

papel Escena

N. 2 - 2000

Tragedia y Contemporaneidad.

Jean Marie Binoche.

Semiología del Gesto.

II Festival de Teatro Salas
en Concierto.

Amorosamente Morarás en Mí.

Steiner Dios en la Trama.

Diseño de Ambientes de Aprendizaje
Escénico para el Montaje.

La Ciudad Literaria de las Mujeres.

Cali y su Identidad Histórica.

Yo Soy el Muerto de la Calle del Muerto.

Fotos: Juan Agudelo.

Experiencia y Cultura.

Lecturas para una Poética Teatral
Contemporánea.

Educación Artística en Teatro y
Formación Integral.

Canjes.



Bellas Artes
Entidad Universitaria

Facultad de Teatro - Cali Colombia.

Rector

Ramón Daniel Espinosa Rodríguez

Vicerrector Académico

Henry Caicedo Ospino

Vicerrectora Administrativa

Luisa Liliana Oviedo Domínguez

Decano de la Facultad

Fernando Vidal Medina

Directora de Carrera

Angela María Arce Cabrera

Papel Escena

Director

Fernando Vidal Medina

Editora

Helga Mariana Castro de Borrero

Consejo Editorial

Fernando Vidal Medina

Helga Mariana Castro de Borrero

Gladys Virginia Rebellón Villán

Diseño Gráfico

Hernando Claros Velasco

Transcripción de Textos

Sonia García de González

Portada

Juan Carlos Agudelo.

Teatro del Silencio

Obra: "La belleza y la Fealdad"

Foto: Lina Fernanda Rodríguez

Preprensa e Impresión

Artés Gráficas del Valle Ltda.

ISSN 0124-4833



BELLAS ARTES

Entidad universitaria

Av.2N # 7N - 28 Tel: 6606404 - 6675649

Cali - Colombia



EDITORIAL

U

Uno de los objetivos de la Facultad de Teatro de Bellas Artes es propiciar espacios para la reflexión permanente del quehacer teatral tanto para la comunidad universitaria como para todos aquellos dedicados a la investigación y el aprendizaje teatral. Es necesario que el trabajo actoral esté en contacto permanente con ese entorno que nos envuelve, nos hace pensar y buscar nuestra identidad, la ciudad.

En esta forma se pone en juego el papel transformador del actor como un ser que construye conocimientos no sólo a partir de la razón sino en permanente interrelación con ese universo donde todo tiene significado, un pequeño gesto o un simple movimiento del cuerpo, ya que estos se constituyen en la materia prima del actor. Hay una invitación abierta a pensar en esos paradigmas sobre la experiencia y abrimos a ese conocimiento que ha dejado de ser sólo racional.

En este número abordamos la reflexión desde diversos aportes:

La experiencia del maestro Jean Marie Binoche recogida durante el pasado Festival de Arte de Cali, como taller de la EITALC, en la que se reflexionó sobre el uso de la máscara y los rigores del oficio del actor.

La tragedia vista desde la contemporaneidad, el develamiento que dicha contemporaneidad hace de sus héroes, los desafíos para el teatro de cara al Siglo XXI, las preguntas que desde el rigor de la formación teatral a nivel universitario, nos hacemos en torno a la propuesta estética que de cuenta del ser, que lo exprese, pero además la infaltable pregunta en torno a la enseñabilidad del arte teatral y a los facilitadores de aprendizaje que permitan desarrollar la propuesta estética del actor teatral, es decir la pregunta por la pedagogía que intentamos enriquecer recogiendo nuestra experiencia y miradas al lado de las de maestros del Teatro Nacional.

Este número es pues como un rompecabezas en el que nosotros colocamos las piezas para que el lector arme su propio concepto, al que además puede añadirle las partes que desee o considere pertinentes. Una especie de "62: Modelo para armar", parodiando el bellissimo texto de Cortázar, que facilite el diálogo e invite a la escritura.

INDICE

Tragedia y Contemporaneidad <i>José Luis Grosso</i>	4
Jean Marie Binoche <i>Jesús María Mina</i>	9
Semiología del Gesto <i>Perucho Mejía</i>	16
II Festival de Teatro Salas En Concierto <i>Redacción de la Revista</i>	20
Amorosamente Morarás en Mí <i>Danilo Tenorio</i>	25
Steiner: Dios en la Trama <i>Hoover Delgado</i>	31
Diseño de Ambientes de Aprendizaje Escénico <i>Gladys Virginia Rebellón</i>	35
La Ciudad Literaria de las Mujeres <i>Carmiña Navia</i>	39
Cali y su Identidad Histórica <i>Oscar Gerardo Ramos</i>	51
"Yo Soy el Muerto" de la Calle del Muerto <i>Iván Barlaham Montoya</i>	57
Fotos <i>Juan Agudelo</i>	62
Experiencia y Cultura <i>Humberto Quiceno</i>	64
Lecturas para una Poética Teatral Contemporánea <i>Fernando Vidal</i>	74
Educación Artística en Teatro y Formación Integral <i>Oswaldo A. Hernández</i>	80
Canjes	85

TRAGEDIA Y CONTEMPORANEIDAD

En qué medida en la tragedia hay una estética de la contemporaneidad.

Por: *José Luis Grosso*

Filósofo, Magister en Historia Andina y Doctorado en Antropología Social y Cultural. Docente de la Universidad del Valle, San Buenaventura y Bellas Artes.



Fragmento de la investigación: Antígona Mítica y Dramática. Tragedia y Contemporaneidad, desarrollada con el apoyo del Departamento de Investigación en Pedagogía Artística de la Facultad de Teatro de Bellas Artes.

N

Nuestra contemporaneidad está signada por un cuestionamiento acerca de los efectos de la modernidad en las instancias de su mundialización y su globalización. Ese cuestionamiento ha tenido un texto crítico inaugural en *El nacimiento de la tragedia* de

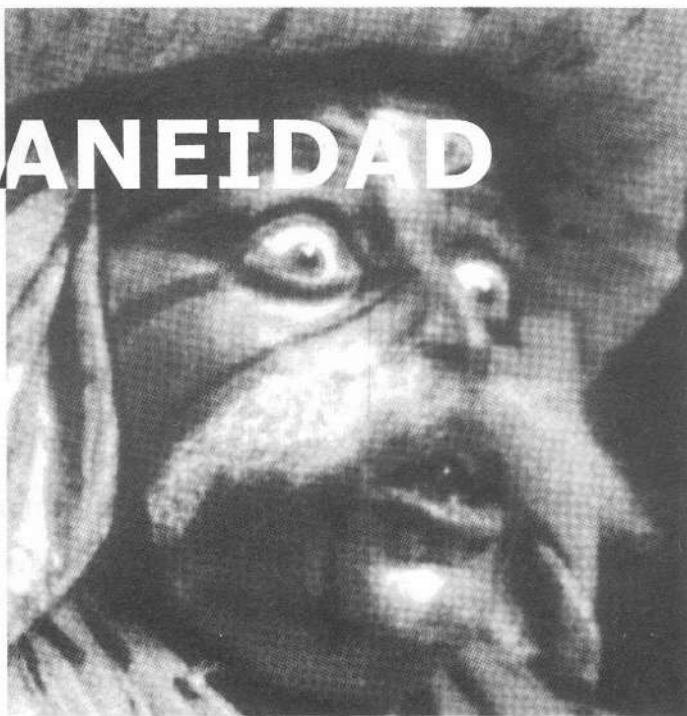


Foto: Archivo Facultad de Teatro.

Friedrich Nietzsche de fines de 1871. En esa obra, Nietzsche enuncia por primera vez su relectura oblicua de la tradición occidental, esa tradición que la misma modernidad europea se había construido. La tragedia había sido un gran tema moderno, el modelo ético-estético con que la modernidad se había pensado. Pero la tragedia, a partir de Nietzsche, pasa a ser el modelo ético-estético de la inaugural "posmodernidad". ¿Significaban lo mismo aquella tragedia antigua, esa tragedia moderna y esta tragedia posmoderna? Estos giros culturales en torno a la tragedia deben hacernos pensar acerca de lo que en ella se pone en juego y que resulta lugar de lectura de diversas formaciones culturales. ¿Qué hay en la teatralidad trágica que la constituye en materia plástica

con la que delinear los bordes en los que occidente se da una forma o se cuestiona acerca de sus formas?

Nietzsche propone comprender la dramática trágica griega como un compuesto dionisiaco-apolíneo. Lo apolíneo y lo dionisiaco no son creaciones de la tragedia: ambos modos ético-estéticos atraviesan las formaciones sociales griegas desde los siglos anteriores. Lo apolíneo animaba la poesía épica y alcanzó su mayor esplendor figurativo en la escultura; los rituales dionisiacos ingresan de Oriente en el siglo VIII a. C., junto con los cultos órficos, cuando las polis griegas recuperan su tráfico por el Mediterráneo, tras la hegemonía fenicia de cuatro siglos. Lo dionisiaco alcanza su expresión culminante en la música y la danza. Apolo está relacionado con el sueño y lo apolíneo es la mimesis del sueño; Dionysos está relacionado con la embriaguez y lo dionisiaco es la mimesis de la embriaguez. El hablar y el caminar con prudencia son apolíneos; el canto y el baile son dionisiacos. Pero antes del ingreso del desenfreno ritual de las fiestas dionisiacas, Nietzsche señala la presencia velada y latente de un dionisismo predionisiaco bajo la hegemonía apolínea. La tragedia, lentamente gestada en los siglos posteriores, hasta su expresión en la pieza teatral que constituirá la experiencia estética más intensa de los atenienses durante el siglo V, es un compuesto apolíneo-dionisiaco. Del sufrimiento dionisiaco por el vértigo del movimiento y por la rasgadura de la ausencia se eleva la apolínea ansia de apariencia que establece el juego estético de las apariencias de apariencias como una apuesta inútil y sublime contra la corrosión y el devenir.

En la tragedia, la fuerza genésica dionisiaca hace masa a partir del coro, que envuelve a los espectadores absortos en su mirada global y solitaria, y por el ansia suficiente de formas crea en una visión mágica la escena, donde los personajes desarrollan sus acciones. La transformación que va del sentir intenso y arrollador al ver y de las figuras a la conmoción incontenible es el espacio dramático donde se desarrolla la experiencia trágica. Lo apolíneo y lo dionisiaco son el gozne sobre el que se abre la antigüedad griega a nuestra contemporaneidad.

Una comprensión activante del erotismo atraviesa buena parte del pensamiento crítico contemporáneo: la interpretación nietzscheana de la tragedia y la “alegre ciencia”, la lectura antropológica de George Bataille (*Las lágrimas de Eros, El erotismo*), la erótica metamórfica y esquizoide de la subjetividad contemporánea según Gilles Deleuze y Félix Guattari (*El Anti-Edipo, Mil mesetas*), el hundimiento bajo la seducción del consumo en las críticas de Jean Baudrillard.

Me interesa poner en diálogo el compuesto dionisiaco-apolíneo nietzscheano con el erotismo batailleano, porque me permite abrir un campo de interpretación más amplio en esta investigación.

Bataille, en *Las lágrimas de Eros*, pone de relieve que la primera manifestación antropológica del erotismo se da en el contexto de la muerte. La sepultura de los muertos, ya testimoniada en el Paleolítico inferior (hace unos 100.000 años), marca la muerte como significativa: la oculta, la destaca en el monumento, y le da una vida subterránea. Este cubrir, mostrar, y renovar la fuerza genésico-destructiva del movimiento,

al recrear una vida-en-la-muerte, es el erotismo. Posteriormente, de acuerdo a los registros materiales de la civilización, aparecen las pinturas murales sobre escenas de caza y de excitación sexual, y las estatuillas eróticas: nueva versión de la destrucción gozosa de las formas. La sexualidad es también marcada significativamente: su excitación es mostrada en la figuración, es ocultada como movimiento impetuoso invisible, y devora todas las formas en una travesía del movimiento hasta la “pequeña muerte” del orgasmo. La caza está también atravesada por ese erotismo apresador, asesino y devorador de las formas en un juego cinegético de manifestación, ocultamiento y movimiento transparente. El ver, la figuración, entran en una dialéctica intensiva con la fuerza incontenible en el erotismo. La imagen excita la estrategia de apresamiento, llegando el momento cúlmine en la devoración. Las sucesivas imágenes provocan idas y vueltas de un arrastre creciente que procura incesantemente el ver. Formas efímeras atravesadas en el escaso límite de su esplendor y su corrupción, ver en la excitación sexual, ver en la caza, ver en la muerte. El cadáver revivido despierta una conmoción semejante al de la “pequeña muerte” orgásmica: en el contexto de la muerte, el movimiento trasciende las formas en su corrupción; en el del sexo el movimiento trasciende las formas en su esplendor. Hay una dialéctica entre la imagen y la impetuosidad invisible, en el erotismo.

El erotismo, fuerza invisible que es provocada y busca la visibilidad de las formas, traspasadas, destruidas, extiende la lectura dionisíaco-apolínea más allá de los griegos. Fuerza y formas, ambas necesarias, pero la fuerza para desbordarse y las formas para desaparecer.

En el fondo se trata de un poder metamórfico.

Bataille, de acuerdo a su estudio histórico-antropológico del erotismo, y teniendo en cuenta las primeras manifestaciones materiales (monumentos funerarios, pinturas rupestres y tallas de piedras), vincula en primer lugar este poder metamórfico a la muerte y en segundo lugar a la sexualidad y a la caza. Para Bataille habría un erotismo pre-sexual, que luego involucra la sexualidad. Pero cabe pensar aún si el erotismo tal vez no está en principio dirigido a la muerte (ni a la sexualidad): tal vez la muerte sea sólo la primera señal material (las sepulturas) que tenemos, y sólo una entre muchas experiencias simultáneas. Sin embargo, es la dinámica intensa de destrucción-trascendencia la que inviste toda experiencia de los límites, incluso la muerte.

De este modo, nuestra lectura dionisíaco-apolínea de la tragedia y de sus avatares en el pensamiento occidental se envuelve con la lectura del erotismo y sus configuraciones.

La lectura nietzscheana de la tragedia es un síntoma de la posmodernidad. La fuerza trágica es concebida como exceso, como los “pos”, el estremecimiento en el límite, la lúdica de los márgenes, una crítica dionisíaca. Lo trágico griego era un campo de intensidades efímeras atravesado por lo terrible, batalla sofisticada democrática de argumentaciones; en un ágora dramática, política y erótica se combinaba aquella experiencia estética. Lo trágico moderno fue el drama de la libertad contra el destino, del que sale victorioso el Espíritu en la glorificación del héroe, con toda su fuerza moral opuesta al embate de la historia

inexorable, de las mayorías, de la sociedad. Lo trágico contemporáneo es una nueva dramática del movimiento, el espectáculo de la tragedia de la razón, la sospecha de aquel triunfo espiritual, y coloca el campo agonístico en un nivel más bajo: corporal, emocional, sensible, erótico, se traslada del optimismo trágico moderno a la ironía trágica que corroee todas las formas establecidas.

No es cierto que en las tragedias antigua y contemporánea toda risa esté excluida: no es comedia, pero en ella se esboza el marco de la risa irónica acerca de toda quietud, de toda serenidad, de toda permanencia de las formas, y que concluye en la mueca final ante lo efímero y lo fulminante de todas las alegrías y todas las desgracias.

La vigencia contemporánea posmoderna de lo trágico en su versión griega consiste precisamente en este pesimismo sostenido, en esta fortaleza ante el desencanto. La desmoralización de la verdad, de la ciencia, de la bondad, de la igualdad, de la libertad, de la fraternidad, de la democracia... en la que han coincidido el martilleo nietzscheano y los últimos 30 años de crítica posnietzscheana ha sido obra del exceso que la razón moderna pretendió poner bajo la apariencia del control total o de la inteligencia hermenéutica absoluta. Estos son los signos de nuestra sintonía contemporánea con la tragedia griega: el reconocimiento de la ambivalencia, el desmonte de la ingenuidad, la vuelta a la malevolencia esencial a toda socialidad, la politización de todo saber en un nivel crítico mucho más hondo que la falsedad ideológica o el mero adoctrinamiento, lo válido en sí sustituido por la inteligencia estratégica, el desencanto de todo

absoluto, la desoptimización de la historia, la estetización relativista del tiempo en sus variadas formas, la sospecha metódica, la recuperación del instante, la entrega a la inexorabilidad amoral de la música (que es tal vez la nueva forma de lo tecnológico que nos atraviesa de modo inédito), la celebración del devenir, de las posibilidades metamórficas, una prevalencia del movimiento sobre la muerte del sentido y sobre el sentido de la muerte, una erótica dionisiaco-apolínea, un vértigo de representaciones abolidas. Risa irónica y mueca final como nuevo escenario político, en donde toda ética-estética apolínea es una reserva de armas a la mano para una pragmática de la convivencia y una ética sin moral absoluta posible.

La consolidación de la forma teatral trágica en Atenas, desde fines del siglo VI a.C., y su integración a los festejos dionisiacos urbanos, bajo la forma de un concurso anual, tuvo lugar de manera simultánea con un importante desplazamiento migratorio del campo a la pólis, cuando ésta extiende sus colonias y su control comercial en el Mediterráneo. Urbanización y teatralidad iban juntas. Lo espectacular, la presencia “cara a cara” intensificada, el trabajo mutuo de representación en los espacios urbanos, todo aquello sobre lo que ha llamado la atención Ervin Goffman como la materia masiva y cotidiana de la vida social, generó novedades en la ciudad: en el ágora y en el anfiteatro. La creación de un escenario de representación y de un público asistente condice con una teatralidad social más intensa y más amplia. El teatro, y su manifestación ateniense más importante, la tragedia, se desarrolló junto con la intensificación de una dramática urbana. Este proceso de

urbanización coincide también con la desritualización de lo mítico que se produce en la dramatización trágica como nueva experiencia de lo religioso. Las fiestas dionisiacas rurales toman una nueva expresión urbana, en la que se incluye la experiencia estética trágica. Lo teatral hace a la experiencia religiosa urbana y lo trágico, específicamente, configura una nueva formación ético-estética.

8 ¿Tendrá que ver la reactivación moderna y posmoderna de la tragedia con las nuevas formas de lo urbano en la época moderna de la industrialización y el capitalismo de producción, y en esta época tardía de la globalización y el capitalismo de consumo? ¿Ha sido la tragedia moderna la réplica estética de los procesos de concentración urbana generados por la industrialización? ¿Es la tragedia posmoderna el espacio dramático de la ciudad universal en la que vivimos, la ciudad tecnológica de las migrancias masivas, de la velocidad y la aceleración, de las efímeras y aéreas virtualidades de la imagen?

¿Será que debemos relacionar lo teatral y lo trágico con la migración urbana de las últimas décadas y los nuevos trabajos de representación social que se han generado en nuestra ciudad de Cali? ¿Es lo teatral el lugar estético donde derivan estos trabajos de representación intensificados, en nuestra ciudad? ¿Cuáles son si no, y cómo el teatro podría establecer una dialéctica con esas otras creaciones de la estética social? En analogía con la tragedia en la Atenas clásica, lo que está en juego es la vigencia social del teatro y su pertinencia política en el escenario local.

Lo mítico reaparece en el lenguaje poético, en las

situaciones límites individuales o sociales, en la “locura”, es decir, en los márgenes de la cultura, donde fluye el caudal del imaginario. En el límite, en los márgenes de la modernidad, reaparece la pregunta por lo mítico, por el imaginario social. El mito, en Grecia y luego en Occidente, alcanzó su expresión dramática en la tragedia. Este mito dramatizado es un trabajo de representación que liga, como acabamos de ver en un plano empírico urbano y que planteo en el nivel de la larga duración cultural, teatro, vida social y política. El mito es lo más contemporáneo, anima toda la dramática social en su apariencia¹ ético-estética más oculta. De ahí tal vez el interés posmoderno en la relectura de la tragedia como marco de relectura de la modernidad y de la tradición occidental que ésta lee y en la que se inscribe. Esta relectura de la tragedia pregunta por lo mítico como horizonte de todos los imaginarios, lectura radical en la que también los imaginarios modernos dan su última palabra, la de su límite y la de nuestra estratégica conveniencia de referirnos aún a ellos o de remontarnos a partir de ellos a las posibilidades ocultas en sus pliegues

1 El término “apariencia” está usado en el sentido nitzscheano de ficción, error, engaño, arte, pero como única posibilidad dionisiaca del conocer, indirecta, opaca, en un trabajo infinito de interpretación y de generación de apariencias de apariencias.

JEAN MARIE BINOCHÉ

Entrevista

E

Era uno de esos días en los cuales el sol había salido caprichosamente a calentar las calles húmedas de la ciudad. Los ciudadanos le huían al frío y a las gotas de agua que precipitadamente se estrellaban con los cuerpos o el pavimento. Sin embargo, en una de las salas del conservatorio de Bellas Artes de Cali, el gris no había podido nublar las energías de un hombre que brilla por su dedicación a un oficio y a un arte, ser constructor de máscaras y, como él lo dice, embajador del arte de actuar con ellas. Cuando empecé a hablarle sus palabras y sentidos dejaron a la zaga el estrépito de la ciudad y se concentraron en ir develando apartes de su vida y los significados de su oficio.

En cuanto a sus orígenes como persona y como hombre de teatro...

El Maestro Binoche ha sido Director de numerosas obras de teatro en Francia y países de América Latina. Dentro de sus grandes aportes está el trabajo con máscaras realizado en nuestro continente y en Europa.

Ha transmitido su experiencia a través de cursos y talleres sobre la construcción y el trabajo del actor con Máscaras.

Este investigador y pedagogo de la Escuela de Arte Dramático de París participó en el Festival Internacional de Arte en Cali (Septiembre de 1999) y trabajó durante dos semanas la actuación con la máscara en el taller "El yo y el personaje".

En esos espacios de descanso pudimos conocer más sobre su vida y su relación con la máscara en el trabajo teatral.

Por: *Jesús María Mina*

Docente Bachillerato Artístico en Teatro - Bellas Artes. Especialización en Investigación Comunitaria y Educación de Adultos, 1994 (México)

Foto: *Jorge Idárraga.*

Nací en Francia en 1933. Hice estudios desastrosos, no sabía qué hacer a los veinte años. Mi papá hacía teatro amateur y no profesional y yo iba al teatro, no por amor a éste sino a una chica que estaba en el elenco. Mi papá se asombró y me dijo:

¡Ah! te interesa el teatro. Hay un taller en Marruat, capital de Marruecos, si quieres te lo ofrezco. El maestro, aunque no lo conozco, me parece que es bueno. Yo no sabía nada, llegué al lugar y había como sesenta talleristas, cuarenta árabes marroquíes y veinte franceses. El encuentro con la gente fue extraordinario, la música de la primera noche... Después el director del taller nos dijo, que debíamos estar en pie a las seis y tendríamos la primera clase en vivo con un maestro famosísimo. Fue muy duro levantarse ese agosto de 1953. Todavía no había salido el sol. A los diez minutos de empezar dije: “este es mi oficio” y me quedé en él.

Entonces seguí a este maestro que me hizo discípulo de la máscara. Este taller generó un espectáculo fabuloso que fue al Teatro de las Naciones en París. Él me dio los

rieles en los cuales estoy todavía, es decir, el arte dramático nítido y claro. Fue realmente una entrada a este bello mundo teatral. El teatro está compuesto por muchas familias, pero yo tropecé con la mejor, la de Jean Coupe. Una familia del arte dramático alegre, en el profundo sentido de la palabra. Eso constituyó un sentimiento maravilloso para mí, al ver que había tanta gente que trabajaba el teatro; mi papá hacía un teatro de *vaudeville*, un teatro chimbo.

Seguí a mi maestro hasta París donde llegué en 1955. Allí acabé de formarme con él unos tres años y entonces descubrí al maestro de mi primer maestro durante la segunda guerra mundial confirman, Cirille Gibtes. Este señor, ya de edad, tenía unos cuarenta y cinco años, era mascarero, lo encontré exactamente en el 59. El venía a las clases de teatro de quién fuera su alumno a tocar guitarra en el descanso.

Una vez Cirille me invitó a ver las máscaras que hacía. Yo fui a su casa y ví las cosas más hermosas de mi vida, una serie

de máscaras sumamente bellas y me dije: este es mi camino, yo quiero acceder a esta belleza.

Cirille, un señor muy tradicional, en el buen sentido de la palabra, era como un sabio. Nunca encontré en mi vida una persona con una vista sintética tan completa sobre el teatro. Me impresionaba mucho y lo seguí. Fuí su aprendiz durante muchos años. Fue caótico, nada fácil, pues era un hombre muy duro, exigente, me formó a “bastonazos” y “látigo”, y esto fue determinante. El me dio una visión sobre todo. Cirille era un maestro de la vieja escuela. Aquella que no deja pasar nada, y con una exigencia descomunal. Nunca la ví en otra parte. Era brutal pero con mucha gentileza, decía las cosas directa e inmediatamente y eso lo agradezco mucho.

Creo que la vieja escuela es la mejor porque tiene fundamentos. Es la que obliga a mirar el entorno, la naturaleza, un árbol, un anochecer o un amanecer, un niño, un gato, un hombre o una mujer con ojos distintos, el ojo en busca de la belleza. Diría que un

gesto verdadero lleva a la belleza y su sede es la verdad. Entonces eso te lleva a buscar dónde está escondida la verdad. Por ejemplo: es verdad que el agua corre de arriba hacia abajo. Nace en el monte, va a los ríos, lagos y al mar. También es cierto que cuando el sol se oculta, siempre saldrá por el otro lado. Esto no es mentira; son verdades que dicta la naturaleza.

Hay que reconocer en la naturaleza lo que nos corresponde, es decir, somos semejantes a ella. Tenemos en el cuerpo realmente sus elementos. Estamos cruzados por energías, tonicidades. El trabajo que hice con mi maestro me hizo reconocer eso, incluso que en mí está puesto todo el universo. Cuando ves el agua bajando del monte, aprecias no la razón sino la evidencia. Nunca hablo de la lógica sino de ser evidente. La lógica pertenece a otro tipo de comportamiento frente a la vida. Entonces cuando trabajo en la escena, lo hago con base en la evidencia. Esto es el resultado de las lecciones de mi maestro.

¿Qué es para Binoche el personaje teatral?

En primer lugar es alguien que cuenta una historia, cualquier historia. Necesitamos personajes para contarlas. Ahora, el personaje está llevado por un actor, está de pie frente a las luces y al público, pero el actor está por detrás del personaje. Le presta momentáneamente su cuerpo y su voz al personaje. Esto es muy sencillo, pero entenderlo no es tan fácil, y hacerlo es mucho más difícil por la resistencia del actor para abandonarse al personaje. Entregarse totalmente a él, dejar su cuerpo listo para recibirlo, vaciarlo para que el personaje se instale dentro del actor. Esto quiere decir que uno como actor tiene la preparación para saber abandonarse a sí mismo, sin prejuicios y tener una visión de su cuerpo, una visión monumental de su totalidad.

¿Qué función cumple la máscara en el abandono del actor ante el personaje?

La máscara es un objeto cuando está en la mesa. Es una escultura dramática. Eso quiere decir que



Maestro Binoche
Foto: Archivo Doris Sarria.

espera una persona para darle vida. Cuando el actor se pone la máscara ya deja de ser actor, desaparece detrás de ella y del vestido que la acompaña. Entonces voy a transformar mi voz, mi tonicidad muscular y prestar mis medios al personaje para darle vida, hasta que en un momento dado, el personaje le dice al actor: cállate y déjame vivir. Es un paseo amoroso entre el yo y el personaje. Es como un acto de amor, son inseparables. Aunque haya una separación, una frontera, ya no soy yo como actor que está por delante, sino por detrás de la máscara o del personaje. Eso se puede aplicar al teatro de cara destapada. Así aparece un concepto formidable, el de la humildad. Estoy por detrás, no por delante, estoy como artesano tratando de hacer vivir un personaje. Ya no se nada, estoy detrás. El personaje lleva el actor y no al revés.

¿Humildad como actitud o como virtud?

La humanidad aparece como una actitud no como una virtud. La virtud pertenece a los religiosos

por ejemplo: la gente está humildemente pidiendo al Señor y no se qué logra eso.

Durante el taller aparecía constantemente la actitud del personaje, ¿cómo se entiende esto?

En cuanto a la actitud del personaje, la máscara es una escultura; el vestuario con el cual vamos a vestir al actor para que se vuelva personaje, también es una escultura. La máscara requiere una arquitectura con el vestido. Esto hace que aparezca una escultura en vivo, en movimiento. El actor que está por detrás esculpe su propia escultura y la hace avanzar en el espacio. Esta escultura está llevada por un movimiento, digamos un gesto social. Detrás de ese gesto hay un movimiento con su regla. Un movimiento genera una inercia y esta correspondé en el gesto social a una frase sonora o gestual.

Me apoyo sobre esta suspensión del movimiento y del gesto a la par, en este momento cinético para generar otro gesto y otro movimiento. Entonces vemos la

actitud. La máscara es un arte de actitud, de escultura y esto nos lleva a una realidad extraordinaria.

