

The background of the entire page is a complex, abstract line drawing in a light gray color on a dark gray background. The drawing consists of numerous overlapping, irregular shapes, lines, and curves, creating a dense and intricate pattern that resembles a stylized, chaotic scene or a dense network of connections. The overall effect is one of visual complexity and depth.

# DISPARAR LA VIDA EN EL ESCENARIO

CÉSAR BADILLO P.\*

\*Actor, escritor y dramaturgo, vinculado al Teatro La Candelaria.

**Resumen**

El autor trata diversos elementos que ameritan ser reconsiderados en la actualidad, acerca de lo que el teatro es como arte, en momentos en que la forma de llevar a cabo la puesta en escena se ve abocada a otras formas de decir, de escribir, en las tablas. Valga para ello pensar si el teatro es hoy, menos un espacio para la *representación* —tal como desde la herencia griega se lo asume—, que para la *presentación*, teniendo en cuenta cómo ya desde el siglo pasado, Antonin Artaud preconizaba el teatro dirigido al organismo más que al intelecto. Asimismo, el autor pone de presente la necesidad de pensar el discurso artístico desde perspectivas que se preguntan acerca de la *verosimilitud* y de la *verdad*, no sólo en la obra de arte, sino desde el hacer artístico en el contexto colombiano.

**Palabras clave**

Actor, cuerpo, discurso, persona, personaje, presentación, representación, verdad, verosimilitud.

**Abstract**

The author deals with diverse elements that deserve to be reconsider nowadays, it is about what the theatre is as an art in moments in which the way to carry out the staging needs other ways of saying and writing. It must be thought if the theatre today is less a place for representation- in the sense of the Greek assumption-, than for presentation, taking into account how Antonin Artaud recommended theatre pointed to the organism more than the intellect over a century ago. In the same way, the author shows the necessity of thinking in the artistic speech from perspectives that ask for the credibility and the truth, not only in the artistic piece, but from the artistic exercise in the Colombian context.

**Key Words**

Actor, body, speech, person, character, presentation, representation, truth, credibility.

*“Vivimos poco para escribir de otras cosas que no fuésemos nosotros mismos”.*  
Samuel Beckett

“¿Qué camino tomar si en la próxima obra se elimina ese asunto de la representación? He estado actuando así durante 42 años, ¿Por qué al público hay que irrespetarlo y zandearlo tanto? ¡A una obra de esas, llamadas contemporáneas, jamás iré!”, dijo H., un veterano actor de teatro.

Existe en este momento una discusión en el arte dramático que cuestiona si el teatro debe seguir representando o tiene que presentar, si tiene que asumir las dos como paradoja, si el teatro ya es un arte de presentación o si ha sido, es y seguirá siendo, sólo un arte de representación. Debates análogos ya se habían dado. Por ejemplo, en las artes plásticas a finales del S. XIX y a principios del XX, sobre el arte abstracto frente al figurativo, lo mismo que en las letras, la música, el cine y el teatro. Actualmente la gente de teatro retoma una discusión similar por y para las necesidades de hoy. Algunas de las preguntas que uno se hace, pueden ser:

— ¿Se acabará la representación en el teatro, y vendrá un teatro de la presentación?

— ¿Qué pasará con el público, habituado a formas narrativas que asigna la cultura?

— ¿Qué pasa con la verdad y lo verosímil actualmente?

— ¿Qué ocurre con el personaje y la persona-actor, en este vistazo del teatro?

Y otras preguntas importantes: ¿para qué sirve toda esta discusión? ¿De dónde vengo, qué quiero y para dónde voy con todo este asunto, aquí en este contexto colombiano? Trataré de dar mis puntos de vista, sobre las anteriores preguntas.

Dependiendo del teatro que cada cual quiera hacer, de la tradición cultural y teatral de la que proceda y del lugar hacia donde se quiera dirigir con su arte, el enfoque de esta discusión variará radicalmente. Si podemos vernos a nosotros mismos, quizás podamos avanzar en esta interesante polémica para seguir creando un teatro propio, propio en la medida en que lo maduremos como universal. No se trata por lo tanto, de rechazar el debate por miedo, por chauvinismo o porque no lo necesitemos, ni de acogerlo por una moda de ese “amo” que a veces cargamos dentro: El colonialismo cultural. Se trata de mirarnos para ver en qué se puede conectar mejor nuestro teatro con el público.

