>
- Rosenberg, Harold. (1969). La tradición de lo nuevo. Caracas: Monte Avila Editores.

BRECHT Y EL TEATRO COLOMBIANO. REFLEXIONES SOBRE SU INCIDENCIA EN EL DEVENIR DE LA PRAXIS TEATRAL EN NUESTRO PAÍS.*

BRECHT AND THE THEATER IN COLOMBIA. REFLECTIONS ON HIS INFLUENCE IN THE DEVELOPMENT OF THE THEATER PRAXIS IN COLOMBIA

Jorge Prada Prada**

** *Maestro en Arte Dramático. Maestro de la Academia Superior de Artes de Bogotá, Facultad de Artes, Universidad Distrital. Fundador y Director del Teatro Quimera. Escritor y ensayista de teatro. Miembro ACIT, Red Nacional de Investigación y Crítica Teatral*

RESUMEN

En Colombia las teorías y las obras del dramaturgo de Augsburgo, especialmente a partir de la segunda mitad del siglo XX, han tenido un amplio reconocimiento y aceptación. Enrique Buenaventura (1925-2003) subrayó los aspectos en los que la influencia del poeta y dramaturgo alemán fue decisiva en lo que se llamó *Nuevo Teatro Colombiano*, fundamentalmente los referidos a la relación con el público, que de alguna manera dinamizaron las relaciones de todas las instancias que intervienen en el quehacer teatral

PALABRAS CLAVE

Teatro, distanciamiento, política, dramaturgia, dirección, historia.

ABSTRACT

The theories and work of the dramatist from *Augsburg*, especially from the second half of the XX Century, have had a wide recognition and acceptance in Colombia. Enrique Buenaventura (1925-2003) emphasized the aspects in which the influence of the German poet and dramatist was crucial in what was known as *The New Colombian Theater* fundamentally those aspects related with the relationship with the audience that, somehow invigorated the relationships of all instances intervening in the theatrical task

KEY WORDS

Theater, distancing, politics, drama, direction, history.

* Recibido: 4 de Julio de 2013 , aprobado: 13 de Septiembre de 2013

Eugen Bertolt Friedrich Brecht murió el 14 de agosto de 1956, de un ataque al corazón, cuando dirigía uno de los ensayos de *Galileo Galilei*, obra que un año más tarde el Berliner Ensemble presentó con gran éxito en el Teatro de las Naciones de París, junto con *Madre Coraje y sus hijos*.

Había nacido en Augsburg en 1898, de padre bávaro y protestante, director de una fábrica de papel, y de una madre hija de un alto funcionario. Podría ser feliz y debería serlo, ya que tenía con que vivir honestamente, pero muy pronto conocerá la miseria, lo que lo lleva a rebelarse contra este mundo de la riqueza y de la desigualdad en la que vive.

A los 18 inicia sus estudios de medicina en la Universidad de Munich. Dos años después, en 1918, es movilizado como enfermero. Asqueado por la miseria y la vergüenza compone sus primeras canciones de rebeldía, acompañándose de su guitarra. Terminada la Primera Guerra Mundial participa en desfiles, y en manifestaciones en aquella guerra civil entre el Estado Mayor y el pueblo, que durará hasta 1933, es decir, hasta la llegada de Hitler al poder.

Su primera obra, *Baal*, escrita en 1919, va a ser representada en Leipzig en 1922, y en ese mismo año también va a ser puesta al público *Tambores en la Noche*; hacia finales de 1923 se estrena *En la jungla de las ciudades*. En 1924 viaja a Berlín y trabaja con Max Reinhardt (1873-1943); en 1926 escenifica *Un hombre es un hombre*. Una pieza extraordinaria del proceso de lavado de cerebros: usted puede hacer con un hombre lo que desee. Desármelo como un auto, reconstrúyalo pedacito

por pedacito. Galy Gay, el personaje protagónico, un humilde carguero irlandés es transformado en un asesino. En esta obra Brecht descubre cómo un hombre vale nada, lo que importa es cómo lo utilizan los demás. Al año siguiente decide incursionar en el género de la ópera, que intenta parodiar y desmitificar, de esa experiencia surge *Grandeza y decadencia de la ciudad de Mahagonny*. Pero la tercera ópera sería la que lo haría célebre en el mundo entero: *La ópera de tres centavos* (1928), una aguda crítica a la sociedad burguesa.

Vendrán luego: *El que dice sí y el que dice no*, *La excepción y la regla* y *La decisión* (1930), *La madre* (1931) a partir de la novela homónima de Máximo Gorki. Son estas obras las que van afianzar su aprendizaje, donde aplica ampliamente la dialéctica, estudio sistemático que había iniciado años atrás junto a Fritz Sternberg (un intelectual alemán heterodoxo excluido del Partido Comunista); esto le ayudó a tener una visión más aguda del mundo, a comprender que nada es eterno y que el comportamiento humano no es inmutable; para Brecht el hombre depende siempre de condiciones político-económicas que siempre es posible transformar. En uno de sus escritos dice:

[...] nuestras imágenes de la vida social las entregaremos a los domadores de ríos, y a los arboricultores, a los constructores de vehículos y a los revolucionarios, y los invitaremos a todos a nuestro teatro, rogándoles que no olviden, una vez junto a nosotros, sus preciosos intereses. Pues nosotros queremos librar el mundo, a su

espíritu y a su corazón, para que ellos lo transformen según su entender.¹

En 1933, cuando el fascismo invade su país, escribe *Cabezas redondas y cabezas puntiagudas*, obra que denuncia el racismo; *Terror y miseria del Tercer Reich* (1934-1938), acerca del horror nazi; *Los fusiles de la señora Carrar* (1937), sobre la Guerra Civil española, escrita por encargo, y donde muestra la imposibilidad de permanecer neutral. Huye de la dictadura nazi, y se refugia en países como Dinamarca, Suecia y Finlandia, también se verá obligado a recorrer Praga, Zurich, Paris, Svendborg. Luego reflexionará diciendo que *cambiaba más de país que de zapatos*. En este exilio Brecht consigue profundizar en su estética y escribe, según afirman los especialistas, las obras más bellas: *Proceso de Lúculus*, *Madre Coraje y sus hijos* y *Galileo Galilei* (1938); *La buena persona de Sezuán* (1938-1940); *El señor Puntilla y su criado Matti* (1940).

Sin duda, *Madre Coraje* es una de las obras cumbres de la creación escénica del siglo XX. Su protagonista, Anna Fierling, es una mujer ligada a la tierra, perdida en el miserable devenir de la historia; casi analfabeta lleva una vida miserable, mantiene a sus tres hijos (cada uno de padre diferente) proporcionándoles cinturones, botones y comida *a las tropas vagabundas durante la Guerra de los Treinta Años del siglo XVII*. Sobrevive de la guerra pero es esta la que la despoja de todo: sus mercancías, sus hijos y su carácter indomable.

¹ Texto en programa de las obras del grupo El Galpón de Uruguay.

En su rica producción dramática, en las que se cuentan más de 30 obras, de su última etapa podemos mencionar: *La resistible ascensión de Arturo Ui* (1941-42); *Schweyk en la Segunda Guerra Mundial* (1942-43); *Las visiones de Simone Machard* (1944-45); *El círculo de tiza caucasiense* (1944-45); *Los días de la Comuna de París* (1950). Arturo Ui (jefe de los gangsters) es un psicótico que se convierte en el flagelo de toda una comunidad sembrando el terror. En este texto se encuentra uno de los recursos propuestos por Brecht para lograr la distanciamiento, *efecto de distanciamiento*, lo que él llamó la *literalización* del teatro, es decir, la utilización de carteles y títulos que comentan o señalan lo que va sucediendo en el escenario; algunos pasajes de la obra son interrumpidos por la entrada de carteles donde se anuncia los momentos de ascensión de Hitler al poder, tejiendo paralelamente así dos narraciones aparentemente distintas, por un lado la de Ui y por otro la del líder nazi. *Nupcias de contrarios*, diría Octavio Paz; conjunción de dos imágenes que pueden arrojar una tercera o muchas más. Es un efecto parabólico, en el que se plantea una traslación de una acción a otro medio ambiente, otra época u otro lugar que permita mostrar un hecho especial en su forma más pura; es un *verfremdung* del suceso real. Veamos uno de los letreros: “En febrero de 1933, el Reichstag fue destruido por un incendio. Hitler acusó a sus adversarios y dio la señal que desencadenó la noche de los cuchillos largos”.²

La literalización del teatro en formulaciones, carteles, títulos, que guarda cierto parentesco con prácticas

² Brecht, Bertolt. *La resistible ascensión de Arturo Ui*.

escénicas chinas, es corriente en Brecht; recurso que logra despojar a la escena de su *sensacionalismo temático*. Es un teatro literalizado. Tomando distancia en el tiempo, recordemos el filme *Dogville* (2003), dirigido por Lars von Trier, que se desarrolla durante los años de la depresión. Allí el director consigue literalizar y teatralizar el cine.

Una fecha importante en la vida de Bertolt Brecht, es el año 1935, cuando en Moscú conoce a Víktor Shklovski (1893-1984) y al famoso actor chino Mei Langfang (1894-1961), a quien admiraba profundamente porque renunciaba a la transformación total en sus representaciones de personajes femeninos en la Ópera de Pekín, no actuaba en trance, se limitaba a citar al personaje que representa: *El actor debe mostrar una cosa y debe mostrarse a sí mismo... El que muestra debe ser mostrado*. Este encuentro va incidir en su teoría del *distanciamiento* o efecto *verfremdungseffekt* (efecto de extrañamiento o enfriamiento, en alemán). Concepto que el mismo Brecht define como una técnica para representar las relaciones entre las personas, como un retrato de la existencia, la huella de algo que atrae la atención y requiere de una explicación que de por sí no es evidente ni espontánea.

El *distanciamiento* es el retrato de una contradicción de tipo social entre subjetividad y comportamiento ante la sociedad, y su fin es posibilitarle al espectador un punto de vista crítico frente a la sociedad. El filósofo Immanuel Kant (1724-1804) manifestaba que lo que despierta el coraje y empuja a la reflexión es algo parecido a un susto, un sobresalto, una cosa que suscita asombro y maravilla.

Hacer de lo familiar algo extraño. Buster Keaton (1895-1966), en una de sus escenas muestra a una mujer que es golpeada por su marido; "cara de piedra", como se le conocía por su inexpresividad absoluta, interviene para defender a la maltratada mujer y arremete contra el marido; luego camina unos pasos y al girar la cabeza se da cuenta de que la mujer viene tras él armada de una escoba para golpearlo. En el *Teatro del Absurdo (sordo)*, son varios los casos en que se ejemplifica lo *extraño*: "qué extraño y qué coincidencia" pronuncian repetidamente los esposos Martín en *La cantante calva* de Eugene Ionesco (1909-1994).

Cuando retorna a Alemania en enero de 1949, junto con su esposa Helene Weigel (1900-1971), funda el Berliner Ensemble, donde irán a ser muy populares sus puestas en escena. Sus directores han sido: H. Weigel (1949-71), Ruth Berghaus (1971-77), Manfred Wekwerth (1977-91), Heiner Müller (1993-95), Martin Wuttke (1995-96), y desde el año 2000 está bajo la orientación de Claus Peymann. Por nuestros escenarios han estado: Dieter Welke y Johan Ziller, dos directores relacionados con esa prestigiosa institución.

m

El teatro de Brecht además de su propuesta teórica comenzó a galvanizar de sobre manera al teatro latinoamericano, influyendo fundamentalmente en los movimientos de grupos colombianos, uruguayos, mexicanos, venezolanos, brasileños, cubanos y peruanos. En México: Mendoza, Margules, López

Miarnau, Luis de Tavira, Xavier Rojas, Retes y Bichir, entre otros, darán las primeras referencias *brechtianas* a través de sus montajes. El grupo El Galpón de Uruguay, fundado en 1949, uno de los pioneros del *Nuevo Teatro en Latinoamérica*, dirigido por el maestro Atahualpa del Cioppo (1904-1993), representó varias obras del poeta alemán, entre ellas están: *La ópera de tres centavos* (dos versiones: 1957, 1970); *El círculo de tiza caucasiense* (1959); *Terror y miseria del Tercer Reich* (1960); *La resistible ascensión de Arturo Ui* (1965-72); *El señor Puntilla y su criado Matti* (1969); *La madre* (1971); *Un hombre es un hombre* (1976). Esta última fue presentada en Colombia en ese mismo año, versión española y dirección de Rubén Yáñez, con las actuaciones destacadas de Juan Ribeiro y María Azambuya, interpretando respectivamente a Galy Gay y Leokadia Begbick.

En Colombia las teorías y las obras del dramaturgo de Augsburgo, especialmente a partir de la segunda mitad del siglo XX, han tenido un amplio reconocimiento y aceptación. Enrique Buenaventura (1925-2003) subrayó los aspectos en los que la influencia del poeta y dramaturgo alemán fue decisiva en lo que se llamó *Nuevo Teatro Colombiano*, fundamentalmente los referidos a la relación con el público, que de alguna manera dinamizaron las relaciones de todas las instancias que intervienen en el quehacer teatral. Citemos a Buenaventura:

Creo que Brecht que vino [...] "a las ciudades en tiempos de desorden, cuando reinaba el hambre" [...] [que vino] "entre los hombres en tiempos de revuelta y se rebeló con ellos...". Él para

quien "el fin está en el lejano horizonte, pero es claramente visible, Aunque a duras penas pueda pensar en alcanzarlo" [...] nos da las armas, los medios, para alcanzar ese fin, para crear un teatro digno de los tiempos que vienen. (Buenaventura, 1992, p. 205)

Santiago García (1928) admite que el servirse de Brecht solamente como el punto de partida para nuevas invenciones, es un nuevo *gestus* y una nueva aplicación de la distancia estética. Gilberto Martínez (1934), también se ha ocupado en reflexionar sobre la obra del poeta alemán.

Además de ellos, otros muchos creadores se aventuraron a interpretar esa estética, tal vez con la idea de que esta no tiene un valor absoluto.

En un comienzo no se comprendió bien la teoría de Brecht, y aún existen grandes malentendidos. No más habría que revisar algunas de las obras presentadas en los 70, década en la que se expresa un furor por sus ideas estéticas, para observar cómo se malinterpretó su concepción poética y dialéctica de la escena. Las representaciones no se habían desarrollado en lo más mínimo cuando de pronto eran interrumpidas y los actores entraban en unas discusiones, por lo general muy aburridas; eso era para muchos el distanciamiento (*verfremdung*). Este asunto implicaba una nueva técnica de interpretación de la que se estaba lejos; nada se conocía aún de la transposición a tercera persona, la historización y del enunciado de indicaciones escénicas y de comentarios. Aunque no hay que negar que poco a poco se fueron haciendo

hallazgos importantes, especialmente en terrenos de lo que se conoce como teatro gestual, el *gestus* propiamente dicho, y los efectos de distanciamiento, todos estos como herramientas artísticas para enriquecer el acontecimiento teatral.

Veamos algunos ejemplos de pequeños aciertos de *interruptus* en la puesta en escena: el grupo Acto Latino con la obra *Blacamán*, adaptación de la novela homónima de García Márquez, interrumpía la función y los actores (Sergio González y Juan Monsalve) se dirigían al público empuñando afilados cuchillos y exigiendo *teatralmente* que les depositarán monedas en sus sombreros. Nos recuerda la anécdota citada por Peter Brook (1925), cuando asistía a una iglesia de Suecia, observó cómo del cepillo de la colecta que portaba el sacristán, sobresalía un trozo de madera con el que tocaba ligeramente a los fieles que se habían dormido durante el sermón; Santiago García interpretando el personaje de Trujamán de la obra *Los diez días que estremecieron al mundo* del grupo La Candelaria, interrumpe un fusilamiento y luego procura sacar de trance a una actriz que está sumida en llanto; del mismo grupo, Fernando Mendoza en la obra *Golpe de suerte* ante un hecho extraordinario pasa sobre su cara una capa de maquillaje blanco, quedando literalmente pálido; en *Outside, Okey- Divertimento para sordos y esquizoides* del grupo Teatro Quimera, dos actores (Carlos Sánchez y Fernando Ospina), interrumpían la representación, se acomodaban frente al público y conversaban de cosas cotidianas, del clima, de las noticias recientes, de farándula, y luego continuaban la obra como si nada hubiera pasado. Aquí se podía observar cómo el actor se volvía abiertamente

al público, se salía artísticamente del personaje, diferente a la técnica del aparte, porque allí no habla el actor sino el personaje. Y lo que se buscaba era *mostrar la situación*; para esto se requiere de una intención desde la dramaturgia. En *Los diez días* la posibilidad del efecto de distanciamiento la permitía la doble estructura narrativa: la compañía *Qué Bella Cosa, Espectáculos S.A.* prepara una obra acerca de la Revolución de Octubre. El gesto de Mendoza permitía hacer visibles ciertos aspectos del comportamiento humano en sus relaciones, que de otro modo serían imperceptibles.

Aristóteles (384 a.C.-322 a.C.) en su *Poética* plantea que todo debe desprenderse de la trama, esto lo podemos aplicar a la teoría *brechtiana*, es decir, nada debe ser gratuito, porque todo debe contribuir a narrar la fábula de la obra. He observado intentos fallidos en este sentido, que solo consiguen recrear ciertos pasajes de una obra.

Otro ejemplo de aplicación del *interruptus* sucedía en la obra *Pesadilla o historia de un común* del Teatro Experimental de América Latina (TEAL), creación colectiva regida por Carlos Alberto Sánchez, donde el personaje Esteban Salamanca se dirigía al público con el siguiente texto:

Bueno, yo quiero ser sincero con ustedes. Yo no me llamo Esteban Salamanca y tampoco nací en Alcalaya, ni siquiera creo que este nombre exista. Sucede lo siguiente: los muchachos de este grupo de teatro me inventaron este nombre y de que había nacido en aquél pueblo..., claro que a veces exageran las cosas que

dizque por razones de estética. Pero yo de estética no entiendo un carajo. Otra cosa que dicen es que debo ser personaje según un señor llamado Brecht, pero a mí ese viejo me tiene sin cuidado. (citado en Duque, 2005)

En el caso de *gestus*, encontramos un buen número de casos en los comportamientos cotidianos que revelan las profundas relaciones de los ciudadanos: una persona paga al otro un servicio o una mercancía, no es de extrañar que quien recibe el dinero verifique si la moneda o el billete no es falso; esto lógicamente apunta al mundo de desconfianza que nos rodea. Entonces el *gestus* siempre debe tener un contenido social. La pregunta es cómo construir eficazmente estos medios artísticos en el teatro.

Son pues muchos los artificios que se pueden usar para despojar la escena de todo ilusionismo. La actriz mexicana, Rosaura Revueltas (1910-1996), que trabajó con Brecht, decía que el maestro invariablemente usaba una cortina de seda blanca, un poco más alta que el piso del escenario, para que el público pudiera apreciar cómo se hacían los cambios escenográficos y cómo se movían los actores en el escenario entre acto y acto.

m

En nuestro teatro no se ha indagado cómo opera el *verfremdung* en la dramaturgia, en el texto mismo; quizás de cómo se usa en la puesta en escena se ha avanzado un poco. Pero valga la pena citar este ejemplo a nivel del texto de *Madre Coraje*, que se conoce como el **efecto de la**

contraposición de diversos motivos: la Coraje y Kattrin, su hija muda, están junto a su carromato pasando frío en medio del camino, mientras en una casa campesina cantan la canción del refugio; mientras que la señora de Venecia examina el valor mercantil del telescopio, Galileo conversa con Sagredo acerca de las posibilidades de su aplicación productiva para la astronomía; mientras Kattrin sube el tambor al techo y activamente prepara la salvación de la ciudad, los campesinos en primer plano se arrodillan y rezan, esperando pasivamente un milagro.

Existe otro tipo de *verfremdung* conocido como la confrontación de nuevos contenidos con sucesos conocidos de la literatura mundial, veamos uno de estos casos: en una escena de *Santa Juana de los mataderos*, Juana arroja a los corredores de la bolsa como Cristo lo hiciera con los mercaderes del templo.

En la literatura y el cine se presentan nuevos ejemplos. En las películas de Charles Chaplin los contrastes entre sentimientos y calamidad son frecuentes. Hay un filme alemán con guión de Brecht y Ottwal, titulado *Kuhle Wampe*, donde se observa claramente el *verfremdung*: se aprecia un ejército de desempleados recorriendo en bicicleta por las calles de la gran ciudad a la caza de un puesto de trabajo, esto en contraposición con vistas de la naturaleza totalmente despobladas de seres humanos; produciéndose una tercera imagen concluyente que sería que la naturaleza no existe para los que andan a la caza de trabajo y simultáneamente que la naturaleza no es nada sin los hombres.

Acerca de **la primera obra de Brecht escenificada en Colombia**, tenemos la

siguiente información: Manuel Drezner se encontraba a comienzos de julio de 1954 en París, y se enteró de que el Berliner Ensemble se presentaría en el Teatro de las Naciones. Allí fue a parar y pudo conversar con el dramaturgo alemán. El periodista colombiano recuerda que se presentaba *Madre Coraje y sus hijos*, con la extraordinaria interpretación de Helen Weigel (1900-1971), esposa de Brecht, inseparable compañera de su vida e intérprete de sus obras. Fue una de las actrices alemanas más importantes del siglo XX. En medio del corto diálogo, Brecht le manifestó que una de sus obras preferidas, era *El proceso de Lúculo*, escrita originalmente para radio. Drezner siguió fomentando la idea de escenificar una de sus obras, y fue así que dos años más tarde, cuando dirigía el programa de televisión *Historia del Teatro*, se dio a la tarea de conseguir el texto para presentarlo en uno de sus programas. Las cosas empezaron a darse, y contactó a Enrique Pontón y Maruja Orrequia para que interpretaran los papeles principales. Examinando los datos de las representaciones de Brecht en Colombia, podemos pensar que en efecto esta fue la primera obra escenificada. Al año siguiente Pontón, en compañía de los intérpretes Felipe González y Teresa Escobar, dirigió la obra en el Teatro Colón.

El maestro Carlos José Reyes, en su texto "La actividad escénica en la Universidad Nacional (cuatro décadas: 1945-1985)", recuerda así este acontecimiento:

Fue así como en el año de 1957 se incorporó como profesor y director del Teatro Experimental de la Universidad Nacional a Enrique Pontón, alumno de Bernardo Romero Lozano, quien

había participado en programas teatrales tanto en la radio como en la naciente televisión colombiana. La primera obra escogida por Pontón para participar en el Festival Nacional de Teatro en el Teatro Colón fue la pieza didáctica de Bertolt Brecht *La Condena de Lúculo*, en versión de Manuel Drezner. Drezner, ingeniero de sonido y periodista de vieja data, fue uno de los primeros directores de teleteatro, en la primera década de la televisión colombiana. A comienzos de los años cincuenta, en un viaje a Europa, asistió a algunas presentaciones en París del Berliner Ensemble, grupo creado y dirigido por Bertolt Brecht, con el que llevaba a escena sus propias obras [...] *La Condena de Lúculo* constituye el primer trabajo de Brecht en Colombia. (Reyes, 2004)

Al siguiente año, 1958, Fausto Cabrera representaría con el Teatro El Búho, *Los fusiles de la señora Carrar*; y en orden cronológico aparecen otras puestas en escena: *Un hombre es un hombre* (1963) y *Galileo Galilei* (1965) del Teatro Experimental de la Universidad Nacional, ambas dirigidas por Santiago García, quien a su vez interpretó al sabio italiano; Felipe González, un actor ecuatoriano que desde hacía varios años se había radicado en el país, hace el papel de Galy Gay, y Mónica Silva asume el rol de señora Begbick. *Los fusiles de la señora Carrar* con el Teatro Popular de Bogotá, incluía poemas de Federico García Lorca, César Vallejo y Miguel Hernández, dirigida por Luis Alberto García y Jorge Alí Triana (1971); *La madre* del Teatro Libre de Bogotá, con dirección de Ricardo Camacho; *La ópera de*

tres centavos dirigida por Jorge Alí Triana en el Teatro Popular de Bogotá (1976); *Baal* del Teatro La Mandrágora, con dirección de Kepa Amuchastegui (1978); *La resistible ascensión de Arturo Ui* con el TPB, dirigida por el checo Vaclav Hudecek (1979); *Santa Juana de los Mataderos* de la Escuela Nacional de Arte Dramático, dirigida por Santiago García (1979); *Cuánto cuesta el hierro* del Teatro La Máscara de Cali (1982); *El mendigo o el perro muerto* del Acto Latino dirigida por Sergio González (1982); *La tardía boda de los pequeños burgueses* de la ENAD con dirección de Santiago García (1982); *Dansen* del Teatro Estudio de Bogotá, dirección de Hugo Afanador (1982); *La buena alma de Se-Chuan* del TPB con la dirección del mexicano Luis de Tavira (1993); *Madre Coraje y sus hijos* del Teatro Libre de Bogotá con dirección de Germán Moure (2005); *La balada de Arturo Ui* y *La mujer de la carreta* (versión de *Madre Coraje*) del Tecal, dirigidas por Crispulo Torres y Mónica Camacho (2005-2006); *Terror y miseria del Tercer Reich* de la Academia Superior de Artes de Bogotá (2006); entre otras.

m

Este hombre dinámico, a la vez que tímido, obsesionado con el trabajo, de baja estatura, de escaso cabello, rápido en sus movimientos, a quien no podía faltarle el queso en las comidas y que acostumbraba armar los árboles de navidad; que dirigía y daba las indicaciones con mucha energía a los actores, tomando muy en cuenta sus opiniones; este poeta preocupado constantemente de que el espectador tomara parte activa en la obra, crítica y emotivamente, sabiendo de antemano

las reglas de juego, como quien está cerca al ring de boxeo; este autor dramático y poeta a quien le hubiera divertido mucho ser carpintero, pero el problema es que se gana poco; este dramaturgo a quien Heiner Müller le fue difícil entender; a quien le alegraba comer espárragos con aceite y vinagre y rabanitos picantes; y beber jugo de limón mañana, tarde y noche; que le gustaba tener viejos objetos de cobre, relojes antiguos, bonitas pipas y viejas alfombras chinas; que precisaba de muchas mesas, máquina de escribir y un bonito papel para escribir a máquina; que necesitaba actores bien dotados, ratos de conversación, novelas policíacas; que decía que no hay que olvidar jamás que un árbol joven necesita agua, que los enfermos necesitan ayuda, los hambrientos comida, y quien tiembla de frío un poco de calor; este hombre para quien la posibilidad de la bondad en este mundo ha sido la gran preocupación..., este hombre era **Eugen Bertolt Friedrich Brecht**.

Yo, Bertolt Brecht, vengo de la Selva negra.
Mi madre me llevó a las ciudades estando aún en su vientre. El frío de los bosques en mí lo llevaré hasta que muera.

Me siento como en casa en la ciudad de asfalto. Desde el principio me han provisto de todos los sacramentos de la muerte: periódicos, tabaco, aguardiente. En resumen, soy desconfiado y perezoso, y satisfecho al fin.

Con la gente soy amable. Me pongo un sombrero según su costumbre. Y me digo: son bichos de olor

especial.
Pero pienso: no importa, también
yo lo soy.

Por la mañana, a veces, en mis
mecedoras vacías,
me siento entre un par de mujeres.
Las miro indiferentes y les digo;
con éste no tenéis nada que hacer.

Al atardecer reúno en torno mío
hombres
y nos tratamos de gentleman
mutuamente.
Apoyan sus pies en mis mesas.
Dicen: "Nos irá mejor". Y yo no
pregunto: "¿Cuándo?".

Al alba los abetos mean en el gris
del amanecer
y sus parásitos, los pájaros,
empiezan a chillar.
A esa hora, en la ciudad, me bebo
un vaso,
Tiro la colilla del puro, y me
duermo tranquilo.

Generación sin peso, nos ha
establecido

en casas que se creían
indestructibles
(así construimos los largos
edificios de la isla de Manhattan
y las finas antenas que al Atlántico
entretienen).

De las ciudades quedará sólo el
viento que pasaba por ellas.
La casa hace feliz al que come, y él
es quien la vacía.
Sabemos que estamos de paso
Y que nada importante vendrá
después de nosotros.