Las etapas para construir el personaje.

Al actor que está por detrás de la máscara lo llevo frente a un espejo y le aparece una escultura inmóvil. El actor tiene que ver de qué se trata, quién es, qué edad tiene. Según su edad vamos a buscar la manera de acomodar su cuerpo. Cuando tenemos la edad se busca la respiración que es muy importante porque la boca genera mucha energía. Por los huecos de la máscara surge una cantidad de energía, de vida. Todo esto requiere una preparación.

La energía que nos cruza el cuerpo es una materia tangible que nos viene del suelo. Hay otras energías, estamos bombardeados por ellas, unas cósmicas que se cruzan y vienen a juntarse en un centro vital que se ubica más o menos a dos dedos debajo del ombligo. La energía entra por las piernas, se acumula en este centro vital y, por algunos filamentos que van de este centro a la base de la

columna vertebral, sube al sistema nervioso que está amarrado a la columna por las pulsaciones. Esa energía posteriormente va a pasar hasta las extremidades, la punta de los dedos, de los ojos, de la mirada. Si doy un color al sentimiento, si estoy con una emoción positiva o negativa, lo que sea, el pie de manera muy natural se apoyará en el suelo con cierto color que cruzará todo el cuerpo. Evacuamos ese color energético hasta la punta de las extremidades y ahí se recibe tan fuerte que se despierta el cuerpo. Este tipo de visión no es fácil entenderla porque la educación cultural que hemos obtenido, establece una relación social desde lo que llamo "la superestructura corporal".

De la mitad del pecho hacia arriba tenemos una superestructura hipertrofiada con una gimnasia facial muy hábil. Se levanta un señor y dice: -voy a contar una historia-, se sube al escenario y vemos una persona asustada colocando sus pies en segundo lugar.

Cuando se tiene el personaje y

este respira no con la respiración del actor sino como lo haría el personaje, se manda al espacio, se quita el espejo. El actor en este momento ya posee una imagen en la mente y el personaje, una silueta. Podemos decir que el actor tiene en el cuerpo la actitud general del personaje y ahora lo hacemos explorar unas situaciones muy sencillas. Ejemplo: cruzar una zona de peligro, tiene miedo o cualquier situación.

Luego de este trabajo aparece un animal. Algo o todo del personaje hace pensar en una culebra, una pulga, un pingüino o una tortuga. Entonces abandonamos momentáneamente la silueta del personaje y vamos por la del animal. ¿Por qué? Para alejarse temporalmente y darle una corporalidad al personaje ajena al sicologismo, al naturalismo. Vamos a construir una gallina, por ejemplo, con todas sus características, dinámica y hasta el cacareo aparece. Cuando se tiene al animal se trata de insertarle al personaje la columna de la gallina, la movilidad de la cabeza y otras particularidades. Entonces aparece un personaje

con cosas ajenas al animal pero con algunas de sus características. Se está volviendo al personaje pues es un hombre animal y a esto lo llamo la dinámica animal.

Por qué el trabajo con la máscara no es sicologista o de identificación?

Cuando hay identificación no se sabe quién habla, el personaje o el actor. La identificación hace vivir las cosas de manera primaria, tratando de transmitir una fotografía de la realidad cuando el trabajo es mostrar la visión que se tiene de ella, pero no copiarla sino transformarla. Es una visión, mostrar en vez de identificar. El sicologismo (inventado por el señor Stanilavsky) lleva a la identificación; esto generó actores de cine sumamente importantes, pero para el teatro no funciona porque la cámara de cine se acerca al ojo, se acerca al rostro y aparece en la pantalla de ocho por seis, quién puede luchar contra eso? Es una revolución espectacular en el arte; hay tanta intimidad entre el personaje y el actor que hay una contención de expresión.

En el cine un actor tiene un rostro casi impávido, neutro, pero con un volcán adentro. Es una química particular. El cine se robó el sicologismo, hay que darle las gracias. En el teatro hay que inventar y liberarse del intimismo. Hay gente que sí se dio cuenta de este fenómeno y trata de crear un lenguaje esencialmente teatral.

El espectador de cine se guía más por el ojo de la cámara, el espectador de teatro busca el ojo del actor, que a treinta metros no se ve. Hay que buscar que el cuerpo entero se apodere de los sentidos que están colocados en el rostro. El cuerpo se vuelve mirada, olor y con la máscara es maravilloso. Es un teatro más épico.

¿La máscara requiere una dramaturgia diferente?

Otro aspecto, aparte de la silueta y de la construcción del personaje, es la manera de contar la historia. En primer lugar diría que el teatro sin conflicto no es teatro. Puede ser que hallan historias lineales sin conflicto, eso existe, en ese caso es la puerta abierta a la imagen por la imagen. *Bob Wilson* y otros, por ejemplo, hacen eso, yo también lo

hice, es muy interesante como ejercicio o como trabajo. El hecho de que no haya situación obliga a tener otra actitud frente al espacio teatral, hacer imágenes, e imágenes. Hay cuentos sin conflicto, son muy bellos. El cuento trae unas enseñanzas escondidas y eso es muy interesante. Sin meterse en las enseñanzas, el *hecho de hacer un montaje* como artista de teatro, de manera muy libre, deja una huella en cuanto al contenido y a las enseñanzas del cuento. Me encanta lo teatral, la situación, los conflictos, porque ahí aparece la tensión dramática que templó el espacio y al espectador. La situación con conflicto genera motivación. Entonces se va poco a poco improvisando y trabajando alrededor de esto. Ahora, hay también cuentos con conflictos y, lo que más me interesa, es que están hechos de tal manera que detrás de una frase se esconden más conflictos e imágenes; improvisando vamos a sacarle el jugo a ese conflicto y a esa imagen. Lo bello para mí es la *mezcla entre imagen y conflicto*; no hay separación entre los dos.

En cuanto a la duda y la inmovilidad

Creo que el momento más delicioso para el actor es la inmovilidad, un momento de suspensión entre pasado y futuro. El pasado crea una resonancia en el cuerpo, se está ahí, inmóvil y el cuerpo resuena por todo lo que pasó en su vida. Al mismo tiempo hay una vibración hacia el futuro. *Hay que querer y desear*. Yo trabajo mucho con el deseo en vez de la voluntad. Al desear, al encarar unas acciones hay un encuentro en la inmovilidad entre resonancia y vibración. Se da como un choque dentro de nosotros y con ese choque, teniendo en cuenta la experiencia del pasado, voy a tener la angustia de encarar el movimiento hacia delante y empezar a medir. En la medida en que avanzo en la vida voy a tener más prudencia en hacer las cosas. El encuentro y la angustia que nacen de la resonancia y la vibración, el ser humano los posee.

El actor tiene que, por su experiencia, dudar, no hay angustia. Se está jugando. No hay una entrega de su propia vida. Es vida efímera, el teatro. Entonces la angustia debe dejar espacio a la duda del actor que está por detrás del personaje. La duda es revolucionaria, es un motor, hay

que tomarlo así. Tampoco hay que dudar tanto. En un momento dado el actor tiene una visión de lo que tiene que hacer y de esa visión nace el deseo de realizarla y del deseo nace la decisión de hacerla y después llega naturalmente la ejecución. La duda en el arte es fundamental, es el motor.

¿Cómo ha sido la respuesta en Latinoamérica con su trabajo?



Foto: Archivo Doris Sarria.

A Latinoamérica he venido varias veces con espectáculos de máscaras y sin máscaras, con cuentos, etc. y la acogida ha sido siempre muy positiva. Acabo de hacer un *cuento* en México a partir de un cuento Totonaca. Hace dos años hicimos una adaptación urbanizada. Está llena de conflictos, es maravilloso como narración y como texto. Cuando se presentó el público lo acogió muy bien donde estuvimos.

¿Cómo ve el teatro en Colombia?

Reconozco una gran inteligencia dramaturgica en las obras de La Candelaria (hace tiempo que no voy al TEC). Hay un teatro que surge de la *realidad*, que habla de ella con toda la subjetividad que los artistas lo hacen. Está muy bien, pero diría que al grupo La Candelaria le falta, así como a los otros grupos de teatro en América Latina, el *trabajo actoral*. Es una falla que no lo haya. El trabajo actoral quiere decir el suspiro, la mirada, el silencio, la palabra relativizada, el desplazamiento calculado. Hace que haya vida. Veo muchos grupos con una producción de sentidos segura-

mente muy inteligente, pero hasta ahí no más. Admiro mucho a La Candelaria, a *Santiago García*, a *Enrique Buenaventura*, pero creo que avanzaron mucho en la teoría y dejaron a un lado la vida. No trabajan los personajes, no hay un acercamiento actoral de verdad.

¿Cómo sintetizaría la importancia de la máscara en el teatro?

Diría, dejando de hablar del actor, que la máscara trae una gran claridad, extraordinaria, por el gesto nítido. Es un hecho, para la máscara tenemos que construir un lenguaje teatral y ella ayuda a eso. Si tenemos que hacer avanzar el lenguaje, no podemos montar una obra por montarla; hay razones profundas en lo político, lo social para realizar un montaje. Una cierta claridad del sentido viene con la máscara.

Considero que todos los actores deberían pasar por detrás de una máscara, no para especializarse, pues es una herramienta irremplazable para ver con claridad qué es el personaje, qué es el arte dramático

SEMIOLÓGIA DEL GESTO

Por: *Perucho Mejía G.*

Asistente de Animación Cinematográfica, Diseñador Gráfico. Investigador y docente de Semiología e Iconografía. Postgrado en Pedagogía y Filosofía. Docente de la Facultad de Artes Plásticas de Bellas Artes.



Foto: *Perucho Mejía.*



F

El gesto es el canal comunicacional que une al actor con el espectador y su obra. Es un referente al que el signo remite convencionalmente.

El teatro es un espacio de la acción y de la contemplación y el elemento principal de toda representación teatral es el **cuerpo del actor**; objeto de signos posibles, constituyendo en significantes los gestos y movimientos que hace y el espacio en que se inscriben, volviendo signo del objeto el personaje de la obra representada. Una vez elegido este objeto como signo, se convierte en una abstracción, insertando al espectador en ese contexto representacional como elemento motivador y motivante, cuya función *fática* o de contacto se ve acentuada en los

gestos del actor; estableciendo una serie de relaciones entre el tiempo de la *diégesis* (tiempo de lo que se narra) y el *tiempo representado* (tiempo del discurso).

El teatro supone un grado de *ritualización*, una libertad ilusoria y un grado de valores estéticos. Entonces, como ritual implica un lenguaje que le es propio, atribuyéndole significaciones particulares de comportamientos habituales, en los cuales el actor al poner en escena procedimientos que le son propios de un objeto que es su significante, construye una imagen de sí y de los demás,

convirtiéndose en *objeto del sujeto*, de la representación a través de gestos y movimientos corporales, amoldando su cuerpo al espacio; provocando este *representamen*, esta conversión, en una experiencia directa, vivida por el espectador y confrontando su juego con los símbolos ocultos del espectador, símbolos que él también construye y los vuelve accesibles.

Entonces, el valor del gesto no depende sólo de su carácter informacional, sino también de su intensidad emocional.

El cuerpo es el lugar del gesto y el gesto es la huida del discurso verbal, un lenguaje simbólico.

El gesto es la proyección de una imagen que transmite un texto, cuya relación con el receptor-objeto tiene un punto de vista semiótico, un punto de vista icónico y una intención comunicativa. Es un referente al que remite el signo convencionalmente, y en el cual, el receptor relaciona su objeto para encontrar en él, las asociaciones y razones por él sugeridas.

El gesto suscita el objeto; es pulsional. Entonces, el espectador saca de sus signos la mayor parte de impulsos imaginativos posibles y de posibilidades comunicativas al captar el referente, teniendo en cuenta que el emisor (actor) y el destinatario (espectador) pueden emitir y recibir signos.

Este acto de comunicación, de interacción es una transferencia de información que está enmarcada en la *proxémica*: distancia jerárquica o separación entre los personajes según el grado de confrontación con otros personajes y su relación con el espectador. También está en la *kinésica*: elemento activo del actor, su accionar, su libertad de movimientos y su proceso. Igualmente, en los procedimientos *deícticos*: miradas, gestos, máscaras, etc.

Dicha concepción se la debemos a la *cinésica*: ciencia que estudia el significado de los gestos, las expresiones del rostro, las actitudes motrices y las posturas corporales.

El actor adopta el gesto legitimándolo a los ritmos y tiempos de su misma cotidianidad interpretativa, componiendo lo que su mismo gesto expresa, evocando, citando, recurriendo y posibilitando la identificación corpóreo-gestual como un signo: sus gestos, su apariencia, sus movimientos y acciones, disponiendo a la vez de una estrategia de modos comunicativos, remontando la complejidad de sus interpretaciones que son reinterpretadas por el espectador. *Por eso, hay una dialéctica código-mensaje respecto a la comunicación gestual.*

Todo gesto como artificio simbólico de expresión es una interpretación y toda interpretación como significante se corresponde a otra reinterpretación del mismo en otro lenguaje, su significado.

La gestualidad del actor actúa como un signo de referencia: sus movimientos, sus acciones y su apariencia se interpretan y se significan en su figura dramática. Los movimientos que lleva a cabo con su cuerpo,

no son solamente signos que remiten a sus significantes, sino que son elementos de un *collage* de movimientos que transmiten la apariencia, la existencia de un espacio y un tiempo, produciendo el sentido, el significado en el acto de la interpretación, siendo allí también donde el espectador transforma y modifica su temporalidad espacial y emotiva.

El gesto es un signo típico, el signo de un sistema, una *semiosis*, el representamen, puesto que también disfraza la realidad. Es una señal, un mensaje susceptible de ser interpretado, pero no es un signo para el que lo produce, en la misma medida que lo es para el receptor porque expresa, pero no denota su propio interpretante. Entonces, puede ser examinado en función de las condiciones psicológicas, biológicas y sociológicas de su uso.

El actor utiliza el gesto como pretexto, posibilitando y facilitando la identificación directa de su personaje. El movimiento del cuerpo, las manos, el rostro como signos-acciones que producen transformaciones, confirman la identidad del personaje y la obra. **El mensaje gestual depende igualmente de la lectura que se hace de él.**



Foto: Perucho Mejía.

El gesto es una imagen informacional portadora de su propia estructura. También es un texto, es decir, una combinación de fragmentos distintos, que establecidos de antemano, pertenecen a un sistema sígnico - corporal. Tiene igualmente una atmósfera emocional individualizada, una relación morfológica, una huella que lo precisa y lo modela.

El cuerpo habla a través del gesto.

El actor se traslada a través del gesto a nuevos contextos representativos, formulando y atribuyendo a los significantes los significados, y esperando intencionalmente, una acción-respuesta del espectador. Entonces, su papel activo comienza en la atención.

Los gestos del actor al actuar son signos significantes que expresan características ya conocidas o re - presentaciones que hacen posible una re-presentación nueva de personajes a los que igualmente transforma, constituyendo a la vez la acción de una historia y transformando la obra en un constante diálogo con el espectador.

*No hay gesto realizado entre un movimiento y otro que no tenga significado, puesto que el actor le impone al espectador, al fijar pautas y variaciones, un ritmo de lectura, estableciendo expectativas de lo que puede suceder en la obra interpretada, conectándolo y haciéndolo sentir que ésta se desarrolla en un tiempo psicológico e idiosincrásico, sumergiéndolo igualmente en un *imaginario colectivo**

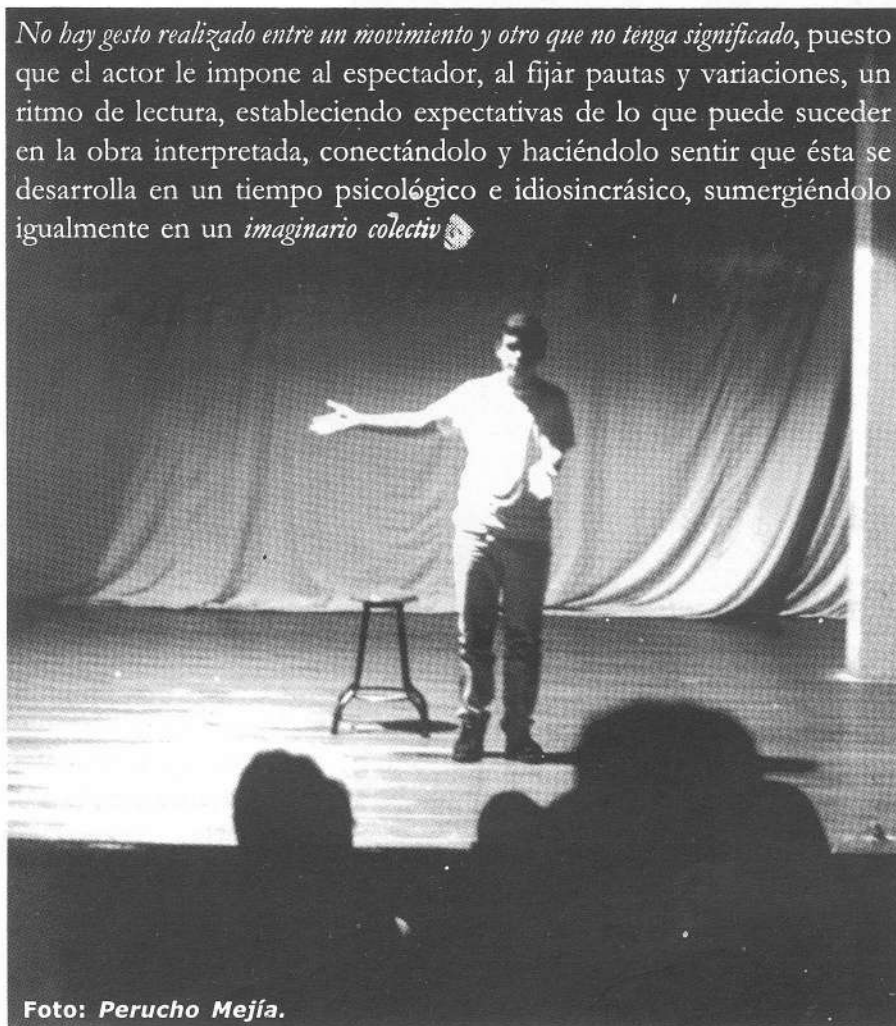
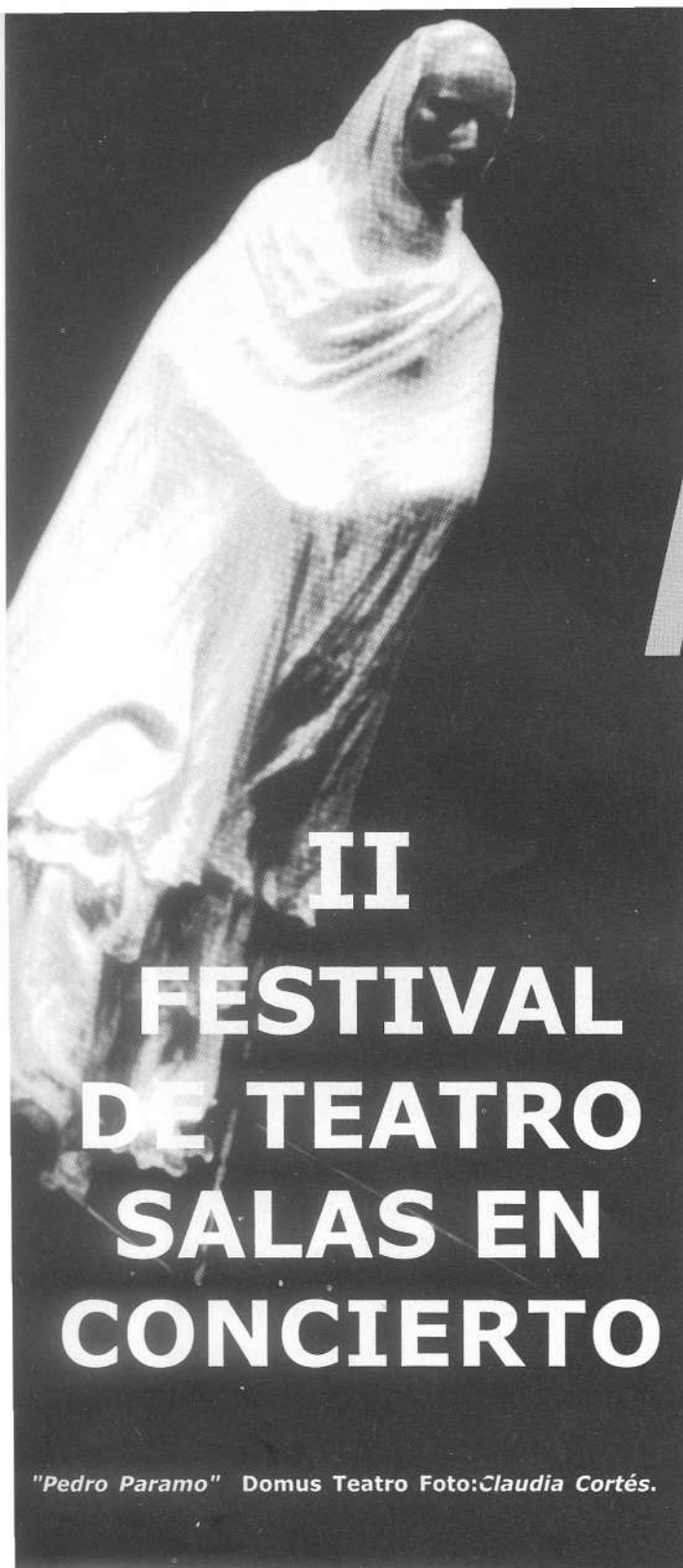


Foto: Perucho Mejía.

Referencias:

- Eco, Umberto: De los Espejos y Otros Ensayos. Editorial Lumen. 1988
- Et al, André Helbo. Semiología de la Representación. Gustavo Gili. 1978
- Fischer-Lichte, Erika. La Performance Postmoderna. Editorial Cuarta Época. 1994
- Jean, Georges: Los Senderos de la Imaginación Infantil. Fondo de Cultura Económica. 1994
- Maltese, Corrado: Semiología del Mensaje Objetual. Editorial Alberto Corazón. 1972
- Morris, Charles. Fundamentos de la Teoría de los Signos. Ediciones Paidós. 1985
- Porebski, Mieczyslaw. Semiótica e Icónica. Editorial Cuarta Época. 1994
- Wojnar, Irena: Estética y Pedagogía. Fondo de Cultura Económica. 1967
- Zunzunegui, Santos: Pensar la Imagen. Ediciones Cátedra. 1989



II FESTIVAL DE TEATRO SALAS EN CONCIERTO

"Pedro Paramo" Domus Teatro Foto: Claudia Cortés.

*En noviembre del 2000
5 salas concertadas,
continuaron con el
evento "Salas en
Concierto" 2º Festival de
Teatro de Cali.*

II Festival de Teatro de Cali
Salas en Concierto.

*Un concierto de teatro para
diversos públicos*

A la pregunta sobre el consumo cultural en las artes escénicas la ciudad ha pasado por varias etapas con variadas respuestas, unas veces ha sido de gloria nacional e internacional como la participación en el Teatro de las Naciones de París con "La diestra de Dios Padre" del Teatro Escuela de Cali TEC, en la década del sesenta, otras veces ha sido de fuga y abandono del público, una fuga que ha dejado secuelas y versiones, que se ha tratado de explicar por la caída del muro de Berlín, pero que quizá haya que investigar con un poco más de detenimiento para

entenderla en su verdadera dimensión. Durante los setenta el TEC como teatro experimental e independiente sería centro de un movimiento que tal vez ha opacado la importancia de otros aportes y desarrollos, pero que indudablemente marcó un hito y seguramente una añoranza, alrededor de Enrique Buenaventura, quién sigue activo en su sala del centro, en la calle séptima, escenario de leyendas y olvidos.

La ciudad ha crecido, se ha reorganizado territorialmente y los usos y costumbres culturales también se han transformado. Luego del aparente silencio de los ochenta, que fue período de replanteamientos y apropiación de las técnicas de interpretación, como también para definiciones y pruebas en torno a la gestión y a la producción, durante los noventa se han dado una serie de muestras de reactivación, que han tenido respuestas masivas o mayoritarias del público, pero no han tenido continuidad, han sido hechos importantes y sin embargo aislados, esporádicos, que cuando ya han logrado calentar el interés de los espectadores desaparecen, haciendo mutis para irse por donde vinieron, de la buena voluntad sin políticas perdurables. Tal el caso del Festival Nacional de Teatro Cali 96 que convocó a treinta mil personas el día

de su inauguración y llenó el 90% de las salas en sus cuarenta y cinco funciones, así como también programó actividades conexas como talleres de actualización, encuentros temáticos, mesas redondas, exposiciones fotográficas... es posible que aún algunos lo evoquen, lo que ya de por sí justificaría todo el esfuerzo de gestión y organización del sector teatral.

Esto hace sospechar que en la memoria colectiva de la ciudad o mejor aún en los distintos segmentos de memorización colectiva, el teatro no ocupa un lugar de preferencia permanente, lo que es en parte cierto, aunque también se ve el interés y respuesta favorable que tienen todas estas programaciones en cada vez más amplios sectores de la población. Una especie de coqueteo tímido que no llega al enamoramiento, ese instante en que la necesidad es mutua y la comunicación fluida aunque aparezcan los conflictos. En este sentido el problema sigue siendo la falta de continuidad en la programación y una comunicación esporádica, aunque cabe resaltar el surgimiento de publicaciones especializadas en divulgar la actividad artística y cultural.

Cinco salas de teatro de Cali, por segundo año consecutivo, retomaron la posta para programar una

temporada, entre el 13 y el 26 de noviembre, para que la ciudadanía pueda comprobar que existe en la ciudad una producción escénica activa y vigorosa, una amplia gama de posibilidades para elegir un espectáculo que sea de su interés, entre los veintiocho espectáculos de teatro, dos de danza, dos al aire libre, que suman 64 funciones. Fue una segunda oportunidad de concertación para estos cinco espacios de respiro cultural, para estabilizar en el cronograma de actividades para el ocio creativo un Festival de Teatro que presentó reunidos a veinte agrupaciones que es án activas y calificadas en la ciudad y a seis grupos invitados de Bogotá y Medellín, un grupo de danza contemporánea de Pasto, conjuntamente con dos especialistas en el trabajo escénico en espacios abiertos y no convencionales.