## VERDAD Y VEROSIMILITUD

Empecemos por los asuntos de *la verdad y la verosimilitud*, estas nociones siempre han estado siendo revisadas a través de la historia de la cultura, de la evolución de las costumbres y de las sensibilidades colectivas, y por la transformación de los conceptos de la estética, como dice Roberto Abirached.<sup>1</sup> En este momento ante la espectacularidad, ¿de qué “verdad” estamos hablando? ¿De esa “verdad”, que nos muestra el mundo mediático? ¿Desde dónde se muestra esa “verdad” tan “real” y con qué objetivos? Verbigracia los realities, las guerras, etc. Con estas

1. Abirached, Roberto, *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Publicaciones de la Asociación de directores de escena de España. 1994.

“verdades” no hay que ser ingenuos, tienen la intención de imponer y manipular una percepción de las cosas. Por ejemplo, la “verdad” que nos dan los medios sobre la guerra de Irak, y la que nos da el gobierno sobre el conflicto colombiano, ¿cuál es? Se hace ver que aquí no hay conflicto, y que Estados Unidos tiene que invadir cualquier país en busca de terroristas y no de petróleo y otros intereses de la geopolítica. ¿Para qué se manipula la historia y se hacen ver tan simplistamente todas estas guerras que vivimos? El gobierno y los grandes poderes, representan una “verdad” desde sus intereses y para su política. Con esas representaciones del poder, la “verdad” brilla por su ausencia.

Por otra parte, el concepto de la verdad artística también ha variado, por la tecnología, lo mediático, las costumbres en síntesis por la cultura actual. ¿Cómo podremos presentar en el escenario una verdad artística para este período lleno de representaciones manipuladas, de verdades “excesivas” en el orden político, económico, tecnológico, cultural, que son manoseadas para determinados intereses? ¿Qué huella puede dejar en el espectador un arte que sólo se consume y no se convierte en una experiencia vital?

Asimismo, en el lado de los artistas, hay representaciones falsas, con buenas intenciones, con fines honestos, que de manera involuntaria, corren el riesgo de volverse cómplices con la verdad-mentira que muestran, y que no constituyen ninguna experiencia vital para el espectador. Es el caso de representaciones que por su lenguaje simplista esconden muchas verdades e intentan ser directas y “sinceras”, muestran, por ejemplo, el cliché de las víctimas como víctimas, y a los miserables como unos pobrecitos con los que tenemos que



Obra: "Un hogar sólido". Autora: Helena Carró. Dirección: Víctor Hugo Euriq. Izq. De izquierda a derecha: Carlos Toro, Kelly Sánchez. Foto: Raquel Hernández. Año: 2008

compadecemos. No elaboran un lenguaje ambiguo fuera de la representación normal para descender la cortina a esa mentira-verdad. El arte, si se mezcla con la ideología, se convierte en manipulador y por ende en mentiroso. La obra de arte tiene que cuidarse de ella, no juzgando, no siendo tendenciosa a la hora de hacer un símbolo teatral. La pregunta sería ¿Cómo no representar, lo que de alguna manera así, es irrepresentable? ¿Qué es lo irrepresentable? El espectador no va a que le hablen de ideas o ideologías o temas o razonamientos, esto es irrepresentable, e incluso puede no ir a que le echen historias, o a ver personajes con x o y objetivos, sino a ver actuar a alguien como ellos en un tiempo donde se ausenta de la “realidad” y vive otra temporalidad, otro espacio-tiempo, y por ende otra experiencia donde se fundan espacios poéticos, en los que se va a producir un acontecimiento. Del mismo modo, hay que estar alertas con este argumento de las no-historias en el teatro y del intento de sólo mostrar a los actores con su cuerpo y su intensidad. Esto es más complejo y paradójico de lo que parece, porque se puede correr el riesgo de caer en un teatro conceptual, rimbombante, presuntuoso o en una especulación formal que torna toda la obra en una simpleza. Por ahora, creo que el teatro no se puede independizar, de manera absoluta, del propósito de decir algo, de narrar algo. ¿Es una condena cultural que asumió el teatro y no la música, por ejemplo? Para pensarlo.