En los terremotos del futuro,
confío
no dejar que se apague mi
puro "Virginia" por exceso de
amargura,
yo, Bertolt Brecht, arrojado a las
ciudades de asfalto
Desde la Selva negra, dentro de
mi madre, hace tiempo.

(*Balada del pobre*, Bertolt Brecht.
Grandes poetas ilustrados, 1997,
p. 10-11).



Obra: "La malasangre", Fotografía: Arturo García Torres

BIBLIOGRAFÍA

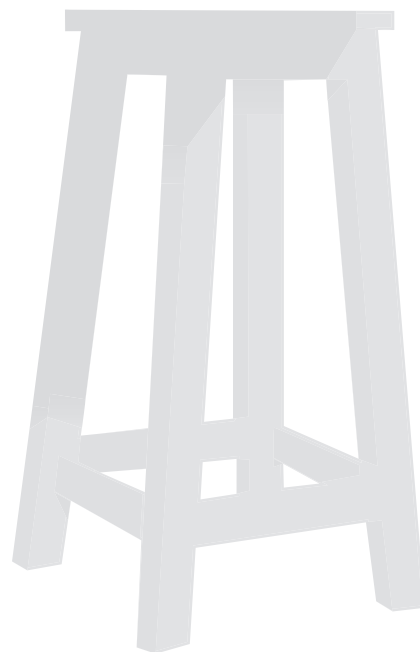
Brecht, Bertolt. (1976). *Escritos sobre Teatro*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Nueva Visión.

Buenaventura, Enrique. (1992). *Máscaras y ficciones*. Cali: Centro Editorial Universidad del Valle.

Duque, Fernando. (2005). *Antología del Teatro Experimental de Bogotá*. Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo. Bogotá

Grandes poetas ilustrados. (1977). *Bertolt Brecht*. Valencia: Editorial La Máscara.

Reyes, Carlos José. (2004). La Actividad Escénica en la Universidad Nacional. Cuatro décadas: 1945-1985. En *Miradas a la Universidad Nacional de Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.



TEATRO DE OBJETOS: ARTE DEL REDESCUBRIMIENTO. POÉTICA VISUAL DE LOS OBJETOS RESIGNIFICADOS.*

OBJECT THEATER: THE ART OF REDISCOVERY. VISUAL POETRY OF REDEFINED OBJECTS

Los Chicos del Jardín**

*** "Los Chicos del Jardín" es una compañía profesional de teatro independiente de la ciudad de Manizales (Colombia), formada en el año 2009, por David Carmona Patiño, Viviana Hoyos Gómez y Andrea Marín Arcila, ingenieros teatrales que crean, indagan y reflexionan sobre la técnica actoral basada en la imaginación, la fantasía y las nuevas formas de comunicación. E-mail: loschicosdeljardin@gmail.com*

RESUMEN

El siguiente texto es producto del Taller Teatro de Objetos, realizado por la compañía teatral "Los Chicos del Jardín". En el campo del Teatro de Objetos, nacido de sucesivas transformaciones del teatro oriental, el objeto es sometido a un procedimiento escénico tan antiguo como el teatro mismo: la manipulación. El Teatro de Objetos crea distintas formas de contarnos algo siempre desde la reinterpretación de lo cotidiano. En la actualidad, la continua búsqueda de comunicar de una forma diferente, nos hace investigar y buscar la dramaturgia del objeto, abriendo así otra perspectiva en el teatro.

PALABRAS CLAVE

Manipulación, objetos, resignificación, ingenio, transformación, poética corporal.

ABSTRACT

This article is the product of the Object Theater Workshop carried out by the theater company "Los Chicos del Jardín" ("The Kids from the Garden"). In the field of Object Theater, born from successive transformation of Western Theater, an object is put into a scenic procedure as old as theater itself: manipulation. Object Theater creates different forms of telling something always from the reinterpretation of a routine. Presently, the continuous search for communicating in a different way makes us investigate and search for the object drama, opening this way another perspective in theater.

KEY WORDS

Manipulation, objects, redefinition, inventiveness, transformation, body poetics.

* Recibido:4 de Julio de 2013 , aprobado:13 de Septiembre de 2013



Figura 1. Taller de Teatro de Objetos en I Festival Ejereteje. Pereira. 2013.

Fotografía: Archivo de la compañía.

MATERIAL No. 1: LA VIDA DE LOS OBJETOS

Abrimos la maleta y sacamos: un lápiz pequeño, una servilleta donde se ha escrito un teléfono, unas llaves, tres monedas, una candela, un pañuelo, unas pequeñas tijeras para cortar uñas, un teléfono viejo, una taza de chocolate despicada, una sogá, un destapador, un reloj despertador sin pilas, una olla oxidada, una pala, una escoba, el marco de un cuadro que ya no existe, una escalera, una puerta y tres bisagras, un pupitre, un tablero de tiza, las tizas y una caja de colores.

Esos, los objetos, esos seres inertes carentes de vida, están dispuestos en cualquier

lugar, sin virtud, sin transformación, sin manipulación.

Esas cosas materiales e inanimadas no existen hasta que su uso se re-inventa y se deshabetúa de su funcionalidad cotidiana para dar virtud a su poder poético. Allí nace un Teatro de Objetos. Lo que hace el Teatro de Objetos, es dar vida a esa inactividad.

Cuando Marcel Duchamp colocó un orinal en un museo, sin cambiar su naturaleza, lo transformó en especial y extraño. Fue entonces una forma de re-descubrir el objeto. "El Teatro de Objetos es el arte del re-descubrimiento" (Genty, s.f.).

Su particularidad remite a un universo escénico en el cual se pone en juego un replanteo de la figura del actor y sus formas de trabajo más tradicionales. Esto genera una dinámica especial sustentada en el predominio visual y las posibilidades expresivas de los objetos. (Ferreira, 2007, p. 6)

En el Teatro de Objetos todo es posible. Lo inimaginable y lo imaginado se pone en escena. Las posibilidades de los objetos son infinitas, dependiendo de su taxonomía, de sus texturas, de sus formas y de su manipulación. El Teatro de Objetos extravía un objeto de su uso habitual, crea distintas formas de contarnos algo siempre desde la reinterpretación de lo cotidiano. Objetos inútiles, indiferentes, contradictorios, inservibles, provisorios, e inestables serán los protagonistas de un *universo de ficción*.

En el Teatro de Objetos, la poética y la elaboración de la imagen, está sujeta al enigma, a la motivación del espectador por descubrir un nuevo uso, el otro significado del objeto, que lo entre en un juego donde logre estimular su imaginación. La metáfora teatral, se hace evidente cuando se logra la transformación de estos artefactos en algo nuevo, cuando logramos convertir algo cotidiano en un objeto virtuoso que ha pasado por un proceso de re-significación.

Utilizar un objeto que representa otra cosa es un juego de niños. Sin embargo, para que haya una "teatralización" de los objetos, no es suficiente cambiar su uso habitual, debe existir también un contenido poético, una aparición de la metáfora, asimilando su forma, su movimiento o su color, para contar una

historia específica donde todos los objetos de ese mundo entren en una poética elaborada, en una lógica particular.

Ante el objeto o la materia, es necesario interrogarse sobre sus debilidades, su encanto, sus puntos a favor, sus tensiones, sus deseos, sus secretos, su pasado, sus defectos. Para utilizarlos en la búsqueda de asociaciones de ideas y de metáforas. (Genty, s.f.)

MATERIAL No. 2: "HACIA LA POÉTICA VISUAL DE LOS OBJETOS RE-SIGNIFICADOS"

Trabajo de Objetos en la Compañía de Teatro "Los Chicos del Jardín"

Como compañía de teatro, hemos considerado el hecho de convertir las cosas inútiles en elementos poéticos y darles un valor significativo potente que permita la elaboración de la imagen teatral. Es allí donde planteamos un trabajo que denominamos: "Ingeniería Teatral".

Tanto el Ingeniero como el artista identifican y comprenden los obstáculos para poder generar ideas. Lo que nos interesa destacar de la Ingeniería es su pilar: el Ingenio. *El Ingenio es la capacidad para imaginar o crear cosas útiles combinando con inteligencia y habilidad, los conocimientos que posee y los medios técnicos de que dispone.*

De allí nuestra exploración con objetos. Creemos en el ingenio y en la poética corporal como herramientas para la creación de un lenguaje visual, permeable, abierto en distintas combinaciones e innovaciones posibles.



Figura 2. Taller de Teatro de Objetos en Taller Abierto de Manizales.
Fotografía: Archivo de la compañía.

Este trabajo de manipulación, es un trabajo de exploración que emprendimos partiendo de algunos principios que nos interesaba estudiar como el teatro gestual y la transformación de seres inertes. En principio realizábamos improvisaciones con cualquier tipo de material, implementando elementos corporales nacidos de la técnica gestual: tensiones, cambios de personaje, economía de movimiento, donde el actor transforma al objeto convirtiendo a este último en protagonista debido a su manipulación y a su análisis metafórico que permitiera enriquecer el lenguaje escénico. Cucharas, cartones, bolsas, papeles, objetos maleables como alimentos, sombrillas, fueron partícipes de una indagación que como actores quisimos emprender para poder comprender el sentido de esta técnica y cómo esta se aparta un poco del actor como único protagonista de la escena.

Poco a poco, estos objetos nos fueron mostrando una capacidad expresiva más allá de nuestras expectativas. De esta manera, nos dimos cuenta de que esta práctica podía expandirse, buscar nuevos intérpretes en Manizales, nuestra ciudad de encuentro, y fue cuando planteamos y estructuramos el “Taller de Teatro de Objetos”.

El Taller de Teatro de Objetos combina el trabajo de búsqueda e improvisación con un trabajo más técnico para dotar a cada participante de herramientas que ayuden a desarrollar cada proceso creativo. Estos ejercicios están basados en técnicas de manipulación de objetos, concentración, calentamiento físico y desbloqueo corporal. Se pretende explorar cada propuesta particular en relación con la esencia de cada objeto investigado.

Los objetos de los que hablamos son en su mayoría objetos cotidianos, objetos que ya se han pasado de uso y que no tienen vida útil para el diario vivir, objetos que han perdido su valor: pedazos de plástico, retazos, latas, madera, algo que ya haya sido usado, que ya haya pasado por la manipulación humana y que ya tiene una historia, porque si bien partimos de

algo vivido o escrito, también hay que tener en cuenta la particularidad con la cual se encuentran estos objetos, es decir, aprovechar cada fisura, cada rayón, cada hendidura porque en cada uno de estos detalles se encuentra la historia detrás del objeto re-significado. Mediante su intervención, el manipulador “anima” al objeto, le “da vida”.



Figura 3. Taller Teatro de Objetos. Compañía Teatral “Los Chicos del Jardín”. Taller Abierto.
Fotografía: Archivo de la compañía.

El objetivo del Taller Teatro de Objetos es explorar las técnicas de manipulación para darle vida a un objeto, a través del entrenamiento y la investigación, reconociendo las posibilidades dramáticas de los objetos cotidianos y de esa manera potencializar la creatividad y el ingenio.

Teniendo en cuenta esto, planteamos el Taller de la siguiente manera:

I PARTE: PLANO CORPORAL

Los participantes exploran todos los elementos corporales previos a la utilización de los objetos, necesarios para un trabajo de manipulación limpia y precisa.

Temáticas:

- Niveles de movimiento escénico.
- Objetos corporales.
- Espacios corporales.
- Planos escénicos.
- Cambio de personaje, lugar y tiempo.
- Dinámicas de la naturaleza aplicadas al cuerpo para la creación de personajes.

Temáticas:

- Transformación del objeto cotidiano.
- Transformación del objeto como casa.
- Este objeto no fue hecho para...
- Transformación de tela.
- Transformación mesa.
- Transformación de objetos maleables.
- Teatro de objetos en espacio y mesa.
- Relación del objeto con un recuerdo.
- Dramaturgia del objeto.
- Trabajo final.

II PARTE: POÉTICA DE LOS OBJETOS

Los participantes van en busca de la transformación de los objetos y, además, de encontrarle su valor poético para que puedan crear una historia particular.

Se hacen dos trabajos: Investigación y Creación.

Investigación

- Observación y escucha de los objetos y materiales.
- Improvisación con ellos.
- Búsqueda y conciencia de la metáfora del objeto y de su sentido poético.

Creación

- Exploración de la expresividad dramática y visual de cada objeto.
- Elección del objeto y elección dramaturgica.
- Relación del/los objeto elegido con recuerdos, vivencias, sueños o historias personales.
- Articulación de la pieza.
- Muestra del trabajo y análisis.

Con una intensidad de entre 6 y 8 horas, el Taller insinúa a los participantes herramientas de creación que se ven reflejadas en su ejercicio final. Siempre nos interesa hacer investigar a los participantes, entregarle problemas para que él proponga soluciones a partir del objeto.

La proposición general de la búsqueda en el Taller es narrar o poetizar con objetos: generar en ellos una dramaturgia, lograr que el centro de la atención creadora descansa en el protagonismo de los objetos, en su organización narrativa.

Nuestro Taller se ha realizado en diferentes lugares: Casa de la Cultura de Chinchiná, Casa Trema Manizales (oficinas de Ingeniería Teatral), Taller Abierto, Compañía Titiriclaun y Red de Teatro del Eje Cafetero. Cada equipo de trabajo demanda unas necesidades diferentes, pero siempre se busca llegar al objetivo. Los integrantes de cada Taller muestran siempre un deseo por crear y una preocupación por encontrar este tipo de espacios que generen una atmósfera autónoma.

Los objetos que se yuxtaponen en escena pueden ser en sí mismos banales, pero cuando se los ubica e ilumina imaginativamente, pueden revelar aspectos de su ser y quizás incluso de su poesía. (Jundra citado por Ferreyra, 2007, p. 10).

BIBLIOGRAFÍA

Ferreyra, Milagros. (2007). *Del objeto a la escena: poesía y superficie. Robbe Grillet y la dramaturgia de objetos*. Cuadernos de Picadero. Cuaderno No. 12. Instituto Nacional del Teatro, Argentina. Buenos Aires: Talleres Gráficos DEL S.R.L.

Genty, Philippe. (s.f.). Teatro de objetos. Recuperado de <http://gershanik.blogspot.com/p/teatro-de-objetos.html>

UNA LECTURA DEL DESASTRE DE ARMERO A LA LUZ DE LA TRAGEDIA GRIEGA*

READING OF THE ARMERO DISASTER UNDER THE LIGHT OF GREEK TRAGEDY

Carlos Alberto Sánchez Quintero**

** Armero 1958. Profesor de Artes Escénicas y Literatura del Proyecto Curricular LEA. Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Director Artístico de La Esfinge, Teatro de Ilusiones. Director de la Revista Cultural "Creadores". Director de la Casa de la Cultura de Usaquén. Maestro en Arte Dramático. ENAD. Investigador del Grupo de Investigación INTERTEXTO. Coordinador Del Semillero de Investigación: La Imagen Escénica en el proceso del Montaje Teatral. Investigador principal del proyecto de dramaturgia y montaje de Yo, Roa Sierra. CIDC. U. Distrital. Actor, director de teatro y dramaturgo.

Beca de Creación en Arte Dramático Guatimoc o la caída de un Imperio. COLCULTURA-1994. Premio Distrital de Dramaturgia El revendedor shakesperiano. IDCT-1996. Primer Lugar Premio Desfile Metropolitano de Comparsas Bogotanas. El Triunfo de la muerte alegre. IDCT-2004. Premio Estímulos a la creación Los Farsantes. SCRD. 2008. Premio a la creación. Celebración Bicentenario de la Independencia. Cuadros vivos sobre La Pola. SCRD. 2010. Premio dramaturgia programa Amor por Bogotá. El Parque de la dicha. SCRD.2011.

RESUMEN

Texto de la ponencia presentada por el autor para un Encuentro de Investigación en Creación Dramatúrgica coordinado por el Colectivo Teatro Inverso del grupo de investigación: Teatro Cultura y Sociedad, del Departamento de Artes Escénicas de la Universidad de Caldas, durante el proceso de creación de la obra *De-sastres y costuras. De-lirios y crisantemos*. Se trata de una lectura muy particular del desastre producido por la avalancha de Armero en el año 1985, fenómeno que destruyó la ciudad y acabó con la vida de más de 25.000 de sus habitantes. Esta lectura se basa en los fundamentos sintetizados por Aristóteles en su *Poética*, en donde define la tragedia griega; además de buscar ciertas analogías con desastres naturales como aquellos que se produjeron en la Grecia clásica, específicamente con la que acabó con la civilización minoica, y algunos aspectos propios de lo misterioso desde Eleusis, hasta las prácticas mágicas y de brujería que subsisten en la cultura del norte del Tolima.

PALABRAS CLAVE

Armero, Creta, Eleusis, desastre, tragedia, mito, peripecia, anagnórisis, catarsis, misterios, magia, enterramientos, brujería.

ABSTRACT

The text of the paper presented by the author during a Research Meeting in Drama Creation coordinated by Colectivo Teatro Inverso from the research group Theater, Culture and Society from the Scenic Arts Department at Universidad de Caldas, during the process of creation of the play *De-sastres y costuras. De-lirios y crisantemos*. The paper deals with a very particular reading of the disaster produced by the Armero landslide in 1985, a phenomenon that destroyed the town and took the life of over 25.000 people. This reading is based on the fundamentals synthesized by Aristotle in his *Poetics* where he defines the Greek tragedy; it also searches for some analogies with natural disasters as the ones that happened in the classic Greece, specifically the one that ended with the minoan civilization, and some aspects proper of of the mystery from Eleusis, until the magical practices and witchery that subsist in north Tolima culture.

KEY WORDS

Armero, Creta, Eleusis, disaster, tragedy, myth, unexpected event, anagnorisis, catharsis, mysteries, magic, burials, witchery,.

* Recibido: 2 de Julio de 2013 Aceptado: 13 de Septiembre de 2013

*“Ya para qué seguir siendo árbol, si el viento no canta en mi
follaje,
si mis pájaros migraron a otros lugares.
Ya para qué seguir siendo árbol, sin habitantes,
a no ser esos ahorcados que penden de mis ramas
como frutas podridas en otoño”
(Pequeña elegía, Raúl Gómez Jattin)*

Lo ocurrido con la avalancha de Armero en el año 1985 está descrito por todos como un verdadero desastre, y podemos entender en términos generales, que los desastres se refieren a los daños graves que a su vez producen un sinnúmero de alteraciones de las condiciones de vida en un espacio o área geográfica determinada, casi siempre ocasionadas por fenómenos naturales y por la acción del hombre sobre el entorno. Estos fenómenos requieren obviamente la atención de los organismos del Estado y de las organizaciones que prestan servicios de carácter humanitario o de servicio social. La actividad humana en áreas con alta probabilidad de desastres naturales se conoce como de alto riesgo. En Colombia se vino a hablar de zonas de alto riesgo, luego del terremoto de Popayán, y por supuesto, después del desastre de Armero (Ley 1415 de 2010).

La avalancha en la población de Armero el 13 de noviembre de 1985, presenta todas las características del desinterés, y en consecuencia la desidia e incapacidad institucional para procurar reducir el riesgo del desastre; esto, además desencadenó otros hechos que hicieron muy difícil la posibilidad de sobrevivir, por falta de planificación y de tomar todas las medidas de seguridad. El desastre, por la cantidad de muertes que produjo (las cifras oficiales hablan de 25.000), está asociado a uno de los episodios más luctuosos en la historia del país, por lo

que es inevitable hablar de su desenlace trágico. Así, por antonomasia, cuando se habla de Armero, se habla de La Tragedia de Armero.

Todo esto se refiere a lo que podríamos llamar los factores objetivos del desastre, pero lo que se propone este ensayo, es realizar una lectura especial del evento, a través de las categorías propuestas desde hace más de 24 siglos por el filósofo estagirita, me refiero al propio Aristóteles, en su famoso estudio sobre el Arte Poético, y particularmente en el que profundiza sobre la Tragedia (Aristóteles, 1964). Por esta razón, el estudio propondrá algunas analogías del desastre de Armero con la cultura griega, lo que pintorescamente denomino como lo “*Armero-cretense*”.

El autor de estas líneas tiene, por esas indescifrables casualidades del destino, una doble condición que lo acredita para realizar estas reflexiones casi como una paradoja trágica: por un lado es oriundo de dicha población, y por otro, es actor, dramaturgo y director de teatro, por lo que ha tenido la obligación de estudiar en detalle La Tragedia a la luz de las reflexiones de Aristóteles.

Lo Armero-cretense

Como en la mitología, llevando el asunto al principio de los tiempos, hoy en día se puede afirmar que el mundo tal como lo conocemos es producto de un gran cataclismo que devino en el universo.

En cosmología física, la **teoría del Big Bang** o **teoría de la gran explosión** es un modelo científico que trata de dar una explicación sobre el origen del Universo y su ulterior

desarrollo a partir de una singularidad espaciotemporal. [...] se utiliza tanto para referirse específicamente al momento en el que se inició la expansión observable del Universo [...], como en un sentido más general para referirse al paradigma cosmológico que explica el origen y la evolución del mismo [Hacking, 1993]. (Wikipedia, 2012d)

En cuanto a lo *Armero-cretense*, sabemos por los datos suministrados por la protohistoria, que durante la Edad de Bronce, en Creta se desarrolló la brillante civilización minoica, que mantuvo un dominio en todo el Mediterráneo oriental. Pero a causa de una serie de catástrofes naturales fue debilitada propiciando su final. Así, la brillante civilización minoica, se mantuvo en pie hasta que un paisaje de horror dibujado por una serie de terremotos y erupciones volcánicas la borró del mapa.

Hoy sabemos con seguridad que la isla de Creta fue la cuna de Europa porque allí se desarrolló, simultáneamente con Egipto y Mesopotamia, la cultura europea más antigua de la llamada Edad de Bronce, un momento de la historia humana, cuyas comunidades se nos ofrecen ya harto familiares porque ya se pueden apreciar las diferencias sociales y económicas en su seno; también, porque ya contaban con instituciones políticas propiamente dichas y por el uso de la escritura. En Creta, los griegos reconocían a Minos, el mítico rey, como el creador de las antiquísimas leyes, inspiradas por el mismo Zeus, padre de Dike, la Justicia. No obstante, esa civilización que estaba a mil años de la *polis* griega, se nos muestra enigmática en muchos aspectos. A pesar de las muchas

y tan vivas imágenes que de ella nos ofrece la Arqueología, se han podido leer en su integridad los escasos documentos escritos que han quedado, porque, al no descifrar completamente su lengua y su escritura, muchas cosas aún permanecen en el misterio (Montenelli, 1982).

Sin embargo, hacia 1450 a.C. según la cronología propuesta por el arqueólogo británico Arthur Evans a comienzos del siglo XX, esa cultura, que deslumbró a todos por su arte y su vitalidad, colapsó, por razones que en parte siguen siendo desconocidas. Las excavaciones muestran la posibilidad de ocurrencia de incendios y destrucciones en todos los palacios que se levantaron. En Cnosos escasamente se salvó el palacio real propiamente dicho, pero la amplia área residencial adjunta fue totalmente destruida. En ese contexto de destrucción se han descubierto varias cosas curiosas, como por ejemplo, huesos de varios niños con marcas de cuchillo, lo que se puede entender como un caso de canibalismo ritual. Parece ser que su población intentó buscar la intercesión divina para que las cosas siguieran su desarrollo, pero, en esta ocasión la recuperación ya no fue posible. Esto plantea numerosas cuestiones relativas a la causa de la destrucción de esos palacios y a las razones por las que no se reconstruyeron (Brown, 1983).

Pero a pesar de ser destruidas por erupciones volcánicas, la ciudad de Cnosos y de Armero, tienen también algunas similitudes que las vinculan con la mitología. Así, el Toro de Creta es un animal de su mitología. Se cuenta que uno de los trabajos de Heracles consistió precisamente en capturar un toro salvaje

que expulsaba fuego por sus narices y que causaba estragos en Creta.

Lo más seguro es que este toro es el que Poseidón hizo salir del mar cuando el rey Minos lo ofreció en sacrificio al dios; pero Minos caprichosamente lo incorporó a sus rebaños como semental en vez de sacrificarlo y el dios, en venganza, hizo que la reina Pasífae se enamorara del animal y tuviera un hijo de él (El Minotauro). En Armero existe el Alto del Toro en la ruta para ir a Lérida. El toro también es un animal de la mitología autóctona, pues muchas guacas se han hallado en el valle de Armero con la figura de un toro en oro, además de la creencia de que los toros mostrencos en los chocales generalmente se convierten en guacas (Bernard, 2008).

Entonces, desde esta lectura de perspectivas particulares, de cosmogonías inusitadas, desde las coincidencias trágicas, lo misterioso, lo mágico y hasta sobrenatural, iniciamos este estudio sobre el desastre de Armero tomando como marco conceptual las categorías que Aristóteles instrumentó para dilucidar ese fenómeno del genio griego: La Tragedia.

LA MALDICIÓN

En la base de toda la tragedia griega se encuentra la maldición que, en términos generales, expresa un deseo maligno dirigido contra alguien e incluso contra toda una familia o grupo de personas y, en virtud de este poder mágico que se da a través del lenguaje, logra que ese deseo se cumpla. Tanto en el ciclo homérico (maldición de los Átridas), como en el Tebano (maldición de los Labdácidas),

Atreo y Edipo son víctimas de un destino adverso, que es heredado y continúa en todo su linaje. Sobre estos mitos se fundamentan muchas de las obras de los poetas trágicos.

Uno de estos mitos es la historia de toda una familia: los Átridas; desde su antepasado Tántalo hasta Orestes. Se puede leer cómo la historia de un pecado o de una ofensa contra los dioses, la maldición traspasa los límites de cualquier orden jurídico y moral y siempre reclama la venganza sobre el culpable. La maldición abarca a la comunidad que lo acoge, a lo largo de varias generaciones, como ocurre en este caso. Los principales protagonistas de esta historia aparecen en la *Ilíada*: Agamenón y Menelao, los caudillos griegos de la guerra contra Troya, y sus descendientes. Orestes y Electra son dos de las figuras preferidas de los grandes clásicos del teatro del siglo V (Esquilo, 1989).

El otro mito fundacional de la tragedia griega es el de Edipo. Se cuenta que Labdaco, perteneciente a la familia de Cadmo, tuvo un hijo llamado Layo que fue rey de Tebas y se casó con Yocasta, hermana de Creonte, hija de Meneceo. Debido a la esterilidad de este matrimonio, la pareja se encaminó a consultar el oráculo de Apolo, que les respondió a través de su sacerdotisa que, en caso de nacerles un hijo, este mataría a su padre y se casaría con su madre (Sófocles, 1982).

En la avalancha que destruyó a Armero, aparece el elemento de la maldición en varios momentos. Se podría ubicar un primer momento como el concerniente a la maldición causada por sus propias riquezas, esto, en el sentido de que

esta región tiene la posesión de ricos yacimientos de oro, lo que produciría una actividad desastrosa de minería ilegal, y una búsqueda frenética de guacas; actividades que traen consigo una serie de creencias y supersticiones que tienen que ver con la suerte.

La gente dice que “una guaca no es del que la busca, sino del que la encuentra”. [...] [En consecuencia, se cree que el] beneficiario del oro de una guaca tiene un futuro oscuro. [...] El oro de guaca, dice la gente, se acaba rápido, esa fortuna intempestiva se agota tan pronto como llega. Esa fortuna momentánea trae “ruina”; suele acarrear muertes dolorosas o accidentales. (Suárez, 2009, p. 385)

El otro momento clave en la maldición que cayó sobre Armero, tiene que ver con los coletazos del 9 de abril de 1948, en el norte del Tolima. Un día después del asesinato del líder popular Jorge Eliécer Gaitán, se producen varios levantamientos en algunas poblaciones del país, y uno de ellos ocurrió precisamente en la población de Armero. Como todos recordarán, esta fecha se ha convertido en un punto de inflexión en la historia de Colombia de la segunda mitad del siglo XX, y es un hecho que de alguna manera explica la situación de violencia por la que no ha dejado de vivir nuestra nación.