Este segundo festival hace presagiar su estabilidad y crecimiento perdurables; poder referirnos a una edición número veinticinco o más, un festival que la gente recuerde y espere, que haga parte de sus ritos para habitar, que esté

marcado en el almanaque de celebraciones. Un festival de teatro como necesidad esperada por la ciudad,



"La calle de la gran ocasión" - Licenciatura de Arte Teatral Bellas Artes. Foto: Perucho Mejía.

un festival de teatro que reconozca y dialogue con los gustos y disgustos de sus espectadores; como lo dice la frase que introducen los organizadores en los materiales de publicidad como

SALAMANDRA DEL BARCO EBRIO Cra. 36 # 4A - 31 Tel. 554 2411	CALI TEATRO Cra. 12 # 4 - 51 Tel. 893 8911	DOMUS TEATRO Cra. 25 # 2 - 72 Tel. 554 1782
"Lucumbia se derrumbia" <i>Elkin Giraldo "Mimo" (Medellin)</i> Con la pantomima expresa lo que un país sueña y sufre	"La fiesta" <i>Licenciatura Teatral Bellas Artes</i> Director: Juan Carlos Agudelo Teatro del silencio	"Tribulaciones de un abogado que quiso ser actor" <i>La Extranjería (Medellin)</i> Autor: José Manuel Freidel Comedia cercana a una reflexión sobre el humor.
"Fausto y el muro" <i>Elkin Giraldo "Mimo" (Medellin)</i> Basado en Fausto de Goethe. Una reflexión sobre las fronteras y sus razones ideológicas	"La fiesta" <i>Licenciatura Teatral Bellas Artes</i> Director: Juan Carlos Agudelo Teatro del silencio	"Krapp" <i>La oficina central de los sueños (Medellin)</i> Autor: Samuel Beckett Obra en un acto - Teatro del absurdo
"Fausto y el muro" <i>Elkin Giraldo "Mimo" (Medellin)</i> Basado en Fausto de Goethe. Una reflexión sobre las fronteras y sus razones ideológicas	"Generación X" <i>Cali Teatro</i> Autor: Germán Castro Caycedo Director: Diego Fernando Montoya Obra sobre el mundo actual de los jóvenes	"Krapp" <i>La oficina central de los sueños (Medellin)</i> Autor: Samuel Beckett Obra en un acto - Teatro del absurdo
"Monólogo para una actriz triste" <i>La Extranjería (Medellin)</i> Una actriz presencia con humor y angustia las deliberaciones interiores de varios personajes	"Generación X" <i>Cali Teatro</i> Autor: Germán Castro Caycedo Director: Diego Fernando Montoya Obra sobre el mundo actual de los jóvenes	"Pedro Páramo" <i>Domus Teatro</i> Director: Manuel Sierra Basado en la obra literaria de Juan Rulfo
"El Clown" <i>La Caneca</i> Director: José Fernando Espinoza Infantil Situaciones jocosas en el mundo del payaso	"El Pequeño Tirano" <i>Incolballet</i> Directora: Gloria Castro Martínez Infantil. Aventuras de un travieso bebé	"Los cuentos del juglar" <i>Ensamblaje Teatro (Bogotá)</i> Director: Misael Torres Cuentaría infantil
"El cuarto péndulo" <i>Colectivo Teatral Infinito</i> Director: Harold Molina A partir de textos de Nietzsche y Freud	"El Pequeño Tirano" <i>Incolballet</i> Directora: Gloria Castro Martínez Infantil. Aventuras de un travieso bebé	"Pedro Páramo" <i>Domus Teatro</i> Director: Manuel Sierra Basado en la obra literaria de Juan Rulfo
"El retorno del diablo" <i>Ensamblaje Teatro (Bogotá)</i> Director: Misael Torres Cuentos de la tradición popular de América	"Fausto" <i>Corporación de Teatro del Valle</i> Director: Alejandro González Puche Basada en la obra de Goethe. El pacto de un hombre con el diablo	"La calle de la gran ocasión" <i>Licenciatura Teatral Bellas Artes</i> Director: Fernando Vidal Cuatro historias de contexto urbano
"El retorno del diablo" <i>Ensamblaje Teatro (Bogotá)</i> Director: Misael Torres Cuentos de la tradición popular de América	"Fausto" <i>Corporación de Teatro del Valle</i> Director: Alejandro González Puche Basada en la obra de Goethe. El pacto de un hombre con el diablo	"La calle de la gran ocasión" <i>Licenciatura Teatral Bellas Artes</i> Director: Fernando Vidal Cuatro historias de contexto urbano
"Las preciosas ridículas" <i>Escuela de Teatro IPC</i> Director: Armando Murillo Versión contemporánea de la comedia de Molière	"Asfaltario" <i>Cuatro Serpientes en el Estanque</i> Autor y director: Diego Fernando Montoya Teatro de humor negro sobre temas urbanos	"Laberinto" <i>Escuela de Teatro IPC</i> Director: Luis Alberto Agredo. Anécdotas que habitan en la calle mocha
"Las preciosas ridículas" <i>Escuela de Teatro IPC</i> Director: Armando Murillo Versión contemporánea de la comedia de Molière	"Asfaltario" <i>Cuatro Serpientes en el Estanque</i> Autor y director: Diego Fernando Montoya Teatro de humor negro sobre temas urbanos	"Laberinto" <i>Escuela de Teatro IPC</i> Director: Luis Alberto Agredo. Anécdotas que habitan en la calle mocha
"El Clown" <i>La Caneca</i> Director: José Fernando Espinoza Infantil Situaciones jocosas en el mundo del payaso	"El circo de los dos colores" <i>Tilirindeba</i> Directora: Ana Ruth Velasco Infantil. Historia sobre la magia del circo	"Las aventuras de Crisálida" Linda Gallo Cuentaría infantil
"El cuarto péndulo" <i>Colectivo Teatral Infinito</i> Director: Harold Molina A partir de textos de Nietzsche y Freud	"El enano" <i>Teatro Tierra (Bogotá)</i> Director: Juan Carlos Moyano Basado en la novela de Par Lagerkvist	"Pedro Páramo" <i>Domus Teatro</i> Director: Manuel Sierra Basado en la obra literaria de Juan Rulfo

ESQUINA LATINA Calle 4 Oeste # 35 - 30 Tel. 554 2450	LA MASCARA Cra. 10 # 3 - 40 Tel. 893 8769
"La cabeza del árbol" Acto Latino (Bogotá) Director: Sergio González La tensión trágica entre la tierra, el árbol y el hombre	"Tatambud" Danza Performance (Pasto) Director: Baldomero Beltrán Ritual de danza
"La cabeza del árbol" Acto Latino (Bogotá) Director: Sergio González La tensión trágica entre la tierra, el árbol y el hombre	"Tatambud" Danza Performance (Pasto) Director: Baldomero Beltrán Ritual de danza
"La cabeza del árbol" Acto Latino (Bogotá) Director: Sergio González La tensión trágica entre la tierra, el árbol y el hombre	"Rojo" Danza Performance (Pasto) Director: Baldomero Beltrán Conciencia del hombre en el color de su sangre, en el fondo explosivo de su desnudez
"Concierto Interrumpido" Esquina Latina Autor y Director: Orlando Cajamarca Homenaje a Federico García Lorca.	"Rojo" Danza Performance (Pasto) Director: Baldomero Beltrán Conciencia del hombre en el color de su sangre, en el fondo explosivo de su desnudez
"Aventura sin fortuna" Esquina Latina Director: Orlando Cajamarca Infantil Teatro de máscaras y muñecos	"Solomán" Agora Teatro Directores: Susana Uribe, Leonardo Calcedo Martha Marquez Infantil. Historia de un héroe creado por el escritor español Ramón García
"Viamri" Francisco Lorza Danza contemporánea sobre la vida, el amor y la risa	"Emocionales" La Máscara Director: Rubén D' Prieto Por los rincones del amor
"El enano" Teatro Tierra (Bogotá) Director: Juan Carlos Moyano Basado en la novela de Par Lagerkvist	"Emily" Trama luna (Bogotá) Directora: Patricia Ariza Basada en la vida de la poetisa Emily Dickinson
"El enano" Teatro Tierra (Bogotá) Director: Juan Carlos Moyano Basado en la novela de Par Lagerkvist	"Emily" Trama luna (Bogotá) Directora: Patricia Ariza Basada en la vida de la poetisa Emily Dickinson
"Pueblo de los 3 totazos" Cazamáscaras (Cerrito) Director: Jhon Jairo Lotero y "La maestra" Aurin Teatro (Vijes) Directora: Diana Shirley Morales	"Comedia sin título" El Taller Director: Guillermo Piedrahita Una de las últimas obras de Federico García Lorca
"Concierto Interrumpido" Esquina Latina Autor y director: Orlando Cajamarca Homenaje a Federico García Lorca.	"Comedia sin título" El Taller Director: Guillermo Piedrahita Una de las últimas obras de Federico García Lorca
"Aventura sin fortuna" Esquina Latina Infantil Teatro de Máscaras y muñecos	"Cuentos de Tío Conejo" Mangle Teatro Director: Gliberto Ramírez Infantil. Títeres
"Viamri" Francisco Lorza Danza contemporánea sobre la vida, el amor y la risa	"Emocionales" La Máscara Director: Rubén D' Prieto Por los rincones del amor



"Tatambud" - Grupo: Danza Performance.

"Emocionales" - Grupo La Mascara
Foto: Carlos Arias.



"La Fiesta" - Director: Juan Carlos Agúdelo

epígrafe, "Quien ha visto la esperanza no la olvida, y sueña que un día va a encontrarla de nuevo." (Octavio Paz)

24


Salas en concierto, salas ubicadas en San Fernando y San Antonio, en la ladera de Los Farallones, en unos lugares reposados de este entramado urbano que invitan a la diversión como esa oportunidad para distanciarse por unos momentos de la versión rutinaria e incursionar por espacios que recrean los imaginarios colectivos e individuales para ofrecer una experiencia estática a los espectadores, una oportunidad para dilatar la mente y la percepción, para ser testigo y partícipe de relatos teatrales de nuestra insondable realidad.

Y desde luego las salas no existen solas, sino por los equipos que se han constituido en cada una y de las cinco como organización para este evento,

cada uno de los cuales, se ha esmerado en cualificarse y precisar estrategias para establecer contacto con su público, y prepararse y abrirse a nuevos asistentes, personas que hasta ahora no se habían atrevido a desplazarse hasta alguna de las

salas para ver el espectáculo que le interese. Esquina Latina, Caliteatro, La Máscara, Salamandra y Domus Teatro han continuado con el empuje y la organización de esta segunda versión de Salas en Concierto, en un equipo consolidado por la experiencia de personas como Alvaro Arcos, Lucy Bolaños, Manuel Sierra, Diego Pombo, y Orlando Cajamarca.

En relación con esta segunda versión del Festival de Teatro de Cali Salas en Concierto, Orlando Cajamarca afirmó: "Los grupos de teatro de Cali a través de este evento queremos ser realizadores y anfitriones de una muestra, que si bien no es más amplia porque no poseemos recursos económicos para hacerla, convoca a todo el movimiento teatral regional sin exclusiones y a algunos grupos representativos de Bogotá, Medellín y Pasto.

Creemos que es el momento, desde la verdad de los hechos, con nuestro esfuerzo y con el apoyo de las instancias públicas y privadas que están respaldando el segundo festival de salas en concierto, de demostrar que el teatro en el Valle del Cauca goza de buena salud." 



"El circo de los dos colores" - Foto: Archivo Grupo de titeres de Bellas Artes.

AMOROSAMENTE MORARAS EN MI

Autor: *Danilo Tenorio*

Actor y ex - director del TEC.
Docente Facultad de Arte Teatral, Bellas Artes
Director Teatro Imaginario de Cali

25
PÁG.
ESCRITA



J. Claroz.

"Tu libertad no va más allá de mis Recuerdos. Así retardo niña, tu caída"

Personajes: LA MADRE - LA HIJA - EL POETA

(LA MADRE TRAE UNA TORTA PARA EL CUMPLEAÑOS 18 Y UN VOLUMINOSO PAQUETE CRUZADO DE BELLAS CINTAS DE COLORES. UN AFINADÍSIMO CORO, EN PERFECTO INGLÉS, COLABORA EN LA CELEBRACIÓN. Happy Birthday to you... EL NUEVO TRAJE DE LA HIJA, MUY ANIÑADO, NO VA MUY BIEN).

LA MADRE: Un sueño

LA HIJA: Sí, pero mamá...

LA MADRE: Un sueño

LA HIJA: (POR LOS MOÑOS) sí, pero...

LA MADRE: La barriguita desaparece... el busto sube y atrás la cadera horma como zapato italiano (SE QUITA LOS SUYOS. LA JOVEN LE ACERCA UNA PALANGANA DE AGUA TIBIA CON UN POCO DE MOSTAZA SECA. LA SEÑORA CON INFINITO PLACER HUNDE ALLÍ SUS PIES).

LA HIJA: Sí, pero el talle...

LA MADRE: Es tu talla... si algo falla ponemos encajes bien labrados, boleros de ancho ruedo.

LA HIJA: (APARTE). Mamá confunde talla con sancocho.

LA MADRE: Lee, criatura, léeme hijita.

LA HIJA: (TOMA EL LIBRO) Caperucita Roja... (SALE EMBALADA Y REGRESA CON SU GUITARRA. CANTA).

Mamá yo quiero saber
de dónde son los cantantes
que lo encuentro muy galante
y los quiero conocer
con sus trovas fascinantes
que me las quiero aprender.

LA MADRE: Hija mi masaje... El cuento.

LA HIJA: (OBEDIENTE) Había una vez una niña muy linda a quien madre y abuela amaban locamente. Esta buena mujer le regaló una caperucita roja, de ahí, que todos la llamaban Caperucita Roja. Un día cayó enferma la abuelita y la mamá le dijo: Llévale esta torta... Partió entonces Caperucita... En el bosque encontró al lobo...

LOBO: A dónde vas Caperucita?

CAPERUCITA: A ver a mi abuelita enferma.
LOBO: Muy lejos?
CAPERUCITA: Sí, atrás de ese molino.
LOBO: Ay, también yo quisiera visitarla. Voy por este camino, tú por aquel... a ver quién llega primero. El lobo corrió por el camino más corto, la niña tomó el camino más largo entreteniéndose en juntar avellanas, perseguir las mariposas y con las florecitas componer un ramo para la enferma abuelita.
El lobo llegó a casa de la abuela. (DURANTE EL RELATO LA MADRE ENTRA EN UN NOTORIO ESTADO DE ANSIEDAD. TITILA LA LUZ Y POR MOMENTOS SE VA).

LA MADRE: (BUSCANDO A LA HIJA) Hija...

LA HIJA: (YENDO EN DIRECCIÓN A LA VOZ) Mamá. (SE ENCUENTRAN. AGUDO (GRITO DE LA MADRE) Cálmate.

LA MADRE: Sigue.

LA HIJA: Paso a la Bella Durmiente, cuando el Príncipe la roza con sus labios... ella despierta... lo mira dulcemente...

LA MADRE: El lobo llegó a casa de la abuela.

LA HIJA: El lobo llegó a casa de la abuela.

LOBO: Toc, toc.

ABUELA: Quién es?

LOBO: Caperucita, te traigo una torta de mi mamita.

ABUELA: Empuja y entra nietecita.

La puerta se abrió, el lobo se abalanzó sobre ella y la devoró, cerró la puerta y se metió en la cama a esperar a Caperucita.

LA MADRE: (MONOLOGANDO) Juan José, eres demasiado egoísta para amar... después de esta noche plena y loca tú no quieres compromisos serios, como quien dice únicamente. ay. que dolor... me ofendes... Juan José, adiós... hasta siempre, amor.

CAPERUCITA: Toc, toc.

LOBO: (FINGIENDO LA VOZ) Quién es?

CAPERUCITA: Estás resfriada. Soy yo, Caperucita. Te traigo una torta de mi mamita.

LOBO: Empuja y entra, nietecita. Deja allí la torta y acuéstate conmigo.

LA MADRE: (MONOLOGANDO) Andrés Felipe, eres demasiado egoísta para amar... Después de todo lo vivido... se te ocurre que como pareja no tenemos futuro... Andrés Felipe, adiós... Hasta siempre, amor.

CAPERUCITA: Qué brazos más grandes tienes!
 LOBO: Niña mía, para abrazarte mejor.
 CAPERUCITA: Abuelita, que piernas más grandes tienes!
 LOBO: Querida, para correr mejor.
 CAPERUCITA: Qué orejas más grandes tienes!
 LOBO: Para oírte mejor, mi amor.
 CAPERUCITA: Qué dientes más grandes tienes!
 LOBO: Para comerte. Y se la comió.

LA MADRE: (MONOLOGANDO) Oscar Fabricio... egoísta de tus ojos verdes, de tu jugosa boca de 32 perlas preciosas, de tu cabello en sortijas, de tu nariz perfecta y de tu barba cerrada. Narciso, no te importa la niña que viene en camino ni mi vida; pero no me amenesces... no me amenesces. Véte. Oscar Fabricio, adiós... Hasta siempre, amor.

LA HIJA: Pero el bueno y corpulento cazador que por allí pasaba. (DE REPENTE SE QUIEBRA LA BOVEDA DEL CIELO Y TODA EL AGUA SE DESPLOMA SOBRE LA CASA DE ESTA EXTRAÑA HISTORIA).

LA MADRE: Hija, tu asma. (LA CUBRE HASTA CONSEGUIR UNA GROTESCA SILUETA. LA HIJA RESIGNADA SUFRE LA LLUVIA DE TELA).

EL POETA: (ENTRANDO) La librería Pablo Neruda?

LA MADRE: Al frente, en la casa roja.

EL POETA: Su jardín me trajo hasta aquí.

LA MADRE: Cómo entró? (SE DESMAYA, LA SOCORRE. EL POETA Y LA HIJA SE MIRAN FLECHADOS. LA MADRE PERMANECE EN EL SUELO, POR FIN LA LEVANTAN. LA HIJA COQUETA. LA MADRE NERVIOSA, CON MUCHA DIFICULTAD, LOGRA ROMPER EL NACIENTE IDILIO Y PONER AL POETA EN LA CALLE. CESA EL DILUVIO).

LA HIJA: Voy al jardín.

LA MADRE: Qué hay en el jardín?

LA HIJA: Matas, me necesitan...

LA MADRE: No tiene sentido hija, cayó granizo.

LA HIJA: Voy mamá.

LA MADRE: No irás.

LA HIJA: Voy, yo mando en mis plantas.

LA MADRE: Pero yo mando en el agua.

LA HIJA: Mamá, la lluvia la manda Dios.

LA MADRE: Hoy no riegas.

LA HIJA: Bien, no riego. Les hablo y río con ellas.
LA MADRE: Ve pues hijita y que goces. (PAUSA)
LA HIJA: No voy.
LA MADRE: Te doy permiso. (LA DESCUBRE)
LA HIJA: No voy.
LA MADRE: Te doy permiso.
LA HIJA: No voy y no voy (DISCUTEN. SE ILUMINA EL ESPACIO DEL POETA).
EL POETA: (ESCRIBIENDO)

DESESPERACION

Semanas, semanas, en silencio
vivo solitario y marchito
estrella no titila en el cielo
de buena gana moriría.

Observo la estrechez del mundo
Oculto en un rincón cualquiera.
Ay, dicha, nunca podré llamarte mía
no quieren enterrarme en vida.

(FURTIVAMENTE COLOCA SU "DESESPERACIÓN" EN EL JARDIN VERDE Y FLORIDO QUE TANTO LE IMPRESIONA. DESAPARECE, LLEGA LA HIJA Y DESCUBRE EL PAPEL).

LA HIJA: (LEYENDO)."Desesperación" (SUSPIRA, FELIZ DEPOSITA EL POEMA EN SU CORAZON, RIEGA, LUEGO VA A LA MADRE QUE DESCANSA EN LA POLTRONA) Mamá, punto, cadeneta y moño.
LA MADRE: Sí, hija, punto, cadeneta y moño. (TEJIENDO). Me declaro y diploma como la mujer más lenta del mundo, de la aguja y del tejido.
LA HIJA: Animo, mamá.
LA MADRE: Animos no me faltan, me faltan manos.
LA HIJA: (OBSERVANDO EL TEJIDO) Qué preciosidad!
LA MADRE: No es cierto. Aprende a ser como tu madre, exigente en todo.
LA HIJA: (COMPLACIENTE) Bien, trata de mejorar: punto, cadeneta y moño. punto, cadeneta y...

EL POETA: (ENTRA SUBITAMENTE)

Lava ya mi alma emana
te hisopo
toda mía
y, entremuero
vida
me cremas
té edenizo
Yo, Jacindo Osado, pido tu mano

LA HIJA: Tuya es. (A LA MADRE LA ATACA EL ASMA. LA HIJA LE ACERCA EL AGUITA DE YERBAS CASERAS)

EL POETA: Perdona mis apetencias de pulpo. Vamos. (SALEN. EN LA MADRE SE AGUDIZA EL MAL. LOS NOVIOS SÉ DEVUELVEN).

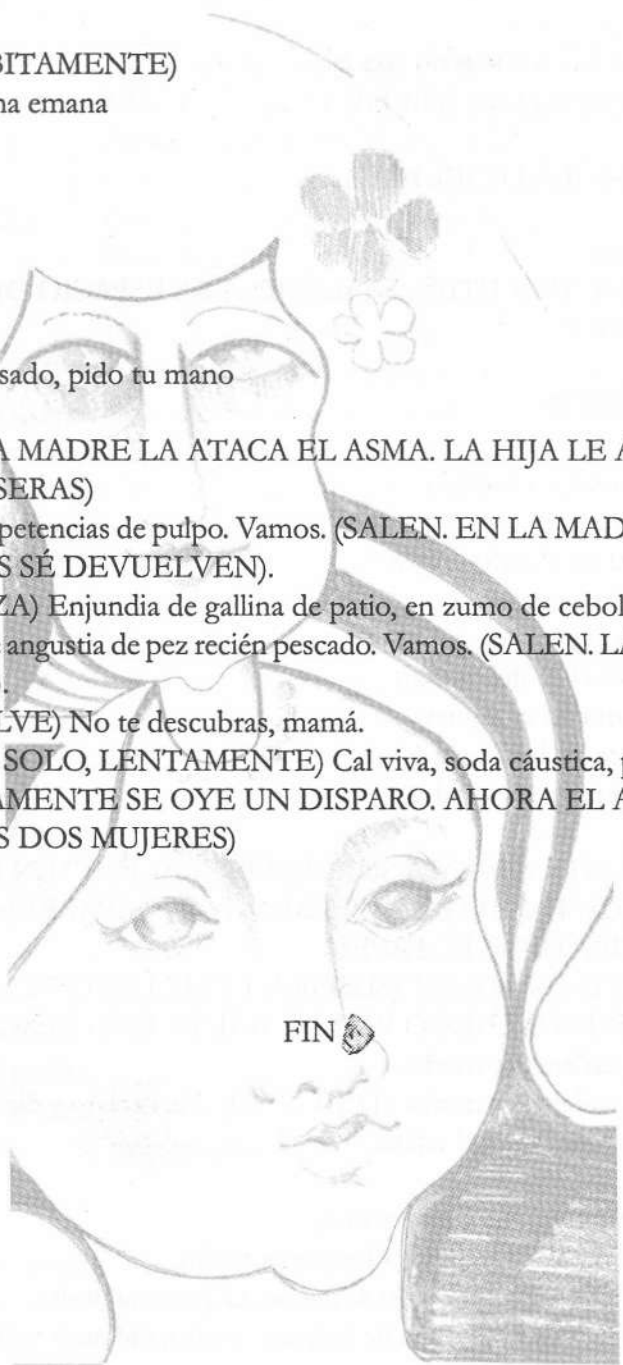
LA HIJA: (LE ALCANZA) Enjundia de gallina de patio, en zumo de cebolla cabezona!

EL POETA: Que anhelante angustia de pez recién pescado. Vamos. (SALEN. LA MADRE SE PONE PEOR. REGRESAN).

LA HIJA: (LA ENVUELVE) No te descubras, mamá.

EL POETA: (SALIENDO SOLO, LENTAMENTE) Cal viva, soda cáustica, pis úrico. (SALE. INMEDIATAMENTE SE OYE UN DISPARO. AHORA EL ATAQUE DE ASMA LO SUFREN LAS DOS MUJERES)

FIN



STEINER: DIOS EN LA TRAMA

Por: Hoover Delgado

Actor y Director Barco Ebrio.
Docente Universitario y de la
Facultad de Teatro de Bellas Artes.

El vacío de Dios ha generado en el hombre una distracción suicida que en el futuro no tolerará siquiera la idea de un Dios ausente.

A
Alguien ha sostenido que la esencia de la tragedia antigua se encuentra en aquel canto de la *Iliada*¹, donde se dice que los dioses nos han deparado un terrible destino para que los hombres



"La Sangre o la Piedra" - Foto: Lina Fernanda Rodríguez.

venideros tengan asuntos que cantar; y que, por contraste, la esencia de la tragedia moderna se halla en aquel verso de Hölderlin, *lo que permanece, lo fundan los poetas*², que para muchos inaugura el pensamiento moderno sobre la muerte de Dios. El papel de ese ilustre protagonista divide las dos definiciones: en el verso de Homero, Dios es un dramaturgo atroz; en el de Hölderlin, es un autor muerto, o más aún, un actor que hizo mutis: un desertor.

La muerte de la tragedia (1961) y *Tragedia absoluta*³ (1990), son los

textos con que el filósofo francés George Steiner interroga si es posible la tragedia hoy. Contesta que no. Añade un oráculo trino.

1) La ausencia de Dios ha dado lugar a una idea de *abdicación*.

2) La tragedia absoluta ha perdido su motivación profunda y está condenada a morir; en su lugar surgen formas intermedias -ni tragedia, ni melodrama-, que Steiner llama ejercicios de *pantomima nocturna*, propios de un tiempo de postfacio.

Revisado con cuidado, el oráculo de Steiner tiene la curiosa facultad de predecir el pasado. Sus tres partes corresponden a reconocidas formas del teatro del siglo XX: la *distracción suicida* ya está en el drama psicológico -su vaticano, Hollywood- y en aquel teatro de la imagen que Sanchis Sinisterra alguna vez calificó de «internacional festivalera». *La abdicación* ya está en una forma alguna vez risueña: la farsa -desde Jarry, Ionessco, Beckett o Pinter, hasta Albee, Buenaventura o Gené. *La pantomima* ya está en esa corte cínica de hombres de teatro, cine y letras como Shephard, Mammet, Koltés, de la Cuadra, Belbel, Tarantino, Fonseca o De la Iglesia que gozan arrojando sobre el mundo sus materias corrosivas.

¿Recaban estas nuevas formas en la respuesta de Steiner? Muchos opinan que sí.

No obstante, hay quienes piensan que *Madre Coraje* o *Roberto Zucco*, por ejemplo, son auténticas tragedias modernas. La tesis parece insostenible. Creo hallar, sin embargo, una razón a tal argumento. La enunció así: la

verdadera tragedia nace, no cuando el hombre se pregunta por el autor de su infortunio -Dios-, sino cuando enfrenta al destino -la obra de Dios-. Ese desplazamiento sutil del problema (del autor por su obra) inaugura un punto de vista moderno. Brecht y Koltés dan al destino formas sociales y estéticas. La guerra, en *Madre Coraje*, es una máquina que devora a sus hijos; *Zucco* es un asesino solar que aplasta a sus víctimas con la indiferencia del rinoceronte. El orden social y la naturaleza humana son, en sus casos, la máscara del destino, autor de «terribles infortunios». Enfrentarlo de manera crítica, en Brecht, o llegar a la reposada asunción de lo atroz, en Koltés, son respuestas que guardan un eco de Sófocles y de Eurípedes.

Para la crítica, los elementos de la tragedia clásica⁴ aparecen diseminados en las formas de la tragedia contemporánea. *Madre Coraje* es un rabioso fresco del *pathos* social; *Zucco*, un *súmmum* del *error de juicio*. La tragedia está planteada como la dislocación de uno de sus miembros. La tragedia

contemporánea es el acta de una fragmentación.

¿De dónde procede esa imposibilidad de penetrar la totalidad, de ver como Esquilo en la tragedia la vuelta al orden universal? Hay varias respuestas. Una mística: la naturaleza humana no tolera tal visión; una materialista: la máquina del poder al convertir al hombre en mercancía lo aliena hasta la ceguera; una filosófica: la plenitud no existe; una agnóstica: la respuesta a esa pregunta pertenece a la religión o al misterio; una científica: está probado que el universo tiende al caos⁵.

La tesis actual del mundo fragmentado y su consubstancial tragedia de la fragmentación supone, de maneja añeja, la pregunta de cómo será el dios de tal fragmentación. Una idea sugestiva puede hallarse allí donde la reflexión de *orden y caos* es aún posible: en la ciencia. Los Filósofos de la Epifanía, de Cambridge, los estudios de C. J. S. Clarke y Stephen Hawking, constituyen tres guiños recientes en tal sentido. Pero la inquietud es antigua.

Una diatriba urticante levantada por los intelectuales alemanes contra los científicos del Tercer Reich imagina que en 1940 Dios encarnó en un físico cuántico. Un día, hecho hombre, entró en un teatro de Berlín donde se representaba *Alicia*. El director de la pieza estaba en proscenio explicando que no habría función debido a un corte del fluido eléctrico. Dios deseó colaborar y proyectó un rayo de luz en la sala. Empezó la obra. De repente Dios saltó de su silla. Como físico cuántico sabía que al bombardearlos con luz los electrones mudan de forma. Advirtió que al ser tocados por su rayo, los actores se portaban como partículas cuánticas: donde antes había un hombre, ahora aparecía un gato; lo que aquí era un decorado, allá era un barco; y el alemán que en esta escena era actor, en la siguiente era un cochino sacerdote cristiano. Dios, que había leído a Heisenberg, conoció la incertidumbre. Ese día descubrió que las partículas humanas estaban perdidas para Él. Entonces decidió abandonarlas al fuego del Holocausto.

Un dios cuántico. La idea es

asombrosa. Hugo Carmona⁶ que ha sido visitado por un arcángel físico resume su revelación así: si Dios es energía, tal energía es cuántica, es decir, discontinua. Los parpadeos de Dios son la enfermedad, la guerra, el hambre, el dolor y la miseria. Nuestra tragedia son los hiatos divinos. Agreguemos un sesgo, insinuado ya en el epigrama alemán: Dios nos observa desde su *cuantidad*. ¿Qué ve? Dios nos libre de saberlo. El teorema de la incertidumbre de Heisenberg enseña que al observar una partícula daremos cuenta de su posición, no de su velocidad. Vemos de manera incompleta. Si eso ocurre con Dios, Dios nos ve pero no nos comprende. Dios está ahora en la trama. Tal es su tragedia.

El teatro actual acusa una ausencia de formas que planteen un diálogo con ese Dios del atolladero -sea cuántico o no. Lo que para Steiner es postular la muerte de la tragedia. El indigesto drama nerd; la *lata* vacía; el sicologismo bobo que ve en el starmaker su redentor; el teatro con silicona de danza, el efectista teatro poético donde el actor es extensión del decorado, y

el rudimentario cinismo son insuficientes. Alguien podría alegar que Suzuki, Barba o Thersopoulus son dignas excepciones. Tal vez acierte. Sin embargo, los abate una contradicción: la de un universalismo que consulta los símbolos generales de culturas cerradas y que al tiempo vierte dichos resultados en creaciones cifradas que no logran permear el auditorio al que pretenden iniciar. Junto con sus inciensos y sus rosas, sube hasta butacas un sospechoso unto de secta.