Y ¿lo verosímil? Esta condición que tiene que ver con la mimesis, (concepto que también ha mutado) y que juega entre lo real y lo ficticio, e implica un constante movimiento entre uno y otro, también hay que verlo de otra manera, porque los imaginarios de la ficción hoy, son otros. “La verosimilitud, según Pavis<sup>2</sup>, en la dramaturgia clásica, es lo que le parece

2. Pavis, Patrice. Diccionario de teatro. Editorial Paidós.

verdadero al público...Lo verosímil se construye a la vez como un proceso de abstracción de la realidad imitada...”. Y cada escuela ambiciona detallarla: “... para el clasicismo, la verdad de las relaciones humanas y de las reglas correctas a utilizar, es capital; para el naturalismo es la realidad misma lo que constituye el objeto de descripción...No se trata —como decían los clásicos— de saber qué realidad hay que describir y textualizar en el texto y en la escena. Se trata de aprehender el tipo de discurso ficticio más apto para la realidad que se va a describir. La verosimilitud, como el realismo, no consiste en un problema de imitar bien la realidad, sino en una técnica artística para poner en signo esa realidad”. Nos termina de hablar Pavis en su diccionario.

Se trata, pues, de ver cómo “poner en signo”, cómo “aprehender el tipo de discurso ficticio” más apropiado para la realidad que se va a narrar hoy día. Cuestionar la representación dándole más importancia a la presentación, tiene que ver con develar la verdad-mentira del arte frente a la “verdad-mentira” de unas representaciones, que no presentan ni representan una verdad real. Una verdad real que abarcaría no sólo la política, la economía, la cultura, sino también la verdad de las relaciones humanas. Este planteamiento se nos entrecruza con los componentes de la dramaturgia de la representación. Estos dispositivos dramaturgicos, de la misma forma, siempre han variado: el personaje, la acción, la situación, la fábula, el estilo de actuación, la relación del director, del actor, en otras palabras: la estética de la representación. Quizás por estos cambios, la estamos relejendo de nuevo para éste agitado mundo-país en el que vivimos. El concepto del teatro huye cada vez más de las sistematizaciones rígidas y se empieza a presentar como espacio de posibilidades múltiples, abiertas, (relación con

otras artes) y rediseñadas en su relación con el espectador.

## LA BURLA AL SÍ MISMO

Si partimos de esta última cuestión, llegamos a que el principal destinatario del teatro sigue siendo el espectador, pero como *individuo*. Volvemos a pensar en él, para ver qué ocurre con su percepción, con su labor hermenéutica, (aclarativa o interpretativa), frente a una obra. Comenzando con los griegos, el teatro se ha dirigido principalmente al intelecto, pero en la tercera década del siglo XX, Antonin Artaud planteó la interesante idea de que el teatro se dirija al organismo y por medio de él, a la individualidad entera, es decir, que el espectador encuentre una salida material a través de “sus nervios y sentidos”.<sup>3</sup> Ya “desde el principio del S. XX, todo gran relato explicativo en nombre de la razón y la ciencia que pretende tener la llave del paraíso para la humanidad, aparece como sospechoso”, nos dice Chevalier<sup>4</sup>, hombre de teatro que vive e investiga en México. Por lo tanto, el teatro no tiene que pretender imponer visiones e interpretaciones al espectador a través de una historia y ¿para qué contar historias si el cine y la TV. las hacen mejor? ¿Por qué no concentrarse en lo propio del teatro: el cuerpo del actor (presente) ofreciéndose a un espectador (presente)? Nos anota Chevalier. (No obstante, atrás puse en cuestión este intento del teatro de desligarse del todo de las historias o de narrar algo).

3. Artaud, Antonin. “*El teatro y su doble*”. Instituto del libro. La Habana. Cuba. 1969.

4. Chevalier Jean-Frédéric. *Introducción: Hacia un Teatro del presentar, Escenología. Proyecto 3*. Coloquio Internacional sobre el Gesto Teatral Contemporáneo. México D. F., UNAM, noviembre 2004.



Obra: “Un hogar sólido”. Autor: Helena Garro. Dirección: Víctor Hugo Enriquez. Fotografía: Raquel Hernández. De Izquierda a derecha: Kelly Sánchez, Victoria Henao. Año: 2008

Este asunto de la mercancía, quiero aclararlo desde otro ángulo. Sí, al arte no es posible crearlo para volverlo mercancía. Es una artesanía del espíritu, que no se deja industrializar, porque perdería su carácter de disconformidad, de diferencia con la sociedad y se asimilaría al statu quo de ella. Pero no planteo tampoco, que nuestro arte teatral tenga que ser purista y no pueda relacionarse con el dinero. No abogo por un artista mártir y con hambre y que se convierta en un fetiche después de muerto, como Armando Reverón, Gómez Jattín, Luis A. Calvo, Pancho Goitia,<sup>5</sup> o Gauguin y tantos que murieron en la pobreza, para que otros comieran de ellos. Me refiero a la mercancía como espectáculo y al espectáculo como mercancía y al consumismo feroz como actual forma expresiva, de esta nueva religión de capitalismo, que ha impuesto una ruinoso estratificación mundial destructiva, con el empobrecimiento de regiones completas y de continentes enteros.