Hacia 1948, el país tenía una población no mayor de los 11 millones de habitantes, y era un país eminentemente rural. El 42 por ciento vivía en las cabeceras municipales, mientras el 58 por ciento estaba asentada en las zonas rurales. Ahora, el fervor político y las luchas partidistas eran

muy fuertes, al punto que dibujaban otra división del país por sus sectarismos políticos. Esto se evidenciaba de tal forma que en los departamentos existían zonas liberales y zonas conservadoras. Se trataba de una sociedad agraria en donde los curas tenían gran influencia en la opinión pública con sus sermones desde los púlpitos. En este contexto ocurrieron estos acontecimientos.

En Armero, una turba de liberales se tomó las calles y los conservadores tuvieron que ocultarse. Los gaitanistas siguiendo el ejemplo de los destrozos en Bogotá, como una ola aterradora llegaron hasta la iglesia y sacaron al padre, al que acusaron de haber hecho varios disparos contra ellos.

El cura era un hombre muy corpulento, eso parecía un toro, algunos recordaban que en unas elecciones fue de los pocos godos [conservadores] que votó. Lo mataron a punta de machete y cayó en el propio atrio de la iglesia, aunque otros dicen que a unos metros de donde ahora está la cruz en donde rezó el Papa Juan Pablo II. (Entrevista con Don Cenén Sánchez Luna)

Otro testimonio trascendental es el que refiere el sacerdote jesuita Daniel Restrepo.

El 9 de abril de 1948 en Armero. Venía el Mártir de Armero del Hospital, de ver unos enfermos cuando percibió alboroto e imprecaciones fuertes por las calles; llegado a la casa cural se enteró de la muerte de Gaitán. Las turbas llegan efectivamente hasta

su puerta, apedreándola. Luego de las cinco de la tarde, las masas ebrias rompen a machete la puerta piden a las monjas del convento y al sacerdote que entreguen las armas que tienen ocultas. En tanto buscan, destrozan el lugar.

El 10 de abril de 1948 en Armero, es asesinado a machetazo limpio por alias "manoñeque" y sus secuaces. (Restrepo, 1952)

Parece ser que después:

El cadáver del padre Pedro María Ramírez, fue llevado hasta la puerta del cementerio en una volqueta del Municipio. Lo dejaron tirado a la entrada del panteón, al lado de la carrilera del tren, y la osadía de recogerlo, limpiarlo, alumbrarlo con 4 velas y rezar por su alma, es crédito de las prostitutas [de la zona de tolerancia]. Días después, una comisión de La Plata, Huila, su pueblo natal, arribó para llevárselo [y allí darle cristiana sepultura]. (Agudelo, 2005)

De otra parte:

Las represalias vinieron de parte del Obispo de Ibagué. Impuso una sanción llamada el entredicho que consistía en despojar a la población de cualquier servicio religioso. No se celebró misa en Armero durante mucho tiempo y ese fue el inicio de la leyenda de la maldición.

Algunos creen recordar que en la entrada del templo que desapareció tras la avalancha, como si se tratara de un sortilegio irrevocable, había una placa

con la siguiente inscripción: "Aquí cayó el padre Pedro María Ramírez, víctima de los vituperios y atropellos del pueblo y aquí no quedará piedra sobre piedra". (Agudelo, 2005)

EL MITO

En la tragedia griega el *mythos* es la misma fábula, la trama, el argumento que hace posible la acción, el encadenamiento de acciones y hechos expuestos que forma la narración, base esencial de la tragedia, que es igualmente imitación de una *praxis* absoluta y que recibe su configuración concreta con el *mythos*.

Lógicamente, el *mythos* deberá hacer sensible la *praxis* mediante los seres humanos. Esos seres en que se sensibiliza la *praxis* se definen como el *ethos*, esto es lo que pone de manifiesto la elección responsable y mediante aquellos razonamientos o palabras que contienen una decisión adoptada o mantenida revelan un *ethos*.

La fábula, viene de del latín *fatum*, hablar o contar. En los hechos acaecidos en la población de Armero, cada sobreviviente tiene su propia fábula, es decir su propia historia, argumentos casi siempre con finales funestos. 30.000 seres que se enfrentan a la muerte en una noche con todas las características de algo siniestro que se cierne sobre un pueblo. En el origen de esta manera de fabular de cada uno de los sobrevivientes que cuentan su historia, está el mito de la maldición, y la realidad de una situación de imprevisión por parte de los organismos gubernamentales que pudieron mitigar el efecto de la tragedia.

En *Edipo Rey* de Sófocles, la historia se trata de una fábula corta pero intensa y con una gran cantidad de sentimientos que se pueden percibir de sus personajes a través de su lectura. Es la historia de Edipo:

[..] un desventurado príncipe de Tebas, hijo de Layo y de Yocasta. Poco antes de que Layo y Yocasta se casaran el oráculo de Delfos les advirtió de que el hijo que tuvieran llegaría a ser asesino de su padre y esposo de su madre. Layo tuvo miedo, y en cuanto nació Edipo, encargó a uno de sus súbditos que matara al niño, pero dicha persona no cumplió con la orden de matarlo, solo perforó los pies del bebé y lo colgó con una correa de un árbol situado en el monte Citerón, faltando a su lealtad con el rey Layo y también por el horror que le producía la orden que le habían dado. (Guillermina, s.f.)

Este pretexto va a provocar que se cumpla el designio nefasto que se cierne sobre la ciudad de Tebas, en un paisaje circundado por la peste, la muerte y el sufrimiento de sus ciudadanos. Es el modo como se redondea la fábula utilizada por Sófocles para ahondar en su argumento (Sófocles, 1982).

Cada 13 de noviembre los sobrevivientes de Armero recuerdan que esta era la segunda ciudad más importante del Tolima, con una gran economía, con industrias, fábricas, y sobre todo, con gente de arraigo y empuje. Hasta que ese día de 1985, llegó el rugido desde lo alto de la montaña. Una masa incandescente que salía de su cráter, transformó el glaciar en

millones de metros cúbicos de lodo que a una velocidad increíble descendió por el río Lagunilla, desbordó su cauce y ahogó al municipio.

El mismo grito que muchos escucharon fue: “¡Salgan, que se vino la avalancha”. Los que pudieron pegaron carrera hasta alcanzar una loma, desde donde alcanzaron a apreciar cómo eran arrasadas sus casas. Luego un silencio sepulcral, después el asombro y el desconcierto. Mucha gente hundida entre el lodo y atrapada entre las paredes. Apenas se veían sus cabezas. Para salir de entre los escombros, se tenía que pasar por encima de los muertos. Las imágenes de los noticieros enseguida solo mostraban cuerpos enlodados, quemados o destrozados; se oían los lamentos de los ancianos, los chillidos de los niños buscando a sus padres, los alaridos angustiosos de los perros y los bramidos del ganado.

La noticia a través de la emisora radial *Caracol*, la dio un piloto de avión que venía pasando hacia Bogotá por sobre el Nevado del Ruiz; al principio no se percataron de la importancia, pero después de constatar, efectivamente, se confirmó que Armero estaba borrada del mapa. Fue un lúgubre día, plomizo y con un ambiente surreal de aire de muerte. La tristeza lo abrazó todo, un abrazo fastidioso y abrumador, los ojos se negaban a dimensionar la enormidad de la tragedia. Todas estas son palabras comunes de los sobrevivientes para describir en pocas líneas la brevedad del tiempo en que todo sucumbió.

Quizás en el mito, o la fábula que quedó como la línea argumental más sólida de la historia del desastre de Armero, es la

de Omaira Sánchez. Omaira, esa frágil y valiente niña, con sus abotagados ojos negros, cargados de sangre, que nos dejó una de las imágenes más desgarradoras que podamos soportar los colombianos: la impotencia, el no poder sacarla de ahí y verla morir, una muerte miserable, muerta ante nuestros ojos, un conglomerado incapaz de hacer algo para salvarle la vida, a la que después erigimos como la figura emblemática de la peor tragedia que nos tocó vivir.

Así, cada sobreviviente, cada familiar expectante, cada víctima desarrolla las líneas temáticas y los vericuetos argumentales de su propio drama, de su propia versión ante la tragedia; cada uno se convierte en protagonista y en antagonista de su propia versión de lo ocurrido. Desde el padecimiento de Omaira, la niña mártir, o desde el heroísmo del médico Luzardo Moreno que contempló a su mujer haciendo el trabajo de parto y el duelo de la muerte de su propio hijo recién nacido en medio del fango (García, 2005).

LA PERIPECIA

Este es un aspecto fundamental de la tragedia griega. El camino que la fábula sigue hacia el cambio de fortuna: así encontramos la primera mención de uno de los elementos que debe necesariamente caracterizar toda praxis trágica. Se debe operar, en el transcurso de la acción, un paso de la desgracia a la dicha o viceversa. Se trata de “un suceso brusco y repentino, imprevisto y en el caso de la acción trágica, un hecho inesperado que viene a cambiar de forma fatal la dirección en que

se desarrollaba la historia” (Taringa, s.f.).

La peripecia está asociada a la *hamartia*: “Que suele significar la creencia u opinión errónea que puede llevar a determinadas acciones equivocadas” (Taringa, s.f.). Para Aristóteles:

Entre el principio y el desenlace existe una gran diferencia, y es que se ha producido un ‘cambio de estado’, los hechos no serán los mismos, los del principio que los del final, sino que ha habido un proceso de cambio, siempre verosímil y necesario, recordemos, según el cual el personaje y los hechos, han pasado de la dicha al infortunio, de un estado normal, a la desgracia. (Círculo Freudiano, s.f.)

“[...] no ha de pasar de la desdicha a la dicha, sino al contrario, de la dicha a la desdicha; no por maldad, sino por un gran yerro” (Aristóteles, 1964).

En Armero, aquel 13 de noviembre, a pesar de todas las advertencias y del comportamiento del volcán que daba signos inequívocos, la vida amaneció, hasta cierto punto “normal”. Caía ceniza, el cielo estaba gris y llovía con arena; pero el padre Osorio dijo en la misa que no había de qué preocuparse, así todos se acostaron tranquilos.

El día de la erupción salieron columnas de ceniza oscura del volcán alrededor de las 3:00 p.m., hora colombiana. El director local de la Defensa Civil Colombiana, quien fue rápidamente informado de la situación, contactó con Ingeominas, organismo que

determinó que el área debía ser evacuada; a continuación se le dijo que debía contactar a los directores de la Defensa Civil en Tolima y Bogotá. Entre las 5:00 y 7:00 p.m., la ceniza dejó de caer y las autoridades locales instruyeron a las personas para que se “mantuvieran calmadas” y volvieran a sus casas. Alrededor de las 5:00 p.m. fue convocada una reunión del comité de emergencia, y cuando esta terminó a las 7:00 p.m. varios miembros contactaron a la Cruz Roja regional para acordar detalles sobre los esfuerzos de una posible evacuación en Armero, Mariquita y Honda. La Cruz Roja de Ibagué contactó a las autoridades de Armero y ordenó una evacuación que no fue llevada a cabo debido a problemas eléctricos causados por una tormenta. La fuerte lluvia y los rayos producto de la tormenta pudieron ocultar el ruido del volcán, y sin ningún esfuerzo sistemático de alerta, los residentes de Armero no eran conscientes de la actividad que se desarrollaba en el Nevado del Ruiz. A las 9:45 p.m., después de que el volcán hiciera erupción, los funcionarios de la Defensa Civil de Ibagué y Murillo trataron de advertir a las autoridades de Armero, pero no pudieron contactar. Después, lograron escuchar conversaciones entre algunos dirigentes de Armero y otras personas; en la más famosa de estas conversaciones se escucha al alcalde de Armero hablando a través de una radio casera, diciendo que “él no cree que allí haya mucho peligro”, aunque finalmente fue arrastrado por el lahar. (Wikipedia, 2012e)

El cambio de fortuna no pudo ser más patético para más de 25.000 almas. La fatalidad había cobrado una vieja deuda que como en la tragedia griega no tuvo reparo en arrastrar con niños, jóvenes, mujeres y ancianos inocentes que quizás no ignoraban la maldición, pero que jamás creyeron que se cumplieran al pie de la letra sus designios. Las Moiras, las hilanderas Cloto, Láquesis, y Átropos, quedaron exhaustas de hilar, y de cortar los hilos de las vidas de los paisanos del norte del Tolima que como los habitantes de los palacios de la Creta minoica quedaron sepultados por toneladas de lodo.

LA ANAGNÓRISIS

Básicamente, una anagnórisis es un reconocimiento: un caer en la cuenta de algo que se había olvidado o descuidado; un reconocer la identidad de alguien o de uno mismo.

En griego se usaba la palabra anagnórisis, que significa lo mismo que agnition: reconocimiento. [...] Anagnórisis y peripecia son términos fundamentales para entender los grados que el estagirita establece sobre el valor de una clase de tragedia respecto de otra, en virtud de su capacidad para desencadenar la catarsis. (Wikipedia, 2012c)

Según Aristóteles, hay varias clases de anagnórisis:

[...] la menos artística y la más usada por incompetencia, [...] la que se produce por señales”.

La agnición o el reconocimiento mediante señales, [...] [sistemas de signos, y se dan cuando un personaje logra] identificar a otro debido a particularidades corporales o del atuendo de este último. De hecho, puede ser que lo reconozca por señales corporales “congénitas” o señales “adquiridas”, “y, de éstas, unas impresas en el cuerpo, como las cicatrices, y otras fuera de él, como los collares” y pone como ejemplo que la nodriza de Ulises le reconociera cuando iba disfrazado de mendigo, por una señal, una cicatriz que tenía Ulises [Homero, 2004].

En segundo lugar de peor a mejor, vienen las agniciones “... fabricadas por el poeta”, aquéllas en las que algún personaje desvela lo que no se sabía explícitamente y de forma no muy verosímil ni necesaria.

“La tercera se produce por el recuerdo, cuando uno, al ver algo, se da cuenta”.

“La cuarta es la que procede de un silogismo, como en las Coéforas: ha llegado alguien parecido a mí; pero nadie es parecido a mí sino Orestes, luego ha llegado éste”. Es decir, esta agnición es la que se produce por un pensamiento lógico. [...].

La quinta [...] es la que resulta de los hechos mismos, produciéndose la sorpresa por circunstancias verosímiles. (Wikipedia, 2012c)

Esta última es la que se da en los hechos catastróficos como los ocurridos en Armero, cuando se trata de rescatar del olvido una tragedia tan brutal como la avalancha de ese pueblo del Tolima que

vio llover ceniza y terminó sepultado entre el lodo hace 28 años.

Siempre se pensó que la amenaza del pueblo era una inundación, por eso se implementaron unas alarmas. Una sirena sonaba “todas las noches, pero ‘era como el pastorcito mentiroso’, las personas salían de sus hogares con la falsa alarma y al regresar los ladrones habían hecho de las suyas” (García, 2007).

Héroes

El 13 de noviembre la Defensa Civil, la Cruz Roja y el Cuerpo de Bomberos de la ciudad de Ibagué tenían preparado el rescate para una posible inundación en Armero, ya que ésta era la única alarma que se tenía”.

A las 11:30 de la noche, el alcalde de Armero informa a la Cruz Roja que una marea de barro está invadiendo su casa; eso fue lo último que dijo antes de perderse la comunicación.

Entre los primeros rescatistas se encontraba el hoy Sargento Carrizosa, del Cuerpo de Bomberos de la ciudad de Ibagué, quien para ese entonces ya era un miembro antiguo. Salió con su equipo al lugar del acontecimiento, sin imaginarse la magnitud de este desastre natural.

“Al llegar al lugar del desastre, sólo se ven cadáveres cubiertos por cenizas, no se podía distinguir entre vivos y muertos”, afirmó Carrizosa.

Una señora, con la pierna

atrapada por el afán de salvar su vida, agarró una segueta que se encontró a su alrededor y comenzó a quitarse la pierna, los segundos eran agonizantes, pero cada seguetazo era un esfuerzo por sobrevivir. Un rescatista de la Defensa Civil trató de socorrerla; al agotar todos los recursos posibles y no poder sacarla, ella misma, con valentía, le pidió al joven que tomara la segueta y le amputara la pierna. A pesar de lo rudimentario de la herramienta y del dolor que sentía, esta señora no musitaba palabra alguna, era como si su mente se encontrara en otro lugar, lo único que quería era salvarse y salir de esa pesadilla.

Más refuerzos

Rescatistas de diferentes partes llegaron para ayudar a las personas que sobrevivieron, más de 5 mil hombres entre Fuerza Aérea, Ejército, Bomberos, Defensa Civil y Cruz Roja participaron en esta búsqueda.

Las ayudas comenzaron a llegar de diferentes partes del mundo; pero en realidad era poco lo que se podía hacer. Más del 90 por ciento de la población había perecido, las pocas personas que pudieron salvar sus vidas necesitaban agua; todos estaban cubiertos por ceniza, el mayor de sus problemas eran las quemaduras, hechas por la lava caliente que bajó del volcán. Los helicópteros sobrevolaban el lugar en busca de sobrevivientes, pero el resultado no era acogedor, ya que solo quedaban cenizas.

En el recuerdo de todos

Un niño enterrado en el lodo fue despertado por un helicóptero mientras un fotógrafo le sacaba retratos a los muertos, creía que este era un cadáver más, al moverse se percataron que el niño Guillermo Páez estaba vivo. (García, 2007)

LA CATARSIS

La poética considera que el temor y la compasión son un medio para llegar a la catarsis. Esto significa purificación, de suciedades físicas, contaminaciones miasmáticas. Es la purificación de estados o tendencias morales desviadas; mejoramiento o purificación de tipo ético. (Taringa, s.f.)

A través del dolor, el sufrimiento y la compasión, se produce la catarsis. Solo cuando vemos a Edipo desplomado por su propia verdad nacida del sufrimiento que ignoraba lustros atrás, se produce la expiación para el público que a través del dolor del héroe trágico expía el propio. Lo mismo sucede con Orestes, con Electra y con Antígona (Autores varios, 1982).

La compasión es el sentimiento que se experimenta ante un sufrimiento inmerecido. [El] temor: Se produce poniendo a la vista la precariedad de la vida humana. [...] Según Aristóteles, la tragedia más bella es la que acaba en desgracia, porque consigue así plenamente el fin emocional de la obra trágica. (Taringa, s.f.)

La heroína trágica en el desastre de Armero está simbolizada en la figura de la niña Omaira Sánchez, verdadero ícono de la tragedia, quien:

[...] fue encontrada por el socorrista de la Cruz Roja Jairo Enrique Guativonza, en la tarde del 14 de noviembre.

Cuentan las personas, que vieron la pesadilla que empezaba a vivir Omaira, que ella quedó atrapada al caer en una alcantarilla cuando corría con su abuela y su tía saliendo del barrio Santander, donde residía. El socorrista, después de varias horas de trabajo, intentó sacarla de todas las formas posibles pero sus piernas estaban atrapadas entre una plancha de cemento, pedazos de ladrillos, palos y escombros. (García, 2007)

El destino de la niña estaba marcado hacia la muerte, pues cuando intentó sacarla, notó que sus piernas estaban atrapadas además entre cadáveres humanos hundidos entre el lodo (Parra, 2006).

“No fueron suficientes los esfuerzos de Guativonza y otros socorristas que con motobombas trataron de evitar que el agua, que le llegaba al cuello, subiera de nivel y la ahogara. Tampoco el trabajo de varias personas que la alimentaban e hidrataban, mientras los miembros de la Cruz Roja trataban de quitar los obstáculos que la tenían atrapada.

Ante la mirada impotente de periodistas, camarógrafos y fotógrafos que mostraron al

mundo su imagen de ternura y que pese a su estado nunca entró en desespero, Omaira murió el sábado 16 de noviembre”. Así reseña Radio Caracol la tragedia de Omaira Sánchez. (Parra, 2006)

Una muerte anunciada

Sola en la noche, con el miedo de la oscuridad, el susurro de llantos, lágrimas, gritos, desfiles de cadáveres, la noche que venía, sola entre tantos muertos, sola sobre los escombros de su ciudad, sola y abandonada por todos, la de Omaira fue una muerte anunciada y televisada. Cuentan que, cuando llegaron los reporteros, estaba agachada sobre un flotador (la cámara de un neumático) que colocaron bajo sus brazos como único recurso, sintió las voces, levantó la carita y les miró. Intentó una sonrisa. “¡Ay...!”, dijo pero no lloró, y los periodistas afirmaron que “no nos miró con súplica, no estaba derrotada, había mucho de valentía en su mirada”. No dijo que le dolían las piernas sino que simplemente no las podía mover. “Siento frío”, parece que dijo con una mirada profunda, entre resignada y triste, pero se le veía tranquila, valiente: “Era una niña toda coraje”, escribió entonces Cristina Echandía.

“Tengo miedo que el agua suba y me ahogue porque yo no sé nadar, aunque soy aquí de tierra caliente”, balbuceó. En un momento apoyó su rostro sobre el neumático, como para descansar y estuvo así unos cinco minutos, después, otra vez levantó el rostro y pronunció unas frases un poco

incoherentes y ya sus ojos estaban más rojos y se notaba algo de delirio. “Tengo sed”, dijo e intentó tomar un poco de aquella agua putrefacta: “Se lo impedimos y le pasamos otro vaso de agua”, recuerdan los periodistas que asistieron impotentes a su agonía.

Los socorristas regresaron y se volvieron a ir, tras señalar que era imposible tratar de sacarla por la fuerza, porque eso sería destrozarla de la cintura para abajo. Dijeron que era indispensable traer la motobomba para sacar el agua y poder proceder a retirar la materia que la aprisionaba. (Agirregabiria, 2001).

Omaira podía salir de su percance con la ayuda de una gran motobomba que sacara el agua del lugar en que se encontraba. Pero los miles de helicópteros, camperos y demás vehículos solo transportaban cámaras de TV.

Una verdadera heroína de la tragedia, comparable por su valentía a Antígona, la hija mayor de Edipo, que desafió las leyes civiles enarboladas por su leguleyo tío Creonte para impedir dar sepultura a su hermano Polinesis, y por su resignación a Ifigenia, la hija de Agamenón y de Clitemnestra. ¿Cuál fue el pecado de Omaira para sufrir semejante suerte? ¿Acaso el mismo de Ifigenia? De acuerdo al mito griego:

Artemisa castigó a Agamenón tras haber matado este un ciervo sagrado en una arboleda sagrada y alardear de ser mejor cazador. En su camino a Troya

para participar en la Guerra de Troya, los barcos de Agamenón quedaron de repente inmóviles al detener Artemisa el viento en Áulide. Un adivino llamado Calcas reveló un oráculo según el cual la única forma de apaciguar a Artemisa era sacrificar a Ifigenia, hija de Agamenón. Según algunas versiones, éste así lo hizo, pero la mayoría afirma que Artemisa la sustituyó en el último momento por una corza o una cierva y la transportó a Táuride, en Crimea, donde la convirtió en su sacerdotisa teniendo la misión de sacrificar a los extranjeros como ofrendas a la diosa [Eurípides, 2000]. (Ishtar Sylphide, 2011)

Pero hasta ahora no se tiene ninguna noticia de que Omaira fuera sustituida por ninguna cierva en el momento en que murió, en vivo y en directo frente a las cámaras de televisión del mundo; pero al igual que el mito griego, su sacrificio ha perdurado en la memoria reciente de la humanidad y su dolor y sufrimiento se convirtió en una especie de catarsis para los colombianos que cargamos con la culpa de su agonía y muerte absurdas.

Lo misterioso: de Eleusis a Armero

Los Misterios Eleusinos se refieren a los ritos en torno a la figura de Deméter, y es bastante probable que existiese una relación con los cultos a diosas de la Creta minoica.

El mito fundamental de Deméter, que constituye el corazón de los misterios eleusinos, es su relación con Perséfone, su hija, y ella misma de joven. En el

panteón olímpico, Perséfone era hija de Zeus y consorte de Hades (Plutón para los romanos, dios de la riqueza del inframundo). Perséfone se convirtió en diosa del inframundo cuando Hades la secuestró en la tierra y la llevó con él. [...] La vida se paralizó mientras la deprimida Deméter (diosa de la tierra) buscaba a su hija perdida [...]. Finalmente, Zeus no pudo aguantar más la agonía de la tierra y obligó a Hades a devolver a Perséfone enviando a Hermes para rescatarla. Pero antes de liberarla, Hades le engañó para que comiese seis semillas de granada, lo que la obligaba a volver seis meses cada año. Cuando Deméter y su hija estaban juntas, la tierra florecía de vegetación. Pero durante seis meses al año, cuando Perséfone volvía al inframundo, la tierra se convertía de nuevo en un erial estéril. (Wikipedia, 2012a)

Los Misterios encarnan el ciclo vivificador de la vida y la muerte.

[...] Los griegos también conocían otra faceta de Perséfone. Ella era además la terrible Reina de los muertos, cuyo nombre no era seguro pronunciar en voz alta y a la que se referían como "La Doncella". [...] extraños ritos iniciáticos secretos de regeneración de los misterios eleusinos, que prometían la inmortalidad a sobrecojidos participantes: una inmortalidad en el mundo subterráneo de Perséfone, en un banquete con los héroes bajo su pavorosa mirada. (Wikipedia, 2012b).

En definitiva lo misterioso siempre involucraba la tríada mágica en donde la materia, el símbolo y la energía actuaban como un todo más allá de la muerte (Burkert, 2007).

En Armero, muchas prácticas místicas también se dan en torno a la magia y a la brujería. Es muy común en esta región del norte del Tolima, realizar enterramientos para intervenir de alguna manera en los misterios del amor, de la muerte y del más allá. Así un entierro se puede entender básicamente de tres maneras (la tríada mágica): como un funeral católico, como el hallazgo de una guaca, y como un maleficio.

En este sentido, todo acto opera como contenido y como continente. Los cambios en la naturaleza de las cosas solo pueden ser controlados recurriendo a la magia. Contenido y continente, son el lugar de eventos faustos e infaustos, de hallazgos preciosos y terribles al mismo tiempo. Sobre las acciones que tiene que ver con las guacas y los trabajos de brujería, todo es simultáneamente: cosas y sucesos. La trinidad misma de cosa-suceso-concepto: "ley de participación". En ese mundo las cosas son dotadas de características místicas (Lévy-Bruhl, 2003).

Así, la suerte, está totalmente emparentada con la magia y las prácticas místicas autóctonas. Las cosas que contienen la suerte, son usadas para atraer prosperidad. Esta naturaleza reside en los amuletos (objetos que le "traen o dan suerte" al portador) y, al tiempo, la de las reliquias entendidas como dones que proceden de los muertos.

Las pavorosas analogías del yelo de guaca y el encanto, son entonces los equivalentes a la dicotomía de suerte y muerte. Suerte y muerte han sido las dos caras del destino en el norte del Tolima. Tenemos entonces que es muy dado referirse a Armero, después de la avalancha, como “*El finaito Armero*”. “La sustancia del Destino hace de Armero un Camposanto, un cementerio con cementerio” (Suárez, 2009).

La gran paradoja es que del pueblo solo se salvaron el cementerio y las casas aledañas. La muerte burlándose de la muerte como en las grandes farsas bufas. Cada 13 de noviembre, Armero recuerda su último día. Una avalancha de lodo que dejó una avalancha de huesos y que es cubierta por una avalancha de flores. Un instante congelado, que es la vida que muere y la muerte que vive (Suárez, 2009).



Obra: “*La malasangre*”, Fotografía: Arturo García Torres

BIBLIOGRAFÍA

Agirregabiria, Mikel. (2001). Omaira Sánchez, una historia inolvidable de 1985. *Blog*. Recuperado de <http://blog.agirregabiria.net/2007/01/omayra-sanchez-una-historia-inolvidable.html>

Agudelo, Diego. (2005). La reconstrucción de un pueblo fantasma. *Elmundo.com*, 11 de noviembre. Recuperado de http://www.elmundo.com/portal/resultados/detalles/?id_x=2633&anterior=1¶mdsdia=5¶m

[dsmes=06¶mdsanio=&cantidad=25&pag=7460](http://www.elmundo.com/portal/resultados/detalles/?id_x=2633&anterior=1¶mdsdia=5¶mdsmes=06¶mdsanio=&cantidad=25&pag=7460)

Aristóteles. (1964). *Arte poética*. Trad. José Goya y Muniain. Madrid: Espasa-Calpe S.A.