¿Dónde encontrar una nueva vía a la tragedia? Para mí está donde siempre estuvo: en los autores. Según Valle-Inclán hay tres maneras de ver a los héroes: de rodillas, en pie o levantados en el aire. De rodillas, damos a los héroes condiciones superiores al hombre; ese es Homero. En pie, vemos a los héroes como nuestros semejantes; ese es Shakespeare. Levantados en el aire, los vemos como personajes de sainete; tal es Cervantes.

La tragedia clásica ha visto a Dios de la primera manera. La tragedia moderna mira a Dios (o al destino)

en las dos formas finales. En pie, como Müller o Brecht; o alzado en los aires, como Beckett o Koltés. Brecht, Müller, Beckett, Koltés comparten una labor secreta de poetas. Esa característica los acerca tanto como los distancia de la pregunta que nos ocupa: ya vimos que en Brecht y Koltés la pregunta es trasladada a la función del destino. Pero en Beckett y Müller hay un modo diferente de no eludirla. En Beckett es más claro: Dios ha abdicado. Sabernos solos no significa mirarnos trágicamente. Antes bien, es dedicarnos una sonrisa de valeroso desamparo. Müller, bajo el signo de la *desmesura*, levanta en versos desesperados el acta de la fragmentación. En Müller los mitos de occidente colapsan: historia, razón, orden, tiempo, progreso. Es un ateo que obra por vía negativa. La pregunta en él es inconcebible. No obstante, su obra fatalmente la alude.

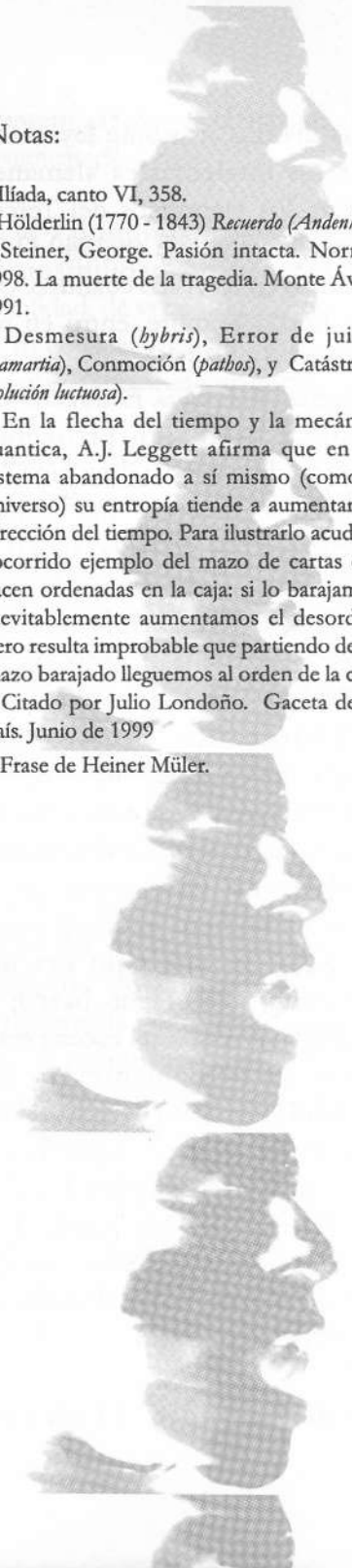
Esas dos vías, la de preguntarnos por Dios a la manera clásica, o la de trasladar el problema al destino son nuestra herencia. Son también nuestros los acentos que han dado en tales vías los grandes autores de este siglo. Tal parece ser el

camino del teatro trágico actual.

Falta ver si es posible la primera vía. De serlo, la tragedia no puede quedarse en el papel de planifera o en el de arqueóloga teatral. Si algo puede erigirse en divisa de la primera vía es la figura de Job. La tragedia como un diálogo lúcido, intenso, *sin esperanza ni desesperación*⁷ con ese Dios en la trama. Un Job contemporáneo que haya bebido la leche del diálogo, no de la lengua de los ángeles sino de la de Shakespeare. Todo hombre es libre de elegir la metáfora de Dios que prefiera y así mismo, los medios del diálogo. Steiner habla de pantomima nocturna. Artaud, de una hoguera desde la que se lanzan señas. Kafka, de un hacha de hielo para llegar al helado corazón. Quizá no está de más un mapa del universo. Tal vez en medio del espeso tráfico y los muertos -o del laberinto cuántico-, Dios tenga dificultades para dar con Sarajevo, Etiopía o San Vicente del Caguán 

Notas:

- 1 Iliada, canto VI, 358.
- 2 Hölderlin (1770 - 1843) *Recuerdo (Andenken)*
- 3 Steiner, George. *Pasión intacta*. Norma, 1998. *La muerte de la tragedia*. Monte Ávila. 1991.
- 4 *Desmesura (hybris)*, *Error de juicio (hamartia)*, *Conmoción (patos)*, y *Catástrofe (solución luctuosa)*.
- 5 En la flecha del tiempo y la mecánica cuántica, A.J. Leggett afirma que en un sistema abandonado a sí mismo (como el universo) su entropía tiende a aumentar en dirección del tiempo. Para ilustrarlo acude al socorrido ejemplo del mazo de cartas que yacen ordenadas en la caja: si lo barajamos, inevitablemente aumentamos el desorden; pero resulta improbable que partiendo de un mazo barajado lleguemos al orden de la caja.
- 6 Citado por Julio Londoño. *Gaceta de El País*. Junio de 1999
- 7 Frase de Heiner Müller.



DISEÑO DE AMBIENTES DE APRENDIZAJE ESCENICO

Por: *Gladys Virginia Rebellón V.*

Trabajadora Social, Educadora, Directora del Departamento de Investigaciones en Pedagogía Artística de la Facultad de Teatro de Bellas Artes.

La Licenciatura en Arte Teatral de Bellas Artes ha sido diseñada como una propuesta congruente en la que el quehacer teatral y el pedagógico se integran para ofrecer un modelo de formación donde el diseño de ambientes de aprendizaje escénico para un montaje, es un objeto de investigación y producción de conocimiento. Durante el segundo semestre de 1999 se realizó el montaje de "La Sangre o La Piedra" como propuesta de espectáculo clásico - contemporáneo. Este artículo es la memoria del seguimiento realizado al DISEÑO DE AMBIENTE DE APRENDIZAJE ESCÉNICO para hacer del montaje un acto pedagógico donde se "aprende haciendo y siendo".

Cuando el director tenga tiempo para aprender, y cuando luego le sea dada la autoridad y la posibilidad de instruir a su personal, los teatros darán un pequeño paso hacia adelante en la dirección justa. Una escuela es el único lugar donde se puede dar un adiestramiento de este tipo".

Eduard Gordon Craig.

La Facultad de Teatro ha desarrollado una propuesta formativa de actores- pedagogos que implica una reflexión y conceptualización en torno a la riquísima relación teatro-pedagogía. Fruto de esa reflexión se ha establecido como uno de nuestros ejes temáticos el concepto. Ambientes de Aprendizaje Escénico. En este confluyen aquellos elementos pedagógicos que permiten hacer del escenario el espacio relacional por excelencia, donde se aprende a ser actor y el pedagogo teatral puede aportar al diseño de esos ambientes en escena, a través del montaje. La formación de actores pedagogos involucra un trabajo en torno a diversos componentes: el artístico, el pedagógico, el metodológico y el componente articulador es el montaje.

Se ha recogido la experiencia sobre lo que significó este proceso para los estudiantes de 6° semestre de la Licenciatura en Arte Teatral



"La Sangre o la Piedra" - Foto: Perucho Mejía.

36

durante el montaje de la obra "La Sangre o la Piedra", basada en diversos textos de Heiner Müller, entre ellos "Paisaje con Argonautas", como un aporte a lo que consideramos la labor pedagógica del Director Teatral.

El grupo reconoce los aportes contruidos a partir del montaje con el Maestro Hoover Delgado como orientador. Se resalta lo referente a la imagen, a indagar a partir de un texto, e igualmente el desarrollo de la expresión escrita, pero ante todo el desarrollo de la propia creatividad, descubrirse como creadores.

El trabajo desarrollado hasta ahora le ha permitido a cada integrante encontrar las respuestas dentro de sí mismo, descubrir los recursos personales derivados de las habilidades que cada uno posee y de los conocimientos que han adquirido desde su formación actoral.

El texto elegido se considera un elemento facilitador pues permite "soñar, indagar, sentirse a gusto, permite hacer cualquier cosa", es decir, cada uno puede transformar el texto.

El docente, dentro de su rigurosidad, le permite a cada uno desarrollar lo que posee, es como un manantial que está lleno de conocimientos, entrega sin agotarse e invita a los alumnos a investigar, a querer saber más, a formarse, no sólo desde lo que dice sino desde su actitud pedagógica, desde la relación que establece. Siempre está indagando con el alumno, acompañándolo en su trabajo y descubriendo con él "las señales que anuncian lo nuevo", que le aportan a esos procesos creativos. Se ha logrado transmitir una pasión, hacer del montaje un monotema al que se recurre en las clases con otros docentes, en la misma cotidianidad, permanecer en ese fervor creativo.

Es importante resaltar los hallazgos en el aspecto personal: el enfrentarse con la propia inseguridad, con la capacidad de cada quien; pensar en los detalles, lleva a la autodirección, a descubrir la sencillez. Aprender a pensar, trascender el escribir desde lo que soy, el intimismo y aprender a escribir para otros.

Los ejercicios que se proponen movilizan lo que el estudiante sabe, "no nos pide más de lo que somos, sino que aprovecha y dimensiona las

potencialidades". En las clases hay mucha actividad, el grupo se "conecta", vive en el AQUÍ Y AHORA, CREA.

El material utilizado es diverso, visual, sonoro, audiovisual, invita a seguir buscando, a pensar el todo: luces, sonido, espacio, crear con y sin recursos. Descubrir el teatro como un arte que lo integra todo, lenguajes múltiples, espacios modificables. En los ejercicios individuales cada uno es director, actor, personaje, dramaturgo.

La pedagogía del Maestro es fundamental, no dice cómo se hacen las cosas, sino que los reta como actores, los ayuda a descubrir dentro de cada uno, todo lo que han aprendido, lo que saben, lo hace entrar allí. Se ha logrado recuperar la motivación hacia la actuación, el montaje. Los alumnos han aprendido a disfrutar, saborear, superar el fracaso, la frustración; ante todo está el deseo de entender más, saber avanzar.

En relación con el trabajo en equipo, a pesar de que todos no son amigos, y que por fuera de la clase pueden existir roces, al momento del montaje, el ambiente es de cooperación, incluso en los ejercicios individuales, y así se vuelven un verdadero equipo.

Como pedagogo, Hoover Delgado considera que situarse en el escenario es estar frente a la esquizofrenia, descubrir, develar, y dejar ser a cada uno de los "otros" que nos habitan. Este proceso requiere siempre de un mapa, y una preparación.

En este caso se ha partido de cinco premisas:

1. El director es el equipo, el docente suelta la ilusión, la moneda mágica, pero el equipo es el que realmente permite que existan las estructuras.
2. Cada vez se es más simple. El montaje se transforma en algo



"La Sangre o la Piedra" - Foto: Perucho Mejía.

sencillo. Hasta ahora se ha trabajado desde una hipótesis, pero hay orillas y son confiables.

3. La energía del equipo está donde tiene que estar.

4. Lo logístico se vuelve secundario. Es el cuerpo. Puedo escribir más con menos, "Restringir para ser más rico" (La pobreza de Artaud, Grotovsky).

5. Se ha desarrollado una doble preparación. El docente hace los ejercicios, participa en el trabajo con el grupo. Existe un intercambio absoluto, pues la dinámica de la "clase" lleva a investigar.

En cuanto a logros podrían anotarse la música, la luz, suministradas por el equipo. Los aciertos hasta ahora no significan que el montaje vaya a ser "bueno", pero sí aseguran que el proceso de aprendizaje arrojará verdaderas transformaciones en quienes lo han vivido.

Como aspectos inhibidores del aprendizaje, cabe también una pregunta en el equipo ¿No es

necesario ser amigo? Las fisuras en las relaciones han llegado, en algún momento, a obstaculizar procesos.


En cuanto a la ética del actor, aquellos elementos deben integrarse en su preparación y se expresan en la cotidianidad de cada cual.

Se inicia un nuevo ciclo de la puesta en escena y se siente mucho estrés por el tiempo limitado que se tiene para trabajar. Se trata entonces de "ser poeta en prosa", trasladar el trabajo creativo a la casa, a los espacios libres para enriquecer las propuestas.

Las principales ayudas con que se ha contado son las técnicas creativas, entre ellas "*cuartos para soñar*" que por ser tan simple ha permitido procesos muy interesantes, "*cada actor, un dramaturgo de 2 minutos*". Otra es "*hablar carreta*" que además ha aportado a las relaciones entre el grupo y el docente, saber más de cada uno. Todo está orientado a crear un imaginario.

Acerca de las dificultades de algunos con la escritura, el maestro recuerda que la pedagogía es un acto liberador porque implica una transformación, alojar un nuevo saber.

Encontramos en las anotaciones de los alumnos y en la reflexión sobre el trabajo que hace el docente, la riqueza, la alegría, pero también la tensión del ACTOR CREATIVO.

Esta experiencia se constituye entonces en una excusa para sumergirnos en la aventura del arte teatral, para mirar lo que esa aventura nos aporta como seres humanos, para, alimentados con la sabiduría de los grandes maestros del teatro, hacer una apuesta fundamental por la vida 

"Tal vez te han preguntado: ¿Por qué dedicarte al teatro? Y no tuviste una respuesta razonable, porque lo que deseabas, ninguna respuesta razonable podría explicarlo: querías volar".

Eduard Gordon Craig.



LA CIUDAD LITERARIA DE LAS MUJERES

J. Claroz.

Relación entre La Mujer y La Ciudad.

La relación mujer/ciudad en todos los niveles y específicamente en el ámbito literario, es una relación que ha sido escasa, difícil y desde algunas miradas, podríamos decir que tardía.

Por: *Carriña Navia Velasco*

Licenciada en Letras y Magister en Lingüística de la Universidad del Valle. Magister en Teología de la Universidad Javeriana. Profesora de Literatura en la Universidad del Valle.

Es un texto en la línea de la reflexión sobre el papel de la mujer y su relación con la ciudad, en las diferentes épocas de la sociedad.

Es cierto que la primera gran utopía urbana, concebida antes que las más reconocidas (1), es la utopía literaria imaginada y escrita por una mujer. En 1405 Cristina de Pizan, escribe en Venecia *La*

Ciudad de las Damas (2), hermoso sueño en el que la autora proyecta una ciudad pensada y construida por las mujeres, desde sus más profundos anhelos y deseos, para ser habitada por mujeres excelsas. Esta primera gran ciudad femenina, fue relegada bastante pronto al olvido intencional y tardó algunos siglos en ser recuperada.

La ciudad define la identidad de sus habitantes, al mismo tiempo en que su identidad, sus límites y alcances como ciudad, es definida por la de esos mismos habitantes. Esta relación identidad/ciudad se presenta tanto en el nivel colectivo como en el nivel individual. Social o colectivamente, podemos decir que:

“Al erigir la urbe iniciamos la construcción de un espacio y un tiempo inauditos e inéditos, que son los de la mente humana. La ciudad nos separa del orden natural y le fija límites: surgida de la escritura, ella misma es entonces un texto. Nada hay en ella que no haya sido primero idea: nada que no haya pasado por la mediación del signo. La ciudad es la caligrafía tridimensional mediante la cual la civilización inscribe su discurso... Ciudadano es aquel que

comprende ese misterioso lenguaje y lo divulga" (3).

Es innegable que si pensamos en nuestras ciudades latinoamericanas o colombianas... estas ciudades fueron una hechura simbólica de los varones. Fueron ellos quienes codificaron su lenguaje, hicieron sus leyes y establecieron los paradigmas de sus referencias (4). Esto no quiere decir, por supuesto, que nuestras ciudades no sean fruto absoluto del trabajo de ambos sexos o géneros - como queramos llamarlo en este instante-. Sólo que el trabajo de la mujer, no se dijo, no se nombró... y desde este silencio no se pudo entonces configurar la ciudadanía femenina. Las leyes y la codificación de la ciudad no se hicieron en los mercados y calle aledañas o en las tiendas de los enseres cotidianos.

Colectivamente las mujeres no pudieron apropiarse extensa y autónomamente de la ciudad... definieron *su espacio* de otra manera: fueron excluidas de las plazas y calles, excluidas a su vez de casas y cocinas. Su relación con el espacio tomó rumbos distintos: *"Espacio y diferenciación de género adquieren una estrecha relación*

entre sí, todo espacio localiza la distancia, la teatraliza, la hace evidente y, al mismo tiempo, los sujetos recuerdan dicha diferencia y se reafirman como tales al moverse en un espacio siempre codificado... La casa sacralizó la sexualidad reproductiva y se convirtió en el espacio femenino por excelencia, en el adentro, en el lugar de lo íntimo y lo privado. La mujer le dio su sello y la casa la encerró en la intimidad y en la familia... Cada lugar fue marcado por la diferencia, todo territorio fue dividido, fragmentado, atribuido... (5). Esta lucha, ubicación, reubicación en y por el espacio se ha realizado a lo largo de la historia con distintos niveles de conciencia, pero ha atravesado la vida de los hombres y mujeres permanentemente.

Y por supuesto esta dinámica determinó la relación individual y subjetiva de las mujeres con la ciudad, con sus historias y procesos, con sus espacios y lugares. Porque la relación simbólica y subjetiva con la propia ciudad, ha sido y es estructurante de la personalidad, de la subjetividad, de la configuración de los propios sueños y deseos. La ubicación del sujeto en el espacio determina también su posibilidad

y cualidad de relaciones con los otros sujetos cohabitantes de su entorno, con los cuales debe construir miradas en común y relaciones más o menos cercanas de *vecindad*. En Colombia nunca será lo mismo configurarse y definirse siendo habitante de la *selva inhóspita bogotana de este fin de siglo, del Cali pachanguero, rumbero y acogedor, del Medellín emprendedor y orgullo paisa.*

"Ser habitante de la ciudad significa, por sobre todo, entrar en el orden de lo urbano, estar psíquicamente atrapado en dichas reglas de juego, quedar sujeto a ellas mediante acatamientos, aceptaciones y resistencias, adaptaciones o rupturas a veces violentas...

Cuando él o la sujeto evocan su ciudad, están entrando en una dinámica en la que... toda evocación constituye una regresión a los instantes de la fundación del sujeto (de la sujeto...), ligada a determinados lugares y situaciones. Aquellas imágenes respecto de lugares por donde estuvimos un día, objetos que nos acompañaron, casas que habitamos, calles que recorrimos, parques, en fin, constituyen un pasado sin el cual el sujeto a veces siente que se desvía

de su punto de partida... Evocar es ante todo darle fundamento al sujeto, volver sobre los instantes fundadores..." (6)

En este sentido es importante saber que la mujer en la ciudad latinoamericana de fines del siglo XIX y principios del XX, no pudo definir su subjetividad, más que en relación con espacios cerrados, limitados y la mayor parte de las veces quedó *atrapada* en el orden urbano masculino. Mujeres como Alfonsina Storni o Delmira Agustini que lo rompieron e instauraron su propia relación con la ciudad, tuvieron que pagar por ello, con su vida (7). Hay que esperar hasta la segunda mitad del siglo presente para que esta realidad sea transformada.

La figura del *flâneur*, que Baudelaire percibe en el siglo pasado y Benjamin descubre en la Europa de principios de siglo, es una figura eminentemente masculina; también María Bashkirtseff, en París de fines de siglo XIX parece en el intento de constituirse a sí misma como *transeúnte* (8). Sólo a lo largo del siglo que termina las mujeres lograron configurar su práctica de *transeúntes urbanas*. Quizás hayan ido más adelante en

su lucha por configurarse como ciudadanas, con derechos jurídicos definidos, pero su posibilidad de *habitar plenamente* una ciudad ha tardado más.

"Vagar a solas entre la multitud, recibir la mirada anónima y ejercer en contraprestación equivalente, la mirada anónima, esto es precisamente aquello que constituye al transeúnte, que constituye lo urbano, los espacios privados y públicos, y a la ciudad misma en toda su grandeza, en toda su especificidad pero también en toda su crueldad y dureza..." (9), no podemos pensar ni admitir que la mujer no ha vivido este destino común de los *urbanos* desde siempre, desde la misma existencia de la ciudad; las prostitutas por ejemplo, las mujeres que salen a comprar, las enfermeras, las que desde la Iglesia se asoman



Tomado de la revista *Vivencias*.

fugazmente a la plaza, las que desde los carruajes o carros más modernos recorren con su mirada los espacios abiertos. Las mujeres han vivido esta realidad en la negación misma, o la han igualmente padecido, pero lo que le ha sido escamoteado es *nombrarse y entenderse* como tales. Aunque la literatura entre otras prácticas da cuenta de que ellas no han prescindido de este derecho, y desde distintos márgenes han luchado por él.

La Ciudad Literaria en el Ayer

En la Literatura Hispanoamericana, desde el momento mismo en que la ciudad empezó a ser representada literariamente, se pretendió expulsar a la mujer de esta representación. Esta expulsión la podemos entender de varias formas: no se le facilitó a las mujeres expresar su propia representación de la urbe naciente, se la recluyó en el campo idílico, se la mató o en el mejor de los casos se le permitió habitar en los márgenes y submundos enfermos de la ciudad.

En la novela del siglo XIX fue cuando la ciudad propiamente dicha se instauró en el discurso literario latinoamericano. Es claro el paralelo que se puede establecer entre la construcción de las nacionalidades, para las cuales la ciudad es un núcleo fundamental y la construcción de literaturas más o menos nacionales que quisieron ayudar a forjar esta construcción.

La ciudad se configuró como un escenario en el que nuevas redes, discursos, búsquedas eran posibles.

Esto lo muestra muy bien la producción narrativa a lo largo del siglo XIX. Sin embargo esa ampliación de horizontes, esa fragmentación de discursos no cobijó, ni llegó a la mujer que en medio de la urbe que se abría a lo que algunos, mirando siempre a Europa, llamaron *civilización*, permaneció atrapada en un discurso monosémico que no sólo estrechó, sino que aniquiló muchas veces sus posibilidades.

La mayoría de las mujeres que escribieron en este fin de siglo → Soledad Acosta de Samper, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Clorinda Tuner de Matto; permanecieron en sus relatos en el ámbito del campo, de la hacienda, con relaciones lejanas y esporádicas con la ciudad. En general, son los escritores los que se acercan a este nuevo ámbito espacial, para moverse libremente en él.

El lector/ra se encuentra una vez más con la *imagen masculina de la mujer*, imagen de la que tanto se ha dicho y tanto hay por decir.

En este terreno tenemos la imagen masculina de la mujer en la ciudad literaria, y descubrimos la marginalidad, la negación. Tenemos

un conjunto importante de novelas escritas y publicadas entre 1850 y 1920, pertenecientes a distintas propuestas estéticas → *romanticismo, realismo, naturalismo, modernismo, fin de siglo*, donde la mujer en la ciudad juega un roll evaluado como negativo. Podemos pensar que esta imagen recoge y concentra los miedos y temores que la mujer inspira al hombre embelesado en su nueva libertad de ciudadano.

Con excepción de *Amalia* (1851, José Mármol), relato en el que la protagonista es realmente la facilitadora de la tarea heroica y una interlocutora sin par de los héroes masculinos. Las demás novelas niegan a la mujer su acceso a la ciudad, para ello se aseguran de dejar las puertas bien cerradas → en la mayoría de las novelas, las heroínas mueren.

Podríamos pensar que hay varios tipos de negación, marginación y/o evaluación negativa, van desde un cierto temor ante las potencialidades negativas de la seducción femenina hasta el rechazo explícito por los horrores que puede causar la mujer en los habitantes de la ciudad finisecular.

En un primer grupo de novelas, la mujer es mirada con desconfianza: constituye una cierta amenaza, de ella hay que cuidarse, es un peligro que acecha aunque no llegue a destruir. En este paradigma podemos ubicar las novelas: *Martín Rivas* (1862, Alberto Blest Gana) e *Idolos Rotos* (1901, Manuel Díaz Rodríguez). Y en los límites de este mismo recelo, llegando a rozar el horror de la destrucción total, nuestra *De Sobremesa* (1890/1896, José Asunción Silva). Dos estéticas y medio siglo de distancia, tres países: Chile, Venezuela, Colombia, sin embargo la *imagen* femenina no ofrece cambios sustanciales.

En el caso de la novela realista de Blest Gana, las cosas están bastante claras en la ciudad en formación, de medio siglo. Martín Rivas en su proceso de aprendizaje y apropiación de la urbe recorre diferentes espacios y relaciones, se trata de un recorrido experiencial que lo va a capacitar para vivir en esa ciudad a la que llega buscando no sólo un trabajo, sino un espacio, un hogar. En ese caminar un elemento fundamental es el encuentro con la mujer. La Santiago de Blest Gana, ofrece una posibilidad limitada y codificada de encuentros con la mujer.

De un lado está *Leonor*, la mujer buena y pura, la aceptable esposa y futura madre del hogar; esta mujer no sale de la casa, su contacto con la vida de la ciudad es ninguno. La sala de su casa, es el espacio hasta el que llega matizado cualquier eco cultural de la pequeña urbe. En ocasiones pasea en su coche escoltada por el padre o marido de otro lado están *las Molinas, Doña Bernarda y sus hijas* → el peligro, la falsedad, la tentación.

Estas sí viven la ciudad, conocen sus calles y costumbres, sus posibilidades y exclusiones. Pero ellas están allí siempre dispuestas a saltar, a atrapar al hombre para desviarlo de su camino, para *exprimirlo* social y económicamente. Su casa es el espacio en el cual los hombres aprenden a moverse, a relacionarse y jugar socialmente, pero ese espacio sólo es admitido en el universo novelesco como aprendizaje, como puerta a otros destinos mayores. Estas mujeres -las de la ciudad- deben ser temidas y tratadas con doble intención, siempre son una tentación, un peligro que acecha, siempre pueden ser *la Eva* mala

que tuerce los destinos de los *jóvenes buenos*.

En *Idolos Rotos, Alberto*, el artista de espíritu fino y superior, se estrella contra los límites de su ciudad natal. Su búsqueda termina en el fracaso y el hastío, y en este destino se convierte en definitivo su fracaso frente a la mujer. Alberto no supera la tentación y en ello labra no sólo su traición sino su desgracia. Otra vez es *María* quien encarna el ideal de la pureza, para llegar a ella Alberto debe superar las tentaciones, especialmente las de la mujer y no lo logra.

Estas situaciones en las que la mujer que habita la ciudad es peligro y tentación, se llevan al extremo en *De Sobremesa*, la novela de Silva. En la medida en que se avanza hacia la estética de *Fin de Siglo* la imagen de la mujer se hace más siniestra y peligrosa. Salvo *Helena (otra vez la virgen)*, las mujeres de Europa que habitan esta novela son depravadas, no hay en ellas nada que permita al habitante urbano considerarlas un *interlocutor válido*, sólo son un peligro de muerte y las de este lado, las de Colombia, no merecen ni siquiera mención. En *De Sobremesa*, aparentemente la mujer

colombiana no existe, o al menos no habita la ciudad de los hombres (10).

Esta visión negativa que liga a la mujer con la ciudad se radicaliza y se instaura definitivamente con la figura de la *prostituta*, ese segundo grupo de novelas. Parece como si el hombre pudiera deambular por las calles y plazas de la ciudad, pero la mujer sólo pudiera habitar sus bajos fondos y vivir de la prostitución.

Nos encontramos con varias novelas, *La Calandria* (1890, Rafael Delgado), *Santa* (1903, Federico Gamboa), *Diana Cazadora* (1917, Clímaco Soto Borda). En todas ellas el único itinerario femenino posible es el mismo. Sus protagonistas se mueven entre el abuso, la marginación y la maldad. No se trata exactamente de juicios morales. En primer término, tanto *La Calandria*, como *Santa* son víctimas de los otros: del poder, del desamor, del hombre. Esa situación de *víctimas* las excluye de la ciudad, las arrincona al margen, de manera que no tienen alternativa: la prostitución y la muerte son los únicos caminos sociales que les queda. Ellas no pueden, no saben jugar en la polisemia urbana.

En el caso de la novela colombiana *Diana Cazadora*, esa condición de víctima excluida, se transforma para convertir a la protagonista en un ser ambicioso y sensual en *cuya red es fácil y necesario perecer. Fernando es el protagonista cuya irresponsabilidad es disfrazada en su condición de víctima de la mujer. A Fernando la ciudad en forma de *mujer* lo vence, lo domina. La mujer es identificada con los peligros de la ciudad. Entre las cosas nuevas que trae la ciudad, la figura de la *coquette*, la *prostituta*, la *atrapadora* aparece en primer plano.