La inquietud del veterano actor H, que al principio cité, se da, a lo mejor, porque al quitar la representación, llegamos a anular la prepotencia del escenario y tenemos que reconocer que no somos omnipotentes, que no tenemos derecho a imponer una sola visión de la vida. ¿Podríamos afirmar que toda empresa semiológica y de comunicación tiende a ser dictatorial? Es posible. Al espectador no lo podemos tratar como a una máquina que procesa información para que entienda el “mensaje” comunicado. Hay que arriesgar otra relación con él, desacostumbrarlo a esa lectura de izquierda a derecha en la que ha vivido, minarle la tiranía del logo-centrismo que viene dada por un imperialismo de la palabra.

5. Armando Reverón, pintor, muerto en Macuto, Venezuela. Raúl Gómez Jattín, poeta colombiano. Luis A. Calvo, músico colombiano. Pancho Goitia, pintor mexicano quien acompañó a Pancho Villa en su gesta revolucionaria.



Obra: “Un hogar solido”. Autora: Helena Garro. Dirección: Victor Hugo Enriquez. De izquierda a derecha: Aura Maria Sánchez, Carlos Toro. Foto: Jorge Armando Moreno. Año: 2008

Por todas estas expectativas, nos atrevimos, con los individuos del Proyecto Teatro de Esquina, a montar la Obra *La aclaración...* de otra manera a como he estado acostumbrado, examinando estos conceptos de la representación y lo presencial. Me permito leer lo que escribí como introducción al libro que contiene el texto de la obra. El artículo se llama: “*La burla al sí mismo*”:

“En lo primero que pensamos al iniciar el montaje de esta obra fue en el espectador; no como una masa a la que se le enseña, se le predica o se le impone una opinión. Hace más de un siglo Alfred Jarry ya lo había formulado con su frase “la masa no comprende por sí, sino que acepta”. Así que nos dirigimos al individuo para desafiarlo, para que descubra por sí mismo y forme su propio pensamiento. “Y prefiero el término de pensamiento, infinitamente abierto, que indica movimiento (en lo que tiene de fluido y

de inaprensible), al de sentido, que corre siempre el riesgo de la detención (se piensa, algo es pensado y de repente tiene sentido), del cercado e incluso de la univocidad”.<sup>6</sup> Por esta razón fragmentamos la obra. Quisimos romper la comodidad y ciertas costumbres arraigadas en el espectador, quien muchas veces prefiere lo que sabe al dedillo o “cree saber”, a cambio de arriesgarse con lo ajeno, con lo desconocido, con lo que posiblemente no puede de manera fácil ordenar. Con *La aclaración* nos planteamos la utopía de indagar en un teatro de autodecisión. Un teatro que contagie y haga vivir pensamientos y sensaciones diversas. Un teatro generador de ambigüedad, malestar, inseguridad e, incluso desconcierto para un espectador individualizado; de tal manera que éste pueda construir su lectura con base en sus experiencias y su idiosincrasia.

Para empezar a alcanzar la utopía de marras, diseñamos una serie de desafíos, tales como: no respetar la unidad de tiempo y de espacio intrínseca en la acción dramática del texto escrito; romper la coherencia de los personajes y desviar la narración de su curso normal, para introducir otras narraciones, unas analépticas, o secuencias retrospectivas (flash-backs), relacionadas con la vida de los actores; otras narraciones que, a la manera de flashes, aluden a posibles situaciones presentadas durante los ensayos, hablaré de dos ejemplos, que están en el texto.

1- “*El ACTOR-AYIN, se acerca a la malla, abre la ventana y se defenestra. Canta mirando al público. Pensar que me debes el tiempo de estar junto a mí. Porque un cruel cobarde esa noche quiso hacerte partir. /Pensar que pudieron salvarte, /Saber que te dejaron morir, me desgarrar el alma /Y no entiendo que querían de mí. Hablado: El 12 de enero de*

6. Joseph Danan. “¿Fin de la dramaturgia?”, en: *Escenología. Proyecto 3. Coloquio internacional sobre el gesto teatral contemporáneo*. México D. F., UNAM, noviembre, 2004.