Autores varios. (1982). *Teatro griego*. Barcelona: Círculo de Lectores.

Bernard, C. (2008). Cerros, nevados y paramos: un intento de arqueología etnográfica. *Revista Española de Antropología Americana*, 38(1), 167-189.

- Brown, Ann. (1983). *Arthur Evans y el Palacio de Minos*. Oxford: Ashmolean Museum. (4 volúmenes).
- Burkert, Walter. (2007). *La religión griega*. Madrid: Editorial ABADA.
- Círculo Freudiano. (s.f.). Sobre la Poética de Aristóteles. Recuperado de <http://www.circulofreudiano.com.ar/aristoteles.html>
- Colombia, Congreso de la República, Ley No. 1415 del 22 de Noviembre de 2010.
- Esquilo. (1989). *Obras completas*. La Orestia. Bogotá: Editorial Panamericana.
- Eurípides. (2000). *Ifigenia en Áulide*. Tragedias III. Edición de Juan Miguel Labiano. Madrid: Cátedra.
- García, Joan. (2007). Armero 22 años después. *Lacotelera*. Recuperado de <http://a-la-criolla.lacotelera.net/categoria/crainica>
- García, L. (2005). *Armero: un luto permanente*. Bogotá: Editorial Debate.
- Guillermina. (s.f.). Edipo Rey. *Alipso*. Recuperado de http://www.alipso.com/monografias2/resumen_Edipo_Rey/
- Hawking, S. W. (1993). *Historia del tiempo: del Big Bang a los agujeros negros*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- Homero. (2004). *La Odisea*. Traducción de Carlos García Gual. Madrid: Alianza Editorial.
- Ishtar Sylphide. (2011). Ifigenia. *Blog*. Recuperado de http://klytemmnestra.blogspot.com/2011_01_01_archive.html
- Lévy-Bruhl, Lucien. (2003). *El alma primitiva*. Barcelona: Editorial Península.
- Montenelli, Indro. (1982). *Historia de los griegos*. Barcelona: Plaza & Janés, S.A. Editores.
- Parra, Eduardo. (2011). Omaira Sánchez... nunca más. *Blog*. Recuperado de <http://www.eduparra75.com/2006/11/omaira-snchez-nunca-ms.html>
- Restrepo, Daniel. (1952). *El mártir de Armero: la vida y sacrificio del Padre Pedro María Ramírez Ramos: víctima de la revolución del 9 de Abril de 1948*. Bogotá: Imprenta Nacional.
- Suárez G., Luis A. (2009). Lluvia de flores, cosecha de huesos. Guacas, brujería e intercambio con los muertos en la tragedia de Armero. *Revista Maguaré*, 23. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Sófocles. (1982). *Teatro griego*. Edipo Rey. Traducción de Francisco Adrados. Barcelona: Círculo de Lectores.
- Taringa.net. (s.f.). La Poética de Aristóteles. *Taringa*. Recuperado de <http://www.taringa.net/posts/apuntes-y-monografias/2547033/La-poetica-de-aristoteles.html>
- Wikipédia. (2012a). Deméter. Recuperado de <http://es.wikipedia.org/wiki/Dem%C3%A9ter>
- _____. (2012b). Perséfone. Recuperado de <http://es.wikipedia.org/wiki/Pers%C3%A9fone>
- _____. (2012c). Poética (Aristóteles). Recuperado de [http://es.wikipedia.org/wiki/Po%C3%A9tica_\(Arist%C3%B3teles\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Po%C3%A9tica_(Arist%C3%B3teles))
- _____. (2012d). Teoría de Big Bang. Recuperado de http://es.wikipedia.org/wiki/Teor%C3%ADa_del_Big_Bang
- _____. (2012e). Tragedia de Armero. Recuperado de http://es.wikipedia.org/wiki/Tragedia_de_Armero

Entrevista

Sánchez Luna, Cenén. Oriundo de la población de Lérida (Tolima), músico fundador de la primera orquesta de Armero: Las Águilas del Norte.

CREACIÓN COLECTIVA, UNA DIDÁCTICA DEL TEATRO 2012*

COLLECTIVE CREATION, DIDACTICS OF THEATER 2012

Carolina Grajales Acevedo**

*** Magister en
Enseñanza de las
Ciencias, Universidad
Autónoma de
Manizales. Licenciada
en Artes Escénicas
con Énfasis en Teatro,
Universidad de Caldas.
Coordinadora de
Práctica Educativa,
Licenciatura en
Artes Escénicas,
Universidad de Caldas.
Integrante del Grupo de
Investigación Mundos
Simbólicos, categoría
B en Colciencias,
Universidad de Caldas.
Docente Universidad de
Caldas, Departamento
de Estudios Educativos.
E-mail: carolina.
grajales@ucaldas.edu.co*

RESUMEN

El artículo “Creación Colectiva una Didáctica del Teatro”, conduce al encuentro con la didáctica del teatro, campo poco investigado y que en este estudio adquiere formas que se acercan a su existencia. Transitando así por las reflexiones frente al teatro en relación con la historia y la didáctica, elementos que se relacionan a partir del trabajo de puesta en escena con una metodología de creación colectiva. Los resultados de esta investigación nos acercan a una didáctica del teatro que se fundamenta en la exploración, el juego, el pensamiento crítico, la realización creativa y la estética de la puesta en escena.

PALABRAS CLAVE

Creación colectiva, teatro, historia, didáctica, puesta en escena.

ABSTRACT

The article: “Collective creation, didactics of theater”, leads to the encounter with theater didactics, a field that has not been investigated in an abundant manner and that, in this study, acquires some forms that are closer to its existence. Moving this way, around reflections about theater and its relation with history and didactic as elements that relate from staging as a collective creation methodology. The results of this research bring us closer to a conception of didactics of theater that is based on exploration, game, critical thinking, creative performance and staging aesthetics.

KEY WORDS

Collective creation, theatre, history, didactics, staging.

* Recibido: 5 de Junio de 2013, aprobado:13 de Julio de 2013

TEATRO EN LA ESCUELA

Aunque el teatro ha estado presente en la historia, al igual que la educación, no se encuentran referentes teóricos de una didáctica para la puesta en escena. Existen algunos acercamientos de la función didáctica del teatro: “todo teatro es didáctico cuando apunta a instruir al público al invitarlo a reflexionar sobre un problema, comprender una situación o adoptar cierta actitud moral” (Pavis, 1980, p. 481). En la referencia de Pavis se ve una relación, pero no una construcción de sentido acerca del teatro en el campo educativo. Se hace necesario entonces, encontrar el rumbo del teatro en la escuela.

El teatro nace como un grito en el aire, expresa lo que sentimos, denuncia las inconformidades en las que vivimos. Se trata de comprender desde nosotros mismos la situación actual, de ubicarnos en la historia para entender el presente y poder presentar desde allí, desde el teatro, desde el sentir, la comprensión de lo que pasa. Es la visión del mundo de cada individuo que al hacerse colectiva se convierte en un sentir fuerte. Con el tiempo, el ser humano ve en el teatro la forma de manifestar sus ideas, de denunciar injusticias, de inquietar a un público o de acercarse a una realidad que puede transformar, si es necesario, el pensamiento social, político o económico de una época o cultura.

Entre los griegos, por ejemplo, se aceptaba que una función del teatro era formar al ciudadano (García, 1994, p. 31).

Se encuentran dos intereses: reconocer la didáctica desde el hecho teatral y ver

el teatro como forma de comprensión de nuevos conocimientos. Siempre hay alguien en proceso de aprender algo, lo que valida a la didáctica como un campo amplio para llegar a un aprendizaje y no limitado por la instrumentación de clase. “La didáctica es la ciencia de la educación que estudia e interviene en el proceso de enseñanza-aprendizaje con el fin de conseguir la formación intelectual del educando” (Mallart, 2000, p. 1), pero, ¿existe una didáctica de la puesta en escena para la comprensión del mundo que nos rodea? Las reflexiones de algunos autores se acercan al hecho teatral desde el campo educativo:

Tanto la educación como la creación son procesos humanos que permiten estructurar una visión sobre el mundo. El primero a partir de la comunicación de conocimientos y el segundo a partir de artefactos que permiten responder algunas preguntas sobre el mundo. (Loaiza, 2010, p. 81)

TEATRO, HISTORIA Y COMPRENSIÓN

El teatro es un medio para contar historias, para transmitir ideas, “el teatro consiste en elaborar reproducciones vivas de acontecimientos, contados o inventados, que se producen entre los hombres, con el fin de divertir” (Brecht, 1982, p. 1). Estos elementos característicos del teatro se encuentran relacionados con la mimesis [imitación o representación de una cosa (Pavis, 1980, p. 311)], y con la *poiesis*, definida en la poética de Aristóteles como la imitación de la acción (*praxis*).

El teatro ha estado presente a lo largo de la historia, ha recogido las vivencias culturales de épocas, de culturas, de lo político, lo social y lo económico. A partir de este arte escénico, se han mantenido y recuperado las tradiciones de los pueblos y se han comprendido los momentos históricos de cientos de personajes que, a través de sus dramas, nos han acercado tanto al teatro del entretenimiento como también al momento histórico de días pasados, lo que lo convierte en un elemento educativo, pedagógico, didáctico, que desarrolla en el actor un pensamiento crítico a partir del encuentro con el personaje y la época que representa. “Partiendo de la base de que el arte teatral compromete al hombre en su totalidad, es decir, estimula su área cognoscitiva, su área emocional, su área psicomotora y lo enfrenta a la sociedad” (Martínez, 1994, p. 13), nos acercamos al ser humano que entra en contacto con el teatro, y desde allí crea la armonía con el mundo que lo rodea y comprende su ayer y su ahora.

A partir de esta percepción se puede comprender la relación que ha tenido el hombre con el teatro y su encuentro con la educación y la cultura de un pueblo, tal como lo manifiesta Grotowski (1970), al referirse al trabajo del laboratorio teatral:

[...] aunque hayamos utilizado a menudo textos clásicos, el nuestro es un teatro contemporáneo en el sentido en que confronta nuestras más íntimas raíces con nuestra conducta corriente y con nuestros estereotipos y de esta manera nos muestra cómo somos “ahora” en perspectiva de nuestro “ayer” y nuestro “ayer” con nuestro “ahora”. (p. 47)

DIDÁCTICA-CREACIÓN COLECTIVA

En la década de los cincuenta surge un fenómeno que afecta todos los ámbitos nacionales y que marca una diferencia entre el teatro que hacía Osorio y el nuevo teatro: la violencia. El teatro no puede seguir simplemente entreteniendo, el pueblo tiene la necesidad de tener voz, de manifestarse, de darle una interpretación a su realidad.

La forma de hacer teatro de otros países llega a Colombia. Se recibe una gran influencia de autores como Bertolt Brecht, de Alemania, quien muestra en sus obras la realidad política que vive su país y defiende a la clase obrera que es la más afectada. Esta clase de influencia lleva a que los hacedores de teatro busquen un teatro con una identidad propia que presente la realidad nacional.

El nacimiento del nuevo teatro en Colombia cuenta con la influencia de grandes autores de otros países que se han preocupado por investigar para que el teatro encuentre teorías y técnicas propias. Autores como Bertolt Brecht, Konstantin Stanislavsky, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Augusto Boal, entre otros, han despertado la inquietud de hacedores de teatro colombianos, como Santiago García, quien estudia en Alemania, y Enrique Buenaventura, en Argentina. Los dos dramaturgos regresan a Colombia con la inquietud de trabajar en la búsqueda de nuevas técnicas teatrales, como se ha hecho en otros países, alejándose un poco del empirismo. De estas inquietudes nace la creación colectiva, la cual da a los grupos de teatro una nueva identidad,

una tipificación propia desde cada estilo y cada temática. Como lo dice Santiago García, quien es pionero con su grupo Teatro La Candelaria, “es el intento de un método de trabajo” (García, 2002, p.25).

Se hace del teatro una verdad donde la investigación es el punto neural, el punto de salida y el punto de llegada. Trabajar un tema, soportar cada personaje en la indagación, llevarlo a la creación y recreación donde se expone el problema, las categorías centrales del conocimiento así adquirido, el contexto, los temas y líneas argumentales, hacen que este teatro sea nuevo, fresco, diferente. Este es el punto de partida de un trabajo que culmina en llevar la obra a escena.

Así se comienza a trabajar en Colombia a finales de los años cincuenta y principios de los sesenta; el teatro busca una identidad propia y deja atrás las influencias extranjeras y los grandes clásicos del teatro a cambio de comunicar a fondo lo que está pasando en su contexto actual. Ya no se monta la obra tal y como está escrita. El nuevo teatro implica el porqué, los hacedores se enamoran del hecho escénico, descubren su riqueza y vuelan en ideas, comienzan a darle forma y contenido al acto representativo, la creación colectiva en la escuela enriquece el espacio teatral ya que abre entre estudiantes y docentes el espacio cultural donde, a partir de la puesta en escena, se establece una comunicación que permite la representación del aquí y el ahora y en el que cada comunidad recrea su historia, sus problemáticas, sus luchas.

Para el presente trabajo, los integrantes del colectivo buscan mostrar a través

de la puesta en escena la forma como comprenden, así que escogen el descubrimiento de América que contiene una realidad para ellos desconocida hasta ahora, y se plantean las temáticas que se van a trabajar en cada escena para así ir construyendo el relato de la historia.

Se trabaja la dramaturgia del actor: los actores son intérpretes de situaciones, de acciones, de personajes; investigan la verdad histórica para afirmar su identidad, los estudiantes inician su investigación y el análisis de la realidad actual: “la actuación es el discurso elaborado por el actor sobre el estado del mundo” (Jaramillo, 1992, p.96).

Este trabajo incluye contacto directo con la comunidad educativa, a la cual entrevistan para recoger vivencias, anécdotas y puntos de vista. También se consultan libros de historia y documentos sobre el tema. Una vez finalizado el trabajo investigativo se pasa al trabajo de selección y creación artística teniendo siempre presente que el objetivo de la creación colectiva es la transformación y el cambio.

Dentro de la metodología de la creación colectiva se establecen grupos de trabajo que responden por la escenografía, el vestuario, la redacción del texto y la actuación. Se trata de un teatro de actores que van realizando la obra durante el proceso de creación, el cual depende del aporte colectivo. Para realizar la creación colectiva se parte del interés del grupo. El proceso inicia con la investigación o trabajo de mesa, después sigue la conformación de grupos de trabajo que responden a los intereses particulares; los grupos trabajan coordinados por el

director que asesora y estimula la creación y la investigación. Una vez estudiado el tema y seleccionados los conflictos, se entra en la etapa de improvisaciones, éstas nacen de las asociaciones que hacen del tema los actores-estudiantes, quienes son los creadores del discurso al crear imágenes que se acercan al tema. De las improvisaciones se obtienen los núcleos temáticos que dan inicio al montaje de la obra. Se empiezan a crear las líneas temáticas y el argumento. El texto se escribe a partir de las situaciones creadas por los actores buscando coherencia en la trama y cumplir con el objetivo de transformar la realidad mediante la búsqueda de la estética.

Con el trabajo de la puesta en escena los estudiantes encuentran sus propias fortalezas y debilidades; se apropian de conocimientos gracias a que los comprenden desde el relato; aprenden a trabajar en grupo y experimentan sus ventajas; aprenden los oficios propios del teatro, como actuación, vestuario, escenografía, dramaturgia, técnica vocal, creación de personaje e improvisación; superan los miedos de presentarse en público; encuentran una forma divertida de aprender, y encuentran en la puesta en escena desde la creación colectiva un camino hacia el aprendizaje del teatro y de la vida.

Los estudiantes encuentran en el teatro un medio que comunica a través de demostraciones, una forma de expresar ideas por medio de escenas y de comprender el mundo, un espacio que les da la confianza para expresar lo que quieren decir y lo que piensan. El hecho de poder expresarse ante un auditorio

fortalece el liderazgo. En el teatro encuentran un sentido emocional que integra la sensibilidad estética; el saber que implica interacción de experiencias, conocimientos y reflexión de las artes relacionadas con la cultura; el hacer desde las habilidades y las destrezas artísticas, y el saber hacer comunitario a partir de comunicar sentimientos, experiencias o ideas con énfasis en lo no verbal (gestos, movimientos, sonidos, imágenes, colores, formas). Todo esto involucra la comprensión de lo que se aprende al resaltar en el estudiante la reflexión crítica.

Nos encontramos con que todo teatro es creación colectiva. Como lo afirma Enrique Buenaventura a través de las celebraciones báquicas, la creación colectiva era conocida como teatro al improvisado (Jaramillo, 1992) que nutría la realidad del momento, permitiendo la expresión de otra realidad cultural.

La creación colectiva es un método teatral llevando a la gente de teatro a representar obras que reflejarán los conflictos cotidianos, a nutrirse en las fuentes vivas de la cultura, el folclore, las creencias populares y a recoger los hechos históricos determinantes de la vida de cada país (Jaramillo, 1992, p.93).

El proceso de creación se establece en tres momentos: uno es el cognoscitivo, el cual determina la relación entre arte y ciencia como maneras complementarias en el proceso de apropiación, el segundo momento ideológico que se presenta a través de las concepciones determinando las apreciaciones que tiene el artista del mundo y su realidad, y un tercer momento es el estético el cual presenta la obra y su forma de mostrar la realidad.

En esta primera fase, los estudiantes de Institución Educativa Partidas del municipio de Villa María en caldas comienzan a indagar acerca de los temas que van a trabajar. Ellos relacionan los hechos por su contenido histórico, político y social.

Se comienza a visualizar una didáctica que enriquece la puesta en escena y a su vez acerca a los jóvenes a la comprensión del mundo en el que habitan.

Tanto la didáctica como la creación colectiva requieren de habilidades que se acrecientan con la experiencia con el fin de mejorar su práctica docente. La actuación docente puede ser innovadora si se apoya en procesos reflexivos. Debido a que algunos de los fines que se persiguen son creados durante el proceso, es imposible la aplicación rutinaria y mecánica de normas, razón que obliga a modificar fórmulas de actuación y a investigar nuevas maneras de hacer.

Diferentes autores, como Zubiría y Tamayo, consideran que a partir de aprendizajes significativos el alumno construye significados que enriquecen su conocimiento. La escuela activa se centra, se ubica en el alma del estudiante y lo pone en contacto con una realidad en la que tiene la oportunidad de expresarse. "Es claro que el rol principal del estudiante activo es ocuparse autónomamente (sin amenazas y sanciones) en tareas específicas que le aporten a su desarrollo, como investigar, consultar, experimentar, manipular, clasificar, socializar y compartir aprendizajes" (Zubiría, 2004, p.51), donde la mayoría de las actividades son planteadas de manera colectiva y se

requiere una distribución de tareas dentro del grupo.

La tarea de la didáctica no se remite sólo a enseñar, sino que busca crear las condiciones para que los alumnos aprendan. Pero, ¿qué es aprender? Es un proceso en el que tiene lugar un cambio o modificación de la conducta, persistente, normalmente positivo para el organismo y como consecuencia de algún agente exterior a la persona que aprende (Mallart, 2000, p.18).

ENSEÑANZA DEL TEATRO EN LA ESCUELA

A partir de la enseñanza del teatro aparecen dos componentes, uno práctico y otro teórico, con el fin principal de desarrollar una puesta en escena que implique el aprendizaje de técnicas que permitan tener las herramientas necesarias para el desarrollo del hecho escénico. Allí el estudiante se relaciona con el mundo en el que vive y el cual intenta representar, valiéndose de la didáctica como ciencia práctica de intervención y transformación de la realidad, a partir de la realización de la puesta en escena. Asimismo, el teatro propicia estrategias de escritura dramática a partir de la narrativa de la vida cotidiana, de la historia y de la imaginación. Al insertar al estudiante en la praxis del lenguaje a través de los procesos de sentido, se le compromete con el conocimiento del mundo y con el desarrollo de actitudes y valores hacia los demás.

El mundo como escenario del hombre supone un programa de vida que puede extenderse en varias direcciones: hacia

el conocimiento, hacia los factores de convivencia y de alteridad, hacia el cultivo del arte. En general, la literatura y el teatro desarrollan, además de la creatividad y la expresividad, la relación con el otro y su comprensión, al mismo tiempo que transforman la idea de mundo al explicar los fenómenos que se relacionan con su objeto, lo que contribuye con la construcción de pensamiento a partir de la creación colectiva.

DIDÁCTICA EN EL TEATRO

Se hace visible también la dimensión social y colectiva, ya que juega un rol central en los procesos de aprendizaje y desarrollo de toda persona (Rickenmann, 2006), lo que deja ver al trabajo de la creación colectiva como didáctica del teatro y al aprendizaje de los estudiantes en la relación con el desarrollo de la persona, gracias a que el arte busca integrar al individuo acercándolo a la sensibilidad.

“Las significaciones de objetos, de acciones, de comportamientos, constituyen un segundo aspecto de la medición cultural de las interacciones del individuo con su entorno” (Rickenmann, 2006, p. 169), esto es, para Vigotsky, la medición semiótica.

Los entornos material y social son fundamentalmente culturales, un mundo cargado de significaciones. Estas significaciones, hacen posible el trabajo de creación colectiva ya que los estudiantes se relacionan con los códigos, las costumbres, los valores y todo tipo de artefactos culturales. Tal como lo indica Rickenman (2006), “la dimensión semiótica consiste en comprender el valor

funcional de los sistemas semióticos y artefactos culturales con los que actuamos y nos comunicamos” (p. 6).

Rickenmann (2006) manifiesta la importancia de los artefactos culturales para el desarrollo de aprendizajes. A su vez, se puede pensar en el teatro como un artefacto cultural ya que encierra códigos a partir del paradigma histórico-cultural, en la medida en que articula las dimensiones externas e internas propuestas por Vigotsky y Piaget, quienes consideran que el proceso del individuo está relacionado desde lo sociocultural y lleva al individuo a construir sus relaciones con el mundo y con él mismo (Rickenmann, 2006). Aquí es donde se habla de las didácticas específicas, en efecto toda situación de enseñanza-aprendizaje es una actividad conjunta de profesor-alumno.

A partir del trabajo de creación colectiva, los estudiantes asumen puntos de vista desde un hecho histórico, los cuales son confrontados para crear una producción de conjunto. La labor del profesor consiste en desplegar las indicaciones e instrumentos que permitan que los alumnos encuentren el camino de resolución. De esta manera, el alumno es co-responsable en la actividad; la naturaleza de la actividad conjunta es la manera en que “cada participante asume su rol y acciones sobre el medio didáctico en función de los otros participantes” (Rickenmann, 2006, p. 7).

El arte permite una variedad de actividades para construir su didáctica: “la constatación del universo de las prácticas artísticas no se reduce a la sola relación artista-producción de la obra de arte” (Rickenmann, 2006 p 13),

así que las prácticas artísticas permiten una construcción acorde como objeto de enseñanza que “apunta como objetivo fundamental de la enseñanza artística, a saber, una experiencia estética concebida como actividad colectiva” (Aguirre, 2000 citado por Rickenmann, 2006, p. 13). “Las obras humanas emergen en ámbitos histórico-culturales como respuesta específica de la colectividad a los cuestionamientos de la realidad” (Rickenmann, 2006, p. 17). Crear, comunicar, exponer, criticar, analizar, interpretar, conservar, constituyen, para Rickenmann, las cristalizaciones de la experiencia humana.

RESULTADOS

“Los conocimientos y habilidades adquieren sentido solamente cuando están encarnados en objetos e integrados a contextos en los que funcionan: en otras palabras cuando se da en el ámbito de la experiencia” (Dewey, 1958, citado por Rickerman, 2006, p. 18). Este texto se acerca a una didáctica de las artes en relación con lo que se enseña y se aprende. Se encuentra que la didáctica en el arte tiene valor desde la estética y desde la comprensión del mundo en el que habita cada sujeto, y que a partir de la relación con el entorno se construye el aprendizaje. La obra de arte crea herramientas para pensar la didáctica de forma colectiva y en constante relación con el contexto que nos rodea.

Fase descriptiva

ACTIVIDAD	TEMA	APRENDIZAJES	TEORÍAS
1. <i>Acercamiento al contexto</i>	Descubrimiento de América.	Motivación.	Revisión de ideas previas.
2. <i>Momento teórico</i>	Personajes. Situaciones. Conflicto.	Comprensión del mundo.	Revisión bibliográfica. Entrevistas a docentes.
3. <i>Momento práctico</i>	Escenografía. Vestuario. Actuación.	Apropiación del discurso.	Creación colectiva.

Fase interpretativa

ACTIVIDAD	TEMA	APRENDIZAJES	TEORÍAS
1. <i>Descubrimiento de América</i>	Hazaña pretexto.	Comprensión.	Indagación consulta
2. <i>Cristóbal Colón</i>	Personaje: Enamorado. Loco. Ambicioso. Inteligente. Aventurero.	Expresión.	El personaje.
3. <i>Situaciones</i>	Ampliación de rutas comerciales Invasión de turcos. Árabes y turcos controlan el mercado. Nuevas invasiones.	Pensamiento crítico.	Antecedentes históricos. Entrevistas. Relatos.
4. <i>Vestuario. Escenografía. Actuación. Dramaturgia.</i>	Innovar. Creación. Transformación.	Creatividad. Imaginación. Visión estética.	Improvisación. Actuación. Montaje. Puesta en escena.

Fase comprensiva

ACTIVIDAD	TEMA	APRENDIZAJES	TEORÍAS
1. <i>Evaluación</i>	Reflexión del proceso.	Expresión de sentimientos.	Técnicas de actuación. Técnicas de improvisación.
2. <i>Experiencia</i>	Emociones	Desarrollo personal. Sensibilidad.	Técnica vocal. Expresión corporal.
3. <i>Trabajo en grupo</i>	Nuevas formas de aprender.	Reconocimiento del otro. Desarrollo de competencias.	Creación colectiva. Montaje. Puesta en escena.

CONCLUSIONES

En las creaciones colectivas se genera comprensión de los momentos históricos representados.

Los jóvenes, a partir de la representación, logran comprensión de los hechos en tanto los apropian.

Didáctica que se fundamenta en la exploración, el juego, el pensamiento crítico, la realización creativa y la estética de la puesta en escena.

Los estudiantes, a través de la puesta en escena, interpretan el mundo y realizan diferentes lecturas del país.

La creación colectiva es, entonces, un elemento dinamizador del aprendizaje de los estudiantes porque en ella encuentran una metodología que les permite indagar, comparar, pensar críticamente y construir un conocimiento.

La creación colectiva, como didáctica de teatro, introduce a los estudiantes al desarrollo de su aprendizaje a partir del juego escénico.



Obra: "La malasangre", Fotografía: Mauricio Marín

BIBLIOGRAFÍA

Brecht, Bertolt. (1982). El pequeño órgano para el teatro. En *Escritos sobre teatro*. Buenos Aires: Nueva Visión.

García, Santiago. (1994). *Teoría y práctica del teatro*. Bogotá, D.C.: Teatro La Candelaria.

Grotowski, Jerzy. (1970). *Hacia un teatro pobre*. Dinamarca: Siglo XXI Editores.

Jaramillo, María (1992). *Nuevo teatro colombiano: arte y política*. Medellín: Universidad de Antioquia.

Loaiza, Luis. (2010). *La poética del docente: Reflexión en torno a la presentación del rol de docente de actuación en las aulas de clases de artes escénicas*. Tesis Meritoria. Manizales: Universidad de Caldas.

Mallart, Juan. (2000). *Didáctica: concepto, objeto y finalidad*. Barcelona: Universidad de Barcelona.

Martínez, Gilberto. (1994). *Teatrario*. Medellín: Secretaría de Educación y Cultura.

Pavis, Patrice. (1980). *Diccionario de teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós comunicaciones.

Rickenmann, R. (2006). *El rol de los artefactos culturales en la estructuración y gestión de secuencias de enseñanza-aprendizaje*. Ginebra, Suiza: Universidad de Ginebra.

Tamayo, Oscar. (2009). *Didáctica de las ciencias*. Manizales: Universidad de Caldas.