Frente a estas propuestas masculinas, se levantan algunas novelas fruto de la escritura femenina para mostrar otra opción, otra cara, otra relación ciudad/mujer. Se trata de obras que el *cánón oficial* ha marginado y por tanto son de muy difícil acceso y consecución. Voy a referirme a una que a mi juicio es de vital importancia por lo claro y rotundo de su propuesta → Teresa de Rosario Orrego, novela chilena del siglo XIX, cuya acción está ubicada en 1830.

La protagonista de esta obra se constituye en un paradigma

alternativo: no se pliega a las exigencias familiares ni de su novio, escoge y realiza sus propias opciones. La novela se ubica en medio de la discusión política que da origen a la nación y la heroína de la obra toma su propio partido: "*Si el espacio de la mujer en el siglo XIX era la casa y lo doméstico, Teresa desmiente, por una parte este postulado, ella no está elidida ni suprimida de la historia. Transita por la ciudad, entra a la cárcel y es capaz de resistir con firmeza tanto a su hermano Luis, como a su novio... sobre asuntos del proyecto histórico que la une al primero y la separa del segundo.*

A Jenaro, que sustenta la imposibilidad de que una pasión política sea albergada por una mujer, Teresa le responde que su decisión de abandonarle es ineludible. La noción de hermandad reemplaza en el texto de Rosario Orrego la de fraternidad..." (11).

La propuesta novelística resulta bastante insólita, no sólo porque Teresa habita y recorre la ciudad, sino por la autonomía política que proyecta, entendible además, porque en nuestra literatura del siglo XIX, ciudad y política son *ideologemas* radicalmente ligados. Rosario

Orrego, hace parte de un grupo de mujeres que en el Chile de principios del siglo XIX lucharon por ganar espacios y libertades para la mujer: Isidora Zegers, música; Martina Barrios, escritora; Margarita Gutiérrez, pintora y la propia Orrego, novelista.

Esta novela, sin embargo constituye en alguna medida una excepción. *Teresa* por otro lado tiene una relación con la ciudad, mediada totalmente por el proyecto político y la obra no refleja una apropiación cultural del ámbito urbano propiamente lista, quizás porque este ámbito apenas empieza a esbozarse en el Chile de 1830.

La ciudad literaria de las Mujeres en el Hoy

Hay que esperar hasta 1924 para encontrarnos una protagonista femenina que lucha con la ciudad, la busca, la desea, se le resiste, sucumbió ante ella y termina por jugar sus reglas. *Ifigenia* de Teresa de la Parra es una novela en alguna medida inaugural, porque nos encontramos con una mujer que establece con el ámbito urbano una relación autónoma, producto de su propio camino y decisiones. Teresa de la Parra publica esta novela en 1924 y con ella está haciendo un

aporte muy significativo al desarrollo de la conciencia de género en las mujeres.

La novela *Ifigenia* está hablando desde el mismo inicio de la mujer (la hija?) que es sacrificada o debe sacrificarse ante las leyes del padre. De todas formas la novela no cierra tan clara o tan rotundamente este sacrificio, sino que más bien lo deja planteado como una exigencia y la posibilidad de resistírsele o salirle al paso por otros rodeos.



Tomado del
Staatstheater Stuttgart.

La protagonista empieza su camino siendo aún muy joven, al salir del colegio de señoritas en el que estuvo interna. La primera ciudad con la

que se encuentra es precisamente *París*... la ciudad luz, la ciudad capital por excelencia para escritores y artistas latinoamericanos de fines y principios de siglo. En París la joven tiene un primer encuentro con el mundo urbano, una primera y fugaz *iniciación*... "*Decididamente en aquellos días gloriosos, París abrió de repente sus brazos y me recibió...*" (12), dice la protagonista en las primeras páginas. Pero pronto *Ifigenia* debe regresar a su país y en él a Caracas, la ciudad latinoamericana con la que debe establecer relación y en la que *la ley del padre*, guardada y transmitida en su familia se le impone.

A partir de este momento, *María Eugenia* sabe que tendrá que vivir en la ciudad, una ciudad que la atrae y la seduce, bajo reglas estrictas de control:

"*Por todo programa aquel que abuelita me había expuesto en la mañana: tratar de ser lo más intachable posible, es decir tratar de ser lo más cero del mundo, a fin de que un hombre, seducido por mi nulidad, viniera a hacerme el inmenso beneficio de colocarse a mi lado en calidad de guarismo...*" . Sólo del brazo del marido le estará permitido vivir.

La protagonista de *Ifigenia* no obstante lucha y se resiste. Tiene conciencia de que la vigilancia no sólo se ejerce a través de sus tías, primos, novio, abuelita sino de una manera muy particular a través de vecinos y relaciones de amistad que pueblan *los salones*. La joven expresa una y otra vez su rebeldía contra esas leyes que la oprimen. Busca relaciones distintas, amistades que la pueden introducir en otro mundo.

En este camino, *Gabriel*, el mensajero del amor se le presenta como la ciudad en plenitud. Sin embargo en el momento mismo de elegir, cuando la fuga la puede devolver al *París de sus sueños* y librarla del sacrificio de un matrimonio sin amor, *María Eugenia* no se siente capaz y se rinde ante las exigencias patriarcales. La obra no obstante deja planteado un interrogante → La joven, sucumbe ante las leyes y el orden imperante o simplemente se da una tregua porque ha aprendido a vivir según una doble moral que le permite disfrutar de un cómodo estatus y a su vez de la aventura de la vida que ella indiscutiblemente descubrió?

En Colombia, *la ciudad* (literaria)



Tomado del
Staatsoper Stuttgart.

de las mujeres podemos pensar que en cierta medida se inicia con la escritura de Elisa Mujica, quien en 1949 publica su novela *LOS DOS TIEMPOS* (13). En esta obra la narradora nos presenta el itinerario vital de *Celina*, una joven de origen humilde que debe lidiar con el crecimiento, anonimato y dureza de la ciudad de Bogotá. *Celina* recorre la ciudad buscando en ella, en primer lugar un espacio para sobrevivir, pero luego buscándose a sí misma.

El texto registra las impresiones y la visión de la niña-adolescente/joven sobre el barrio, el vecindario, el colegio. *Celina* nunca

experimenta haber sido plenamente recibida por esos diferentes ambientes en que se mueve. Aparece después un espacio novedoso en la vida de la mujer → *la oficina*. En ella *Celina* tiene también que jugarse su destino como mujer, defender su derecho a la dignidad. Tampoco aquí encuentra un nicho acogedor. Igualmente la ciudad le ofrece el amor y con él la frustración mayor.

Celina se desplaza hasta Quito, otra ciudad, otras posibilidades y caminos. En este nuevo espacio la urbe presenta su cara política, *Celina* se involucra con el marxismo y la revolución. La búsqueda no es fácil y el rechazo experimentado por la protagonista tiene

nuevos rostros y nuevos colores, inclusive la cárcel. Sin embargo la novela presenta hacia el final, un claro encuentro de la protagonista consigo misma y el futuro: "*Debía regresar a su patria. Los acontecimientos sucedidos eran la campanada que la llamaba. Si Esteban no acudía rápidamente, no lo aguardaría. Comprendía su obligación de volver. A entregar su aporte...*"

Este itinerario vital resulta

interesante de señalar: Celina durante su vida en Bogotá no encuentra una real ubicación, tiene que ser desde *otra ciudad* → *Quito* que logra hallar los códigos necesarios para leer, entender y regresar a Bogotá; su itinerario está marcado entonces así:

BOGOTÁ → QUITO →
BOGOTÁ

Quito funciona como espacio urbano de un nuevo y diferente aprendizaje. Una ciudad expulsa pero igualmente una urbe rescata y relanza hacia el futuro.

En 1984, Elisa Mujica publica una novela en la que la relación *ciudad/mujer* se da bajo prismas de mayor belleza y complejidad: *BOGOTÁ DE LAS NUBES* (14). Mirza, la protagonista, nos habla desde su recuerdo, de un deambular por una ciudad crecida desmedidamente, agresiva y cruel con sus inmigrantes. Aunque el proceso de iniciación es similar → inquilinato, barrio, vecinos, colegio. La mirada que va abriéndose y desarrollándose es mucho más profunda y variada. Mirza tiene una serie de factores que la hacen *marginal*: es inmigrante, es pobre, es mujer, tiene un lunar que afea

su rostro o al menos ella cree que lo afea...

La novela introduce factores como el religioso o las clases sociales, el problema acuciante en Colombia de la migración permanente, constante, igualmente el mundo de las revistas y los *imaginarios sociales*. Las/los protagonistas de la novela sueñan con caminos posibles para recorrer. La ciudad es un reto, una conquista... "*Con el tiempo los calentanos aprendieron modales. Para hablar procuraban bajar la voz aunque de todos modos les salían gallos. Se acostumbraron a pronunciar la r con los dientes apretados, a vestirse con trajes de colores fúnebres y a valerse de eufemismos en vez de llamar las cosas por sus nombres. Para sus adentros se felicitaban por sus adelantos...*"

La ciudad sin embargo se resiste a ser conquistada o *domada*... "*La masa de los usurpadores desbordó pronto los sectores coloniales y los improvisados y se extendió como langosta a Teusaquillo...*" Mirza vive en su carne y expresa nítidamente esta lucha por abrirse un espacio en la vida ciudadana. Porque Mirza no sólo lucha por un sueldo, también quiere tener carta

plena de ciudadanía. Desde pequeña experimenta una doble necesidad que la lleva de un lado a buscar compañía y de otro a ocultarse para muchos de los juegos de sobrevivencia que diseña desde su infancia y mantiene, aunque transformán-dolos a lo largo de su vida.

La protagonista camina por la urbe, el espacio de la universidad, del trabajo político y de la oficina la reciben? la adiestran? la rechazan? Es esa relación de amor y odio que se teje siempre entre una ciudad y sus habitantes más auténticos. La universidad es la apertura hacia formas distintas de vivir, soñar, ser mujer → El Marxismo, La Teología de la Liberación, el pensamiento de Simone de Beauvoir. Mirza construye nuevas posibilidades para su identidad. Posibilidades/imposibilidades que a su vez la lanzan a la búsqueda de otros espacios: Madrid es otra vez un puente hacia sí misma.

La novela tiene además la capacidad de hacernos escuchar distintas voces, siempre a través de la mujer porque esta se relaciona con Bogotá amándola, cuestionándola, interrogándola,

añorándola... "El presente bogotano ya no brotaba armónicamente del pasado. No existía ligazón. Estaba roto... Porque en lo que la ciudad terminó por transformarse fue en un inmenso, infinito comercio. Una sola tienda favorita de la sociedad de consumo, desde el sur de Las Cruces hasta Unicentro, encarnación suprema del genuino espíritu bogotano de comprar y vender..." Estas son las reflexiones de la Mirza anciana, mujer/habitante plena de la ciudad.

Una mirada más moderna la encontramos en la novela *FIESTA EN TEUSAQUILLO* (19), de Helena Araújo, publicada en 1981. Se trata de una obra que construye un juego textual en el que la intención de examen y mirada es bastante obvia. La estructura narrativa ya está anunciada en el título mismo de la novela, desde la sala de una casa del barrio, desde una fiesta, se quiere revisar el acontecer de las vidas entrelazadas por la conversación y el licor.

El espacio está claramente precisado: una casa en Teusaquillo, el barrio está delimitado, la puerta de la casa se abre y se nos van mostrando los distintos espacios por los que protagonistas y lectores/as nos vamos a mover. Desde el interior de la casa, al que se llega por medio de una tarjeta de invitación, la evocación y el texto se van abriendo en círculos muy amplios → el barrio y su historia, las calles, la ciudad capital (sus plazas, monumentos, universidades) el país, la historia nacional, las conexiones con Europa.

La fiesta se constituye como un *microcosmos* que refleja el país. La novela más que establecer una relación muy particular entre protagonistas y ciudad, lo que nos muestra es ante todo el transcurrir de la vida nacional desde la mirada de los bogotanos y las bogotanas... "Claro, nadie se puede imaginar el verdadero sabor de la fiesta, lo que realmente va por dentro, las intrigas, los riesgos, las entrevistas a alto nivel, la cita de un militar con un diplomático, de un sindicalista con un decano, los chantajes, de un senador izquierdista, las obsesiones de un periodista con tragos, las quimeras



J. Claroz.

de una muchacha impresionada por las calles de un barrio, sí, esa imaginación exaltada de Elsa, esos cuentos que se inventa, esas leyendas, como si tantos años de ausencia de Teusaquillo se pudieran compensar con episodios maginarios”.

Porque lo que sí queda claro es que la relación principal con la ciudad se da en el barrio, con y desde el barrio. Las décadas evocadas: 60 y 70 están miradas desde allí. Teusaquillo es el espacio imaginado, añorado, evocado. El punto de partida es muy distinto al de las novelas de Elisa Mujica: quien habla ahora es una representante de la burguesía capitalina, esa que considera tener rancio abolengo y que defiende sus costumbres como las únicas válidas. No hay procesos de migración aquí se trata de una generación cuyos antepasados son ya capitalinos, que miran con desconfianza profunda a los recién llegados. Una generación que crece ya en el barrio:

“ Sí, Teusaquillo. Una hacienda parcelada, que allá por los años treinta comenzaron a urbanizar. Por coincidencia o por azar, el barrio había prosperado durante la república liberal. Elsa solía decir burlándose que Teusaquillo

formaba parte de la Revolución en Marcha... Ese barrio era un cerco, un feudo, un fortín. En avenidas bordeadas de acacias raquílicas se alineaban construcciones de ladrillo o de concreto, la fachada casi siempre lisa, rara vez un friso o una arcada. A la tradición colonial del Centro y al decadentismo de Chapinero, Teusaquillo oponía un estilo sobrio y funcional.”

Más allá del tono de crítica y revisión que atraviesa los discursos de quienes se encuentran en la fiesta, los hijos e hijas del barrio dejan sentir la admiración y el orgullo que tienen de ser *hijos de Teusaquillo*, lo que en lenguaje bogotano connota una especie de origen de clase inocultable y defendido.

En las últimas décadas, en Colombia, las mujeres cada vez más construyen literariamente sus ciudades. Se trata ya de un espacio conquistado. Más allá de los derechos cívicos o políticos reconocidos en las instancias de poder, ya la ciudad es un ámbito cultural e identitario para la mujer.

Pero este es un proceso que no ha sido ni es fácil. Por ello las protagonistas modernas de la

novela urbana femenina, se siguen debatiendo entre la vida y la muerte, la iniciativa y la inmovilidad, un discurso subjetivamente explicativo y constructivo, y el discurso ocultante impuesto por los varones. Así lo muestran varias actantes femeninas de novelas de los últimos años (16)

NOTAS:

(1) Moro, Tomás. UTOPIA. Campanella Tomaso. LA CIUDAD DEL SOL.

Bacon, Francis. NUEVA ATLANTIDA.

(2) De Pizán Cristina. LA CIUDAD DE LAS DAMOS. Ediciones Siruela. Madrid. 1995

(3) García, Luis Brito. LA CIUDAD COMO ESCRITURA. Revista Quimera # 176. Barcelona. Enero de 1999

(4) Este proceso está muy bien estudiado en dos textos que dan cuenta de ello: Romero, José Luis. LAS CIUDADES Y LAS IDEAS.

Rama, Angel. LA CIUDAD LETRADA

(5) García Canal, María Inés. ESPACIO Y DIFERENCIACIÓN DE GÉNERO. En: DEBATE FEMINISTA. Año 9. Volumen 17. Méjico. 1998

(6) Cruz Kronfly, Fernando. LAS CIUDADES LITERARIAS EN LA MODERNIDAD EN CRISIS. En: LA TIERRA QUE ATARDECE. Editorial Ariel. Bogotá. 1998

(7) Este proceso está muy bien recogido, por Sarlo, Beatriz, en su obra: LA MAQUINA CULTURAL. Editorial Ariel. Buenos Aires. 1998

(8) Bashkirtseff, María. DIARIO DE MI VIDA. Colección Austral. Buenos Aires. 1942

(9) Cruz Kronfly, Fernando. Op. Cit

(10) He desarrollado este tema en mi ensayo: LA IMAGEN DE LA MUJER EN DE

SOBREMESA. En: AA:VV: De Sobremesa.
Lecturas Críticas. Univalle. Cali. 1996

(11) Brito, María Eugenia.

HOMOGENEIDADES Y DIFERENCIAS
LA NOVELA CHILENA DEL SIGLO
XIX Y PRINCIPIOS DEL SIGLO XX.

En: Revista Chilena de Semiótica. No. 2.

Facultad de Ciencias Sociales. Universidad de Chile

(12) De la Parra, Teresa. Ifigenia. En: OBRA
(Narrativa, Ensayos, Cartas) Biblioteca
Ayacucho. Caracas. 1982

(13) Mujica, Elisa. LOS DOS TIEMPOS. Sin
referencia Bibliográfica. Colección de la Biblioteca
Departamental, Jorge Garcés Borrero. Cali

(14) Mujica, Elisa. BOGOTÁ DE LAS
NUBES. Ediciones Tercer Mundo. Bogotá.
1984

(15) Araujo, Helena. FIESTA EN
TEUSAQUILLO. Plaza y Janes. Bogotá. 1981

(16) Nos encontramos con estas realidades, en novelas

Bonilla, María Elvira: JAULAS.

Moreno, Marvel: EN DICIEMBRE
LLEGABAN LAS BRISAS.

Angel, Alba Lucía: ESTABA LA PÁJARA
PINTA SENTADA EN EL VERDE
LIMON.



Teatro La Máscara "Luna Menguante" - Foto: Víctor Hugo Henao

CALI Y SU IDENTIDAD HISTORICA

Por: *Oscar Gerardo Ramos*

Historiador, Investigador. Doctor en Filosofía y Letras. Miembro de la Academia de la Lengua en Colombia.

Ponencia presentada en el Simposio PENSAR A CALI, realizado entre el 17 y el 19 de noviembre de 1999 por la Facultad de Teatro de Bellas Artes con el apoyo del Ministerio de Cultura, la Cámara de Comercio de Cali y el Banco de la República.

Este texto tiene dos enfoques que se entrelazan, visualiza a Cali como un ente dinámico que va cambiando su identidad en el tiempo y a la vez mira a los habitantes de cada época frente a ese Cali fluyente.

La realidad historial es que a Cali se le tiene que mirar como un ente casi vivo que crece, se modifica,



Tomado del diario *EL PAIS*.

se trasciende, sigue sin cesar evolucionando hacia un futuro, en pos de una identidad siempre huidiza, nunca concretizada definitivamente, a ninguna hora. No tiene por tanto una corporeidad estática sino cambiante. Cali es siempre un proyecto. Nunca acaba de hacerse y esto se muestra históricamente.

Empieza el filme. Corren los días del año 1530. Pueblos de indios habitan el territorio de Lili, aquellos que comanda Petecuy por las laderas de Pance, los que fabrican bollos de maíz en Atuncela hacia las montañas del mar, los que se dispersan en caseríos desde Chipichape hasta Ocache. Son herbolarios, cazadores, alfareros, orfebres, agricultores. Los antropólogos modernos presumen que cada una de esas tribus se identifica en su quehacer y en su axiología amerindia, tomándolas como una fotografía inerte. Pero no, ellos también se transforman a medida que acogen nuevos artefactos, costumbres foráneas, otras perspectivas, todo aquello que surge en el intercambio de productos o aun de las guerrerías que trenzaban entre ellos mismos. Hay que verlos cinemáticamente, en la diacronía de los sucesos. Es la única manera de entenderlos como un río que no acaba de pasar sus acervos culturales. La visión del caserío idílico con sementeras en terraza y bohíos serenos y del salvaje sin conflictos pastoreando crepúsculos, no es sino una deleznable pintura. Allí también hay refriega entre los valores que se tienen y los que advienen con un desafío implacable. Se está de frente a Xamundíes y Yumbos. Hay un sitio de tianguéz o mercado. Hay intercambio de mercaderías. Algún día remoto, un indio descubre que la macana es un palo más duro para hacer una flecha o un mazo: ello catapultaba una sacudida al interior de los armeros de la tribu y así con otros utensilios o costumbres que se aceptan o se desechan.

A la llegada de los conquistadores muchos de esos indígenas quedan absorbidos en la civilización extraña, bajo los patrones de la encomienda o de la mita; o si se quiere, se germina una interculturización entre los saberes nativos y las técnicas invasoras. Es un choque para los invadidos y para los invasores. Ninguno puede conservar todo lo que trae o todo lo que tiene. Hay una ruptura para ambos y esa ruptura busca la simbiosis,

la que sólo se da con lentitud al paso de los días, cuando unos y otros involucran a su agenda cultural lo novedoso. ¿Y qué decir de los partos étnicos que alumbran mestizos, mulatos, zambos, zambaquijos, y demás policromías étnicas?

Cali es entonces un villorrio con una plaza que no es sino una explanada de yerbajos donde ramonean burros y se asoman unos cuantos ranchos en la cuadrícula inicial; pero pronto se hace el chircal y se construyen casas de ladrillo con tejas de barro. Hay tensiones de poder frente a las Leyes de Indias que socavan poderío a los encomenderos y hay disputas por el señorío de jurisdicciones como ocurre entre *Andagoya y Belalcázar* y éste con *Robledo*. El pequeño grupo de habitantes no es extraño a esos acontecimientos porque les incumbe mucho.

La vida no es, entonces, dormilantemente pacífica. Cambia la fisonomía del poblacho y tiene que cambiar la vivencia del poblador. No percibe lo mismo a la muy noble y leal ciudad, el indígena que trae la sal desde



Tomado de *Cronicas del "Cali Viejo"*.

Buenaventura que el cura doctrinero que se aposenta en el Convento de la Merced. Su manera de ver ese microcosmos aldeano es diferente. Y más aún para el esclavo que tiene que insertarse en la vaquería de la hacienda o la molienda del trapiche. No hay desde entonces un caleño que tenga la misma vivencia que el otro.

Es verdad que el vecindario se identifica en algunos propósitos, mejorar los caminos, construir la iglesia parroquial, mantener limpia la acequia que trae agua desde el río Cali; pero a su vez se diversifica en otras actitudes, la cantiga del labrador montañés es diferente al ritmo del tambor africano. No se alimenta lo mismo el sastre que zurce casacas que el alcalde que vigila la alcabala. Uno bebe aguardiente de anís y el otro vinos de solera. No se visten del mismo modo, no piensan igual, no sienten igual, ni aman igual.

Lo que se quiere resaltar con este cuadro inicial es que la aldea o la urbe cambian a través del tiempo; también deben hacerlo los pobladores y cada estamento. Inclusive, y en rigor de verdad, cada individuo tiene su propia vivencia, única y a veces intransferible. La identidad estática y definitiva es un mito sociológico pues no existe, ni puede existir. Si hay alguna identidad es la del río y siempre fluyente. Pero, y piénsese que ello

es contradictorio, la ciudad es como un yo personalizado que cambia, pero siendo el mismo en su identidad estática y fluente a la vez.

A veces se quiere hacer ver que los tiempos coloniales, siglo tras siglo, fueron siempre idénticos. Se los mira como una gran masa temporal, aletargada. Sonora mentira. Se transforma el paisaje cuando se abren potreros; se entremezclan hábitos alimenticios cuando se entrevera la naranja con la piña. Se cambian las creencias cuando se plasman sincretismos religiosos en la imaginería de los altares, en los ritos de las procesiones, en las elevaciones de una plegaria.

En la vida colonial no sólo se construyen casas de dos pisos, iglesias de mampostería, calles empedradas, arte autóctono, y en las haciendas se implanta el riego de las suertes por canales, se domeña el clima bravío mediante casas con aire adentro y se rompen minas para granjear granos de oro; sino que hay por lo menos tres revueltas, la del aguardiente cuando se implanta otro sistema de recaudo sobre la renta; la de los mulatos cuando se les quiere imponer una leva para afianzar el camino de Cartago al Chocó y cuando se implanta el centralismo borbónico sobre los ayuntamientos hasta entonces muy autónomos. Es, pues, un engaño la arcadía colonial. La Emancipación no revienta por generación espontánea sino que se fermenta en todos esos movimientos de comunidades hacia mayor libertad y poder de autodeterminación.

No es lo mismo la existencia urbana de cada día en el siglo XVI que en el XVII y el XVIII. Pero no es posible avanzar, por cuestión de limitaciones, con cada detalle de esa historia ciudadana.

El Cali de 1793 alberga apenas a 6.348 moradores. A vuelo de pluma, las grandes rupturas del siglo XIX que se adentró con la Guerra Magna son, esa misma lucha que arranca de los hogares a muchos jefes de familia, en las casas del señorío, un *Joaquín de Caycedo y Cuero*, o en los ranchos del *Bayano*, un anónimo indio descendiente de Yanaconas.

Y después la llegada de la imprenta en 1837; el alumbrado con lámparas de petróleo en 1858; el servicio telegráfico con Bogotá en 1872; la navegación

a vapor por el río Cauca en 1888 y para culminar con las rupturas sociales la Guerra de los Mil Días que enluta las postrimerías del siglo XIX y entenebrece los comienzos del siglo XX.

¿Quién podría aseverar que un siglo tan preñado de pleitos civiles y de entronques tecnológicos pudo ser deliciosamente *irénico* para los caleños de entonces? La evolución da a luz renuevos entre dolores de alumbramiento. Y es vida lo que nace a cada instante, para vivirla con toda plenitud entre la maceración y el goce, entre la lid y el logro.

Y qué decir de las rupturas del siglo XX. En 1905 Cali cuenta ya con 25.258 habitantes. Sigue siendo una aldea, pero busca independizarse y en 1910 es la capital del Departamento del Valle. En ese año corre el tranvía, prende la luz eléctrica, se hace diócesis el curato, se inicia la Biblioteca del Centenario.

Los ciudadanos son parte, gozosa y sufriente, de ese retorcijón civilista. Gozan con una madurez que presienten y padecen porque la cosecha no se recolecta del todo. Llega el ferrocarril en 1915 y el censo

de 1918 da a Cali 45.525 habitantes, se han duplicado casi en diez años. Ello no ocurre sin tensiones. Ya no hay abuelas para narrarlas, masticando un tabaco entre conversa y conversa, nerviosas por tener que recuperar la angustia y el regusto vívidos.

Una primera Guerra Mundial brama en las campiñas de Europa y acá en la villa con pujos de ciudad, empieza la industrialización, se conforma un proletariado con ideas de ascenso social, se desgaja desde los campos un campesinado que viene a trabajar en la construcción del Teatro Municipal o del Palacio Nacional, porque Cali se está desarrollando vertiginosamente. Hay un palpitar de puebla que empuja efervescente.

Hay industrias, almacenes, talleres, trilladoras. Ya circulan automóviles, ronronea el teléfono de manigueta, circulan victorias jaladas por caballos, se hace alcantarillado. Las carreteras se extienden hacia el país, y se vive en contacto con otras regiones. La radio trae noticias de otros continentes. Se permuta la vida de las casas adentro por las comunicaciones que trastornan y enseñan que en otras naciones también hay *escorzos* existenciales. Se acumulan las inmigraciones de árabes, judíos, franceses, chinos, japoneses. La ciudad se aglomera, y sus gentes tienen que amoldarse a los tiempos que cabalgan con estrépito.

Viene la Gran Crisis de los años treinta en la que tantos capitales se esfuman y otros brotan. No se vive ese desfiladero económico sin espantos, pero después se acelera la industrialización. Llega la Carretera al mar, aterrizan aviones transcontinentales. La vida empieza a universalizarse sin regreso posible. Se es habitante del universo y ello no se personaliza sin desmedro de interioridad o mejor la interioridad de cada habitante cambia de consistencia según se tenga capacidad de crecer o de perderse entre la multitud de los aconteceres.

En cada crisis de crecimiento hay una tensión insoslayable. Los que vienen tienen que asumir el proceso de integración y no les es más fácil, más si falta el trabajo, pulula la covacha, escasea el yantar.

Cali en su reciente historia es un testigo de sus propias crisis. Cuando la

ciudad ya no se da abasto, tiene que decidirse a ser más grande ante su destino. Es un prototipo de metamorfosis.

Dicen que Cali atrae gentes. Sí, atrae a empresas multinacionales con tecnologías de punta y atrae también a refugiados de la violencia que llegan con un zurrón de dolencias a armar tugurios de cartón. Ante las invasiones de ejidos tiene la ciudad que fundar escuelas, parroquias, hospitales, universidades, seguir agrandando la infraestructura en todos los niveles. Afrontar los riesgos de urbanizarse o sucumbir en la barbarie.

A veces se quiere establecer una tipología del caleño: es cordial, hospitalario, alegre, con la piel al sol, cálido en sus relaciones, y aunque mucho de ello viene desde tiempos atrás, mucho también es hibridación de todas las etnias de época en época llegan. Algo genérico podría decirse de Cali que es pluricultural y multiétnica sin que acabe de realizarse en un proceso siempre *protéico*.