1991, en algún lugar de Medellín es asesinado José Heli Alarcón, padre de Santiago Alarcón. *Cierra la ventana de la malla.*

*DIRECTOR-BRENY: padre de él, éste actor... señalando al ACTOR-AYÍN. Continúa la acción dramática”.*

Elemento de la biografía real del actor.

Ejemplo 2. Ante un parlamento de un actor, el director, que en este caso coincide con el actor que hace el personaje de Breny:

“AYIN: No te preocupes, nos tenemos el uno al otro. No creemos, sino que confiamos el uno en el otro. Nos amamos, es así.

DIRECTOR-BRENY: Ese texto así, suena muy melodramático, parece de telenovela ¡Dios mío se le pegó la televisión a este actor. ¡Queremos hacer arte, cuantas veces lo he dicho! Sigamos.

AYIN-ACTOR: ¿Lo repito?

BRENY-DIRECTOR: No. Ya perdió la oportunidad de que el público lo viera haciendo bien las cosas.

EMA-ACTRIZ: ¿yo cómo estoy?

BRENY-DIRECTOR: Muy bien. Continuamos. *Sigue la acción dramática.”*

Y así, otras narraciones más a cargo del pintor, Alonso Jiménez y del músico Nicolás Montaña. Éstos últimos “narran” con sus lenguajes artísticos, su singularidad y sus vivencias propias, no para que





Obra: "Un hogar sólido". Autora: Helena Garro. Dirección: Víctor Hugo Enriquez. En esta foto: Kelly Sánchez. Foto: Ana María Sánchez. Año: 2008

aparezcan como personas en un solipsismo frívolo, sino para crear una función de contagio distinta con el público, un *gesto* de su mirada del mundo. Lo cual, significa que fueron más allá de dar sonido y música, escenografía y color, función clásica de estas artes dentro del teatro, para que también ayudaran a romper con las tradicionales relaciones entre el espectador y el espectáculo.

Estos retos, que no son nuevos, repito, no están encaminados en la misma dirección de la búsqueda del espectáculo total, soñado por Wagner, ni tan siquiera en el deseo de hacer una obra "interesante", o "experimental", sino que nos atrevimos a hacer una obra de arte, que se burlara de sí misma, del teatro y su microcosmos, que fracturara la lógica y cuestionara los lenguajes teatrales que la sociedad privilegia y canoniza.

Esos desvíos, esas alteraciones, que agrietan la narración, las denominamos: defenestraciones. Defenestrar es término que "robamos" de otros discursos<sup>7</sup>. "A lo mejor, si liberamos el vuelo de nuestras asociaciones sentimentales, afectivas, significativas, simbólicas, nos imaginaríamos más, veríamos otras cosas", sugiere el filósofo Estanislao Zuleta..."<sup>8</sup> Hasta aquí, dejo la lectura de un fragmento de dicho artículo.

7. Defenestración. Según el *Diccionario Quillet*, es acción de arrojar una persona por una ventana. Según las convenciones del Proyecto Teatro de Esquina, en pintura es: desocultación por contrastes profundos de luz y sombra, acto pictórico del claroscuro. En Teatro: 1. En relación con el psicoanálisis y el teatro es: la realidad enmarcada donde el marco es el borde que distingue la escena del mundo. 2. Tránsito de la ficción al mundo real, donde el actor sujeto-objeto del drama, se desdobra y se hace sujeto-objeto de los episodios de su vida misma como ciudadano-artista en el mundo frente a la obra y al espectador.

8. Estanislao Zuleta, *Arte y filosofía*. Medellín: Editorial Percepción, 1986.

## MEZCLAR DIFERENCIAS CREA OTRA FÁBULA

No se trató, con este montaje de *La aclaración*, de oponernos a la representación con un discurso, fue reintroducir diferencias, para hacer a un lado esa posición omnipotente de algunos poderes del teatro: el autor, el director, el actor, el texto, el escenógrafo, la poética de la espectacularidad, etc.