Zubiría, Miguel de (dir.). (2004). *Enfoques pedagógicos y didácticas contemporáneas*. Bogotá, D.C.: Fundación Internacional de Pedagogía Conceptual Alberto Merani.



¿CREACIÓN O INVESTIGACIÓN?*

CREATION OR INVESTIGATION?

Carlos Araque**

*** Maestro en Arte Dramático, Especialista en "Voz Escénica" y en "Ciencias de la Educación, Magister en Resolución de Conflictos y Mediación, y Antropólogo. En 1987 funda el Grupo Vendimia Teatro. Es docente de planta de la Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital. Participó en dos ocasiones en el Instituto Internacional de Antropología Teatral (ISTA), en Dinamarca y Alemania. Fue asistente de dirección del maestro Theodoros Terzopoulos, en el grupo Attis Theater de Grecia. Dirige el grupo de investigación "Estudios de la Voz y la Palabra" de la Universidad Distrital. Entre sus publicaciones se destacan: Ceremonial y Ritual Muisca, Dramaturgia en el teatro de los Muisca, Voces para la escena, El teatro está en la calle, El destino del caminante, Teatro en Acción, propuestas pedagógicas.*

RESUMEN

¿Cuáles son las relaciones evidentes y ocultas entre la creación y la investigación en el proceso teatral o escénico? Lo que realmente importa al poner la creación en relación con la investigación, es el potencial que desarrolla la persona para propiciar el acto creador y no la gran obra de arte. La academia (en un sentido genérico), pone en situación, está en función de permitir el momento para que se dé el proceso creativo, entonces lo que realmente importa no es el acto creador, sino cómo el individuo entiende el proceso de investigación que lo conlleva a la creación, por ello valores como espontaneidad e imaginación, innovación e indagación, deberían estar en las Facultades de Arte en el centro de toda actividad académica.

PALABRAS CLAVE

Creación, investigación, teatro, artes escénicas, proceso creativo.

ABSTRACT

Which are the evident and hidden relationships between creation and investigation in the theater or scenic process? What really matters when placing creation in relation to investigation is the potential the person develops to favor the creating action and not the great work of art. Academy (in a generic sense) places in situation and is in the function of allowing the moment for the creative process to happen, then what really matters is not he creator act but how the individual understands the research process which implies creation. This is why values such as spontaneity and imagination, innovation and inquiry should be the center of every academic activity in the Art Faculties.

KEY WORDS

Creation, investigation, theater, scenic arts, creative process.

* Recibido: 5 de Junio de 2013 , aprobado:13 de Septiembre de 2013

Para entender el contexto en el que se debe dar el debate sobre investigación-creación, es importante recordar que en países como Francia, Brasil, Holanda y otros, la creación ha sido aceptada por varias Universidades como una de las funciones misionales de la educación.

Igualmente, es necesario reconocer que aún nos confundimos sobre la diferencia que hay entre creatividad y creación, incluso estos dos términos pueden ser utilizados indistintamente por estudiosos que reivindican la creatividad como producto de la inspiración, otorgada por los dioses o por las Musas. Al igual, los representantes de algunas escuelas postulan que la investigación es propiedad de científicos y especialistas de las ciencias sociales y puras.

Suele resultar un ejercicio interesante intentar diferenciar los conceptos creación y creatividad. Cuando hablamos de creación nos remitimos a un principio, una conducta, una actividad e incluso a una actitud frente al mundo, el medio, la cultura. La creación es vista como una obra de ingenio de arte o artesanía, muy laboriosa o que revela una gran inventiva. Por su parte, la creatividad es la facultad de crear o la capacidad de recomponer lo imprevisto.

No está de más incluir en esta disertación algunos conceptos de creación que han sido acuñados por la sociedad en diferentes momentos y épocas históricas y sociales. Creación, escuetamente, es la acción o efecto de crear. En la génesis de todas las religiones y teologías Dios es el único ser supremo con capacidad de crear; crea al mundo, las personas, los animales y las cosas.

La creación supone entonces la existencia de un ser supremo diferente a lo que ha creado, por ello lo creado se distingue del creador, toma distancia, adquiere cierta autonomía y sin embargo el mundo visto así depende de un absoluto, de un ser omnipotente al cual no se le puede juzgar, criticar ni increpar. Claro, todo esto en el terreno de lo sobrenatural.

¿Tiene sentido ponernos a debatir desde este punto de vista el concepto de creación? Vale la pena tener en cuenta que el poder de creación que se le adjudica a Dios, está un poco emparentado con el concepto de creación que se le otorga a algunos humanos y en particular a los artistas.

[...]

Cuanto miren los ojos creado sea,
y el alma del oyente quede
temblando.

Inventa nuevos mundos y cuida
tu palabra.

[...]

Por qué cantáis la rosa, ¡oh poetas!
Hacedla florecer en el poema.

[...]

El Poeta es un pequeño Dios.
(*Arte Poética*, Vicente Huidobro)¹

Desde el punto de vista de Huidobro, la obra creada adquiere vida independiente de su creador y se vuelve representativa de sí misma, libre de elementos anecdóticos y descriptivos, constituye una nueva realidad. No podemos olvidar que algunos artistas, incluso han creado mundos imaginarios tan poderosos y

¹ Citado en el "Diccionario de términos literarios y artísticos", p. 76.

vitales como los reales. Solo basta recordar a Homero y su universo mitológico, Milton y su paraíso perdido, William Blake y su cosmogonía agraciada, García Márquez y la vida paralela de los Buendía, Jerónimo el Bosco y su Jardín de las Delicias con el cielo, purgatorio e infierno, Dalí y su mundo pictórico surrealista, Beethoven y sus hermosas sinfonías de las cuales se dice que serán menos fugaces que el mármol y el acero.

Sin embargo, y como las palabras adquieren diferentes significados dependiendo de los contextos en que se les emplean, diversos campos epistemológicos aceptan y relacionan creación, creatividad, investigación, innovación, indagación y acciones fundacionales. Esto quiere decir que crea quien funda una ciudad, un movimiento, una plaza pública, una institución, un estilo, un nuevo lenguaje, una forma diferente de asociar los elementos ya existentes. Crear no es solo producir algo de la nada, como lo haría Dios, sino inventar una nueva relación cromática, propiciar un lugar donde se generan nuevas ideas, escribir una obra dramática, un cuento, un poema o una novela, representar un personaje en el teatro o en el cine, fundar una cofradía de artistas, establecer un nuevo canon melódico, generar un nuevo movimiento político, académico o pedagógico a partir de lo ya existente.

En este sentido, la creación es una emancipación de lo considerado como absoluto, una manifestación frente al mundo y sus imposiciones culturales y por ello está presente en la evolución de la naturaleza, en la búsqueda de nuevas alternativas para la cultura, y en el riesgo y el coraje que asumen a diario algunos artistas para producir su obra.

Pensamos que en la actualidad el artista creador es irreverente, transformador, trasgresor y que su quehacer es libre, pero no olvidemos que toda actividad humana tiene implícita la posibilidad de la imperfección, del error, del desatino. Y es aquí donde entra a jugar un papel primordial la relación entre investigación y creación, pues aunque no se trata de buscar la perfección, consiste en explorar nuevas alternativas sociales, culturales, estéticas y artísticas para el futuro de la sociedad.

La creación, más allá de las exigencias institucionales, se debería poner en práctica como una necesidad de la sociedad y en la formación del futuro artista, pues él también con su praxis recompondrá la cultura a la que pertenece, orientando el proceso creativo. La investigación vista de esta manera es la percepción de un orden nuevo, de nuevas relaciones entre términos diferentes, de relaciones inimaginables, de posibilidades antes desconocidas.

En el medio pedagógico, se podría llegar a pensar que el artista adquiere herramientas para reorganizar el universo, darle forma a lo amorfo, nueva existencia al caos. Son las Facultades de Arte las encargadas de fortalecer la capacidad del estudiante de ver las formas encerradas en la materia, de organizar las ideas ocultas en el intelecto y, sobre todo, activar su propio potencial creativo.

Si nos remitimos a particularidades, en el teatro podríamos afirmar que la creatividad le permite al actor superar la tiranía del profesor y del director que le son impuestos tanto cultural como académicamente. Al bailarín, le da la posibilidad de hacer de su cuerpo el

escenario de su vivencia y realizar su anhelo como artista. Al músico, como intérprete o compositor, le permite tomar una posición particular frente a la tradición clásica sin desconocerla, pero con la posibilidad de transformarla. Y de igual manera al pintor, escultor o artista plástico le da la opción de utilizar los materiales para reacomodarlos y darles nuevas formas creando desde su propia visión, no solo en el arte sino también en su vida.

Decimos, con cierta ligereza, que el arte forma parte de las actividades vitales de la humanidad, entonces, cada persona puede ponerlo en práctica. Todos los seres humanos experimentamos sentimientos y emociones, pero solamente ejercitando una actitud creativa e investigativa, adquirimos la capacidad de transmitirlos intencionalmente a los demás. Desde el inicio de los tiempos las sociedades se preocuparon por construir objetos, a estos objetos procuró mejorarlos, y cuando consideró que estaban concluidos, los bautizó para diferenciarlos de los otros, les dio un nombre de acuerdo a su uso, los hizo existir como diferentes a través de la palabra, pero sobre todo con estos objetos transformó su contorno, incidió sobre la naturaleza y con ello construyó su cultura; allí radica la maravilla de la evolución, de los cambios sociales y culturales y la posibilidad de un porvenir digno, equitativo y justo.

La investigación asociada a la creación no puede entenderse como un acto divino, sino como uno de los escenarios de la condición humanidad, pues es un medio de comunicación explícito, que no utiliza únicamente razón, inteligencia, palabra o lenguaje. En el acto creador juegan un papel vital: percepción, sentimientos,

emociones e imaginación; es decir, la creatividad no se sustenta siempre en una lógica racional, por el contrario, explora el universo cognitivo de las diversas lógicas y esto lo hace desde otras formas de percibir y conocer el universo, que incluyen el inconsciente y el subconsciente.

Es evidente que los artistas como seres sociales poseemos la capacidad de experimentar sentimientos, pero no todos tenemos la posibilidad de explorarlos desde el arte, de transmutarlos en otras formas de existencia. Lo que posiblemente más nos diferencia de otras profesiones, es que tenemos una apreciación real y consciente de las cosas y las ponemos en práctica por medio de un ordenamiento lógico, sensible, inteligente y armonioso. El conocimiento es susceptible de ser acomodado, encajado, adecuado e incluso condicionado, de esto deriva la capacidad de aprender lo que antes nos era desconocido. Podemos percibir los objetos tal como son y a esto lo podemos denominar aprendizaje reproductivo, pero también podemos percibir las cosas de formas distintas a la evidente y presentarlas a los otros bajo un nuevo aspecto; a esto lo podemos denominar imaginación creadora e investigativa. Adquirir mayor capacidad de percibir y transformar elementos, ideas, conceptos y prácticas, corresponde a la relación entre investigación y creación.

Lo que realmente importa al poner la creación en relación con la investigación, es el potencial que desarrolla la persona para propiciar el acto creador y no la gran obra de arte. La academia (en un sentido genérico), pone en situación, está en función de permitir el momento para que se dé el proceso creativo, entonces lo que realmente concierne no

es el acto creador, sino cómo el individuo entiende el proceso de investigación que lo conlleva a la creación, por ello valores como espontaneidad e imaginación, innovación e indagación, deberían estar en las Facultades de Arte en el centro de toda actividad académica.

¿El artista debe repetir acciones que no son las suyas? La pregunta tiene validez en la medida en que el que no haga más que expresar su visión personal, se ve en consecuencia condenado a la endogamia, al ostracismo. Pero también es cierto que el arte impuesto como modelo ideal es un atentado a la creatividad. Quien se dedica a la perfección absoluta olvidándose de su contexto, está condenado a la disipación, pero igualmente quien se dedica a la exposición excesiva de su obra está condenado a la descomposición.

Es necesario en todo momento indagar, verificar, analizar, reflexionar por sí mismos; es necesario investigar personalmente, libremente. Es necesario no someterse, no plegarse. Esto no quiere decir que se desconozca el aporte de docentes y pedagogos y mucho menos de los grandes creadores; tan solo que no se les puede estudiar, ver y entender como verdades absolutas. En realidad, la investigación en artes es lo más lejano a una verdad irrefutable, pues se trata de poner en duda lo existente.

Proudhon en sus ensayos sobre arte y política afirmaba que: "El Artista tiene poder sobre nosotros, como el hipnotizador sobre el hipnotizado"². Hoy decimos que los políticos, economistas

o estadistas no han logrado cambiar la sociedad. Quizás nuestras instituciones educativas y nuestra cultura necesitan un poco de aquella hipnosis de la que nos habla Proudhon. El arte es una de las pocas opciones que nos conecta con lo inexplorado. La creatividad apunta hacia lo desconocido, hacia lo oculto, hacia lo inimaginable, para hacerlo asequible y emplearlo como opción estética e investigativa.

La sociedad debe a la creación todo lo que en ella es signo de vida y expectativa, misterio y maravilla. En el pasado la creación estuvo regida por la fe, en otras épocas estuvo regida por la razón absoluta, incluso en muchos momentos ha estado regida por el dinero. En la actualidad la creación asociada a la investigación es el camino por el cual transita la imaginación.

En consecuencia, la creación se aproxima a la capacidad expresiva que está destinada al logro de un resultado estético, científico y social, por ello se alberga y se apoya en técnicas, sistemas y métodos aplicables en la actividad humana y, especialmente, en oficios o profesiones que requieran de un mínimo de sistematización y de concreción, es decir en procesos de investigación.

La creación es una expansión de la personalidad y del deseo de originar algo, es un estado de existencia, de allí que requiera de un alto grado de identificación y esté relacionada con el desarrollo de dimensiones intelectuales, emocionales, físicas y estéticas. El desarrollo erudito se manifiesta en la habilidad del individuo para comprender y expresar las cosas que ve, es decir para investigar su contorno, su contexto político y social. El desarrollo emocional está relacionado con la libertad

² Proudhon, uno de los grandes pensadores anarquistas, construyó "El principio federativo" a partir de hipótesis como estas. Es una interesante reivindicación del artista desde una teoría política.

de expresión, la flexibilidad en el manejo de entorno, actitud, identificación y percepción.

La cualidad investigativa es una necesidad y no una imposición, pues busca ser satisfecha en la creación. A través de esta la persona aprende a comprender, utilizar y transformar los variados aspectos del entorno, por esto la creación esta vinculada con la investigación y no con la imitación o la reproducción y por ello promulga la libertad de expresión, destaca los valores emocionales y espirituales, integrando todas las capacidades del individuo. La creación se argumenta en la exploración y la experimentación, en la percepción sutil, en el afianzamiento de conocimientos.

Favoreciendo desde la academia una actitud creativa e investigativa, las personas pueden proyectar y examinar nuevas ideas, inventar mejores medios para resolver sus propios problemas, desarrollar un discernimiento profundo de las dudas, ver relaciones nuevas y diferentes, probar nuevos modos para hacer las cosas con plena confianza, explorar múltiples posibilidades, desarrollar nuevos valores, sobreponerse a situaciones difíciles, aplicar con confianza sus propias ideas incentivando y redescubriendo su propio ser, fortaleciendo la confianza en sí mismo, estimulando su participación en grupo y contribuyendo a la construcción de la memoria colectiva, es decir, facilitando la integración de la persona al grupo y a la comunidad.

En una sociedad equitativa, democrática, participativa y decisoria, la creación es sinónimo de libertad. Al estudiar la naturaleza de la creatividad y su función pedagógica, el investigador cuestiona los esquemas estrechos de los determinismos

culturales, sociales, económicos y políticos.

Es necesario en nuestras Facultades evidenciar y potenciar los fundamentos sociales de la creación y la investigación, para definir su papel social. La creación encaminada resueltamente hacia el porvenir, hacia el futuro de la sociedad, permite ver en el arte las realizaciones sociales e individuales, favorece un espíritu de ruptura con lo impuesto, con lo evidente y cuestiona profundamente el sentido y el lugar común.

La función primordial de la creación relacionada con la investigación, es guiar la transformación de la obra de arte efímera y ponerla en constante re-creación, re-interpretación, re-presentación, para ubicarla socialmente en un lugar de reunión, de participación, de comunión de experiencia inventora social y colectiva, pero respetando en cada persona los rasgos de su propia identidad.

“El mundo está comprometido en un proceso creador en el cual debemos participar, del cual no podemos permitirnos el desprendimiento. El arte debe conducirnos más allá de nuestras percepciones individuales, a una acción directa por la sociedad universal”³ (Judith Malina y Julian Beck, citados por Lebel, 1970).

BIBLIOGRAFÍA

³ Jean Jacques Lebel (1970), le realiza una interesante entrevista al representativo grupo “Living Theatre”. Lo importantes es que conversa con varios de sus integrantes y fundamentalmente con Julian Beck y Judith Malina, y todos coinciden en afirmaciones como la expuesta.



Obra: "El espectro que soy yo", Fotografía: Carlos Julio Jaime

Lebel, Jean Jacques. (1970). *Teatro y revolución*. Caracas, Venezuela: Monte Ávila Editores.

Proudhon, J. P. (1977). *El principio Federativo*. Madrid: Editora Nacional.

_____. (1978). *La capacidad política de*

la clase obrera. Madrid: Ediciones Jucar.

Reszler, André. (1973). *La estética anarquista*. México: Fondo de Cultura Económica.

SEMILLEROS DE PENSAMIENTO:

DRAMATURGIA/TEXTO CORTO

LA OSCURA PERVERSIÓN DE UNA ROSA*

Marlín Marín Marín**

** Estudiante de sexto semestre de la Licenciatura en Artes Escénicas con Énfasis en Teatro, Universidad de Caldas.

Hombre solo, sentado en el marco de una silla.

HOMBRE: Lunes 6:30 p.m., martes 6:30 p.m., miércoles libertad, jueves 6:30 p.m., viernes cara o sello, sábado 9:30 p.m. y domingo día de limpieza, purificación, vendaje y cicatrización para iniciar el día lunes a las 6:30 de la tarde con la agonía de su voz. Voz que va martillando mi cabeza y alterando todo mi sistema nervioso, al punto de llegar a producir en todo mi cuerpo dolor, opresión, mudéz, desespero, agonía, inmovilidad, desprecio y un deseo enorme de que la sombra de la muerte llegue y me acaricie con sus suaves y eternas manos. Al momento de ver cómo cae cada una de sus prendas y el tener que percibir cada esencia que va situando alrededor de mi único nicho, hace que agregue un síntoma más a este monstruoso hecho.

Toma una manzana, la acaricia y le hace un agujero.

A cada animal o ser humano que nace, le ponen un nombre o en el mejor de los casos lo bautizan en el Nombre del padre, del hijo y del espíritu santo... *(Con voz de dolor)* a cada uno le interesa tener algo que lo identifique ante una sociedad llena de polución, moho, miseria, desangre, corrupción, pus, mierda, mierda y más mierda para ti. Para él. Para ellos, para todos los que en su momento me tomaron como un objeto placentero o de burla

* Recibido: 25 de Junio de 2013, Aceptado: 10 de julio de 2013

ante los demás... a quién le importa saber mi nombre (*pausa*), me pueden llamar o recordar con el nombre de Carlos, Juan, Mateo, Estiven, José, Pablo... o a lo mejor como al hombre NN; y si no les interesa, ni se inmuten en poner a sus neuronas a pensar.

Con todo el respeto que ustedes se merecen aquí presentes, no sean... entrometidos (*con voz gruesa*) al único que le interesa es a él... o... a ella. Lo único que les puedo decir es que tiene un expediente de mí, que dice lo siguiente:

- Código de barras: 99 30013 7205 66.
- Serial: GE3aB66.
- Tamaño: mediano.
- Color: blanco.
- Tiempo: 30.
- Vencimiento: octubre 14/2020.
- Providencia: por definir.
- Estado: deteriorado, mercancía alterada.

Pausa. Toma la manzana que tenía, la muerde rápidamente y escupe hasta toser.

A la mierda cada letra, cada sílaba simple y compuesta que conforma la complejidad de la palabra alteración, ¡no más...! No soy una simple mercancía que puedes utilizar, guardar, reciclar, digerir y expulsar cada vez que se te venga en gana. Me pregunto si alguna vez te has tomado un minuto

de tu miserable vida para pensar qué es lo que siento y pienso. Pues bien, aunque nunca lo hagas te lo diré.

Quisiera tenerte muy cerca de mí, para poder acariciarte con el cortaúñas que compraste la otra vez para quitarte las impurezas de tus sucias uñas y no lastimarme, según tú. Adornarte toda la columna con pequeñas puntillas, hacerte la sonrisa más grande con alambre de púa, quemarte el cuero cabelludo con tu puto cigarro, tomar uno de tus escandalosos tacones y golpearte la cara para que no te veas tan pálida, contar lunes, martes, jueves, viernes, sábado, domingo, lunes, martes, jueves, viernes, sábado y domingo una y otra vez hasta que se me seque la boca y la saliva se diseque paulatinamente en ella. (*Silencio*).

Se escucha una voz de mujer diciendo "cara o sello", varias veces.

Shiiiiiiiiiiiiiiiiiiii es ella. La tortura ha llegado, nadie ha visto ni escuchado nada.

Saca un papel de su bolsillo y recita la siguiente oración:

En el nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo... inmaculado ser de luz, te imploro me concedas los favores que te pida, hasta el último día, hora y momento en que su divina majestad ordene llevarme ante su presencia... amén

LA CASA AZUL*

Lu Murillo García**

** Estudiante de decimo semestre del programa licenciatura en Artes Escénicas con énfasis en teatro de la universidad de Caldas.

I

Zircón se encuentra inmóvil, sentado junto a una mesa, mira al vacío.

ZIRCÓN: La mentira tiene rabo de paja... ¡Usted se los ha llevado!

JASPE: Los socios de la esquina me consumían, en la esquina no faltaba nada, lo encontré lleno de mugre, lo entré a la casa y escupía una baba azul.

ZIRCÓN: Sé dónde los esconde.

Jaspe se sienta sobre el muro de la cocina, se limpia el rostro con el suéter y se escucha un leve sollozo.

JASPE: ¡Desde ahí usted no puede ver, ni escuchar!

ZIRCÓN: ¡Era por sospecha! Aún así puedo arrastrar este cuerpo hacia la puerta.

JASPE: Usted lanzó el primer golpe.

ZIRCÓN: Usted lanzó el segundo.

JASPE: ¡Es la voluntad del Señor, es él quien lo quiere en su gloria!

* Recibido: Junio 25 de 2013 , aprobado: Julio 10 de 2013

ZIRCÓN: ¡Me siento en otra dimensión!
¿El olor lo delatará?

Pausa.

ZIRCÓN: Hay que limpiar la casa.

JASPE: Es un acto de misericordia.

Pausa.

ZIRCÓN: Lo último que comen los
gusanos del cadáver son sus ojos...

Silencio.

JASPE: Detecto sufrimiento en su rostro,
¿usted ya no es ratica?

ZIRCÓN: Sí claro, ratoniando y
carcomiendo en la espera del tiempo,
¿quiere que ría?

JASPE: Sería muy pertinente.

*Zircón se acuesta apoyando su cuerpo sobre la
puerta del baño.*

ZIRCÓN: Aún siento su fragancia...

JASPE: Si se sale nos delata.

*Ambos ven pasar por la ventana a un señor
vestido completamente de negro, que lleva un
bastón en forma de serpiente.*

ZIRCÓN: Él caminaba a casa y sin querer
se cayó en el hueco del jardín, se golpeó la
cabeza y se ahogó con su propia sangre,
nosotros solo limpiamos, ¿cierto?

JASPE: Yo me hacia la ilusión de que tenía
algo adentro... algo adentro sí, porque

con los golpes escuché un ruido en su
estómago, yo creo que se removió algo
que tenía escondido allí, cuando le abrí la
boca un brillo me indujo a introducir mi
mano y encontré unas piedrecillas azules;
pero no pude sacárselas todas, creo que
todavía tiene.

II

*Largo pasillo con puertas a los lados, una luz
tenue al final, Zircón y Jaspe acostados en el
suelo observando el techo.*

ZIRCÓN: ¿Sabe? Hace días que no puedo
evitar percibir ese olor a muerte... Creo
que proviene del piso superior. ¿Don
Joaquín?

JASPE: Sin embargo, yo creo que él
todavía debe estar en el refrigerador, así
se conserva mejor, no se preocupe.

ZIRCÓN: ¿El refrigerador? Pero si le
escuché salir esta mañana... El rosar de
sus manos por la baranda de la escalera,
sus pasos lentos y medidos.

JASPE: Debe ser la culpa.

ZIRCÓN: ¿Cuál?

JASPE: La que soñaste.

ZIRCÓN: Pero fue tan real, sus ojos
blancos por la descomposición... Creo
que ese día me miró fijamente, que pudo
detallarme aunque solo viera oscuridad.

*Del techo comienzan a brotar unas goteras, al
parecer de agua, que van tornándose azules.*

ZIRCÓN: ¡Se desangra!

JASPE: ¿Quién?

ZIRCÓN: La casa, él, Don Joaquín, ¡se ha despertado!

Del piso superior se oyen unos golpes en la puerta principal.

JASPE: Asómate sin que te vean, a ver quién vino a buscar a Don Joaquín.

Los golpes persisten.

ZIRCÓN: Se dirige hacia acá.

JASPE: ¿Quién?

ZIRCÓN: Un hombre vestido de azul.

Suena la puerta.

ZIRCÓN: ¿Qué hago? ¡Ya lo sabe!

JASPE: Que ni se sienta tu respiración, además no ha pasado nada, todo lo has imaginado.

ZIRCÓN: Llega más gente tres, cinco, siete... Ya vienen por mí.

JASPE: No veo a nadie.

ZIRCÓN: *(Siguiendo el sonido del techo)* Creo que le han encontrado.

JASPE: Qué silencio.

ZIRCÓN: ¡Mire! De nuevo las goteras azules... Más, más, más. Nos inundamos, creo que han abierto el refrigerador, ¡lo han visto!

JASPE: Pero dijiste que salió esta mañana.

Zircón se posa debajo de las goteras manchando su cuerpo de azul, suena la puerta principal, trata de esconderse pero ninguna de las puertas del pasillo abre.

JASPE: Tranquilo hazte detrás de mí, eso sí, ni un mínimo sonido, quieto.

Jaspe abre la puerta, un hombre al otro lado vestido completamente de azul.

HOMBRE: Buenas tardes, tenga un cordial saludo de mi parte. Disculpe la intromisión, pero quisiera informarle lo acontecido en instantes anteriores: el señor Don Joaquín ha sido encontrado muerto en el refrigerador, al parecer lleva varios días en dicho estado. Al parecer todos sus huesos han sido rotos y su sangre se ha tornado azul por las bajas temperaturas. Quisiera hacerle algunas preguntas, ya que usted es su inquilino, era, bueno él fue el que era y usted sigue siendo, disculpe, las preguntas: ¿Se encuentra solo?

JASPE: Sí. La mayoría de veces.

HOMBRE: ¿Y las otras?

JASPE: Bueno... con mi otro yo.

HOMBRE: Qué raro es. ¿Puedo pasar?

JASPE: No. Estoy haciendo el aseo y el suelo esta empapado, podría usted caerse y romperse la cabeza, no quiere eso, ¿verdad?... Usted allá y yo acá, ahora sí pregunte lo que quiera.

HOMBRE: *(Un poco incómodo)* ¿Ha escuchado algo fuera de lo común?

JASPE: No. Don Joaquín era muy silencioso.

HOMBRE: ¿Cuándo lo vio por última vez?

JASPE: La semana pasada cuando le pagué el alquiler.

HOMBRE: ¿Notó algo extraño?

JASPE: Verlo ya era algo extraño... Sus ojos blancos eran como si lo penetraran hasta el fondo del alma; aunque no viera la materia.

Hombre: Está bien, muy convincente, pero no se mueva de este lugar, en un rato regreso. Espero que se encuentre usted para ese entonces más disponible, muchas gracias.

III

Jaspe cierra la puerta y nota que Zircón no está, lo busca desesperadamente.