Una de esas crisis, y ello está bien historiado, se resuelve cuando los juegos Panamericanos en 1971 le sirven de pretexto a la ciudad para

darse campos deportivos, plataformas de vías, aeropuerto en Palmaseca. Hay, entonces, dirigentes futuristas que se le miden al reto de una ciudad congestionada, y la salvan mostrándola unida a los pueblos de América y desde ésta al mundo. Pero esa imagen de unidad es efímera. Más afuereños llegan y hay que acondicionar la plataforma urbana para darles alojamiento, laborío, recreación.


En 1938 Cali tiene 88.366 habitantes. En 1951 son 284.186, en 1964 alcanzan a 637.929, en 1965 montan a 1.323.544; hoy sobrepasan los dos millones. Este caminar hacia la megápolis no se cumple sin fatigas, y siempre hay líderes que tarde o temprano asumen la transformación.

¿Acaso la identidad de Cali es la misma en cada una de estas encrucijadas y en los pasadizos de la evolución? No, nunca! El Cali de dos barrios en el siglo pasado tiene hoy más de doscientos. No puede ver a Cali del mismo modo un poblador del Distrito de Aguablanca que uno de Meléndez. No puede tener la misma cosmovisión un niño del barrio Terrón Colorado que una niña de Prados del Norte. A pesar de ser similar la formación eclesiástica de un párroco en el barrio Marroquín a la de uno en Prados del Norte, su enfoque es diferente, y difiere todavía más de la del pastor bautista o del rabino judío.

La identidad de Cali hoy no será la de mañana, si es que hay una identidad masiva y no más bien un conglomerado de barriadas bajo una dizque nomenclatura urbana, por cierto inconexa, y un esfuerzo por unificarse en un Cabildo con vertientes disímiles para enfocar el devenir.

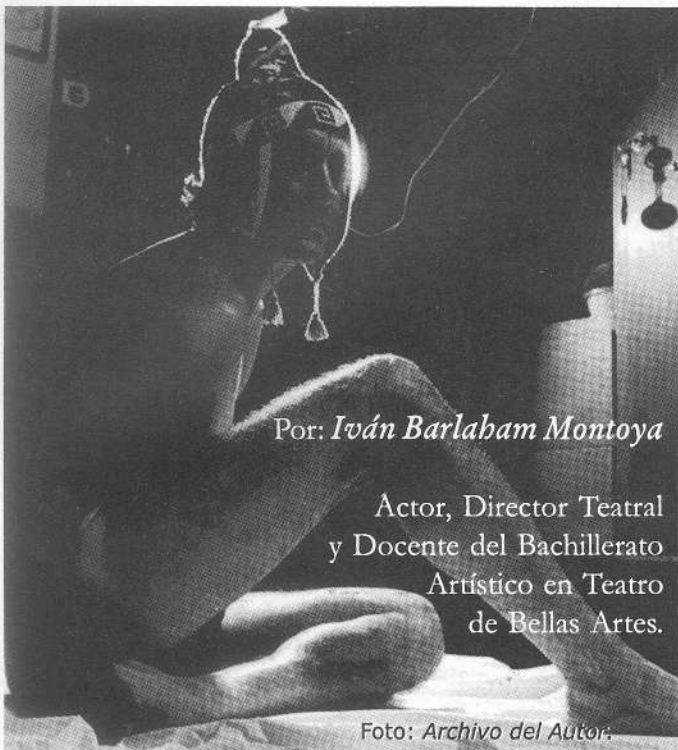
Somos un archipiélago compuesto de millones de islotes, siempre idénticos, cambiantes, fluyentes.

Cali es, pues, cambiante y sus habitantes son necesariamente *incolas* que cambian si quieren ubicarse en una ciudad viviente.

Aquí termina el filme, una narración en tiempo presente huidizo, pero la vida no acaba, sigue hacia delante y hacia arriba. Esta es Cali y así son los caleños 



Tomado de *Cronicas del "Cali Viejo"*.



Por: *Iván Barlaham Montoya*

Actor, Director Teatral
y Docente del Bachillerato
Artístico en Teatro
de Bellas Artes.

Foto: Archivo del Autor.

"YO SOY EL MUERTO" De la calle del muerto

La ciudad, poblada de fantasmas y seres reales, esa que construimos (o destruimos) los caleños en el día a día, se nos presenta aquí a través de un relato que permite indagar sobre nuestra identidad y tejer historias como las que constituyen el imaginario colectivo.

PADEL
57
ESCENA

“Cuántas balas podrán caber en el tambor del revólver de un chisme tradicional?”....

P...Porque para que mi sobrina Fanny disparara sin cansarse desde el interior de su residencia hasta el cuidado antejardín y ver muerto y bien muerto a su serio y cumplido esposo, se habrían necesitado ráfagas de ametralladora. Entre tanto, sin inmutarse, su propio esposo seguiría leyendo en su estudio o

haciendo sus cuentas para continuar conduciendo su familia de cuatro hijos y avanzar con su hogar que era su prioritaria preocupación. Admito que mi sobrina sólo tuvo un marido serio, cumplidor, aún vive, inteligente y saludable. Mas, para la historieta, ella todavía no habrá acabado de vaciar el arma de fuego y él, pobre víctima, sigue muriendo en la escultura que le endilgaron. Menos mal, entre rosales y albahacas.

Rosales y albahacas que igualmente perfumaron el fallecimiento de otro parroquiano - según la versión del señor de la panadería, hecha a unas jóvenes estudiantes de comunicaciones- “Que la misma señora de esa casa, vivía enamorada del sereno o vigilante nocturno del sector que llegó hasta allí mal herido de balazos”. ¿Herido por quién? ¿Alguien lo confundió con un ladrón, un amanecer? ¿O algún marido celoso lo sorprendió en flagrancia e in fraganti? “Y que la misma vecina de los enredos, le tomó una foto, le hizo su estatua y lo reverenció en el más novelístico silencio”. Si en estos turbulentos tiempos, cuando hay tanto que ver y hacer, queda un resquicio temporal para inventar historias, con razón las hermanas Bronté (Charlotte - Emily - Anny) aún sin llegar ninguna a los 40 años, murieron dejando novelas fuertes e historizantes como “Jane Eyre”, “Cumbres borrascosas”, “Agnes Gray” respectivamente. Era más largo el tiempo en el siglo XIX? ¡Claro! Tuvieron mucho más tiempo para escribir. Ahora hay menos para eso y es más rápido inventar cuentos y chismes que maravillan y no dejan lastre alguno.

¿Qué no entiende nadie?... ¡Claro que nadie entiende! Esa es la gracia mágica de las leyendas, que desafían el entendimiento. ¿Se imaginan? Mi sobrina que es una dama, la típica y tradicional mujer de respeto... y viene a envolverla la leyenda de un crimen que ni Agata Christie tan ducha en pequeñeces y Alfred Hitchcock tan ducho en asesinatos en las duchas. Porque para que ella hubiese matado a su esposo, haberle tomado otra fotografía en el sitio del deceso y ordenado a algún escultor cómplice, levantarle acostada una estatua al muerto y luego

como si tal, seguir haciendo los oficios en su casa sin la menor preocupación; sería necesario que vuelvan los profetas a anunciar una segunda edición de la Biblia revisada y reducida. Y de paso, yo, reclamando, que el muñeco muerto allí, me pertenece, pues soy su dueño y de alguna manera me retrata en mi anhelo de no morir en breve para seguir viviendo mi alegría de hacer teatro... y ya ven, el teatro también me envuelve en sus fantasías.

La historia de la historieta va de Fanny Mickey, actriz y promotora de espectáculos teatrales, a Fanny Martínez mi sobrina, saludable y jubilosa jubilada tras varios años de serio trabajo en la Gobernación del Valle y entre las dos, como emparedados, una estatua y yo, haciendo de queso y mortadela el sandwich más indigesto harían que ni arte abstracto o surrealista. Siendo de anotar que las dos mujeres tienen gemelas iniciales F.M. como si estuvieran sintonizadas en Frecuencia Modulada para crear y contar narraciones terroríficas.

Comienza de este modo:

Durante el primer quinquenio de los años sesenta, Fanny Mickey, logró realizar los Festivales de Arte de Cali y las artes andaban por las calles y parques como paisanos recién importados a la ciudad asustadas de los ciudadanos tan comunes y corrientes, admirándolas en forma de artes plásticas, de música, de danza, de teatro, de poesía y belleza.

¡Y lo que son las cosas! Durante los Festivales de Arte, noté que se unieron los habitantes de la ciudad en un trance espiritual, intelectual y armonizante como no han logrado la salsa y el fútbol que sólo

consiguen restregar los cuerpos en refriegas alcohólicas, dando paso a las rupturas por la embriaguez que produce la estupidez de vivir tirando paso y sumando goles que no sirve para comer ni para pagar arriendo.

Y en uno de esos artísticos festivales, empezando a morir el siglo XX y con él, el milenio dos y con éste, la era tres de Piscis, sucedió una retardada “maravilla”.

El destino, el mismo personaje de la Grecia más antigua de todas las Grecias trágicas, quiso darle a la Sultana del Valle, Sultana de ningún Sultán, (ni turcos que fuéramos)... Decía: Quiso darle una última pincelada de pintura mágica para un cuadro de bosquimanas hadas trasnochadas, escogiendo la tela clausura de un amanecer invernal en un fatigado paisaje de violencias restregadas de tantas sangres de quinientos años patinadas. Precisamente cuando ya se iniciaba el funeral final de los tiempos de olvidos y cansancios, y la aldea cansada de no crecer para cambiar, decidía romper la crisálida y transformarse en la monstruosa mariposa de alas interminables llamada “ciudad”. Ciudad fábrica, trituradora de familias y de individuos que marchaban cual zombies a cambiar sus Fées de Bautismo por carnets, sus nombres propios por números o por letras y números. Fue entonces cuando empezó el “hace mucho, pero mucho tiempo”... Y empezó el cuento histórico y neo-renacentista del muerto de la Calle del Muerto. Mickey, cual un hada retardada y sin varita mágica produjo el milagro cultural de los festivales de Arte en los tiempos mismos del fenómeno inglés de los Beatles, (los sesentas) En uno de ellos, quizás por el sesenta y cuatro, en aquella mañana húmeda y

encharcada, se despertaron en silencio, diseminadas en los geométricos jardines del Parque La María un grupo de estatuas trasnochadas, frías y amanecidas, resfriadas, pues desnudas estuvieron todo el tiempo y ni el tiempo las vistió. Unas, pedestres, otras sedentes, algunas yacentes y las más atrevidas en poses que... ¡Eh Ave María! Hasta parturientas pariendo sin dolor, porque el cemento y la piedra aguantan todo. El parque se veía hermoso, me traía inimaginables recuerdos al “Bomarzo” del argentino Mújica Láines.

Una de esas estatuas era yo, casi en cuerpo y alma... Y “yo”, soy el que abajo signa su nombre y responde por el cuento éste. En esos tiempos ejercía de modelo desnudo. Durante diecisiete años fue esa “veringa” profesión, la que me dio el billete para ir pasando y hacer lo que no producía dinero y menos en estos rumbos: el camello del teatro. Y de paso, informo que fui “un profesional en esta refrescante ocupación” pues tuve la oportunidad de modelar en Rennes (Francia), Puerto Rico, Guatemala, Cali, Chipichape y Yumbo. Entre los profesores de escultura del Instituto de Bellas Artes de Cali estaban, Jaime Piedrahita, Ernesto Buzzi y Héctor Fabio Oviedo. Jaime, escultor del “Guerrero en reposo” me vendió por \$1.800.00, la trascendental escultura. Modelar para ellos me garantizaba “compañerismo entre artistas”.

Llegué a tener muchas esculturas y siendo actor en comienzos y sólo modelo para sobreaguar, llegaron todas a arrebatarme el escaso espacio, aún cuando no se movían y ni siquiera pestañeaban: el cemento, la piedra y el yeso son más juiciosos que los niños

pequeños, que los micos y que las ardillas, y tampoco desbaratan primorosos pesebres. Por estrechez tuve que regalar y feriar las silenciosas y tranquilas esculturas... Y a mi sobrina Fanny le regalé la del hombre en reposo y NO MORIBUNDO que ella lució primero en su casa del barrio Colseguros durante cuatro años, desde el sesenta y cuatro. Más tarde su esposo que no había comenzado a morir aún y nada lo amenazaba, ni siquiera el anuncio de una leyenda de morir balaceado para seguir viviendo sin una cicatriz, compró para mi sobrina y los hijos de ambos una lujosa y luminosa casa en la falda de la Calle de la Santa Infancia que con el cuento debió perder su santidad y mucho más su infantil inocencia. Allí, en 1969, fue entronizado la falsa moribundez de mi muñeco de cemento armado, y sin morir, estuvo tranquilo hasta que le aparecieron ramos de flores y papelitos doblados con mandas, promesas y rezos de incógnitos dolientes que se fueron sumando a rogar por el alma de quien no había muerto ni lo pensaba todavía y mucho más por el alma de la cruel asesina, la infame uxoricida que muy campante, jamás fue interrogada, jamás fue acusada ni detenida y con abnegación seguía, no sólo fiel, sino, enamorada de su viviente marido que con ella disfrutaba leyendo las notas y oraciones, como apreciando con frecuencia flores de muerto... un poco de risa y a veces de ternura.

Y ahí permanece "El guerrero en reposo" persiste moribundo en el mismo y quieto estado en que fue esculpido. El mismo que se miraba en un charco de limpia agua de lluvia amanecida, remedando al Narciso, hijo de Cefiso y de la ninfa Liriope, que admirado de su hermosura decidió lanzarse el lago

donde se reflejaba, muriendo ahogado. Ahí sigue adornando solitario el antejardín de la casa de mi pariente que aún vive entre pasmada y sonriente sin saber como responder al sentirse personaje de una leyenda truculenta que apenas si, la hacen imaginarse cuál sería la actualidad de su vida si el cuento hubiese sido historia de una espeluznante realidad que ... ¡Virgen Santa! ¡La prensa!, ¡la radio, la televisión! Y un mal pastor de una cárcel del Buen Pastor.

El muerto de verdad, al que quizás nadie le rezó y se fue al otro mundo amortajado en verdaderos olvidos y ausencia de oraciones y sufragios, sufrió igual que la estatua un paseo de muerte, más breve y más cierto. El "X Señor" que sí fue asesinado y también a balazos, viajó de la gallera que quedaba por La "Parisién", entre los barrios Breñaña y Guayaquil en Cali, ciudad de material para escribir leyendas, hasta donde lo aventaron como un fardo que quemaba sin estar caliente. Esto debe haber sucedido en 1952, porque cuando con mi familia nos descolgamos de Sevilla (Valle), el 3 de enero de 1953, nos estaba esperando la noticia muy fresca del "nacimiento del muerto, de la Calle del Muerto", que todavía no era ni camino de hormigas arrieras. Una funesta madrugada, después de las riñas de gallos, siempre en guerra contra los mismos gallos, que con unos "amigos" de "Cantaclaro" y "Pico de Oro" se quedó a beber aguardiente, jugar a los dados o al póker fuertes sumas de dinero entre galleros y trasnochadores. Fue herido de muerte y para quedara muerto y aún, ser llevado de paseo para inaugurar algún botadero de cadáveres, cosa que no estaba de moda, pues botar cadáveres era algo nuevo y temerario, ahora son "Cuentos de Upa".

Ideal, la ruta a Jamundí a donde el muerto iría a parar, acostado naturalmente. Estaba ya muy clareada la mañana, fue necesario echar atrás a conseguir un escondite en la ciudad. Por la quinta, cerca del Club Noel u Hospital Infantil, había rastrojos y alambradas de púas. Era propiedad privada de las monjas y la caída a la quinta, trocha de escolares que levantando el alambre de púas sin pensar en puentes peatonales, caían a la ahora, intransitable peatonal. Subir por la avenida Oscar Rizo, adornada de hermosas palmeras, remontando el Hospitalito, era lo ideal, pues entre pastos India y Raboazorro, el verdadero muerto, “gallero, tahúr y borrachero”, podía por fin descansar y dormir profundo sin volver a morir como otro muerto quien reclama ser propietario del muñeco, o sea yo, el “sus que escribe y sus que vive” y, que de alguna manera a guiza de aplaudir la imaginativa de las señoras rezanderas, de las beatas constantes, de las viejitas que se amañaron vivas, alguna vaca que pasó, un caballo aburrido, algunos perros muy animados tras una dama canina muy alebrestada y toda la vida que pasa, trato de desbaratar este otro nudo del Rey Gordias. Claro está, no lo deshago con la espada que no tengo ni la identidad de Alejandro Magno que tampoco soy, sino, dejando al advenimiento de los recuerdos, el desilusionante “desenlace” que daña tanto y siempre la película que queríamos ver, el cuento que no acabó de contarse o la última melodía con la cual termina un baile de ilusiones.

Fanny, su esposo y sus hijos, ya mayores y enrutados hacia el porvenir, se cansaron de la misma casa, el mismo piso, y las mismas paredes y hace unos cinco años probaron la moda de los altos condominios. La

casa del muerto: vivo o petrificado sigue allí en propiedad de las monjas que al comprarla hicieron verbal promesa de entregarme el muerto de mi muerte, cuando yo decida ir a continuar muriendo en otra latitud, mientras, “La Calle del Muerto” sigue muy oronda desafiando al tiempo y cargando historia con el muerto que la sostiene, dándole pátina al olvido del verdadero cadáver que quizás apostó su vida a la última riña de gallos. Riña mortal que lo hizo prócer para nombrar una ruta de la ciudad como los héroes y conquistadores que pelearon guerras dirigiendo, batallas quizás como sibaritas en lechos de pétalos de rosas.


Y colorín colorado este cuento se ha acabado y el muerto no ha terminado porque sigue muerto de la risa 



Foto: Archivo del Autor.

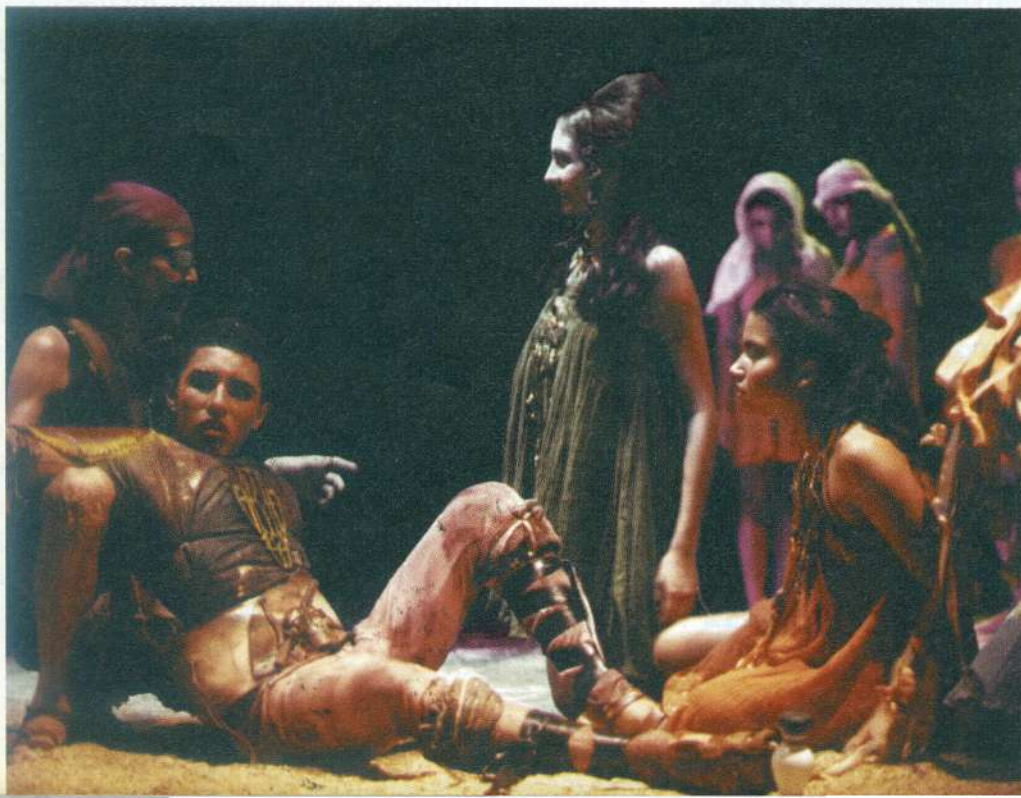
FOTOS JUAN AGUDELO

Fotógrafo especializado en Teatro, con exposiciones en los Festivales Nacionales de Teatro de Medellín (1994), Cali (1996) y el Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá (1996).

Montajes Realizados en la Facultad de Teatro de Bellas Artes.



"Momo" Dramaturgia y Dirección: *Fernando Vidal*.



"¿Quién no tiene su Minotauro?" de Marguerite Yourcenar. Dirección: *Fernando Vidal*.



"La Historia del Soldado" de Stravinsky.
Orquesta Sinfónica del Valle,
Incolballet y Facultad de Teatro - Bellas Artes.

"Sara y Simón" de Manuel Dueso i Almirall
Dirección: Luis Miguel Climent.
Coproducción Teatro Fronterizo (Barcelona) y
Festival Latinoamericano de Teatro (Manizales)



EXPERIENCIA Y CULTURA

Por: *Humberto Quiceno
Castrillón*

Doctor en Filosofía. Director del Doctorado en Educación de la Universidad del Valle y profesor del Instituto de Educación y Pedagogía de la misma.



C

Cada uno de nosotros vive la experiencia, se puede decir que somos parte de ella. Si viviéramos en la experiencia continua y de modo permanente no podríamos hablar de ella, pues no conocemos mucho, y pocas cosas hacen parte de nuestra experiencia. Es cierto que somos de acuerdo a la experiencia, nuestro obrar se perfecciona por esta, y si queremos ser mejores,

“Experiencia: enseñanza que se adquiere con el uso, la práctica o el vivir” (*Diccionario de la Real Academia de la lengua*).

debemos recurrir a ella, aunque esto no nos dice nada. También es cierto que la experiencia es la enseñanza que se adquiere con el uso, la práctica y el vivir, es una educación, una cultura y un pensamiento. Definida de esta manera se confunde con un hábito, un modo de ser.

Se debe precisar que existen dos clases de experiencias: la que

obtenemos de la ciencia y la de las cosas. *La experiencia de la ciencia* es la que conocemos como aquella que produce conocimientos, es de tipo intelectual, conceptual, analítica como leer un texto, comprender una proposición, interpretar un sentido, aclarar una verdad, entender una demostración. Esta no solo le ocurre a los sujetos científicos o con actividades intelectuales, los individuos comunes y corrientes pueden tener experiencias de esta clase, aunque hay que diferenciar sus niveles en función de la profundidad o el tipo, de pruebas a las que se puede enfrentar un sujeto. No es lo mismo el grado de dificultad o el tipo de problemas que se plantea un científico a los de un sujeto ubicado en un contexto artístico o práctico. Si bien existe la experiencia científica o teórica esta presenta niveles, jerarquías, pruebas y grados específicos que repercutirán en distintos niveles.

La experiencia que obtenemos de las cosas es práctica, se conoce como *experiencia de la vida*, puesto que se localiza en los objetos situados fuera de

nosotros, objetos exteriores, de la cultura. También hay que diferenciar los grados en la experiencia que se miden por la extensión, la cantidad, la amplitud y la intensidad con que vivimos la experiencia de las cosas. En la experiencia científica, la mejor es aquella que profundiza y se plantea los problemas según un conocimiento anterior; en cambio en la de las cosas, la mayor se produce en la inmediatez y en la intensidad que se tenga con los objetos.

Un hombre o una mujer tendrán mayor experiencia teórica si su vida es rica en una vida teórica, si previamente han acumulado saberes que enriquecen los conocimientos y las teorías que se proponen como una experiencia nueva. La experiencia práctica crece también con la acumulación de esta misma, pero es de orden repetitivo, de frecuencia, de intensidad y la anterior es de orden cualitativo, de selección, de jerarquía. En ésta no todos pueden tenerlas y en aquella casi todos pueden acceder a esas experiencias ya que pertenecen



"El Cerezo Volador"
Foto: Archivo Facultad de Teatro

a la vida, viajar, acumular, cosas, acontecimientos, relaciones. Esta experiencia es de tipo temporal, su mayor logro se produce en el

transcurso del tiempo. La experiencia teórica no es temporal ya que acumular libros, viajar mucho, tener muchos objetos no produce ciencia o saberes. Al contrario, el científico es un ser inmóvil, dedicado, obsesivo con una idea,

es rutinario, repetitivo. La imagen más famosa es la de Kant pues sus hábitos intelectuales pasaron a ser el reloj de su ciudad. El hombre práctico no es obsesivo, fijo ni estático, por el contrario es móvil, continuo, cambiante, nunca está en un mismo lugar, no tiene la misma idea, existe en un constante devenir, en una permanente búsqueda de cosas que enriquecen su experiencia. Mientras más viva, más cosas pasen por su cuerpo y su cabeza, más experiencias tendrá como si en cada cosa fijara una y fuera un mundo para conquistar y apropiarse de él.

Hasta aquí las cosas van muy bien. Pero se nos hace necesario complicar un poco más estas ideas de las dos experiencias. Todo pareciera indicar que el científico solo obtiene una experiencia pasiva, monótona, aburridora, estéril, de mucha elaboración

teórica pero alejada de la realidad. Los conocimientos aunque sean profundos y las elaboraciones complejas, a nivel de las demostraciones de la verdad, poco o nada tienen que ver con el mundo real, el latir de las cosas, la intensidad de la vida, y la verdadera experiencia, la importante, está al lado de la relación con mundo, en el contacto estrecho con la realidad, la gente, los viajes, las aventuras, y lo empírico.

En estos términos fueron las críticas que se le hicieron a los filósofos, científicos, hombres de letras del siglo XVI y XVII que representaban la imagen de la experiencia intelectual. Los hombres del siglo XVIII descubrieron la importancia de las cosas, de la realidad, del mundo vivo, natural, del contacto con los seres sin que mediara entre ellos ningún obstáculo y artefacto. Ellos le dijeron al mundo que la única experiencia verdadera era la natural, la de las cosas. También fueron los que construyeron la imagen del viaje como sinónimo de la verdadera experiencia, porque el viaje significa en todos los sentidos transformación,

modificación, cambio, aventuras, aprendizajes continuos, intensidad de la vida.

De este modo se establecieron relaciones dobles: alma y cuerpo, mente y razón, sensación y abstracción, intuición y concepto, representación y cosa, imaginación y realidad, mundo de las ideas y empírico. La experiencia debería incorporar siempre estos dos componentes para que pudiera ser una experiencia completa, si faltara uno de los dos no se daría. Pero una cuestión importante fue considerar que el camino de la experiencia se inicia por los sentidos, el cuerpo, las sensaciones, las intuiciones, las cosas y termina con la elaboración y formación de la mente, las palabras, las abstracciones, las representaciones y los conceptos. Es decir, se modificó la experiencia deductiva y en su lugar se instaló la inductiva. El mundo de las cosas sustituyó el de las ideas pero no lo anuló, lo mantuvo como segunda instancia, el fin a donde debería llegar toda experiencia.

Descubrir el mundo de los objetos fue esencial para la cultura

occidental, porque esto significó investigar sobre las cosas, encontrar sus secretos, indagar su formación, y además cambiar las relaciones con ellos; si antes la mente y la razón no se ocupaban de las cosas, ahora todo pasaba por sus contornos. La vida, las costumbres, los hábitos, los modos de ser, la educación, y la cultura convirtieron al cuerpo, a las cosas, a las sensaciones en el verdadero camino para llegar a la experiencia. Estas transformaciones cambiaron el conocimiento, el saber, la forma de entender los conceptos, la representación y las imágenes que los científicos se hacían de lo que era la ciencia, la investigación, el asimilar una teoría, el producirla, el inventar una demostración, el establecer una crítica. Lo intelectual, el saber, la ciencia, la teoría se contagió de los objetos, de la experiencia natural, de los métodos extraídos de la naturaleza y del conocimiento producido en el contacto con la realidad. La ciencia como una entelequia, como algo alejado de la realidad, y pasiones de hombres contemplativos, quedó atrás.

Una vez se asentó esta nueva cultura que cambiaba

sustancialmente la herencia de los hombres del Renacimiento y del período Barroco, el siglo XIX enfiló sus críticas a la supremacía que habían adquirido las cosas, el mundo empírico y la intuición e intentó construir una nueva forma de entender la experiencia, alejada de la presencia avasalladora de las cosas de la práctica y sobre todo de ver el mundo como una pareja de relaciones formada entre mente y razón, espíritu y materia, alma y cuerpo. Era necesario entender la ciencia no solo como una abstracción sino que también había que criticar los objetos por estar prisioneros de los diseños de las cosas, que a su vez se dejan engañar por los sentidos. Ellos nos engañan, pues no existen cosas naturales, el conocimiento no se produce al contacto con los objetos reales, fueron parte de las críticas radicales que los hombres de saber del siglo XIX le hicieron a los prácticos del siglo XVIII.

De todo esto surgió una nueva idea de experiencia que intentaba combinar las críticas que les hacían los hombres prácticos a los contemplativos y las que estos hicieron a los primeros. Ni mucha teoría alejada de la realidad pero

tampoco tanta realidad sin teoría.