Presentar no es inventar o copiar formas, sino captar fuerzas que no son visibles en una dramaturgia tradicional, que se puede valer sólo de las llamadas fuerzas en pugna o en conflicto, sino cazar el juego de las tensiones, de las sensaciones, de las intensidades de los cuerpos que se mueven en diversas circunstancias teatrales. Es además, captar fuerzas de correlación entre personajes que ya no son unitarios, captar tensiones de un yo que duda de sus propias fronteras y de su propia naturaleza, es revelar otros hechos, palabras, gestos, que reflejan disparejas visiones de acontecimientos *diferentes*, y lo subrayo, porque aquí me parece que está algo importante de todo este ocurrir: en dejar circular visiones disímiles, perspectivas de la diferencia, que al yuxtaponerse, crean otra fábula.

¿Cómo hacer un teatro que de forma paradójica fluctúe entre lo representacional y presentacional? De seguro hay muchas posibilidades, miremos sólo tres:

1- Con el Actor, con su cuerpo en su instante energético de la escena, con su intensidad, con su estar, que se podría convertir en un punto de contagio, más que de comunicación con el espectador. Es el contagio para provocar un acontecimiento, más que la comunicación, lo que puede establecer

una paradójica relación entre representación y presentación. Todo a través de una actuación atravesada por las sensaciones, que llevan a que el cuerpo se exprese con la “sangre” y los “nervios”, y no tanto con los sentimientos que conducen a una introspección psicológica.

2- Develando la verdad-mentira. Develar la falsedad del discurso narrado y las posibles verdades que se esconden. Como lo dije atrás: develar la verdad-mentira del arte frente a la “verdad-mentira” de unas representaciones, que representan e imponen una “verdad”. ¿Cómo? Poniendo en entredicho lo que plantea la misma obra. Hallar un instante presencial, donde el actor, juegue con un teatro que se deshace y se recompone con más radicalidad y donde los mecanismos de este arte se confiesan teatrales y exponen la falsedad del mismo teatro. Es decir, ahondar en la propuesta de Brecht y otros, de romper con la ilusión.

3- Con la hibridación. Hacer que el teatro se articule con lo sincrético, con la mezcla de nuestras culturas, con esa condensación cultural que somos todos. Lo condensado, lo mezclado de la cultura, “lo sincrético, habita en significados ocultos, generalmente reclusos a la manera del apartheid, en resguardos, penales, pabellones psiquiátricos, palenques, fabelas, cultos, rituales o en cualquier acto que implique hibridación...”<sup>9</sup> y es allí, donde circula ese imaginario imperceptible, donde virtualmente podemos hallar una cantera de posibilidades que ponga al teatro colombiano fuera de determinaciones del consumismo y la espectacularidad, fuera de las verdades manipuladas, y lo dispare más al mundo.

9. Jiménez, Alonso. *Sincretismo y arte*. Edición de la Liga latinoamericana de artistas. Colombia. 1999.

¿Hay que mirar el teatro ahora con estos ojos? Quizás, si lo hacemos sin la arrogancia de negar toda la tradición, (las rupturas se pueden hacer a través de ésta, aunque no se descarte que uno se pueda apropiarse críticamente y con responsabilidad de su sentido de sí mismo en el presente, sin tener en cuenta lo que la tradición mande) tal vez aparezca un nuevo soplo vital para el teatro, que va a depender de ese trabajo artesanal diario y de largo aliento y de la intuición de los artistas, del sentido de riesgo y libertad de nuestra expresión estética. Si es así, posiblemente se podrá dar una nueva dramaturgia, una nueva actuación, para que nos bote de la rutina, para que ayude a sacar al espectador de su enamoramiento con la poética del espectáculo, y de esta manera, se

plantee una nueva percepción con el espectador, pero será él mismo, quien vuelva a ver las ventajas que puede tener la necesidad de un teatro del presente, y será él mismo, quizás, quien le otorgue su lugar en la cultura. El espectador tampoco es tan ingenuo, si él descubre un discurso de profundidad y belleza, de símbolos, juego y fiesta, se enganchará con el arte. Si no pasa eso, nos quedaremos repitiendo ideas, repertorios universales o locales, temas, con algunas variaciones, y alabándolos por siempre a través de unos virtuosos de la representación, aunque esto, no impedirá que un puñado de actores delirantes se reúnan casi a escondidas, para mostrar cosas “absurdas”, “extrañas” y “anómalas”.



Obra: "Un hogar solido". Autora: Helena Garro. Director: Victor Hugo Enriquez. En esta foto: Beatriz Elena Pizarro. Foto: Kally Sanchez. Año: 2008.