ZIRCÓN: Estoy aquí en el hueco. ¡Ya lo terminé y voy por el resto de las piedrecillas!

JASPE: Espera, ¿piedrecillas?, lo que tenemos es que salir de aquí, creo que saben algo.

ZIRCÓN: Lo saben todo...

JASPE: ¿Y ese hueco a dónde va?

ZIRCÓN: Hacia la casa de Don Joaquín y a ese monte que da a las casas al otro lado del río.

JASPE: Está bien. Ve por ellas, yo empaco y en tres minutos nos vamos. ¡Date prisa!

Zircón desaparece por el hueco y poco después llega al piso superior, abre el refrigerador y el cuerpo cae, desparramándose en pedazos por el suelo, recoge las piedrecillas que salen del cadáver, inesperadamente entran los hombres de azul, se introduce las piedrecillas a la boca y se tira por el hueco.

ZIRCÓN: (Muy alterado) Me vieron, ¡vamos ya!

JASPE: ¿Y las cosas?

ZIRCÓN: Con estas piedrecillas bastará para el resto de la vida.

Huyen por el hueco e instantáneamente los hombres entran abruptamente encontrando solo el rastro de algunas piedrecillas azules.

HOMBRE: Fueron ellos los que han asesinado al ladrón de las turquesas.

Fin.

LOS MILITROS DE LOS JUEVES*

Julián Andrés Sabogal Vanegas**

** Estudiante de octavo semestre del programa licenciatura en Artes Escénicas con énfasis en teatro de la universidad de Caldas.

Personajes: José, Nelly.

ESCENA I

Entra una mujer al cuarto de la casa cural. Sonríe. En el cuarto se encuentra un hombre sentado en la cama. Tiene un aspecto muy organizado y una gran sonrisa.

NELLY: ¿Por qué hoy miércoles?

JOSÉ: Mañana es festivo.

NELLY: Nunca ha importado que sea festivo.

JOSÉ: Esta vez sí. *(Pausa)*. Será una bonita despedida, niña Nelly.

NELLY: ¿Despedida?... Ah, así que son ciertos los rumores de la gente. Se va de la parroquia. *(Silencio)*. *(Indignada)* Mi mama siempre quiso un hombre que...

JOSÉ: ¡Un hombre que la llevara por el camino de las buenas costumbres, lo sé! *(Pausa)*. *(Se levanta de la cama, hacía ella)* Mi virgencita “negra” no se me angustie por eso, usted ha sido muy obediente con las peticiones de nuestro Señor, él ya está contento.

* Recibido: 25 de Junio de 2013 Aceptado: 10 de Junio de 2013

NELLY: *(Se empieza a desvestir)* No se preocupe, padre José, así lo cambien de parroquia yo voy a seguir con el trato de los jueves.

JOSÉ: *(Se baja la cremallera del pantalón)* Es la última vez.

NELLY: *(Se detiene)* ¡No!... No quiero. *(Va hacia él)* Mi San Antonio, entienda. *(Lo besa)*.

JOSÉ: *(Se quita)* ¡Se terminó! *(Pausa. Se sube la cremallera)*. Por lo visto va ser una despedida muy típica.

NELLY: *(Va hacia la cama, besa la cama)*. *(Suplicante)* Santa María, madre de Dios, ruega por nosotros, pecadores, ahora y en la hora de nuestra muerte, amén.

JOSÉ: Nelly, deje eso. *(No lo atiende)*. ¡Prostituta con olor a costumbre! *(Va hacia ella, le da una bofetada)*.

Nelly se tira al piso. Se aprieta el estómago. Se revuelca de dolor. Pausa.

JOSÉ: Va ser mejor usarlo, eso siempre la calma a usted, mi virgencita "negra".

Él va hacia el armario, saca un tarro negro con una cruz blanca. Se miran. Nelly se levanta con dificultad.

NELLY: ¡Déjelo ahí!

José abre el tarro negro, huele lo que hay en él. Sonríe.

NELLY: ¡No lo hemos terminado de llenar!

JOSÉ: Para mí ya está lleno. ¡Se terminó! *(Va a romper el tarro contra el suelo)*.

NELLY: *(Se interpone ante José)* Es un litro, y no llevamos más de medio.

JOSÉ: Me gusta dejar las cosas a medias. Apártese. *(La empuja)*.

NELLY: *(Se agarra de la pierna de José)* Medio litro más y me desaparezco, mi San Antonio.

JOSÉ: *(Se suelta)* Para mí ya está lleno. *(Pausa)*. Señorita Nelly, se puede retirar de mi parroquia, debo dar mi última misa como padre. Me ascendieron.

NELLY: *(Se levanta)* Puede pedir libre los jueves en la tarde.

JOSÉ: Señorita Nelly, olvídense de todo. *(Intenta de nuevo destruir el tarro)*.

NELLY: *(Se lo arrebató. Cierra el tarro)* Una hermosa eyaculación de siete mililitros cada jueves. *(Deposita el tarro en la cama. Va hacia él. Le besa los brazos y la cara)*. Si le ponemos empeño en menos de un año y medio lograremos llenarlo.

JOSÉ: *(Conciliador)* Llenémoslo un poco hoy... Luego veremos.

NELLY: *(Se aparta)* Nada de "ya veremos". No me voy de su vida sin tener todo el libro de semen.

JOSÉ: *(Va rápidamente por el tarro. Lo coge)* No pienso seguir con esto, Nelly, y mucho menos por un año y medio más.

NELLY: *(Mira la hora en su reloj de mano)* En diez minutos es la eucaristía. *(Va hacia la puerta)*. ¡Y creo que tendremos un evangelio de medio litro!

JOSÉ: (*Inmóvil. Perplejo*) Y su madre una hija menos que alimentar; iras al infierno.

NELLY: Nací, crecí, y vivo en el infierno. Usted es mi luz y mi esperanza, no voy a dejar que se me valla así.

VOZ EN OFF: Padre José, la eucaristía esta por empezar, el templo ya está completamente lleno.

JOSÉ: (*Inmóvil*) Un segundo, resuelvo un asunto y empiezo.

José abre el tarro. José y Nelly se miran. Apagón.

ESCENA II.

Se encuentra José celebrando una eucaristía fúnebre.

JOSÉ: Queridos hermanos, hoy conmemoramos la partida de la hermana Nelly, quien nuestro señor Dios, en su misericordiosa piedad se llevo a su hija hace un año. ¿Qué es la salud hermanos? Nadie puede asegurar una vida plena y saludable. Hoy recuerdo con dolor y alegría a una de nuestras más devotas creyentes, que aunque no fue una mujer de hábitos, siempre colaboraba con nuestra parroquia. Esa señorita valiente que se dejo tentar por el demonio,

quedando embarazada de quien sabe quien; confundida y angustiada por ello cometió uno de los más graves pecados, el del aborto, que finalmente la llevo a una dolorosa y silenciosa muerte; ese fatídico miércoles, que yo como fiel servidor de nuestro señor, Dios, la vi penando, trate de ayudarla, pero era demasiado tarde; en sus últimos esfuerzos me confesó lo que ahora yo les estoy diciendo, hermanos. Pese a sus pecados no podemos ser indiferentes a todas sus virtudes, y el PERDON hermanos, perdonemos a esta mujer devota que fue víctima de las trampas del demonio. Les digo esto para que reflexionemos, que sepamos que siempre estamos a tiempo para aceptar nuestros pecados y entrar en penitencia, para así servirle como buenos vasallos a nuestro señor, Dios.

José levanta del pulpito un tarro negro con una cruz blanca.

JOSÉ: Dale señor el descanso eterno, y brille para ella la luz perpetua, descanse en paz, amen.

José bendice una fotografía de Nelly que se encuentra en el centro de la iglesia con agua bendita que proviene del tarro negro con cruz blanca.

Apagón.



ESPACIO ABIERTO

LA COMMEDIA DELL'ARTE: GÉNESIS DE UN ARTE ESCÉNICO*

THE COMMEDIA DELL'ARTE: GÉNESIS OF SCENIC ARTS

Manuela Giraldo Valencia** y Jonny Fernando Carvajal Torres**

** Estudiantes de quinto semestre de Licenciatura en Artes Escénicas con Énfasis en Teatro, Universidad de Caldas. E-mail: mamugiraldo_0295@hotmail.com, jonnyfercartor@hotmail.com

RESUMEN

Implícitamente un teatro profesional como la *commedia dell'arte* personifica el punto de partida para el surgimiento y la creación escénica sustentada en fuertes bases interpretativas-actorales, de puesta en escena y de disposición y diseño espacial, que conllevaron evidentemente a un desarrollo paulatino del arte escénico o del teatro para mayor precisión. Las anteriores características mencionadas, así como otras tantas de igual relevancia de este primer teatro profesional, fueron aspectos singulares que encarnaron, simbolizaron y materializaron el arte interpretativo conocido hoy por hoy, y del cual se sustrajeron sólidos y poderosos métodos de interpretación y caracterización de personajes, en los cuales se apoyaron grandes hacedores de la literatura, la dramática y el teatro; así como también la creación y el surgimiento de compañías teatrales que en un principio se vertían por toda Italia y que poco a poco fueron recorriendo los caudales de diversos países europeos, y que gracias a su apogeo, lograron sembrar en el vientre artístico de cada país un legado propio del arte escénico que logró germinar en las afueras de Europa y se ha conservado hasta la actualidad.

PALABRAS CLAVE

Arte escénico, *commedia dell'arte*, improvisación, interpretación, teatro.

ABSTRACT

Implicitly, professional theater as *commedia dell'arte* personifies the starting point for the scenic beginning and creation supported on strong interpretative-theatrical work bases of staging and spatial disposition and design, which entailed evidently to a gradual development of scenic arts or of theater, to be more precise. The characteristics mentioned above, as well as other of the same relevance of this first professional theater, were unique aspects that personified, symbolized and materialized the interpretative work as it is known today and from which solid and powerful interpretation and character characterization were extracted in which great literature, drama and theater writers found support. Also, the creation and emerging of theater companies that at the beginning spread all over Italy and that little by little were going all over the European countries and, thanks to their peak could sow in the artistic womb of each country a legacy proper from scenic arts which could germinate away from Europe and has been preserved until now.

KEY WORDS

Scenic Arts, *commedia dell'arte*, improvisation, interpretation, theater.

* Recibido: 3 de Julio de 2013 , aprobado: 13 de Septiembre de 2013
Ensayo. Asignatura: Historia del Teatro Europeo. Docente: Daniel Ariza. Manizales, 2013.

En toda la historia del teatro, el hablar de métodos o técnicas para la representación escénica era un concepto inusual, ya que hasta el periodo del Renacimiento no se había llegado a un punto crucial para el cual existieran ciertos mecanismos que no tocaran el tema de la representación escénica de forma tangencial como se acostumbraba hacer, sino que a partir de dicho periodo histórico el arte representativo alcanzó su apogeo máximo en todas sus formas y manifestaciones expresivas, de interpretación escénica, de preparación actoral, de compañías teatrales, entre otras. Este acontecimiento vino dado en las calles y plazas públicas italianas, donde se engendró un nuevo arte de hacer arte escénico. Este nuevo tipo de arte representativo, para la época, partió de una idiosincrasia manifiesta hasta entonces, que se caracterizaba por ser un arte teatral eminentemente de índole entretenedor con brillos de improvisación actoral.

A medida que se consolidaba la *commedia dell'arte* como una forma de representación que pasó desde lo burdo y vago, hacia una forma de representación un poco más formal, aparecieron también métodos de preparación actoral, compañías teatrales y espacios escénicos característicos que sirvieron como punto de partida y referencia para el desarrollo posterior de teatros nacionales en el continente europeo y americano, paralelamente. En esta medida, vale la pena resaltar las unidades de gran relevancia que determinaron un punto de referencia en toda la esfera del arte escénico y que marcaron un hito histórico en el bagaje teatral.

LA PREPARACIÓN ACTORAL

Se sabe que a partir de la segunda mitad del siglo XVI, alrededor de los años de 1550, surgió en las calles italianas un teatro improvisado dirigido no a un espectador cortesano, sino a un público particularmente plebeyo, para lo cual el fin de los actores consistía en la labor de crear personajes tipo que representaban la creación de la sátira social. Dichos personajes, poseían un dialecto peculiar, una máscara distintiva y un rol definido en todas las tramas que se lograban llevar a las tablas. Estas tramas consistían en largos episodios eminentemente improvisados. Este aspecto, en particular, fue la principal pujanza que sirvió de cimiento para el desarrollo de posteriores técnicas de actuación basadas exclusivamente en la improvisación.

Fue así como partiendo de representaciones improvisadas, los actores disponían de una serie de máscaras que figuraban un personaje específico, las cuales servían para su interpretación en el resto de sus vidas, es decir, los mismos actores interpretaban a un mismo personaje durante su carrera actoral. Esto dio más vigor y potencia a su oficio como artistas escénicos, lo que les permitía perfeccionar su técnica actoral en la cual se hacía un uso extraordinario del recurso físico por medio del aparato corpóreo y del diálogo que debía poseer un dialecto particular, ya que cada personaje provenía de un lugar geográfico determinado.

Cada actor estaba dotado de un talento que disponía completamente en escena, y para lo cual valdría traer a colación un importante aporte que resalta Nicoll

(1977): “Cada actor debe recordar que, cuando otro actor entra, debe dejarle sitio inmediatamente; no debe interrumpir a ese segundo actor y, especialmente si hace un papel cómico, no debe iniciar acciones ridículas, mientras se esté pronunciando un parlamento serio” (p. 29). Lo cual, particularmente, denota la formalidad y la prudencia que fundaban los mismos actores de las compañías teatrales que iban brotando en los arrabales italianos, y que poco a poco a través de este tipo de actos lograban regir y constituir paulatinamente un teatro profesional, donde a pesar de que los personajes fueran siempre los mismos, sus situaciones variaban sucesivamente obra tras obra, así como la relación de estos con sus compañeros y sus circunstancias dentro del relato.

COMPAÑÍAS TEATRALES

Los italianos dieron pie a la organización y formalización de asociaciones artísticas, enfocadas a la representación escénica teatral. Asociaciones conformadas por hombres y mujeres amantes del arte representativo, donde figuraban valiosos actores de la época, hombres de importantes negocios, reconocidos dramaturgos, así como estetas especiales en el oficio del diseño espacial.

Dentro de las compañías teatrales italianas del periodo renacentista, valdría traer a colación la compañía de *los Gelosi* (que traducida al español significa los Celosos). Esta compañía, fue quizá la más importante agrupación teatral de todos los tiempos, en ella se forjaron números artistas que vertían preponderantemente su talento a teatros propios de otras

naciones. Dentro de sus contribuciones más sobresalientes, se podría hacer referencia a sus viajes por diversos países europeos como Francia y España, donde irradiaban su arte escénico de raíces eminentemente italianas. Allí competían con fuertes compañías teatrales de índole nacional radicadas en su país natal, tal es el caso de la disputa en Francia con la Hermandad de la Pasión proveniente de España.

El éxito y ovación de esta gran compañía teatral, fue solo posible gracias a la disciplina de sus asociados así como a su aire de celebridad que proyectaba en aquel entonces, y que llegó plácidamente hasta los ojos de importantes monarcas y cortesanos de la época.

ESPACIOS Y REPRESENTACIÓN ESCÉNICA

La puesta en escena, que particularmente se llevaba en el tablado de las calles italianas y que caracterizó la *commedia dell'arte*, fue la improvisación basada en posteriores libretos escritos que los actores disponían para su interpretación escénica. Fue así como la improvisación se convirtió en la base del arte teatral de entonces, esto como consecuencia de factores políticos que determinaban el arte representativo de la época. Boiadzhiev, Dzhivelegov e Ignatov (1976) afirman que:

La opresión administrativa y la censura [...] hacían que en muchos casos no fuese posible llevar a escena una comedia escrita, pues no era nada difícil encontrar motivos para su prohibición. Un espectáculo improvisado, en

cambio, no podía someterse a la censura previa, al faltar el texto escrito. (p. 172)

Este estilo de representación escénica, que en su tiempo fue un género de interpretación dramática, obligaba a los actores a ser absolutamente sinceros con lo que representaban, hasta el punto de llegar a transmitir situaciones mucho más naturales y con mayor vigorosidad, de ahí que los actores dedicados a este oficio en aquella época fueran verdaderamente talentosos.

En cuanto a espacios de representación escénica propios del Renacimiento italiano, se podrían inferir aquellos cuyos tabladros eran construidos en las calles y plazas públicas de las ciudades, y se determinaban por su carácter de escenario móvil y de desmonte asequible, el cual poseía un mismo tipo de escenografía para todas sus representaciones, que consistía en un telón de fondo pintado en perspectiva de una calle donde sobresalía el atributo de calles enfrentadas con balcones prominentes. Por lo general, las historias representadas tenían su inicio, desarrollo y final en las afueras de las casas, es decir, en la calle, los balcones o los palcos.

INFLUENCIAS Y LEGADO DE LA COMMEDIA DELL'ARTE A LOS TEATROS NACIONALES

Son infinitas las contribuciones del primer teatro profesional a diversos países, que alimentaron su arte teatral y literario del ferviente seno de la *commedia dell'arte* italiana. Entre los aportes más

destacados de la *commedia dell'arte* hacia los teatros nacionales, se podría hacer alusión al influjo de importantes actores italianos que se radicaban por completo en territorios como España, Inglaterra y Francia.

Los actores partían de Italia hacia otros países europeos, con el único fin de alcanzar una remuneración mucho mayor a los honorarios recibidos en el suelo natal, es decir, el monto salarial para aquellos artistas de la época se veía mejor reflejado en el exterior que en el propio terreno donde cultivaban su arte (Boiadzhiev, Dzhivelegov & Ignatov, 1976). Esto permitió, paralelamente, que estos Estados se nutrieran de un arte ajeno a sus raíces y que constituyeran fuertes y sólidas bases para su arte teatral nacional.

Sin embargo, haciendo referencia exclusivamente a España, se le acuña también a los italianos la división de la pieza española en tres jornadas, donde existían entremeses y se vociferaba comedia por doquier. De igual manera, importantes autores del Siglo de Oro Español también se alimentaron de particularidades propias de la *commedia dell'arte*. Tal es el caso del maestro Lope de Vega, quien recurría a libretos propios de la *commedia dell'arte* para prorrumpir dramaturgia en sus textos literarios.

Por su parte, la creación de personajes tipo que se dio en el Renacimiento italiano, se tuvo también presente para la creación de personajes y el desarrollo de la trama dramática por medio de sus acciones, caso contrario al teatro shakesperiano donde sus personajes se regían aún más por su psicología que por sus acciones ya previstas por un público no tan soso.

En Inglaterra durante el reinado de Elizabeth, abundaron representaciones escénicas de grandes de la literatura y la dramática como Shakespeare, Jonson, Kyd, Marlowe, entre otros, quienes sustrajeron fuertes elementos de la *commedia dell'arte* para su respectiva composición e interpretación; muchos de estos apoyándose en las premisas italianas, y otros no tantos como Shakespeare quien se contraponía a la improvisación actoral que era vehementemente apoyada por los italianos.

En Francia germinó con mayor vigor dicha semilla, que cultivó sobre su arte representativo la *commedia dell'arte*, puesto que la estadía de importantes compañías teatrales en las ciudades de mayor importancia, así como la radicación de reconocidos actores que deambulaban por las calles francesas de representación en representación,

gustaron y fueron escalando poderío y reconocimiento en toda Francia y en su capital, París, respectivamente. Esto se reflejó en la aceptación y correspondencia del talento exterior, sobre todo en el Hotel Borgoña hasta llegar a Moliere. Fue tanto el impacto de los italianos sobre los franceses que, según datos de Boiadzhiev, Dzhivelegov e Ignatov (1976, p. 180), se creó un teatro especial denominado *la Comédie Italienne*, como reconocimiento al arte teatral proveniente de las afueras de su Estado.

En cuanto a la nación alemana, la *commedia dell'arte* no contribuyó mucho a la instauración de un teatro nacional en dicho país, pero sí reforzó y moldeó una figura típica de la *commedia dell'arte*, nada más y nada menos que los famosos Zannis italianos: Arlecchino y Polichinela que en el caso de Alemania lo nombraron Hanswurst.



Obra: "Invocation of fiction", Fotografía: Bredy Jeins Gallego

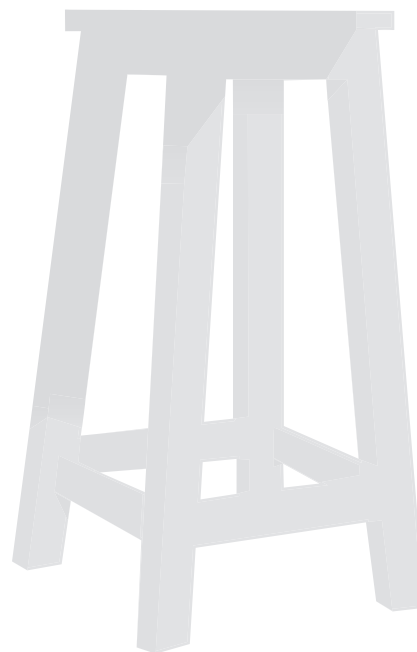
Finalmente, se podría concluir que Italia y su *commedia dell'arte* aportaron al arte escénico y a la cultura teatral elementos como la interpretación actoral, los métodos de trabajo, la arquitectura y plástica escénica y una organización de trabajo un poco más formalizada y operante que influyó con pasos de gigante al instaurar una brecha entre el arte representativo y la organización de trabajo que se regía por sí mismo. Es decir, la administración de dichas compañías, más que su dirección, no dependía ya del poder religioso o de la Iglesia concretamente, pero sí de un poder político que instauraba ciertas normas que la *commedia dell'arte* supo aprovechar en beneficio propio en vez de negarse y oponerse a ellas. Es de este modo como, en la actualidad, surgen grandes

dramaturgos, intérpretes escénicos y diseñadores espaciales de un teatro que provino de un despertar de sentidos, de intelecto y de creación, de un teatro que nació en los anales del Renacimiento italiano.

BIBLIOGRAFÍA

Boiadzhiev, G. N, Dzhivelegov, A. K. & Ignatov, S. S. (1976). *Historia del teatro europeo*. La Habana: Editorial Arte y Literatura.

Nicoll, A. (1977). *El mundo de Arlequín. Estudio crítico de la commedia dell'arte*. Barcelona: Barral Editores.



CRÍTICA

X FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO - 2013. LAS DEUDAS QUE SIEMPRE NOS DEJA EL TEATRO.*

X INTERNATIONAL THEATER FESTIVAL - 2013. DEBTS THEATER ALWAYS LEAVES.

Carlos Alberto Sánchez Quintero**

*** Profesor de Artes Escénicas y Literatura del Proyecto Curricular LEA, Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Director Artístico de La Esfinge, Teatro de Ilusiones. Director de la Revista Cultural "Creadores". Director de la Casa de la Cultura de Usaquén. Maestro en Arte Dramático, ENAD. Investigador del Grupo de Investigación INTERTEXTO. Coordinador del Semillero de Investigación: La Imagen Escénica en el Proceso del Montaje Teatral. Investigador principal del proyecto de dramaturgia y montaje de Yo, Roa Sierra, CIDC, U. Distrital. Actor, director de teatro y dramaturgo. Publicaciones: coautor de Palabras, diálogos y sueños de La Esfinge. Autor de: Teatro de los 70s; Teatro para niños; Teatro de los 80s; Yo, Roa Sierra. E-mail: esfinge58@hotmail.com; www.esfingeteatro.com*

RESUMEN

Se trata de proponer una tipología para arriesgar algunas opiniones y emitir conceptualizaciones sobre los espectáculos que se observaron y se leyeron en el X Festival Internacional de Teatro Universitario. Conceptos que se expresaron de alguna manera en las jornadas del evento, por lo que muchas recogen las voces de quienes tuvimos el privilegio de referirnos a las obras. Los conceptos han sido parcelados en cuatro grupos de "Deudas": deudas con la Literatura, las deudas con la Historia, las deudas con los Pretextos Dramatúrgicos y las deudas con la Técnica y la Risa.

PALABRAS CLAVE

Relato, Dramaturgia, Puesta en escena, adaptación, Montaje, Dirección escénica, Texto narrativo, Texto de Montaje.

ABSTRACT

This article is about a typology to risk some opinions and give some concepts about performances that were attended and read about in the X International University Theater Festival. The concepts were somehow expressed during the event conferences, reason why many of them gather the voices of those who had the privilege to refer to the plays. The concepts have been divided into four groups of "Debts": debts with literature, debts with history, debts with drama pretexts and debts with technique and laugh.

KEY WORDS

Short story, Play-writing, mise en scène, adaptation, Staging, Scenic direction, narrative text, Staging text.

* Recibido:3 de Junio de 2013 , aprobado:13 de Septiembre de 2013

INTRODUCCIÓN

Desde hace algunos años he tenido una relación muy grata con el programa de Artes Escénicas de la Universidad de Caldas y más específicamente con el Colectivo Teatral Inverso del grupo de investigación: Teatro, Cultura y Sociedad, al que me unen vínculos afectivos que se han expresado en varios proyectos de investigación, experimentación, creación y producción teatral.

Las deudas que he tenido con el Festival son de mucha gratitud, entre otras cosas, porque hay que reconocer que este es uno de los eventos más emblemáticos con los que cuenta la academia, y su proceso de empoderamiento, año tras año traspasa las fronteras. Particularmente en este año de 2013, el Festival tuvo que franquear serias dificultades, como la toma de las instalaciones de la universidad por parte de los estudiantes que reclaman mejores condiciones para el ejercicio de la actividad docente.

En medio de esta y otras adversidades el Festival se desarrolló con lujo de detalles, tanto en la programación y presentación de los montajes, como en el evento académico denominado “Los desmontajes”: un espacio para la lectura crítica y el diálogo entre creadores y espectadores que pretendemos ampliar la mirada de las diferentes puestas en escena, alrededor de diversas opiniones y conceptos cualificados de muchos de los participantes.

Este artículo lo he denominado “Las deudas que siempre nos deja el teatro”, porque quienes nos dedicamos a este oficio, desde las tablas o desde la

mirada pedagógica, siempre quedamos con muchas deudas, pues a una obra, convertida en espectáculo escénico, le queda prácticamente imposible abarcar todos los códigos propuestos en el campo de la significación y del programa narrativo del montaje, y además si a eso le añadíamos el énfasis que el director, en la organización del espacio escénico y de los elementos del montaje, le otorga como estatuto a su particular visión y estilo con el que asume y resuelve los problemas de la escena.

En este sentido, he intentado proponer una tipología para arriesgar algunas opiniones sobre los espectáculos que tuve oportunidad de leer, y que de alguna manera ya han sido expresadas en las jornadas del evento, por lo que reconozco que muchas recogen las voces de quienes tuvimos el privilegio de referirnos a las obras. Los constituyentes que deben aparecer en la obra para que se pueda hablar de relato. “Se trata de los principios en los que se resumen las características que, histórica y contemporáneamente, se consideran imprescindibles en la identificación de un texto narrativo” (Brémond, 1966, p. 36).

La tipología la he parcelado en cuatro tipos de deudas con las que nos fuimos de vuelta a la casa: las deudas con la Literatura, las deudas con la Historia, las deudas con los Pretextos Dramatúrgicos y las deudas con la Técnica y la Risa.

LAS DEUDAS CON LA LITERATURA

En este grupo estarían los montajes: *Informe para una academia*, *Platero y yo*, *Opus 190* y *Corazón delator*. Como infortunadamente

no pude llegar el primer día a la presentación de este último trabajo, y aunque conozco el texto del relato de Edgar Allan Poe, no puedo referirme a él. Los otros trabajos implican un desarrollo de estrategias dramáticas consideradas en el ámbito de la *Adaptación*, entendidas como el ajuste necesario del lenguaje de un género a otro, las modificaciones en el desempeño de una función distinta de la original. Estas formas distintas para que puedan ser leídas de manera diferente del medio y del público para los que fueron concebidas. “Una versión dramática y/o espectacular de un texto fuente previa, reconocible y declarada, elaborada con la voluntad de aprovechar la entidad de dicho texto para implementar sobre ella cambios de diferente calidad y cantidad (Dubatti, 1999, p. 70).