Se consideró muy importante la intuición, la percepción del mundo, el conocer como una forma de comprender lo real pero a su vez fue severamente criticada porque creía en la representación, que los objetos reales eran los mismos de la mente, que eran lo mismo las cosas teóricas o conceptuales. Se podía pasar del mundo real al mundo ideal, que muchas experiencias con objetos podían configurar las experiencias culturales, educativas, racionales, civilizadas.

Viajar, vivir, percibir, asimilar, ver; todas son experiencias de los sentidos, reales, objetivas y mundanas que no necesariamente forman mejor a un individuo y tampoco hacen un mundo mejor. La experiencia no es únicamente tener sensaciones, ser activo, ir a toda velocidad por el mundo, verlo todo, leerlo, gozarlo. Ya se dijo que la experiencia no se produce con el uso, la práctica o el vivir, sino que se adquiere, y se conquista solo cuando transformamos la realidad las ideas y los objetos. En este

sentido Marx tenía razón, el mundo no hay que comprenderlo sino transformarlo.

La experiencia es el nombre que le damos a los cambios que efectuamos en las ideas, en las representaciones, en los prejuicios, también es la transformación que le hacemos a las cosas, y los objetos. Ella es un saber, un conocer, y una actitud que consiste en cambiar el medio, tanto el medio social como el cultural o cambiar todo aquello que sea nuestro entorno. Solo cuando un hombre o una mujer cambian algo en sus vidas, en sus espacios, tiempos y relaciones, se puede decir que tienen experiencias.

La experiencia es, pues, un viaje de ida y vuelta, desde las cosas, las ideas hasta nosotros para luego volver a ellas y transformarlas. De esta forma se logró explicar de una manera más sensata y clara ciertos viajes importantes que terminaron en grandes descubrimientos como los de Dante, Colón, el Quijote, Goethe, Rousseau, Rilke, Bolívar, entre otros grandes viajeros. Esta idea del viaje sirvió además para definir propiamente lo que es el

conocimiento, la educación y la formación. Estas tres experiencias vitales del ser humano son viajes que hacemos hacia el saber, la civilización, y hacia nosotros mismos. El viaje como un salir afuera, un irse de algo para luego retornar, como una experiencia de fuga, de abandono, como la expresión más nítida de saber que las cosas vitales y esenciales de la vida se producen porque vemos las cosas y las ideas desde lejos y desde cerca, de otro modo, con otras sensaciones, sentimientos y experiencias, como si fuera otra persona la que hicieron este retorno.

El viaje nos aclara que experiencia es: ir y volver para cambiar las cosas y las ideas. En el saber o el conocer esta la idea de ver, percibir, leer, comprender, para luego abandonarlo todo, alejarse de esas primeras sensaciones y retornar a ellas, cambiados, para poder transformar las cosas y las ideas. Nuestra formación, nuestra educación, es un viaje que hacemos desde la infancia en contacto con las cosas, las ideas, con el mundo. Educación viene de latín, *educare* que significa salir fuera lo mismo que *exper-ientia* que

significa salir hacia fuera y pasar al través. Vemos el mundo de una forma distinta en la niñez, en la adolescencia y en la vida adulta. Al pasar el tiempo, al extenderse el espacio cambiamos, nos transformamos, y también las cosas, las ideas, y construimos un mundo cada más cerca de nosotros. El mundo estaría alejado de nosotros si lo contemplamos, el mundo seguirá alejado si lo tenemos cerca. Para que el mundo cambie hay que verlo de lejos y de cerca al mismo tiempo. Verlo en la vida adulta como niños, mantener el adolescente en nosotros, sentir la maduración en los cambios

El viaje es, pues, la forma que mejor expresa la experiencia en este nuevo sentido que indicamos, como cambio de las cosas y de las ideas, como transformación, modificación, aventura. En el fondo es esta idea la que encontramos en toda aventura del conocimiento, sea en forma de la ciencia o de la vida. Un científico no es un hombre o mujer que solo contempla el mundo, es un viajero, un aventurero que con materiales conceptuales emprende la infinita tarea de cambiar ideas, visiones,

formas de entender. Emprende la tarea ingrata de búsquedas nuevas de la realidad, del mundo, de la percepción de las cosas. Si el científico o el hombre de letras persigue modificaciones en todos los órdenes diremos que es un ser de experiencias. Porque debe tenerse claro que la no-modificación de la realidad, no produce experiencias. Al acto de vivir, al hecho de ver, a la sensación de leer, a la función de trabajar no se le puede dar el nombre de experiencias en la vida. Se equivoca el empresario, el gerente, el patrón que privilegia siempre a las personas con experiencia. ¿Se puede llamar experiencia o tenerla al haber realizado diferentes oficios u ocupado distintos puestos en una misma actividad o haber sido profesional y empezar a trabajar? Esta concepción es la respuesta de los hombres prácticos del siglo XVIII contra los contemplativos, pero no es una idea novedosa de experiencia.

Esta experiencia sólo surge de haber sido productivo, haber cambiado algo en la vida, haber hecho transformaciones significativas en la realidad; en este

sentido hay que entender la obra educativa de Dewey, educador, y pedagogo norteamericano. No hay duda en que la experiencia atraviesa su obra *Democracia y educación* escrita en 1914. Para Dewey lo importante es valorar el lado activo de las cosas, del mundo, de la exterioridad. En ese primer libro habla de la objetividad, de lo exterior, de las cosas y de las situaciones, puesto que vivimos en un mundo, dice, de personas y cosas que son de acuerdo a las experiencias pasadas. Dewey ve la experiencia como pensamiento y conocimiento; en esta doble característica aparece el concepto de experiencia como padecer o sufrir, cuando actuamos, sobre alg, dice Dewey, sufrimos las consecuencias. Esta idea no separa los estados mentales de las cosas sino que los une, aunque va en contra de los filósofos quienes opinan que se puede pensar y aún actuar sin que el mundo reaccione;³ Dewey considera que interactúan las cosas y el pensamiento, y siempre que pensamos, actuamos. El solo existir significa que estamos unidos al mundo y a las cosas, les hacemos algo y nos afectan en reciprocidad. Las cosas, el

individuo o la vida misma siempre están conectadas o comunicadas.

Dewey nos advierte, que el simple actuar, el vivir, el pasar o estar en el mundo no constituye una experiencia. Se requiere la conexión, el retorno de las cosas sobre nosotros. Esto implica que debemos conocer cómo opera ese sentido inverso de las cosas, “cuando una actividad se continúa en el sufrir las consecuencias, cuando el cambio introducido por la acción, se refleja en un cambio producido en nosotros, entonces el mero fluir está cargado de sentido”. Dewey la llama aprender que la experiencia, es un movimiento de ida y vuelta entre las cosas y nosotros. El asimilar o incluso el percibir, el entender o comprender es un aprendizaje parcial porque significa que no ejercemos un sentido activo sobre las cosas.

Los impulsos ciegos sin dirección no son experiencia y nos llevan a un aprendizaje. El aprender ocurre cuando el mundo, por medio de las cosas, objetos, sensaciones o por las situaciones pasadas o presentes nos transmiten algo, nos

cambian, nos hacen que padezcamos sus consecuencias de tal modo que efectivamente este padecer se refleje en el nuevo estado de la situación. Lo que implicaría uno anterior o posterior, una retrospectión o una proyección. Aprender como experiencia es prever lo ocurriera o adaptarse a lo que está ocurriendo.

Para Dewey la experiencia no se da en su inmediatez, no es evidente por sí misma y de esto da muestras claras la *Escuela Tradicional*. La experiencia se tiene que interpretar según dos conceptos fundamentales que son los que aparecen en su libro *Experiencia y Educación* (1938): continuidad e interacción hacen parte de una teoría sobre la experiencia necesaria para poder dirigir un nuevo proyecto de educación, la cual hace parte del método educativo. Sin éste la educación no puede incorporar la experiencia a su quehacer. Dewey defiende esta idea como una modificación de la vida de quien la padece. En ese sentido equipara la experiencia al hábito. “La característica del hábito es que toda experiencia emprendida y vivida modifica al que actúa y la

vive, afectando esta modificación, lo deseemos o no, a la calidad de las experiencias siguientes". Para Dewey la verdadera experiencia cambia a la persona; articulada al hábito, le da un nuevo significado; no entender el hábito como un modo fijo de hacer cosas sino como una modificación de las actitudes y sensibilidades. El principio de continuidad significa que "toda experiencia recoge algo de lo que ha pasado antes y modifica en algún modo la cualidad de la que viene después".

70

Una experiencia abre nuevas posibilidades; es como un nuevo umbral que aparece. Cada experiencia es una fuerza en movimiento (impulso) que solo se puede medir por la dirección del mismo. En un contexto educativo es importante ver en qué dirección marcha la experiencia, lo cual presupone que las personas viven un presente distinto de experiencia. El que tenga una mayor, organiza mejor las experiencias del otro. Otro aspecto esencial del principio de continuidad es que la experiencia no solamente entra en una persona sino que también influye en la formación de su deseo. Es, pues, activa y cambia las

condiciones bajo las cuales se ha tenido la experiencia. Este penetrar tiene todas las características de una variación radical en el comportamiento.

El principio de la interacción opera de forma equilibrada entre lo interno y lo externo del individuo y forman lo que Dewey llama una situación. Desde Kant, Dewey sabe de la importancia del saber acumulado por la ciencia y los expertos, también las condiciones espaciales y temporales de los conceptos, que son condiciones objetivas y externas al individuo, agregados a los factores internos: necesidades, propósitos y capacidades, que al unirse con las objetivas forman situaciones de interacción entre el individuo y el mundo, "una experiencia es siempre lo que es porque tiene lugar una transacción entre un individuo y lo que, en el momento, constituye su ambiente" (personas, juguetes, objetos, sensaciones, etc). El ambiente, dice Dewey, es cualquier condición que interactúa con las necesidades, propósitos y capacidades para crear la experiencia que se tiene.

Dewey no se olvida de vincularla con la experimentación. Esta idea la retoma de las ciencias y particularmente de los movimientos del siglo XVII. Los métodos de las ciencias, en su opinión, no son más que la experimentación realizada bajo las condiciones de un control deliberado de las condiciones de la experiencia: partir de un dato, indagar, inquirir, ver sus efectos, plantear hipótesis y comprobarlas. Esta fue la conquista de las condiciones de la exterioridad o de la naturaleza (que tanto ha valorado), pero sobre todo fue la posibilidad, por paradójica que sea, de poder transformar la vida de los sujetos que participan del conocimiento. Dewey consideró que con el método experimental se creó una nueva filosofía de la experiencia y del conocimiento en donde es mucho más importante lo primero por todo lo que el conocimiento tiene de receptivo y pasivo. Se creó "una filosofía que coloca ya la experiencia en oposición al conocimiento y a la explicación racional. La experiencia no es la suma de lo que se ha hecho de un modo más o menos casual en el pasado: es un control deliberado de lo que es

hecho con referencia, a hacer que lo que nos ocurre y lo que hacemos a las cosas sea lo más fecundo posible en sugerencias (en significados sugeridos) y un medio para comprobar la validez de las sugerencias”.

La interpretación de la experimentación, destacando los efectos del conocimiento sobre nuestra vida, lo que nos ocurre en el momento de hacer, pensar o imaginar y también la forma como podemos afectar las cosas, el mundo, la exterioridad, para transformarlas y transformarnos es un aporte original y sugestivo de Dewey que está muy lejos de entender la experimentación como algo pasivo, mecánico y repetitivo que solo ocurre en las ciencias y con los sujetos de ciencia. Experimentar en nosotros, en nuestras vidas, la experiencia como una forma de vincular las cosas a nuestro entorno de modo activo y productivo fue la propuesta más novedosa de Dewey, respecto a la subjetividad que dirigida de un modo educativo replantea el problema del aprender en tres puntos; aprender a conocerse a sí mismo, al mundo de los hombres y de las cosas; aprender a hacerle

algo a las cosas cuando se desea descubrirlas y aprender a alterar las condiciones de las cosas.

El concepto de situación es una aportación al problema de experiencia que consiste en el cruce del hacer, el mundo y las actividades que el sujeto dispone como capacidades y que se convierten en un aprender. La situación en el mundo son las conexiones que tienen siempre los objetos que existen. Para Dewey no hay objetos aislados entre sí o respecto a los individuos, sino en un contexto ambiental y en una situación subjetiva. El punto de partida de un proceso de experiencia es un acontecimiento, pero este suceso es incompleto, todo objeto necesita que lo completen, que le den los sentidos que le faltan. En este orden falta una relación entre el suceso y un agente. Toda idea es un sentido de las relaciones, uso y causa de una cosa. Los sujetos siempre están interactuando con múltiples objetos, fantásticos, volitivos, reales, etc. De allí por esto la experiencia no solo se da con objetos tangibles, en gran parte de la vida la experiencia es preponderantemente imaginaria.

Agregando que la experiencia es de continuidad, el cuadro es tan complejo que un solo cambio de situación puede representar un verdadero cambio del mundo, en opinión de Dewey.

Dewey se preocupa, pues, de mantener los dos aspectos de la experiencia unidos, el externo y el interno, como condición de integralidad en el saber, el conocer, el querer. Estas relaciones deben estar cohesionadas con sus objetos, situaciones y mundos posibles. Continuar e interactuar se unen porque “la continuidad” y la interacción en su unión activa, recíproca, dan la medida de la significación y el valor de una experiencia” que en su conjunto hacen de cualquier acto momentáneo o acontecimiento, un signo o medida de valor que debe ser explicado en toda su complejidad. Situación que corresponde a lo que Dewey llama, pensar la experiencia, es decir, es la relación entre lo que tratamos de hacer y lo que ocurre como consecuencia. Ninguna experiencia con sentido es posible sin algún elemento de pensamiento. La simple

observación no es conocer, mucho menos pensar; puede ser el principio de un pensamiento sobre la experiencia, si se relaciona este ver con lo que se halla en medio, para ligar la causa y el efecto, la actividad y la consecuencia.

Pensar es, pues, encontrar las conexiones, cambiar la

observación inicial o superarla: “es el esfuerzo intencional para descubrir conexiones específicas entre algo que nosotros hacemos y las consecuencias que resultan de modo que ambas cosas lleguen a ser continuas... el pensar es así equivalente a hacer explícito en nuestra experiencia el elemento inteligente”. Este hacer explícito

puede ser entendido como la construcción de hipótesis pero también como un esperar, “tan pronto como un niño pequeño comienza a esperar, empieza a usar algo que está ocurriendo ahora, como un signo de algo que va a seguir”. Pensar como experiencia o la experiencia del pensar se da en el ámbito de una espera, una especie de atención inquieta, expectante, que es la que caracteriza al pensador.

Nos queda un punto final en cuanto la experiencia. Este aspecto lo había enunciado Dewey, pero lo encontramos en otros filósofos desde mucho antes, incluso en los griegos y podemos decir que es la más novedosa interpretación de la experiencia. La experiencia definitivamente no puede entenderse como una enseñanza que adquirimos, lo que se adquiere sin mediación de una crítica, una distancia y una perspectiva son hábitos de identificación con las cosas del mercado, los objetos del capital, el consumo de las ciudades, las ideologías de la cultura. Rousseau diría que adquirimos vicios, porque nada garantiza que seamos mejores por tener experiencias de cualquier clase. La experiencia como transformación de las ideas y de las cosas requiere de un tema fundamental y para que sea verdadera, que incorpore la transformación del individuo mismo.

Con esta última idea podemos definir la experiencia como la transformación de las ideas, de los conceptos, de las cosas siempre y cuando pasen por la



Tomado del *Nederlands Dans Theater*.


transformación de uno mismo. Tiene como fin y condición que seamos transformados, cuando participemos en el cambio de la realidad y de la sociedad. Nuestra vida es la que hay que transformar. Es muy importante saber, comprender y cambiar las cosas que pasan, pero más importante es dedicarnos a modificar lo que nos pasa, lo que sentimos, pensamos, vivimos y hacemos.

Quién soy, dónde estoy, para dónde voy, son las preguntas sobre la experiencia y colocan como protagonista de toda la historia a la vida misma, a uno mismo. El hombre contemplativo repetía el saber acumulado en la historia y por las ciencias. El saber era repetir, memorizar, asimilar, adquirir las ideas previas, producidas por otras experiencias. Los hombres prácticos consideraron que el saber ya no era eso sino intuir, ver, representar en sí mismo lo que eran las cosas y las ideas. La experiencia era única, personal, interior, original. Posteriormente se entendió que no era bastaba decir lo de uno sino cambiar lo que se dijera de uno y las cosas en las que nos apoyamos para decirlo. Finalmente sabemos

que hay que hablar de sí mismo, no de otros o de las cosas, para saber de uno. Cuando se hable de otros, o de las cosas hay que hacerlo de tal modo que digamos lo que nos pasa cuando lo hacemos.

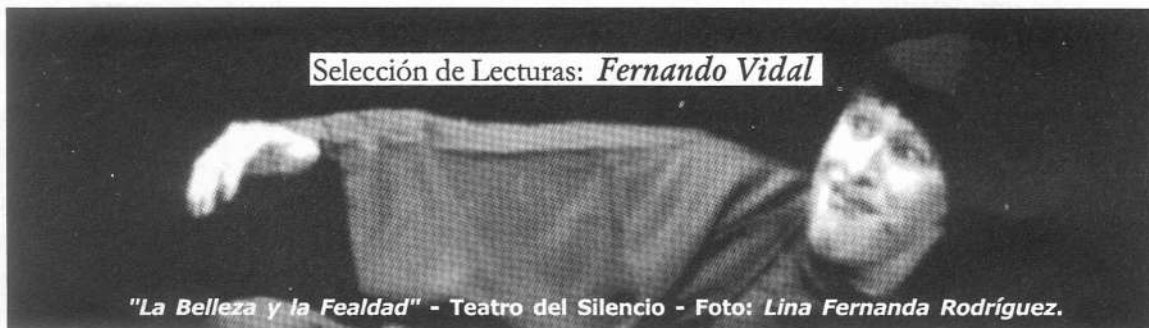
Desde el siglo XVIII nos han enseñado a gobernar las cosas, a mandar sobre ellas, a dominar la naturaleza, a imponer nuestras ideas a los objetos y hacerlos productivos y de esta forma se construyó la cultura de las sociedades democráticas, que incluye por supuesto una forma de gobierno político, penal, judicial, moral y civil. A fines del siglo XX empieza a aparecer una forma distinta de gobierno de las gentes, de las cosas, de las ideas. El principio fundamental de esta forma de gobierno y de esta racionalidad de vivir es la preocupación por uno mismo, la vida, el cuerpo y la espiritualidad. Todo lleva a que los seres humanos se conozcan, hablen de ellos, relaten sus vidas, intuyan sus sensaciones interiores y exteriores, se pongan sus ideales.

Ahora se trata de gobernarse a sí mismo, de dominar nuestro cuerpo

y espíritu; ser dueños, de nuestro destino. Nosotros nos conocemos y nos gobernamos. Indudablemente esta apreciación de la vida y de la cultura implica una modificación radical de la educación, los hábitos, las enseñanzas. Las bases de esta nueva formación las encontraremos en una educación del cuerpo, los gestos, la actitud, los movimientos, los gustos, que vayan formando una soberanía de sí mismo en la parte erótica, la ética y la verdad, es decir, una educación que sea un modo de conducirse y un estilo para hacerlo. ¿Esto será posible? Entendiendo primero que todo cómo se llega a una verdadera experiencia, es decir, convertir nuestra vida en una experiencia, es decir, en un viaje que sea capaz de modificar nuestros hábitos, nuestras identidades. Salir y retornar a sí mismo y en esa travesía, encontrar no nuestra originalidad o identidad secreta sino nuestras diferencias con las cosas, las ideas, con este mundo, y poder así construir un nuevo futuro que venga de nosotros mismos porque así lo queremos 

LECTURAS PARA UNA POÉTICA TEATRAL CONTEMPORÁNEA

Selección de Lecturas: *Fernando Vidal*



"La Belleza y la Fealdad" - Teatro del Silencio - Foto: *Lina Fernanda Rodríguez*.



MIRAR / HACER MIRAR, *Paradoja Teatral*

“Hay sin duda, en el teatro, una actividad visual que podemos considerar directa e incluso irreflexiva: es el mirar la escena. Con esta actividad simple el sujeto ya se especializa como espectador. Como en las artes visuales en general, el mirar va acompañado en el teatro, sin embargo, por alguna urgencia. Ella lo fundamenta como su razón y lo refuerza. Es la urgencia del hacer-ver, y la singularidad de la escena como foco de interés se impone continuamente al espectador para obtener la garantía de su atención. Así pues, y por definición, la escena teatral es lo que da - que - ver.

No sólo se encuentra en el eje de una mirada que podría ser distraída, aceptando esta distracción como

un deambular irreflexivo del ojo por la superficie de la imagen en acción. A la distracción posible del mirar la imagen teatral le opone la atracción de urgencia para llevar esa mirada a la realidad de un ver efectivo frente a la cosa que se exhibe...

Un espacio y un tiempo reales (la vida) se reúnen para la ficción escénica (otro tiempo, otro espacio) y esa ficción, en la que el espectador llega a involucrarse como copartícipe, puede ser vivida por él, a su vez, como real.

Esta es una de las razones principales por las cuales el teatro es el lugar privilegiado de la “purga” aristotélica, homeopática cuyo efecto consiste en regenerar el plano de la realidad mediante la verosimilitud del representar escénico”.

El axioma básico sería este: no es que haya un espacio escénico dispuesto a exhibir la acción; es que cualquier acción que resulte destacable convierte automáticamente el lugar donde se produce un espacio escénico."

Pere Salabert S.

El Espacio escénico intermitente de la representación teatral.

Lo moderno y sus postrimerías.

Figuras conceptuales de la estética post moderna.

Ciencias Humanas No. 6. Universidad Nacional. Medellín. Diciembre 1991

T E A T R O, ARTE PARADÓJICO

"El teatro es un arte paradójico. O lo que es más: el teatro es el arte de la paradoja; a un tiempo producción literaria y representación concreta; indefinidamente eterno (reproductible y renovable) e instantáneo (nunca reproducible en toda su identidad); arte de la representación, flor de un día, jamás el mismo ayer; hecho para una sola presentación, como Artaud lo deseara.

Arte del hoy, pues la representación de mañana, que pretende ser idéntica a la de la velada precedente,

Teatro del Silencio
"La Belleza y la Realidad"
Foto: Lina Fernanda Rodríguez.

se realiza con hombres en proceso de cambio para nuevos espectadores; la puesta en escena de hace tres años, por muchas que fueran sus buenas cualidades, está, en el momento presente, más muerta que el caballo del Cid. Y, no obstante, siempre quedará algo permanente, algo que, al menos teóricamente, habrá de seguir inmutable, fijado para siempre "el texto".

Anne Ubersfeld.

Semiótica Teatral.

Cátedra. Universidad de Murcia.

Madrid. 1989

ESPACIO ESCENICO Y ESPACIO TEATRAL

"Por principio un objeto en el escenario debe tener vida propia, tan propia que pueda manifestar una relación intencional con el actor. No existen elementos de adorno en el escenario; existen elementos útiles para la acción dramática; por eso los elementos de la escena se llaman utilería. El elemento útil es aquel que se usa y tiene un desgaste o una recuperación de energía durante todo el transcurso del hecho dramático. Los objetos a los actores, tomados como objetos en el espacio, son sujetos en el espacio;

pero el director los toma en el espacio, crea puntos de atención que hay que articular, por eso el escenógrafo ya no se llama escenógrafo sino “articulador del espacio escénico”; es alguien que articula el espacio de tal manera que sea capaz de tejer una urdimbre dramática, a través de la conjunción entre los elementos y el espacio dramático.

76 Cuando tenemos los actores, sillas, mesas, etc., empezamos a tejer una relación intencional. Esta mesa, una ventana al fondo... cualquier objeto empieza a tener una intencionalidad con los actores. Una ventana al fondo que nunca se abre, que no pasa nadie por ahí... es una imbecilidad. Si hay un teléfono y nunca suena porque es de “ambientación”, no sirve par nada. Yo no creo en la expectativa del público que espera que en algún momento, pase algo muy importante con los objetos que hay en el escenario.

La relación intencional del actor, una mirada hacia un objeto, hacia una persona, debe tener tal potencia que logre llegar de un sitio a otro y producir un triángulo de energía fuerte. El espectador tiene que “sentir” toda esta cantidad de energía para poder percibir esa mirada o el movimiento de esa persona que abarca y envuelve cualquier objeto. Aquí lo importante es entender que cualquier desplazamiento de una persona o un objeto dentro del escenario, debe provocar, como acción, una reacción inmediata en el público y la energía que se entrega depende de la contraposición de esa energía en la escena y se vuelve tridimensional: adquiere un cuerpo, concreto, real y físico que se puede tocar y sentir.

ESPACIO RITUAL Y ESPACIO TEATRAL

El hombre tiene que penetrar en un espacio lleno, no en un espacio vacío, y tiene que abrirse paso. Hablamos del actor que conjuga su propia energía con las energías preexistentes, y cuando no se produce esa íntima unión entre esa energía previa con la energía que yo traigo, no hay ninguna comunicación con nadie. El espacio ritual es un espacio elegido; es el espacio que nosotros adjetivamos con nuestra presencia. Un espacio cualquiera se puede volver ritual en la medida en que nosotros le demos “un nombre”. Las cosas existen cuando nosotros les damos un nombre; antes no existen. El mundo existe porque nosotros lo nombramos y el espacio ritual existe cuando nosotros le entregamos libremente esa adjetivación del ritual. Ese espacio ritual, esa primera relación del hombre con ese espacio, se da en un tiempo físico; hay un primer contacto, hay un estar, un compartir con ese espacio y hay un salir de ese espacio, un permanecer para siempre en ese espacio.

... Los rituales siempre nacen de una necesidad del ser humano de contactarse con el misterio, de tener un acercamiento, por muy pequeño y precario que sea al misterio. Como teatristas trabajamos constantemente con el misterio.

... En el teatro siempre hablamos de nuestros propios fantasmas, de nuestra propia observación.; pero éstos le importan a la gente en la medida en que se sientan como convidados a entender, y que se sientan partícipes; que se sientan como amarrados a ese diálogo que nosotros queremos entablar con ellos.

No les pido cosas extraordinarias pero sí que realmente respondan a algún sentido interior, traten de partir del interior, no del exterior.

... Lo importante no es la ruptura, sino el recobrar para la sociedad ese poder de asombro. Cada teatrista tiene su manera para plantearlo. Creo que la ruptura violenta es más fácil, porque produce un rechazo y el rechazo nos hace sentir muy bien, nos hace sentir por encima de la comunidad. Me rechazan porque no me entienden; y la gente que no es entendida, finalmente se siente muy genial. Yo hago teatro para que la gente me entienda lo que quiero decir, no para que no me entienda. Cuando se habla del tiempo ritual y la comunidad, del rito y los recorridos del rito, es porque en todo rito existe una primera parte, que debemos tener en cuenta para el ejercicio."

Caudio Girolamo

Rito, espacio y mensaje teatral.

Memorias del Taller Nacional de Dirección Escénica.
COLCULTURA. 1994

LO PRE-EXPRESIVO

"El concepto de pre-expresividad puede parecer absurdo y paradójico, dado que no toma en consideración las intenciones del actor, sus sentimientos, su identificación o no del personaje, sus emociones, es decir, la psicotécnica. De hecho es la psicotécnica la que ha dominado la formación profesional del actor y la relativa investigación científica sobre el teatro y la danza por lo menos los dos últimos siglos.

La psicotécnica dirige al actor hacia un QUERER EXPRESAR: pero el querer expresar no decide QUÉ

SE DEBE HACER. La expresión del actor deriva -casi a pesar de sí mismo- de sus acciones, del uso de su presencia física. Es el HACER y el CÓMO SE HA HECHO lo que decide QUÉ SE EXPRESA.

... Este substrato pre-expresivo está comprendido en el nivel de la expresión, de la totalidad percibida por el espectador. Pero manteniéndolos separados durante el proceso de trabajo, el actor puede intervenir a un nivel pre-expresivo, COMO SI, en esta fase, el objetivo principal fuese la energía, la presencia, el bios de sus acciones y no su significado.

... La antropología teatral postula que el nivel pre-expresivo se da en las raíces de las diferentes técnicas actorales y que, independientemente de la cultura tradicional, existe una fisiología transcultural

TECNICA EXTRA-COTIDIANA: *Búsqueda de una nueva postura.*

En el teatro KABUKI, también en Japón, existen dos estilos diferentes: el ARAGOLO y el WAGOLO. En el Aragolo o estilo exagerado, se aplica la denominada ley de la diagonal: la cabeza del actor debe hallarse en el extremo de una línea diagonal fuertemente inclinada cuyo otro extremo está constituido por uno de los dos pies. Todo el cuerpo se mantiene en un equilibrio alterado y dinámico sostenido por una sola pierna. Esta posición es la contraria a la del actor europeo, que para ahorrar sus energías asume una posición de equilibrio estático que requiere el mínimo esfuerzo.