Los monos que fungieron de monos

Es el trabajo del grupo THAG-Theater Fellbach de Alemania, basado en el relato de Franz Kafka: *Informe para una academia*. Hay que subrayar que esta propuesta de entrada nos ofrecía algunas paradojas: Los monos fungiendo de monos, la propuesta de actuación de un actor de un grupo alemán cuyo nombre de pila es Antonio Bacca (luego supimos que era español y que no había estudiado Teatro sino Química) dirigida por un señor llamado Gustav Adolf, para un público como el nuestro que no deja de ser kafkiano en muchos sentidos. Nuestra relación con Kafka tiene que ver mucho con la lógica como opera este país, el tratamiento que el Estado le da a los actores como *Artistas del hambre*, los procesos burocráticos que no tienen nada que envidiarle al mismísimo *Proceso de Kafka*, y la manera

como por arte de magia nos convertimos en cucarachas a lo *Gregorio Samsa*, cuando hacemos las interminables filas en los aeropuertos si tenemos la suerte o la desgracia de salir del país.

La versión bilingüe que presentó el grupo, “peinada” para público hispanoparlante, enfatizó en las reiteradas traducciones del alemán al español para explicar algunos tópicos en las líneas argumentales, lo que producía un efecto de extrañamiento, y unos gags verbales con los que los espectadores nos congraciamos, como aquél de: “Tengo mucho miedo de que no me entiendan”.

La puesta en escena, me arriesgo a considerar, fue muy sencilla, casi que simple, pues se atuvieron a recrear el texto, con los elementos que encontraron a mano: una mesa, una silla, y una escalera que no fue utilizada suficientemente. La actuación sin mayores complicaciones, denotando una falta de entrenamiento en lo corporal, pues cuando se trataba de recrear al mono de la historia (Peter el Rojo), los movimientos simiescos, se quedaban un poco en el terreno socorrido del estereotipo, y con la oportunidad de trabajar sobre la escalera, el actor se mostró un poco pesado y sin mayor repertorio de giros y ademanes con la gestualidad propuesta en el mismo relato.

En esta obra hay una dura crítica al papel que la educación cumple, sobre todo si la miramos desde un enfoque conductista, en el moldeamiento de conductas. En el caso de Peter El Rojo, el simio es capaz de “aprender” el comportamiento y las normas de conducta de la especie que lo ha amaestrado, para luego devolverle

el favor con una parodia que puede convertirse en una ácida crítica de todo el sistema educativo, desde la noción misma de cultura, con la cual el género humano ha creído establecer las diferencias fundamentales con las demás especies que él ha creído “inferiores”.

Y aprendí, estimados señores. ¡Ah, sí, cuando hay que aprender se aprende; se aprende cuando se trata de encontrar una salida! ¡Se aprende de manera despiadada! Se controla uno a sí mismo con la fusta, flagelándose a la menor debilidad. La condición simiesca salió con violencia fuera de mí; se alejó de mí dando tumbos. Por ello mi primer adiestrador casi se transformó en un mono y tuvo que abandonar pronto las lecciones para ser internado en un sanatorio. Afortunadamente, salió de allí al poco tiempo. (Kafka, 2004, p. 7)

En conclusión, repito: un trabajo sin mayores problemas. Un texto adaptado para complacer a un público, con golpes de encaje, como el del uso pantomímico de un teléfono celular, al que el personaje contesta siempre con gracejos: una llamada de Darwin, otra de Freud, aquella de Hollywood, provocando siempre la risa de unos espectadores que nos mostramos complacientes con las estrategias del montaje.

Melodrama sobre un burro con acompañamiento de guitarra

Casi todas las obras literarias tienen el poder de evocar y producir diversas y polisémicas imágenes en el lector solitario y absorto; pero hay unas que oscilan en

reacciones en el lector que van del amor al odio. Es el caso de *Platero y yo*, del escritor Juan Ramón Jiménez.

El montaje de la Universidad El Bosque de Bogotá, con la dirección del avezado hombre de teatro Fernando Ospina, se nos presentó como el resultado de un proyecto de integralidad e interdisciplinariedad en donde dialogaran la actuación, la música y las artes plásticas y visuales. Así el trabajo se ofrece en el marco de una escenografía en donde dominan el blanco, el negro y los matices de grises, con trazos que remiten a la plástica oriental: una batería de biombos blancos, con troquelados y caligrafías ideográficas; acompañada de elementos estilizados igualmente, como una mesa y dos sillas blancas, un perchero, un candelabro, una botella de vino y dos copas. Una pantalla al fondo en donde se proyecta un video de difícil decodificación, y otra ventana proyectada en el costado derecho del escenario, y unos estampados en pintura para subrayar efectos de luz fosforescente.

Los lenguajes de la interdisciplinariedad aparecen puestos sobre la escena, pero están yuxtapuestos, no hay mayor conjunción en la dinámica del discurso escénico. La actuación del personaje que simboliza la presencia del autor, es de un virtuosismo impresionante, y precisamente su mayor virtud es que nos presenta una lectura memorizada del texto impecable. Si se cometen errores el espectador no los percibe. La actuación, provocada por una partitura musical (Castelnuovo-Tedesco, *Opus 190*) que propuso la musicalización de 28 capítulos de la novela, a pesar de la belleza de sus acordes, termina condicionando el ritmo

de la puesta en escena, por su exagerada lentitud y extensión, provocando una atmósfera de un teatro de la lentitud no muy bien asimilada, caracterizada por los tempos casi monorrítmicos, que le restan dinámica a la puesta en escena.

En conclusión, la obra nos deja como deuda el trabajo de no haber tenido la decisión de dinamitar el texto literario, que sigue en función de la narrativa de la novela, con tímidas propuestas para la acción dramática. Igualmente ocurre con la partitura musical: demasiado respeto por los acordes del compositor, y en la mayoría de las veces lo que exige la escena es un poco de irrespeto con los autores para descifrarlos de otro modo en el lenguaje del espectáculo teatral.

LAS DEUDAS CON LA HISTORIA

En este grupo, aunque las obras han partido de propuestas dramáticas, estas encaran el problema de enfrentarse con temas de la historia, sean estos de la fase precolombina o con asuntos de palpitante actualidad. En este sentido voy a hablar específicamente de los montajes: *Corre Carigüeta* y *Otra de leche*.

En el tratamiento de cualquier programa narrativo, sea la novela, el poema épico, la dramaturgia y aun la crónica periodística, se corre el riesgo de enfrentar el acontecimiento histórico sobre la base de las coordenadas espacio-temporales. Problemas relativos a lo diacrónico y lo sincrónico, el anacronismo, además de conceptos claves en el tratamiento de los temas históricos como la Prefiguración, la Figuración, y Refiguración.

En la base de toda la argumentación de Ricoeur se encuentra, en efecto, la afirmación de que la función mimética no se realiza tan sólo al interior del texto narrativo (sea éste de ficción o de historia), sino que se inicia con anterioridad a la existencia de éste en una precomprensión del mundo de la acción [...]. (Vergara, 2004, p. 18)

Del Correo de los Chasquis al correo electrónico

La propuesta escénica: *Corre Carigüeta*, del Grupo de tercer semestre de teatro de la Universidad de Antioquia, dirigida por el maestro Mario Wilson Bustamante, es una versión libre (muy libre) de la obra del maestro Santiago García y el Teatro La Candelaria. La obra basada en *La tragedia del fin de Atau Wallpa*, escrita por autor anónimo en idioma quechua, aproximadamente en 1555, recoge mucho de los textos conservados de las tradiciones parateatrales de la América prehispánica y su contacto con los españoles a su llegada.

Aunque la obra de García no pretende ser estructurada dentro del concepto clásico de la tragedia griega, y más bien su montaje lo enfoca dentro de los conceptos y las técnicas del teatro No japonés, algunos directores han creído ver en esta pieza la estructura de la tragedia tal como la concebía Aristóteles. Afrontar la tragedia a partir de un desgarramiento – existente– y no de una identificación a la manera preconizada por Aristóteles en su *Poética* (García, 1989, p. 42).

Se ha caído en la trampa de que se parte de la Maldición, en nuestro caso de la

Maldición de Felipillo que es el epítome de la Maldición de la Malinche, que tanto daño nos ha causado en nuestra condición de territorios propicios al colonialismo.

El montaje de la obra para ser abordado por un grupo de tercer semestre de un programa académico, es todo un dechado de precocidades. Tiene la virtud de que no le guarda mucha fidelidad a la propuesta original, y se lanza a la aventura de reinventarse todo el discurso escénico, con una concepción del espacio totalmente integradora, el empleo de la circularidad, el uso de material orgánico con una propuesta escenográfica, de utilería, vestuario y maquillaje sugerente, con énfasis en el manejo del color. La actuación es otra de las buenas pinceladas de la puesta en escena, a pesar de la juventud de las estudiantes, logran dibujar buenos roles como en el caso de Atawalpa y el Sacerdote. Los coros están imbuidos por una buena energía y bien intencionada expresión vocal, aunque en ocasiones se grita y se desafina.

En conclusión, es un montaje que asume riesgos y logra un buen equilibrio en la organización de casi todos los códigos del espectáculo. La deuda que nos deja este trabajo es la trampa de la inclusión del anacronismo del *Iphone*, pues además de que puede desvirtuar en un momento todo el andamiaje de un montaje rigurosamente construido, su inclusión puede resultar un simple capricho al querer hacer una analogía entre el correo de los chasquis con el cual, a través del sistema de postas, se mantenía informado a todo el imperio; con el adminículo de la revolución informática, se puede generar una lectura un tanto simplista y sesgada

en la concatenación desde la diacronía de los acontecimientos históricos.

Una imagen saturada de nuestra violencia

La obra *Otra de leche*, del joven dramaturgo valluno Carlos Enrique Lozano, es el fundamento del montaje del grupo de la ASAB - Universidad Distrital de Bogotá, con un trabajo de dirección de otra promesa joven del teatro: Claudia Patricia Arcila Prada. La puesta en escena aborda el tema de los actores del conflicto armado en Colombia, con sus protagonistas, los grupos armados ilegales: la insurgencia y los paramilitares. Tema candente, precisamente cuando se adelanta un proceso de diálogos de paz con la guerrilla de las FARC, y se realizó otro completamente fallido con las AUC en el gobierno cuestionado del presidente Álvaro Uribe Vélez.

La dificultad de abordar desde la escena estos temas que aunque datan de más de 50 años, se prolongan hasta la candente actualidad, y se pone sobre el tapete la necesidad de una distancia crítica para adentrarse en las contradicciones de una realidad que se nos presenta con múltiples aristas. En la reflexión historiográfica, la historia, nos recuerda que:

[...] en efecto, lo que sobrevive no es el complejo de lo que ha existido en el pasado, sino una elección realizada ya por las fuerzas que operan en el desenvolverse temporal del mundo y de la humanidad, ya por aquellos que se han ocupado del estudio del pasado y de los tiempos pasados, los historiadores. (Le Goff, 1991, p. 227)

Muchas de estas aristas son entre otras, causas traicionadas, procesos fracasados, y una orgía de violencia con un punto trágico de no retorno, que ensombrece nuestra vocación como país, aun cuando este fenómeno de la violencia política no sea exclusividad de Colombia, pero por sus matices y por el tratamiento que el establecimiento le ha dado, pareciera una desgracia imposible de superar. Por estas mismas razones, la obra se constituyó en el centro del debate más álgido en la lectura de los trabajos escénicos presentados en el Festival.

Hay que aclarar, sin embargo, que no se puede normatizar, ni establecer cánones sobre el estatuto escénico para abordar estos temas, y sobre esto mismo, el grupo aborda una puesta en escena llena de vigor, sin concesiones en la actuación, con un manejo de los elementos en el espacio muy coherente, y un gran impacto entre los espectadores. La música entra a jugar un papel muy importante en el programa narrativo del relato, y desde el comienzo la obra integra al público en un discurso sonoro y visual que atrae y agrede, evocando la sordidez de masacres para olvidar como la de El Salado: un fandango sangriento.

En conclusión, es un trabajo en el que se nota el compromiso de los estudiantes con el montaje, pero deja dudas muy grandes en torno al tema y a la pregunta de la saturación con estas imágenes de los desmanes y las barbaridades de los grupos armados, y si a eso se añade el hecho de que la televisión se ha encargado de trivializar los argumentos al punto de convertirlos en espectáculos de entretenimiento. Acotábamos también en la necesidad de encontrar otras figuras

que metaforicen esta realidad, para trocar las imágenes de la escena en otra poética de la violencia que no sea necesariamente la agresión, el grito, el eterno dolor de las víctimas y el alarido de los victimarios.

LAS DEUDAS CON LOS PRETEXTOS DRAMATÚRGICOS

En este grupo se analizan las obras que pudiéramos encuadrar dentro de una dramaturgia de autor, y que su puesta en escena devela las debilidades y las fortalezas de la pieza misma. Las obras a las que me refiero son: *La mala sangre* y *KVETH, comedia americana*. Estas piezas poseen una sólida estructura en el discurso narrativo, y el enfoque de sus procesos de montaje pone de relieve la necesidad de profundizar en temas como la dramaturgia del actor y la dramaturgia del mismo espectáculo escénico en donde la interlocución de todos los elementos de la escena, juega un papel muy importante. “En los últimos años, sin embargo, a pesar de que no se ha revertido completamente esa tendencia hacia lo textual, ha surgido vigorosamente ese interés del teatro como totalidad (Braun, 1986, p. 67).

La sangre del grotesco criollo

El trabajo presentado por el Grupo de teatro de la Universidad de Caldas, quienes jugaron de locales en el Festival, es la puesta en escena de la obra: *La mala sangre*, de la dramaturga argentina Griselda Gambaro, convertida hoy en un icono de la dramaturgia latinoamericana, bajo la dirección del maestro Carlos Molano.

“La obra de Gambaro está comprometida con la realidad de su tiempo, a nivel

social, político y de género” (Wikipedia, 2013b), y participa de manera efectiva en el movimiento de Teatro Abierto liderado por Osvaldo Dragún.

El teatro tiene una doble vertiente: debe ser válido como literatura dramática y, a la vez, como hipótesis teatral. [...] El escenario impone reglas bastante rigurosas. Por ejemplo conocer los tiempos, porque una representación teatral tiene un tiempo determinado y un espacio preciso. (Gambaro, 1996, p. 89)

En Colombia su obra más conocida es *Antígona furiosa*:

[...] en la que la reutilización de un texto clásico sirve a la autora para llegar más allá. Es decir, partiendo de la base de un universo común al espectador y a la autora, esta última transgrede los límites del modelo inicial y conduce al espectador al punto de reflexión que ella propone. (Wikipedia, 2013b)

La mala sangre, está concebida en los presupuestos de “la pieza bien hecha” (*pièce bien faite*), un tipo de escritura cuya creación y características esenciales son atribuidas a Eugene Scribe (1791-1861). Esta estructura va a influenciar a dramaturgos fundamentales en la historia del teatro como a Strindberg y a Ibsen, y que fueron los pretextos de montaje preferidos en sus estudios por Stanislavski.

El montaje de la pieza abordado por el grupo de la Universidad de Caldas, transita por la tierra movediza de diversas

concepciones teatrales, enfatizando la tendencia de la autora de trabajar sobre una amalgama de enfoques que le favorezcan a la pieza, sobre todo el mal llamado *grotesco criollo*; sin embargo, una de las exigencias del montaje es que debe soportarse sobre un fuerte trabajo de actuación, ya que se transita básicamente sobre la interpretación actoral muy cercana a la verdad interior y al concepto de verosimilitud, que se ha traducido en la teoría del sistema del maestro ruso, equiparándolo al de la apariencia de verdadero o la tendencia a ser creído como real en términos absolutos. “En la escena siempre hay que hacer algo. La acción, la actividad: he aquí el cimiento del arte dramático, el arte del actor” (Stanislavski, 1980, p. 14).

En conclusión, los personajes, se me antoja, deben ser lo más redondos dentro de las posibilidades actorales del grupo, y es precisamente una de las falencias en el abordaje del trabajo de actuación: roles que quedan a medias, risas que falsean la verdad interior, enmarcados en una propuesta escenográfica que tampoco se alcanza a definir, lo que puede convertir el relato –que es evidentemente una historia de amor en el siglo XIX, durante el gobierno de Rosas, una de las etapas más agitadas de la historia argentina– en un melodrama en el que se nos queda debiendo profundidad y compromiso al desentrañar el programa narrativo de la pieza.

Las costumbres de la comedia americana

El Grupo de Bellas Artes, Institución Universitaria del Valle (Cali), tomó como propuesta textual del montaje, la obra

de Steven Berkoff: *KVETCH*, comedia americana, también conocida como *El arte de quejarse*, bajo la dirección del maestro Fernando Vidal Medina, una verdadera autoridad, por su trayectoria y sus aportes incuestionables al movimiento del teatro colombiano.

Debo confesar mi ignorancia con respecto al autor, que tengo entendido es un inglés más conocido por su participación como actor en películas de gran renombre como *La naranja mecánica*, *Barry Lyndon*, *Octopussy* (de las sagas de James Bond), y quizás la única referencia como dramaturgo con *Los villanos de Shakespeare*.

“El texto de Steven Berkoff ‘Los villanos de Shakespeare’, hace un interesante repaso sobre el mito del malvado en el conjunto de la obra del autor inglés. Un texto denso y sin concesiones al tedio [...]” (Tendencias literarias, 2013).

La puesta en escena está orientada más al trabajo de los actores, y en consecuencia su énfasis está puesto en la interpretación. La obra como pretexto del espectáculo escénico plantea unos conflictos a desarrollar, en los cuales podemos descubrir entre líneas algunos ecos de B. Brecht, sobre todo en los diálogos cruzados de *La boda de los pequeños burgueses*, y de A. Miller (2010) en *La muerte de un agente viajero*.

El montaje nos ofrece un trabajo muy limpio en la organización del espacio escénico y en la disposición de los elementos. Basta una pequeña batería de cajones para aludir y evocar las locaciones que se desarrollan en todo el programa narrativo. La escogencia del reparto

parece ser el resultado de un buen trabajo de *casting*, pues los personajes resultan convincentes y los enfrentamientos de sus conflictos están resueltos con una buena dosis de humor negro. Se adivina que algunos parlamentos han sufrido un proceso de contextualización para que no resultaran tan ajenos a la realidad colombiana, es decir fueron adaptados (peinados) al contexto.

En conclusión, podemos precisar que la propuesta resuelve con gran efectividad los problemas que plantea el texto, pero nos deja el palpito de que este tipo de obras dramáticas y los conflictos que encarna nos suenan un poco ajenas; obras que están más pensadas para una audiencia más propensa al entretenimiento que al enfrentamiento de conflictos con mayor densidad.

LAS DEUDAS CON LA TÉCNICA Y LA RISA

En este grupo he tratado de perfilar las obras que traían una propuesta que hacía más énfasis en la técnica y en la máquina saca risas (teatro basado en las acciones físicas, en la técnica del teatro de sombras, y en la técnica y en los sketches del Clown). En consecuencia, me refiero a las obras: *Comámonos*, *Negras inquietudes* y *Clown bar*.

De la cocina a lo político

El Grupo de la Universidad de Playa Ancha de Valparaíso (Chile), nos cautivó una vez más con un trabajo escénico de dramaturgia colectiva al que pusieron el sugestivo nombre de: *Comámonos*, con

la dirección de Jenny Pino Madariaga. Es en verdad una propuesta desde los presupuestos de la danza-teatro, en donde notamos grandes alusiones al trabajo de Pina Bausch, y en particular a las propuestas corporales y coreográficas de su compatriota Rudolf von Laban y sus reflexiones sobre el movimiento y el espacio.

Para von Laban:

El modo en que se mueve el cuerpo en el espacio depende de la combinación de los cuatro elementos básicos de las dinámicas: PESO-TIEMPO-FLUJO-ESPACIO. El contenido expresivo o formal de cada acción que realizamos varía en significado e intención de acuerdo a la combinación de estas dinámicas. (Cardell, s.f., párr. 3)

Todo movimiento es un eterno cambio entre condensar y soltar, entre la creación de nudos de concentración y unificación de fuerza al condensar y de la creación de torsiones en el proceso de sujetar soltar. Estabilidad y movilidad alternan sin fin. (Laban, citado por Cardell, s.f., párr. 1)

El grupo ya presenta un gran dominio de la técnica, como quiera que su directora tiene una formación desde la danza y una gran experiencia y trayectoria en el trabajo corporal.

El genotexto de la propuesta dramática lo provocó un sueño de la directora en el que veía que en un restaurante (de los más cotizados de Chile), se cocinaban, además

de los elementos propios de la gastronomía, de las relaciones jerárquicas entre los empleados, de los sueños y deseos de los sujetos, las esperanzas y las frustraciones que desencadenaba una nueva jornada de contienda electoral, en donde se cambia de gobernantes, pero la precaria situación socioeconómica del país no sufre mayores transformaciones. Es decir, la parábola de *El gatopardo*, la novela de Giuseppe Tomasi di Lampedusa, en donde todo cambia para seguir igual, quizás la más clara metáfora de la suerte y el destino de los países latinoamericanos.

A modo de conclusión para esta propuesta, podríamos decir que el montaje, por tener su acento puesto en un trabajo muy denodado en el cuerpo, con acompañamiento de una partitura musical interpretada en vivo que sugiere y condiciona las partituras corporales, descuida la estructura dramática que ha sido resuelta de manera colectiva, pues el programa narrativo de la puesta en escena no alcanza a desarrollarse cabalmente, terminando por caer en la monotonía de una historia contada con ejercicios de expresión corporal tratados coreográficamente, y con una música exquisita que bien también habría podido resolverse con una grabación, ya que la interacción de los músicos con los actores es casi nula, y la perspectiva del tratamiento del espacio resultó un poco ambigua, pues se realizaron lecturas disímiles de la organización del espacio escénico.

Las sombras y los contornos de un cuento maravilloso

Quizás el trabajo que mayor impacto tuvo en el público que asistió al Festival, fue el

presentado por el grupo de egresados de la carrera de Teatro, Títeres y Objetos de la Universidad de San Martín (UNSAM), de Buenos Aires, Argentina: *Negras inquietudes* (una línea entre la oscuridad y la luz), dirigido por Marta Lanterno. La propuesta del grupo aborda la poética del encantamiento, y la ilusión que provoca la proyección de las sombras y de la luz sobre los planos del espacio escénico y sobre el mismo cuerpo de la protagonista de la historia por parte de los operadores.

La obra tiene las características esenciales del cuento maravillo en cuanto plantea en sus líneas temáticas y argumentales los ejes del deseo, de la comunicación y del poder. En términos generales, y “aplicado al análisis del relato, un actante es una amplia clase que agrupa una sola función de los diversos papeles de un mismo rol actancial: héroe, villano, ayudante...” (Wikipedia, 2013b). Asimismo, concilia concepciones teatrales aparentemente en oposición, como lo planteara el propio Brecht (1970) al rechazar la ilusión dramática en el escenario, pues el grupo resuelve esta dicotomía con un efecto de distanciamiento cuando aparecen los manipuladores de los efectos de luz y sombras ante los ojos de los espectadores sin preocuparse por haber sepultado la ilusión.

La conclusión para este trabajo es la importancia de asumir el reto de la técnica, con proyectores de factura artesanal, con elementales conocimientos de física, con sus teorías sobre la reflexión y refracción de la luz, la proyección de las sombras, la utilización de elementos de desecho, unas cuantas tiras de papel mantequilla, una destreza en el dibujo, una composición

coreográfica que va desarrollándose casi imperceptiblemente para el público, y sobre todo una gran dosis de imaginación destilada en el laboratorio, en la experimentación, y articuladas en un profundo trabajo de investigación. Así logran encarar una historia que tiene mucho de leyenda urbana, de pesadillas, de fantasmas de cuentos góticos, y por supuesto, claras evocaciones al cuento maravilloso.

Entre la escatología y la carcajada desenfadada

De Brasil llegó un barco cargado de clowns de la Universidad Federal de Paraíba, una creación de Los Bufones de Olavo: *Clown bar*, con la dirección de José Tonezzi, quien a propósito no pudo llegar a Manizales debido a un grave accidente que sufrió antes del viaje (el contrapunto de lo tragicómico).

El trabajo se plantea como el resultado de una investigación acerca del clown y su técnica particular, que incluye estudios sobre El Clown Blanco y El Augusto, una exploración sobre sus caracteres, sus ademanes y el manejo de situaciones divertidas. Este trabajo conduce irremediabilmente al mimo-clown, última variedad de clown, habitualmente mudo, o haciendo uso del *grammelot*, una jerigonza, muy utilizada por los payasos. Este mimo-clown despliega además una gran cantidad de habilidades físicas y/o musicales. “El clown entronca con algunas de las actividades más cotidianas y gozosas del ser humano” (Jara, 2000, p. 26).

Concluyendo, la propuesta de Los Bufones de Olavo, retoma algunos sketches

clásicos dentro de la dramaturgia para payasos. Aunque nos brinda números innovadores como una parodia de la escena emblemática de *El Titanic* y otra de *Rocky*, corre el riesgo de caer en lugares comunes con rutinas archiconocidas con abusos de lo escatológico: alusiones permanentes a las heces fecales, a las flatulencias, y a los eructos, que cuando son tratados escuetamente sin un contexto que lo justifique debidamente, pueden caer en el chiste fácil y en la ordinariedad.

LA HISTORIA LO ABSOLVERÁ

Una mirada particular merece la propuesta escénica de Vendimia Teatro, encuadrada en la categoría de Grupo Profesional Invitado, con la obra: *El espectro que soy yo*, trabajo unipersonal resultado de un proceso de Investigación-Creación, con dramaturgia y dirección del maestro Carlos Araque Osorio.

El montaje del Doctor Araque puede ser leído de diferentes maneras:

- 1) Una disertación (en donde el escenario es la disculpa) sobre las últimas discusiones sobre la práctica y la reflexión de lo teatral desde el discurso de la posmodernidad.
- 2) Una cátedra magistral utilizando la puesta en escena como didáctica específica de un particular discurso pedagógico.
- 3) La irrupción de una dramaturgia para la escena con una propuesta única de autorreferencialidad.
- 4) Una parodia descarnada del discurso teatral desde la academia.
- 5) El riego de una lectura demasiado ensimismada de la antropología teatral.

- 6) La advertencia de que las miasmas pestilentes del teatro que hacían alucinar al propio Antonin Artaud, sean altamente contagiosas.
- 7) Todas las anteriores.

PUNTO FINAL

Las deudas de las que hemos hablado y que han fungido como *leitmotiv* a lo largo de este artículo, son compartidas por el *convivio teatral* en el que participamos los oferentes y los expectantes de este acontecimiento que fue el X Festival Internacional de Teatro Universitario - versión 2013. Son deudas propias de la materia con la que trabajamos los hacedores del arte dramático: la incertidumbre.

Como consecuencia de este *convivio teatral* volvemos a casa pletóricos de dudas y con la seguridad de sentirnos más ignorantes que antes, pues las obras consideradas como propuestas escénicas, espectáculos teatrales, o *mises en scène*, que implican la coexistencia de múltiples códigos y sistemas de significación para ser develados, son universos completos con sus respectivos programas narrativos que desde la semiótica, la pedagogía, los ejercicios desde la práctica del oficio y las miradas de la academia, nos conducen al reconocimiento de estar en perpetua formación teatral, única vacuna que nos alerta sobre las enfermedades propias del empirismo. Porque aunque suene a frase de cajón, hay que recordar el aforismo de Hipócrates (1996): "La vida es breve, el arte, largo; la ocasión, fugaz; la experiencia, engañosa; el juicio, difícil"

BIBLIOGRAFÍA

- Aristóteles. (1964). El arte poética. (Trad. José Goya y Muniain). Madrid: Espasa-Calpe S.A.
- Braun, Edward. (1986). El director y la escena. Del naturalismo a Grotowski. Buenos Aires: Galerna.
- Brecht, Bertolt. (1970). Escritos sobre teatro. (Selección de Jorge Hacker). Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Brémond, Claude. (1970). Lógica de los posibles narrativos. El mensaje narrativo. Buenos Aires. Ediciones, Tiempo contemporáneo. Colección. Comunicaciones.
- Cardell, Silvana. (s.f.). Rudolf Lavan. Recuperado de http://www.luciernaga-clap.com.ar/articulosrevistas/3_danzalaban.htm
- Castelnuovo-Tedesco, Mario. Platero y yo, para narrador y guitarra. Op. 190. Recuperado de <http://www.allmusic.com/composition/platero-y-yó-for-narrator-guitar-op-190>
- Di Lampedusa, Giuseppe. (2004). El gatopardo. Madrid: Alianza Editorial.
- Dubatti, Jorge. (1999). Concepciones del teatro. Cultura teatral y convivio. Buenos Aires: Colihue.
- Gambaro, Griselda. (1996). Teatro VI. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- García, Santiago. (1989). Teoría y práctica del teatro. Bogotá: Ediciones La Candelaria.
- Hipócrates. (1996). Tratados hipocráticos. Obra completa. Madrid: Editorial Gredos.
- Jara, Jesús. (2000). El Clown, un navegante de las emociones. Sevilla: Proexdra.
- Kafka, Franz. (2004). Relatos completos. Buenos Aires: Editorial Losada.
- Le Goff, Jacques. (1991). El orden de la memoria: el tiempo como imaginario. Barcelona: Paidós.
- Miller, Arthur. (2010). La muerte de un agente viajero. Madrid: Tusquets Editores.
- Ricoeur, Paul. (1995). Tiempo y narración. Barcelona: Siglo XXI.
- Stanislavski, Constantin. (1980). El trabajo del actor sobre sí mismo. Buenos Aires: Editorial Quetzal.
- Tendencias literarias. (2013, 22 de abril). "Los villanos de Shakespeare", de Steven Berkoff, repasa el mito del malvado. Recuperado de http://www.tendencias21.net/Los-villanos-de-Shakespeare--de-Steven-Berkoff-repasa-el-mito-del-malvado_a17340.html
- Vergara Anderson, Luis. (2004). La producción textual del pasado I: Paul Ricoeur y su teoría de la historia anterior a la memoria, la historia, el olvido. 1a. ed. México: Universidad Iberoamericana - Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.
- Wikipedia. (2013a). Actante. Recuperado de <http://es.wikipedia.org/wiki/Actante>
- _____. (2013b). Griselda Gambaro. Recuperado de http://es.wikipedia.org/wiki/Griselda_Gambaro

SALUDOS AL X FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO UNIVERSITARIO

GREETINGS TO THE X INTERNATIONAL UNIVERSITY THEATER FESTIVAL

Estimados amigos de Manizales y en general del departamento de Caldas, reciban de mi parte y como fundador del Festival Internacional de Teatro Universitario de la Universidad de Caldas, un abrazo fuerte.

Quiero empezar diciendo que dicho evento es un “hijo” de 10 años que ya camina solo y por esta razón no ha resultado difícil encomendar esta tarea a otros compañeros. Es justo en la distancia, separándose un poco de aquellas cosas importantes, que uno puede ver lo que ha creado y esto es lo que sucede ahora con el evento que es considerado como el más importante del Departamento de Artes Escénicas y uno de los cuatro eventos fundamentales de la Red Nacional de Escuelas de Teatro. El Encuentro de Investigación, también de nuestro Departamento de Artes Escénicas, desde el año 2008 a la cabeza del profesor Gilberto Leyton, es otro de los eventos que fundamentan la Red Nacional de Escuelas de Teatro.

Antes que nada quiero agradecer a todas las personas que han hecho posible que este evento, el Festival, pueda cumplir su primera década. Es importante mencionar a los que han estado tan cerca, porque son ellos, la potencia del evento, el ánimo que moviliza a universidades de cuatro continentes. Quiero empezar por los profesores del Departamento de Artes Escénicas y en especial de: Bredy Gallego, Sergio Arenas, Paula Leguizamón, Claudia Leguizamón, Gregorio Gaviria, Beatriz Cardona, Rubén Darío Zuluaga y Gilberto Leyton.

En segundo lugar están las directivas de la Universidad y en especial al Dr. Ricardo y a la Dra. Fanny, porque han apoyado de manera incondicional y en la medida de sus posibilidades. De nuestra misma Universidad, al departamento de prensa, pues son muchas horas y dedicación para que los diferentes diarios, noticieros radiales y televisivos nos ayuden con su impacto sobre la población. En esta misma vía, todos aquellos periodistas que han cubierto cada día del evento, que luego hacen ediciones especiales, como ustedes, nuestro querido *Quehacer cultural*. Gracias María Virginia.

Los estudiantes son otro de los componentes que fundamentan el evento, nombrar a quienes han estado cerca sería muy extenso, porque cada año se unen más y más. Ellos asisten masivamente y dan testimonio de una fuerza teatral que cada vez más se suma al movimiento teatral de nuestra ciudad.

Sin el apoyo de todos los que he nombrado y todos los que se quedan por fuera por la extensión de este pequeño saludo (hablo de los hoteles que siempre nos hacen importantes descuentos, del personal de la Universidad que nos ayuda para que el recurso salga en el menor tiempo posible, en fin, muchos más...) este evento no sería nada. Todo el esfuerzo porque sea un evento de reconocimiento mundial, se ve recompensado por su ánimo de cooperación y esto es significativo para el teatro universitario y profesional colombiano y, sin duda ninguna, para el teatro de América Latina.

Hoy por hoy, al luz de esta conmemoración de 10 años, es un evento al que llegan los diferentes países con mayor facilidad por el reconocimiento que se ha logrado ante organizaciones tan importantes como la Asociación Internacional de Teatro Universitario (AITU) o la Red Latinoamericana de Investigación y Creación Teatral Universitaria (CITU).

Un breve recorrido por datos e historia:

El Festival inició en 2004 como Muestra Universitaria de Teatro. En 2006 pasó a ser Festival Universitario de Teatro y ya desde 2007 es denominado Festival Internacional de Teatro Universitario, teniendo en cuenta que más del 40% de

su programación estaba conformada por universidades internacionales, además porque se tuvo el reconocimiento de la Asociación Internacional de Teatro Universitario (AITU) de nuestro evento.

Después de este tiempo, podemos decir que por los escenarios de la ciudad han pasado todas las universidades colombianas que tienen programa de formación profesional en teatro, estas son:

Universidad de Antioquia, Universidad del Valle, Escuela de Bellas Artes de Cali, Universidad del Atlántico, Instituto de Bellas Artes de Cartagena, Universidad El Bosque, Universidad Pedagógica Nacional, Universidad Distrital - Academia Superior de Artes de Bogotá, Teatro Libre - Universidad Central, Universidad Antonio Nariño, Politécnico Gran Colombiano.

De otro lado, en este camino nos han acompañado universidades de cuatro continentes: Universidad de Tartu (Estonia), Universidad de Liège (Bélgica), Grupo Thag (Alemania), Universidad Ibn Zhor (Marruecos), Universidad de Corea del Sur, College de Valleyfield (Canadá), Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (México), Universidad de Guadalajara (México), Pontificia Universidad Católica del Perú, Pontificia Universidad Católica de Chile, Universidad de Chile, Universidad de Playa Ancha (Chile), Universidad Nacional de Cuyo (Argentina), Grupo Arawa (Ecuador), Universidad de Barquisimeto (Venezuela), Instituto Superior de Arte de Cuba (ISA), Universidad de Buenos Aires (Argentina), Universidad Federal de Río Grande (Brasil).

Además, ha servido de apoyo para otros eventos nacionales e instituciones nacionales, dada la llegada de profesores y obras, tales como: Festival Nacional de Teatro de Ibagué, Festival Nacional de Teatro Universitario de Rionegro (Antioquia), Academia Superior de Artes de Bogotá (ASAB) o Festival de Teatro de Palestina (Caldas).

Se han realizado más de 120 presentaciones en los diferentes escenarios de la ciudad entre teatros, plazas, calles y espacios no convencionales. Han llegado al festival más de 1.000 estudiantes de teatro, muchos de ellos hoy ya profesionales que recuerdan con agrado su participación en el Festival.

Hemos tenido la presencia de importantes directores de diferentes países, además de la compañía, por ejemplo, del presidente honorario de la AITU, Dr. Robert Germay quien anunció el Congreso Mundial de Teatro para el año 2016 en nuestra universidad.

Bueno, este saludo, no termina sin un GRACIAS a quienes han logrado que hoy podamos celebrar estos 10 años. Un abrazo.

Daniel Ariza Gómez
Prof. Asociado Departamento de Artes Escénicas
Fundador Festival Internacional Universitario de Teatro
Universidad de Caldas.

Estos son los saludos que han enviado desde diferentes países a nuestro Festival. Un abrazo.

19 de septiembre de 2013

Estimado Daniel:

Mi felicitación a ti como impulsor y gestor de proyectos creativos y a la Universidad de Caldas como instancia académica y social por su ya 10a. edición del Festival Internacional de Teatro Universitario. He tenido la oportunidad como docente director e investigador teatral de participar en anteriores Festivales y Encuentros que año con año han organizado y he constatado de la organización, calidez humana y pasión de sus eventos teatrales internacionales que han hermanado a nuestras Universidades. Una gran felicitación a las autoridades académicas y administrativas de tu Universidad por impulsar y apoyar este tipo de eventos que difícilmente podremos encontrar en Universidades Latinoamericanas.

Amigo, gracias por tu actitud gestora de proyectos de importancia capital para todos los que hemos decidido hacer del arte teatral nuestro proyecto de vida. Y de parte de mis estudiantes y Universidad, un gran reconocimiento a tu labor creativa para generar estos encuentros.

Saludos a los amigos.

Att,

Dr. Carlos Manuel Vázquez Lomelí
Prof. Docente Titular C, T/C, Depto. Artes Escénicas
Universidad de Guadalajara, México.

20 de septiembre de 2013

¡Muchas felicidades!
Y largos 10 años más.

Macarena Baeza
Chile.

21 de septiembre de 2013

Saludos, estimado Daniel y todos y todas organizadores del Festival de Teatro Universitario de la Universidad de Caldas: En hora buena y mil Felicidades por tan Magno evento en el País. Ustedes son la prueba que nos hace seguir creyendo en el Arte, en el Teatro y en nuestra bella gente colombiana. Les auguro muchos más Éxitos para el presente y el futuro. ¡Un fuerte abrazo y ánimo para continuar con tan noble y magna labor! Desde la Universidad del Atlántico y su Programa de Educación Artística, reciban nuestro más sincero agradecimiento y admiración. ¡Y que siga la función!

Con respeto, admiración y devoción,
cordialmente,

Profesor Miguel Mejía Bedoya
Universidad del Atlántico (Colombia).

22 de septiembre de 2013

Fraternal mensaje de felicitación desde Puebla, México.

Qué gran acontecimiento, diez años, se dice fácil, pero cuánto trabajo y cuántas voluntades, están depositadas en esta labor. Suceso que nos trae

muchos recuerdos, era un territorio teatral desconocido para nosotros en el 2006, el Festival Internacional de Teatro Universitario, de la Universidad de Caldas, Manizales, Colombia, pero decidimos estar presentes e hicimos hasta lo imposible para conseguir el costo de los boletos.

Nuestra propuesta fue llevar dos obras, *Las preciosas ridículas* de Moliere y *Sazón de mujer* de V. H. Rascón Banda. Ensayos, desvelos, nervios, maletas, la experiencia fue maravillosa, la organización, el público, la gente, el valor del teatro en Colombia, convirtió ese viaje en una experiencia única. Desde entonces nuestra amistad Caldas-Puebla, ha sido grata, cercana, fructífera, hemos realizado importantes proyectos, publicaciones, encuentros, investigaciones, la AITU/IUTA, la Red-CITU. Sin embargo, la huella que marcó el Festival de Teatro Universitario fue la ventana a una valiosa colaboración, convirtiendo este espacio en un núcleo generador de encuentros en el arte, así hemos sostenido una hermandad, que ha transformado nuestro hacer y ha incidido en la experiencia y superación profesional de todos los que hemos participado.

¡Muchos años de vida al Festival!, a su iniciador Daniel y a todos los que han hecho posible escribir esta historia teatral.

Felicidades.

Dra. Isabel Cristina Flores
Licenciatura en Arte Dramático, Escuela de Artes
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México.

23 de septiembre de 2013

Octubre de 2012. Un grupo de cubanos, tras innumerables vicisitudes, llega a Colombia, exactamente a Pereira, en la noche. La luz del amanecer nos sorprende entre las montañas, entrando a la ciudad de Manizales. Y con las primeras luces llegan también las primeras náuseas. Criaturas de isla, acostumbrados al nivel del mar, la altura nos golpea violentamente. Horas más tarde todo sucede como una vorágine. Don Fernando con su té de coca y los libros para nuestra escenografía, los estudiantes de la Universidad ayudándonos a armar nuestro escenario y a ubicar las luces. Luego la función, el público, la clausura en un bar al que llegamos tras muchas vueltas en taxi, bailar, tomar una cerveza, volver al hotel tras más de 40 horas de vigilia. Al día siguiente, breve recorrido por las calles, el encuentro con algunos participantes que ya se iban... El viaje fue demasiado corto y apresurado, en sentido general, los burocratismos de Cuba hicieron de todo el asunto un hola y adiós al mismo tiempo. Sin embargo, bastaron esas horas para agradecer la existencia del Festival, su espíritu feliz y sosegado, la energía y optimismo de sus organizadores y participantes. Algún día volveremos con más calma, aunque de cualquier modo la Universidad de Caldas y su Festival quedan en nuestra memoria indeleblemente.

Liliane Lugo
Instituto Superior de Arte de Cuba (ISA).

27 de septiembre de 2013

The TURLg (Royal University Theatre of Liège) had the honor and the pleasure to

take part to the 8th International Festival of University Theatre in Universidad de Caldas, in October 2011. On this occasion, we performed a Latin-American text: *La Isla del fin del siglo*, by Alejandro Finzi. We have kept a wonderful memory of our stay in Manizales, and of all the groups and people we have had the opportunity to meet.

Before that, in 2009, we had the pleasure to host two productions of Universidad de Caldas in our 26th International Meeting of University Theatre (RITU), for the greatest delight of our audience.

To organize a festival and tour with shows: these are the two key activities that underpin the network of university theaters as it has developed these last two decades within the International University Theatre Association (AITU/ IUTA). The contribution of Universidad de Caldas to the development of this association is recognized worldwide. In fact, since the Congress of Urbino in 2006, this university has assumed responsibilities within the Executive Committee and offers the association a visible and vital bridge to its development in South America.

We wish your festival all the best for the future, and sincerely hope to be back soon.

Robert Germay, Alain Chevalier,
Dominique Donnay
Universidad de Liège, Bélgica.

Octubre 5 de 2013

A la Universidad de Caldas, a mi colega, gran artista y profesor, Daniel Ariza, a los

profesores y alumnos del Departamento de Artes Escénicas, les deseo muchas felicidades por esta décima edición del Festival Internacional de Teatro Universitario de la Universidad de Caldas, Manizales-Colombia.

Gracias a su profesionalidad, su saber hacer y su humanidad, hacen que este maravilloso evento teatral además de constituir una valiosa plataforma que rebosa creatividad y originalidad –a través de las tan variadas y diversas propuestas escénicas que reflejan una minuciosa y delicada labor investigativa llevada a cabo por colegas profesionales y estudiantes–, también es un lugar donde prima el encuentro entre pueblos y civilizaciones así como un espacio que hace eco de las voces silenciadas.

Que sepan que el asistir a este Festival, para mí ha sido una grandiosa ocasión para compartir con profesionales, investigadores, y estudiantes, mis inquietudes más profundas en tanto que dramaturga y mujer árabe que soy, y además me ha brindado la posibilidad de conocer la grandeza de una cultura, de un país como es Colombia y de un teatro.

De modo que desde Marruecos, mi más sincera enhorabuena y una prolongada vida al Festival...

Aicha Haroun Yacoubi
Doctora en Teatro por la Universidad de Granada,
Dramaturga y Directora de Escena
Marruecos.

يلودلا ناجرهملل قرشاعلا ىركنذلا قسبانمب
،سئللازىنام سادللك ةعماجل ىعماجل حرسملل
قراحللا ىناهتبا ،برغمل نم ثعبا ،اىبمولوك
رىبكللا نانفلا ،ىللمز و ،سادللك ةعماجل
بالطو قذتاساوا ازىرا لىناد ،ذاتسالوا
نىذلا كئلوا عىمجو ةىحرسملا نونفلا مسق
دق ،مهتىناسنل و مهتاربخ و ،مهتىنهم لصف
نع الصف انكمم ناجرهملا اذه نولعجىو اولعج
ةلاصلالوا عاىللاب اىنغ امىق اربنم هنوك
ءادال و عونتملا ىحرسملا ضرعلا لالخنم
ثحبلا و بؤدلا لمعلا سكهى ىذلا فلتخملا
بالطالوا ءالمزل هب موقى ىذلا و قىقلا
بوعشلا نىب ءاقلل ناكم اضرىا وه لب
توصو ءاضف هنوك نع الصف ،تاراضحلا و
هل توصال نمل.

،اىصخش ىل قسبنلاب ،ناك ناجرهملا اذه روضح نا
،نىثحابلا و نىفرتحملا قمساقملا قصرف طقف سىل
قارم و ةىحرسم قبتلك ققىملا ىفواخم بالطلوا
قمظع ىلع فرعتلل قصرف ناك كلذلك لب ، ةىبرع
ءحرسمو اىبمولوك لثم دلل قفاقت

ناجرهملل قلىوط ةاىحو ىناهتلا صلاخ

ىبوقعلا نوراھ ةشئاع
،قطانرغ ةعماج نم حرسملا ىف قروتكد
حرسملا ىف ةجرخم ةىحرسم قبتلك
برغمل

PAUTAS PARA PUBLICAR EN LA REVISTA

1. Los originales deberán remitirse al Departamento de Artes Escénicas, Director Revista Colombiana de las Artes Escénicas, Universidad de Caldas, Calle 65 Nro. 26-10, Manizales, Caldas. Email: revteatrocolombia@gmail.com
2. Nombre completo del autor, una breve descripción de su trayectoria académica, institución a la que pertenece y su dependencia, y la dirección electrónica.
3. La extensión de los artículos, no debe superar las 10 páginas, incluyendo fotografías. Excepción hecha según criterio del comité editorial.
4. El resumen no debe superar las 10 líneas en extensión.
5. Palabras clave con las que se pueda clasificar el Artículo: mínimo 5, máximo 10.
6. Entregar archivos en un procesador de palabras.
7. Configuración del documento:
 - Tamaño carta.
 - Textos en fuente Arial de 12 puntos interlínea automática.Se sugiere destacar con otro tamaño de letra o con color: títulos, subtítulos, citas, entradillas o destacados que pueda tener el artículo.
8. Normas de citación:

EN CASO DE LIBROS: las obras citadas en las notas al texto deberán incluir: apellidos, nombre, título del libro, editorial, ciudad de publicación, país, año de publicación y páginas que se citan.

EN EL CASO DE REVISTAS: las referencias deberán incluir: apellidos, nombre, título del artículo, nombre de la revista, número y volumen, mes, año de publicación, ciudad y páginas que se citan.
9. El autor cuyo artículo sea publicado tiene derecho a 2 copias de la revista.
10. Los artículos recibidos serán enviados a especialistas o encargados evaluadores.
11. Los artículos enviados no serán devueltos por lo que los autores deben asegurarse de guardar una copia.
12. El Comité Editorial es el responsable de seleccionar los artículos que ameriten su publicación, al igual que el derecho de no aceptar para publicación trabajos que no se acojan a las anteriores instrucciones.
13. Las fechas límites para recepción de artículos: 30 de marzo al 30 de noviembre.

GUIDELINES FOR PUBLISHING IN THE JOURNAL

1. The original texts should be sent to the Department of Scenic Arts, Director of Revista Colombiana de Artes Escénicas (Colombian Journal of Scenic Arts), Universidad de Caldas, Calle 65 Nro. 26-10, Manizales, Caldas. Email: revteatrocolombia@gmail.com
2. Author's full name, a brief description of his/her academic trajectory, names of departments and institutions where the author works, and electronic mail address.
3. The articles should not exceed 10 pages, including photographs.
4. The abstract should not be longer than 10 lines.
5. Key words with which the article can be classified: minimum 5, maximum 10.
6. The files should be handed in on a word processor.
7. Configuration of the document:
 - Letter size pages.
 - Texts in Arial 12 automatic interline spacing.It is suggested to emphasize with another letter size or with color: titles, subtitles, references, or important text that the article may have.
8. Reference norms:

IN CASE OF BOOKS: the works cited should include: last names, name, book title, editor, city of publication, country, publication year and pages mentioned.

IN THE CASE OF JOURNALS: the references should: last names, name, article title, journal name, number and volume, month, publication year, city and pages mentioned.
9. The author whose article is published has the right to 2 copies of the journal.
10. The articles received will be sent to specialists or on-duty evaluators.
11. The articles sent will not be given back; therefore authors must make sure that they keep a copy.
12. The Editorial Committee is responsible for the selection of the articles to be published, as well as having the right to decline the publication of works that do not follow the previous instructions.
13. The deadlines for the reception of articles: March 30th to November 30th.

 REVISTA COLOMBIANA DE LAS
ARTES ESCÉNICAS

FORMATO DE SUSCRIPCIÓN

Nombre / <i>Name</i>	<input type="text"/>		
Cédula / <i>Identification number</i>	<input type="text"/>		
Dirección / <i>Address</i>	<input type="text"/>		
Ciudad / <i>City</i>	<input type="text"/>		
Departamento / <i>State</i>	<input type="text"/>	Código Postal / <i>Zip Code</i>	<input type="text"/>
País / <i>Country</i>	<input type="text"/>		
Teléfono / <i>Phone Number</i>	<input type="text"/>		
Profesión / <i>Profession</i>	<input type="text"/>		
Institución / <i>Employer</i>	<input type="text"/>		
Correo Electrónico / <i>E-mail</i>	<input type="text"/>		
Dirección de envío / <i>Mailing Address</i>	<input type="text"/>		

Suscriptores Nacionales por un año: (2) Ejemplares

Mayores informes:
Universidad de Caldas, Palacio de Bellas Artes.
Calle 65 # 26 - 10.
Teléfonos: (57)(6) 8802170
(57)(6) 8781500 ext. 11222
Código postal: 170004

E-mail: revartescenicass@ucaldas.edu.co
revistascientificass@ucaldas.edu.co
Manizales, Colombia.

Último ejemplar recibido / Last issue mailed:

Año / Year

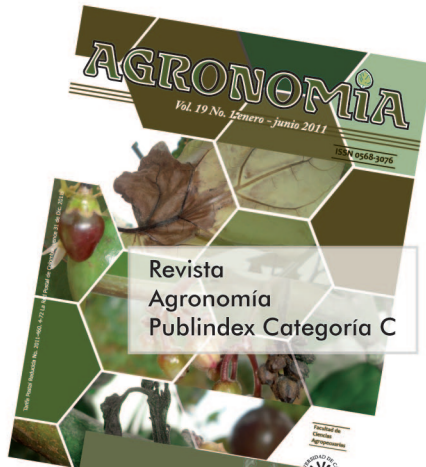
Volumen / Volume

Número / Number

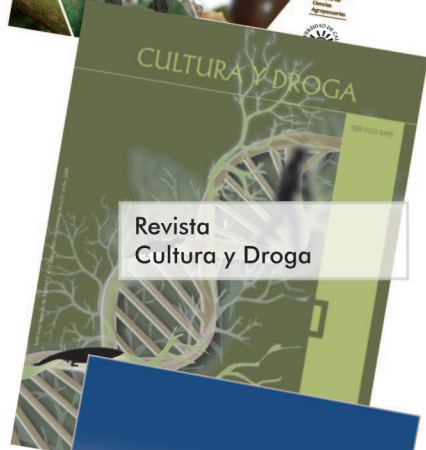
Fecha / Date



Ventas, suscripciones y canjes
Vicerrectoría de Investigaciones y
Postgrados
Universidad de Caldas
Sede Central
Calle 65 No. 26 - 10
A.A. 275
Teléfonos: (+6) 8781500
ext. 11222
e-mail:
revistascientificas@ucaldas.edu.co
Manizales - Colombia



Revista
Agronomía
Publindex Categoría C



Revista
Cultura y Droga



Revista
Luna Azul (On Line)
<http://lunazul.ucaldas.edu.co>
Indexada en:
Publindex Categoría A2
Index Copernicus, DOAJ



Revista
Biosalud
Indexada en:
Publindex Categoría B
Lilacs



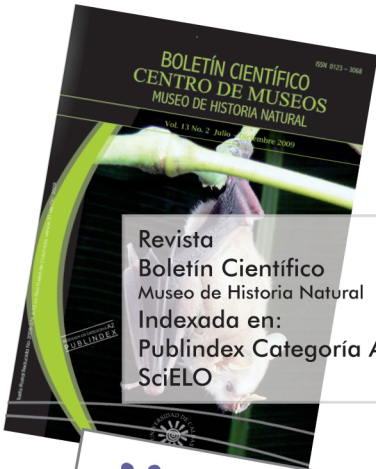
Revista
Eleuthera



Revista
Discusiones Filosóficas
Indexada en:
Publindex Categoría A2
Philosopher's Index
SciELO
Ulrich's Periodicals Directory

Revistas

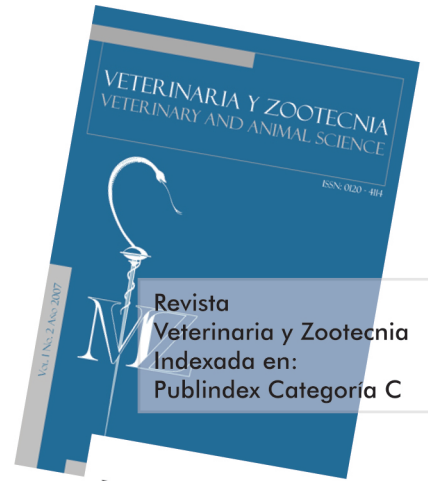




Revista Boletín Científico Museo de Historia Natural Indexada en: Publindex Categoría A2 SciELO



Revista Colombiana de las Artes Escénicas



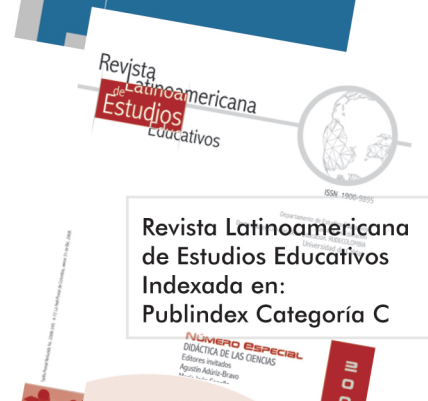
Revista Veterinaria y Zootecnia Indexada en: Publindex Categoría C



Revista Hacia la promoción de la Salud Indexada en: Publindex Categoría A2 Lilacs SciELO



Revista Jurídicas Indexada en: Publindex Categoría B DialNet



Revista Latinoamericana de Estudios Educativos Indexada en: Publindex Categoría C



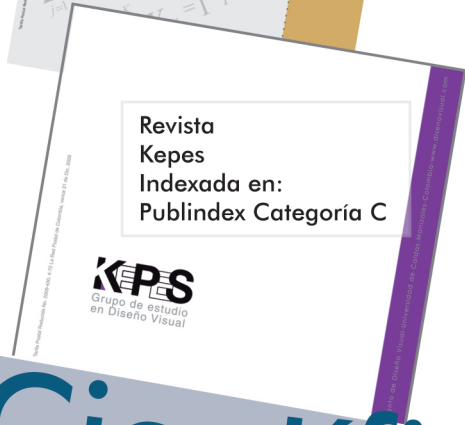
Revista Vector Indexada en: Publindex Categoría C



Revista de Antropología y Sociología (Virajes) Indexada en: Publindex Categoría C



Revista Universidad de Caldas



Revista Kepes Indexada en: Publindex Categoría C



Revista Latinoamericana de Estudios de Familia

Científicas



Esta revista se terminó de
imprimir en los talleres de
Universidad de Caldas en
diciembre de 2013.