... En Europa, la única forma codificada de representación es la danza clásica. Hay en ella como

una intención de obligar al bailarín a moverse en un equilibrio precario.

... Aquí cabría preguntarse por qué en todas las formas codificadas de representación tanto de oriente como de occidente se encuentra esta constante, esta "Ley": una deformación de la técnica cotidiana de caminar, de desplazarse en el espacio, de mantener el cuerpo inmóvil. Esta deformación de la técnica cotidiana, esta técnica extracotidiana, se basa esencialmente en una alteración del equilibrio. Su finalidad es una situación de equilibrio permanente inestable."

Eugenio Barba - Nicola Savarese
El Arte Secreto del Actor.
Diccionario de Antropología Teatral.

RECEPCION

78

"La **ESTETICA** es, etimológicamente, el estudio de las sensaciones y del impacto de la obra de arte en el sujeto receptor. Ciertas categorías teatrales (como lo trágico, lo extraño o lo cómico) no podrán ser aprehendidas sino en la relación entre el sujeto y el objeto estético.

De hecho, se trata de establecer en qué aspecto de la percepción es una interpretación, incluso una recreación de la significación, particularmente en los textos o espectáculos donde todo reside en la profusión o ambigüedad de las estructuras significativas y en los estímulos hacia los que el espectador necesariamente debe orientar su propia pista hermenéutica.

PUESTA EN ESCENA

Hoy, por el contrario, el texto es una invitación a buscar

sus numerosas significaciones, e incluso sus contradicciones: permite así provocar una interpretación nueva concretándola en una apuesta en escena original. El advenimiento de la puesta en escena prueba, además, que el *arte teatral* merece ahora el derecho a ser citado como un arte autónomo. Su significación hay que buscarla tanto en su forma como en su estructura dramática y escénica y en el o los sentidos del texto.

COMUNICACIÓN TEATRAL

Las investigaciones actuales sobre la estética de la recepción desplazan el punto de vista del análisis literario de la instancia de producción (autor) hacia la instancia de recepción (lector, espectador, observador). Si formulamos la hipótesis de una comunicación de la representación hacia el espectador, es preciso preguntarse a quién se dirige el texto dramático, cómo interpela al público y cómo ésta lo "trabaja".

La hipótesis fundamental es que:

1. El texto y la escena son capaces de organizar, incluso de manipular la recepción correcta de la obra.
2. Que se puede detectar, en la obra presentada, un "receptor implícito" que adopte la forma, o bien de un modelo teórico impuesto al lector, o bien de un receptor ideal del conjunto de la obra, especie de super-espectador onmisciente, o bien, en ciertas obras, de un personaje que sirve de vínculo entre nosotros y el autor.

El teatro representa la comunicación humana, por lo tanto comunica acerca de la comunicación: por medio de qué podemos representar, por medio de qué (o con ayuda de qué) podemos comunicar". (OSOLOBE, 1980)

Patrice Pavis

Diccionario del Teatro.

Paidós. Barcelona. 1983

DRAMATURGIA DEL AUTOR

“Escribir teatro es potenciar a través de la palabra la síntesis del verbo y gesto, el lugar donde late la contradicción inicial y donde radica todo tesoro dramático.

La relación palabra - imagen (materia prima de este oficio) nos ofrece posibilidades infinitas, sin embargo solamente algunos privilegiados saben saltar más allá de las ideas recibidas, y los códigos habituales para encontrar la metáfora nueva, la que produzca un asalto a todo lo dado por sabido y derroque la imagen - palabra vieja y manoseada.

El escritor teatral se enfrenta con un lenguaje siempre marchito que debe ofrecer reluciente. Recoge de la basura el habla y lo trastoca en poema.

Una línea debe cobrar la importancia de un disparo. Pensar en el relámpago.

Fugaz pero indiscutible. Estremecedor.

La lejana presencia de la amenaza que nos hace pensar en lo terrible que había sido estar hoy bajo su fuego.

Pero, al mismo tiempo, desear haber estado.

El arte de sobrevivir.

Rozar los labios de la muerte”.

Marco Antonio de la Parra

Para un joven dramaturgo (sobre creatividad y dramaturgia).

Colección Teoría Escénica.

Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas. Madrid. 1993

TENDENCIAS CONTEMPORANEAS

“A mi modo de ver, el teatro se sacude del yugo de lo conceptual y explora otras alternativas, donde convergen orígenes y llegadas, ciclos y culturas. Tal vez en la fiesta propiamente dicha y en el carnaval pueda apreciarse mejor lo que estoy planteando.

La cotidianidad de la fiesta rompe con la cotidianidad de la rutina. Se desarrolla entre actores y espectadores de una manera generosa y, se podría decir, imprevisible. No sólo a nivel del espectáculo, de la representación, sino, sobre todo, con relación a los espacios vitales y a la condición humana de cada individuo, en relación con otros individuos y con la comunidad.

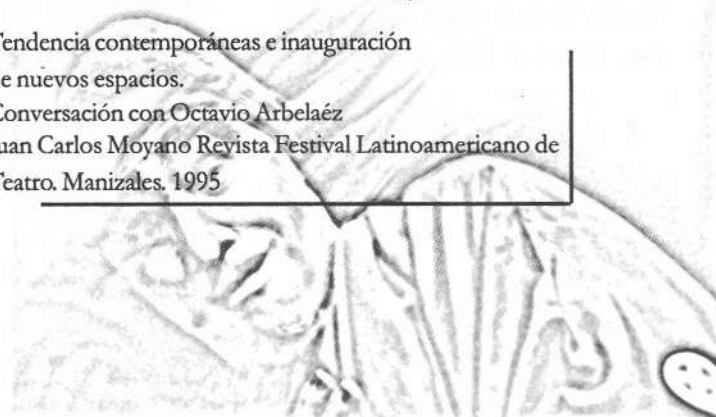
La fiesta despoderiza y crea planos horizontales en las relaciones sociales: inventa territorios no ordinarios e incuba los lenguajes del mito cultural. Es posible que fiesta, juego y teatro tengan las mismas claves en su origen remoto y que sus compatibilidades pertenezcan a una referencia profunda y perdurable.

Más que pensarlo así lo siento”

Tendencia contemporáneas e inauguración de nuevos espacios.

Conversación con Octavio Arbeláez

Juan Carlos Moyano Revista Festival Latinoamericano de Teatro. Manizales. 1995



EDUCACION ARTISTICA EN TEATRO Y FORMACION INTEGRAL

Por: *Oswaldo A. Hernandez D.*
Actor y Licenciado en Arte
Dramático

Este trabajo está motivado por la necesidad de recordar a los docentes, padres y estudiantes las competencias y compromisos de la educación artística en teatro.



A partir de una serie de lecturas que nos recuerdan ante todo que la educación artística, no puede ser tan solo un trabajo de instrumentación, que desconozca la responsabilidad que se tiene frente a la formación de jóvenes y niños.

No está planteándose nada nuevo, ni es el producto de una especulación personal; se busca

"Fanfarrones y Pispiretas" Foto: Archivo Facultad de Teatro



contextualizar las prácticas educativas de las disciplinas artísticas con los procesos de desarrollo del estudiante.

Igualmente es una forma de compartir las múltiples experiencias, de casi un lustro de brega, para la consolidación de un modelo propio en la formación teatral para los jóvenes Vallecaucanos en la Facultad de

Teatro de Bellas Artes.

Es una búsqueda de afirmación en un camino que hemos escogido a conciencia; el mundo contemporáneo y las dinámicas de la industria de la cultura y el arte tienden a demandar procesos y modelos de formación que se sustentan en la imitación de la búsqueda de resultados, sometidos a parámetros de desempeño

impuestos por el mercado, desconociendo que la finalidad última de la educación es la formación del ciudadano del siglo XXI para un nuevo país.

La reforma educativa, a partir de la ley 115 de 1994, ha generado una mirada seria y halagadora hacia las actividades artísticas y su aporte a la formación integral del ser.

Es importante para avanzar en la definición y concreción de los aportes de estas disciplinas, llamadas artísticas dentro del curriculum, que se tome como marco de referencia la educación por procesos, su significado y sentido, de tal forma que se puedan establecer con claridad qué procesos del desarrollo del estudiante están involucrados en las prácticas denominadas artísticas.

Establecer también si las actividades artísticas por sí mismas tienen la posibilidad de constituirse en disciplinas que inscritas en el contexto escolar aportan elementos generadores de valores y actitudes para la tolerancia, la convivencia, el pensamiento democrático, la valoración del entorno, o si por el contrario estos son el resultado de

nuevas y democráticas formas de relación en el aula a partir de estas actividades.

Vale la pena preguntarse si la expectativa generada por las áreas artísticas, con todas sus arandelas, actividades y eventos está fundada en un principio serio por buscar modelos pedagógicos consecuentes con las nuevas y esperanzadoras finalidades de la educación para el nuevo país.

Fomentar, estimular, desarrollar la creatividad se ha constituido en una búsqueda y a la vez en una finalidad de los procesos educativos y es cuando ciertos problemas que evidencian las áreas de formación común del curriculum recurren necesariamente a la educación artística como única salida posible. No por esto se puede esperar de la formación artística, que ahora se valora igualitariamente con las demás áreas del conocimiento, la solución a innumerables problemas del ámbito escolar que probablemente se generan en las actividades, procedimientos y métodos que sustentan y rigen la actividad pedagógica de esas otras áreas.

Quiero pues introducir los asuntos

que a mi juicio están implicados en la práctica artística teatral para poder así establecer claramente las competencias, en función de los aportes y contribuciones a los procesos de vida del estudiante en la institución escolar.

Es de suponer que la educación artística, en cualquier disciplina, aporte al estudiante los elementos teóricos, los fundamentos de una técnica en función de la producción - creación, la aproximación al ámbito de la estética al igual que la relación crítica con el arte, que posibilite su lectura, valoración, interpretación y disfrute.

Así, se debe estructurar el área con una serie de contenidos y prácticas que puedan ser desarrollados, articulados en función de logros verificables en los diferentes procesos de desarrollo del individuo. No tiene sentido en sí mismo el teatro porque haya que hacer teatro, porque es importante la actividad artística (cosa que aparentemente no se discute) o lo porpone la ley. Debe clarificarse que pretende la actividad artística. No se trata simplemente de generar espacios lúdicos, de

encuentro, de recreación por sí mismo, en donde nos se espera nada distinto a la asistencia por parte del estudiante. Se necesita de él y del docente un compromiso para desarrollar y apropiarse de destrezas y conocimientos verificables.

El proceso de sensibilización, de comunicación, el desarrollo de un espíritu investigativo, la promoción de valores de tolerancia, de reconocimiento y respeto por la diferencia, las ideas y trabajos de los otros; son algunos de los aspectos que involucran la práctica teatral que se realiza en un medio escolar.

De una parte está el trabajo práctico que involucra actividades corporales, ejercicios en donde se espera del participante un desempeño consecuente con la finalidad de los ejercicios propuestos. No se puede permitir que las clases de las áreas artísticas sean juegos colectivos sin propósitos claros a nivel formativo, que sus docentes sean recreadores y los espacios destinados para este trabajo no se valoren, sino que se consideren actividades antidoto contra la rutina y el estrés, aunque lo pueda ser. La

práctica corporal debe trabajarse en función del desarrollo de habilidades y destrezas, promoviendo la armonía del individuo con su cuerpo, generando la justa valoración del mismo y aportando al desarrollo de la identidad.

Existe un riesgo determinado por la concepción que el estudiante o la comunidad tienen de la actividad artística y los artistas. Por lo general hay una preconcepción equívoca que asocia pecado e inmoralidad a este tipo de prácticas. Por esto demanda un serio trabajo de aproximación al universo de la cultura, al conocimiento y reconocimiento de las manifestaciones artísticas, en especial las del teatro pero no exclusivamente; la contextualización del arte al momento histórico y social que le determina, posibilitando la comprensión del hecho artístico - estético, como la expresión del hombre frente a la realidad, la sociedad, la historia, la existencia.

Son varios los estudios que aportan elementos claves para abordar un trabajo en torno a la corporalidad, si aceptamos que el mundo

contemporáneo, con toda su estética de consumo, promueve un ideal de cuerpo, un modelo de terminado por las formas y medidas perfectas, pocas veces alcanzables para el común de los individuos. También es claro que en la escisión del ser que promueven las filosofías religiosas, la división cuerpo-alma, cierra una mirada social desfavorable sobre lo corporal, viéndolo como algo pecaminoso, sucio, objeto de represiones y castigos que buscan aconductarlo, someterlo.

Las prácticas corporales que promueve la formación teatral son el centro de esta problemática pues se constituyen en una fuente para el desarrollo armónico del individuo, la exploración de las posibilidades de expresión y comunicación, así como la vivencia misma de su cuerpo como materia significativa, y la posibilidad de simbolizar, construir signos y valorar sus sensaciones y sentimientos, de construir y reconstruir la propia imagen para establecer vínculos con los otros a partir de lo que desea y puede comunicar, expresar.

Ese reconocimiento del potencial significativo de la corporalidad, de

la gestualidad, el análisis y la reflexión sobre las minucias del movimiento y sus relaciones con el espacio, real o imaginario, será una fuente inagotable de descubrimientos para el individuo, que a través del juego de posibilidades es quien otorga sentido, propone el discurso desde su propia realidad, desde su propia sensación en donde no existe un correcto, un bien hecho o un mal hecho; se trata de un objeto de conocimiento en construcción, ligado y determinado por la subjetividad del ser y su lectura de la realidad, su imaginario y su aproximación a los avatares propios de la condición humana.

No por esto es un trabajo sin rigor; debe entenderse que por ser una actividad que se sustenta en la valoración de la vivencia, el instante, demanda de los participantes altos niveles de concentración, disposición al otro, despliegue de energía, actitud investigativa en tanto que los problemas y ejercicios permiten múltiples soluciones determinadas por la subjetividad y la intersubjetividad grupal. Estimula a los participantes para que acepten y aprovechen sus diferencias

individuales como fuentes de riqueza en la elaboración de sus trabajos.

El trabajo físico, que es muy exigente, no está determinado por patrones externos de desempeño, no se somete a la confrontación de destreza y habilidades como en las prácticas deportivas, es un trabajo que tiene valor, sentido en tanto que es la posibilidad del individuo, su propio rendimiento es el que debe superar, su vivencia de la práctica es la que determina hasta dónde llegar; demanda del docente y los participantes la capacidad de valorar y aceptar la diferencia, de aprender del otro. La técnica se desarrolla individualmente, es el fruto del proceso de vida del estudiante a través del ejercicio y se consolida en las realizaciones de trabajos que tienen finalidades claras en función de intenciones comunicativas.

Lo anterior propicia la construcción de una identidad de grupo que exprese las referencias comunes (culturales, sociales, religiosas, etc.) de sus participantes y permite integrar las diferencias individuales dentro de un ambiente dinámico de tolerancia e intercambio. Es en ese

sentido fundadora de valores y vínculos de identidad regional y nacional.

Promueve también una mirada crítica sobre el entorno y el acontecer cotidiano, en donde la formación artística, la fundamentación técnica potencian en el participante la posibilidad de lectura de la realidad para trascenderla y generar procesos de simbolización y creación fundamentales para la comunidad y la sociedad. Pretende pues desarrollar procesos de expresión, comunicación, experiencia estética cuyos recursos y a la vez finalidades son la sensibilidad, la emotividad, la contemplación, la comprensión, el disfrute, y el lenguaje simbólico.

En este orden de ideas se encuentra pues una rica posibilidad de interacción, crecimiento, desarrollo individual y colectivo en donde es posible una justa relación con cada quien y con el conocimiento que se va construyendo individual y colectivamente.

Surge aquí el interrogante fundamental, ¿están en capacidad la institución escolar, el docente y

los estudiantes, la comunidad educativa, de promover un modelo de relaciones en el aula en donde lo planteado se desarrolle sin tropiezos?

No es nada recién descubierto, las posibilidades formativas de la practica teatral y su contribución al desarrollo del individuo están y han estado implicadas en todos los procesos de la vida escolar, del curriculum común y también del oculto.

Depende tan solo de la actitud y el criterio de formación que filosóficamente sustente la practica pedagógica, seguramente sometida ya sea el área artística o cualquier otra a los determinismos de modelos autoritarios, cerrados a la participación, cuyo objeto de conocimiento no se hace vivo, cambiante, referido a la existencia de los seres. Si no se promueve en un ambiente lúdico, no tendrá ningún sentido.

Toda actividad que proponga una rutina de trabajo, el desarrollo de una técnica a través de la practica permanente, promueve la disciplina corporal, las actitudes participativas y tolerantes de la diferencia, la

armonía grupal, aporta indiscutiblemente a la formación de seres que valoran su existencia y la de los demás; sus preguntas, inquietudes e intereses, están en comunión con las vivencias y sensaciones de su crecimiento y desarrollo personal.

La reforma a la educación está determinada por un cambio de actitud, por la valoración de sucesos, del proceso vivido, por un proceso centrado en el estudiante mismo, en donde es el principal propósito integrarse con la vida, centrándose en el desarrollo del potencial humano. Se dice por eso que debe ser una educación cualitativa basada en la autoconstrucción, el autogobierno, que promueva y sustente la autonomía.

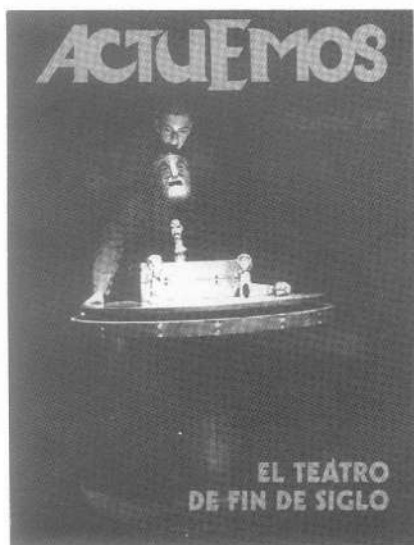
Si toda la comunidad educativa se compromete a trabajar en contra del determinismo de la autoridad, no sustentada en la capacidad de dar razón de lo que se hace y se decide, sino fundada en el poder, el autoritarismo tradicional de las viejas estructuras, sino se asume el proceso de desarrollo como esa maravillosa posibilidad de ser, sin moldes, ni modelos, ni controles,

pero sí llena de caminos y sentidos, no será posible que las prácticas artísticas o cualquier otra dentro de la educación, conduzcan a la formación esperada del ciudadano para el siglo XXI.

BIBLIOGRAFIA

- Juanola, Roser.** Reforma Educativa y Educación Artística. Aportes 48: Pedagogías Artísticas. Págs 35 - 45
- Miñana Blasco, Carlos.** Educación artística en la educación. Elementos para un debate. Aportes 48: Pedagogías Artísticas. Págs. 49-60
- Morales Gómez, Gonzalo.** El Giro Cualitativo de la Educación. XYZ IMPRESORES. Cali, agosto de 1996
- Ortiz González, Luis Augusto.** Racionalismo y Práctica Pedagógica. Universistas Xaveriana. Cali. Diciembre de 1996
- Palacio, Jorge.** Aportes a la reflexión actual sobre la educación corporal. Universitas Xaveriana, Cali. Junio de 1990
- Palacio, Jorge A.** Taller formativo integral en corporalidad y expresión: En busca de las dimensiones negadas. Universitas Xaveriana. Cali. Octubre de 1993

CANJES

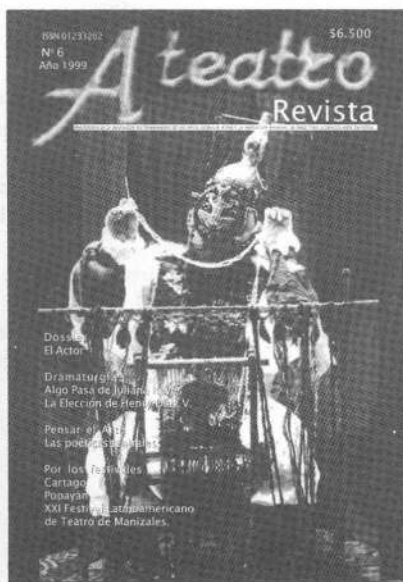


ACTUEMOS No. 30 "EL TEATRO DE FIN DE SIGLO"

Dirigida por Jairo Santa y editada por Dimensión Educativa.

Es la revista especializada en teatro con mayor trayectoria en el país, con números monográficos que aún sirven de consulta a estudiantes, artistas e investigadores de las artes escénicas, "memoria que se convierte en apoyo para la reflexión, la pedagogía y la creación de un teatro que se ha venido forjando en una lucha cotidiana contra el olvido".

Artículos de Jairo Santa, Fernando Duque, Santiago García, Gilberto Martínez, Fernando Vidal, Jorge Prada y Griselda Gambaro sobre estética y pedagogía teatral. Incluye índice de temas y autores de los números 1 a 30.



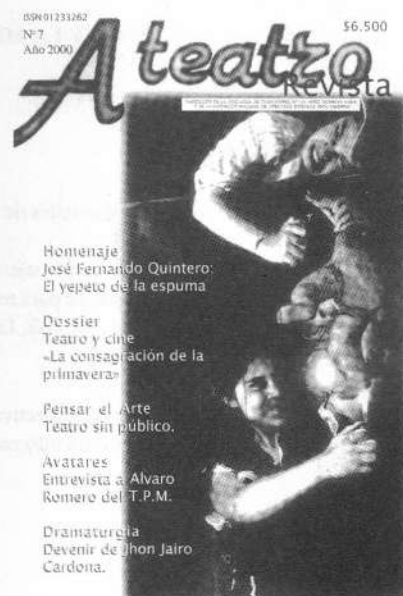
REVISTA A TEATRO (Número doble 6 - 7) año 2000

Revista publicada en Medellín por la Asociación de las Artes Escénicas, ATRAE, y la Asociación Nacional de Directores Escénicos, ANDE, dirigida por Juan Pablo Ricaurte y Germán Aurelio Arias.

Incluye un dossier sobre "El Actor" en el No. 6 y otro sobre "Teatro y Cine" en el No. 7.

Esfuerzo del sector teatral de Medellín lanzada en el VII Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá, da cuenta de los Festivales eventos y publicaciones del año 1999 e inicio del 2000.

En su editorial propone "sacar de las cenizas, como al ave Fénix, al Festival Nacional de Teatro", que fue tan importante para la reactivación del sector de las artes escénicas en sus ediciones de Medellín 94 y Cali 96.



ISSN 01233282
N° 7
Año 2000

Homenaje
José Fernando Quintero:
El yepeto de la espuma

Dossier
Teatro y cine
"La consagración de la primavera"

Pensar el Arte
Teatro sin público.

Avatares
Entrevista a Alvaro
Romero del T.P.M.

Dramaturgia
Devenir de Jhon Jairo
Cardona.



86

NOCTURNO PARA LAURA F

Autor: Fernando Vidal Medina

Editado por Bellas Artes - Cali

72 páginas

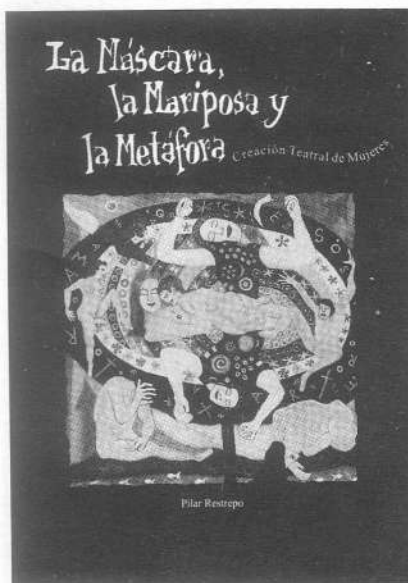
Incluye: Bocetos de escenografía y partituras de las canciones.

El texto teatral NOCTURNO PARA LAURA F fusiona la poesía y la violencia urbana utilizando como pretexto la historia de una jovencita operadora de una central de taxis que, decepcionada del tejido de mentiras con el que sus padres le han construido su vida, decide suicidarse. Una propuesta estética que presenta a los jóvenes, individuos del nuevo milenio frente a la incertidumbre del ser, y la imposibilidad de construirse sin los otros sociales. Como anota el maestro Enrique Buenaventura sobre la obra:

“Aunque las situaciones presentadas pueden ser inverosímiles, trasuntan la sensibilidad juvenil contemporánea.

Un buen ejemplo de la fragmentación y el ritmo postmodernista.

Es la agonía de una joven ante la realidad que apabulla su hipersensibilidad.”



LA MÁSCARA, LA MARIPOSA Y LA METÁFORA

Creación Teatral de Mujeres

Autora: Pilar Restrepo

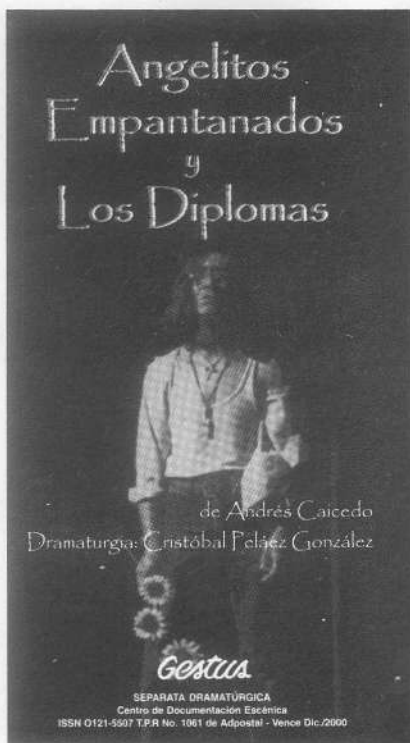
Ediciones Teatro La Máscara

260 páginas

Incluye fotografías de diferentes montajes de la agrupación.

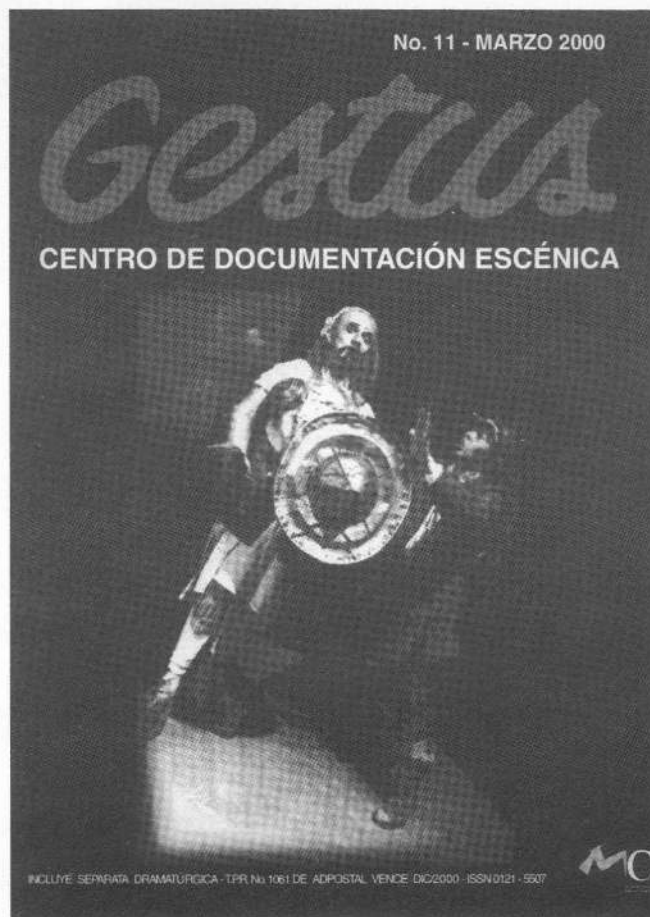
El teatro de mujeres se ha ido abriendo paso en el mundo actual; existe en nuestro contexto un movimiento que investiga y se fortalece para reflexionar sobre la actualidad y plasmar una posición escénica femenina de fin de siglo. En Cali, La Máscara ha sido el grupo por excelencia de este enfoque.

Este libro se presenta como una retrospectiva de la creación artística de la agrupación, sin embargo, su fondo es crítico y comprometido con la continuidad del movimiento teatral caleño.



SEPARATA DRAMATÚRGICA DE GESTUS

Esta vez está centrada en las obras de Andrés Caicedo, "Angelitos empantanados" y "Los Diplomas" con dramaturgia de Cristóbal Peláez González, para los montajes que realizó en Medellín con el grupo Maticandelas.



GESTUS No. 11 MARZO 2000

Edita el Centro de Documentación Escénica de la ENAD, bajo la dirección de Jorge Manuel Prada.

Este número se centra en la relación entre el teatro y la literatura, entre el texto dramático y el texto espectacular.

Incluye la conferencia dictada por Mario Vargas Llosa en el Festival Latinoamericano de Teatro de Manizales, las reflexiones de los maestros del teatro colombiano Enrique Buenaventura y Santiago García, así como los aportes de nuevos dramaturgos, directores y críticos, sobre el tema.



FACULTAD de TEA - BELLAS ARTES - Entidad Universitaria - Cali Colombia.