

Papel Escena

Revista anual de la Facultad de Artes Escénicas
Nº 10 - 2010

ISSN 0124-4833

Reflexiones sobre la crítica en el teatro
Elicenia Ramírez

Avatares de la crítica teatral
Ramiro Tejada

Tres miradas a Oc Ye Nechca
Fernando Vidal, Jaime Chabaud, Leopoldo Pulgar

Génesis del Teatro Escuela de Cali
Miguel González



BELLAS ARTES
INSTITUCIÓN UNIVERSITARIA
DEL VALLE



BELLAS ARTES
INSTITUCIÓN UNIVERSITARIA
DEL VALLE
FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS

Papel Escena

Nº 10. 2010

Revista anual de la
Facultad de Artes Escénicas

Rector

Fernando Charria García

Director

Fernando Vidal M.

Vicerrector académico y de investigaciones

Oswaldo A. Hernández D.

Consejo Editorial

Dora Inés Restrepo P.

Luz Elena Luna

Jesús María Mina

Alberto Ayala M.

Vicerrector Administrativo y financiero

Andrés Ernesto Oggioni

Editor

Alberto Ayala M.

Decano de la Facultad de Artes Escénicas

Fernando Vidal M.

Diseño Editorial

Johnattan Ríos Valencia

Fotografía de Carátula

Le Rêve (el sueño) - Peio Quintana

Fotografía de Contra-carátula

Solitud - Carlos Portrat

Diseño de Carátula

Johnattan Ríos Valencia

Traducción de textos

ISSO International Student Service ORG.

Permitida la reproducción citando las fuentes

ISSN 0124-4833

Av 2ª Norte 7N-28 Cali, Colombia
PBX: 688 3333 Telefax: 688 3333 Ext: 138
e-mail: artesescenic@bellasartes.edu.co
www.bellasartes.edu.co

Los puntos de vista expresados por los colaboradores son de su responsabilidad y no necesariamente reflejan el pensamiento de la revista.

CONTENIDO

Reflexiones sobre la crítica en el teatro Elicenia Ramírez	6
Cuerpos escindidos y miradas descentradas: el nuevo espectador como interfaz de la escena Wilson Escobar Ramírez	16
Avatares de la crítica teatral (o lo tetral en la crítica: la impostura) Ramiro Tejada	36
La crítica teatral, un ejercicio para la memoria Fernando Vidal	42
Galería de Papel / Javier Manjarrés	34/52/74/98
Estreno de Papel / Partituras del Deseo / Manuel José Sierra	54
Tres miradas a Oc Ye Nechca Fernando Vidal, Jaime Chabaud y Leopoldo Pulgar	66
Del Taller de escritura, T.E.	76
Temporada de aniversario del Teatro del Presagio, 2010: entre la irreverencia y la reflexión [T.E.] Elicenia Ramírez	78
El "cadáver exquisito": una opción para la improvisación en teatro [T.E.] José Fener Castaño	84
Memoria / Génesis del Teatro Escuela de Cali Miguel González	100

Editorial

Hoy día, cuando el confort ofrecido por los múltiples dispositivos de entretenimiento y diversión en el entorno doméstico y público, que incuestionablemente movilizan nuestra sensibilidad hacia otras formas de ver, de sentir, de escuchar y de asumir la relación con el mundo, con las cosas, con el pensamiento y con las problemáticas que nos rodean, la decisión de “hacer teatro” o de “ir a ver teatro”, pasa por una serie de transformaciones que inciden en cada uno de los elementos de la representación escénica. Transformaciones no solo en sentido técnico, es decir, en la forma de hacer sino también en la forma de concebir y sobre todo, en el modo de ver. El contexto en el que surge la obra escénica se ha transformado tanto para quienes la elaboran como para el público que la aprecia.

Y no son pocos los elementos que conforman la realización de tal obra. En ella convergen propósitos estéticos, éticos, políticos, culturales, técnicos, por mencionar solo algunos, que mueven el espíritu de quienes se dan a la tarea de officiar en aspectos tan ricos como la dramaturgia, la actuación o la dirección, por ejemplo. Por otra parte, podríamos decir que a cuenta de la novedosa generación de sofisticados dispositivos y adminículos tecnológicos que rápidamente van haciendo parte no solo del ambiente entorno sino de nuestro propio cuerpo, una nueva generación humana con una sensibilidad en continua transformación encara la escena artística. Con ello nos enfrentamos a una inminente revaloración de la obra de arte en todas sus expresiones. Tal revaloración ha de tener un marco en el que podamos comprenderla.

Actores y espectadores tienen al frente un complejo panorama en el que los elementos constitutivos del arte dramático están provistos de otros ropajes: tiempo, espacio y acción adquieren nuevos contenidos en la medida en que el arte, la ciencia y la tecnología apuntan a ensanchar los límites que hasta ahora los han deslindado. Pero a la par, hay un aspecto no menos importante, a nuestro modo de ver, que debe acompañar siempre el andar de la obra, de los hacedores y del público, para iluminar

de modo inteligente y ajeno a veleidades, la construcción de complejos, enriquecedores sentidos. Ese elemento es la crítica.

De ahí que, animados por la comprensión de que el arte dramático vive no solo en el momento de la puesta en escena sino también a partir de lo que de esta queda como potencial en la sensibilidad del público, nos hemos dado a la tarea de acercarnos a la crítica, reflexión que observa y cuestiona la obra y, en esa medida, nuestra forma de ver, de percibir, de otorgarle sentido; trascendiendo el lugar subjetivo del gusto para instalarnos en el lugar de las valoraciones afincadas en otros territorios de nuestro entendimiento y de nuestra intuición.

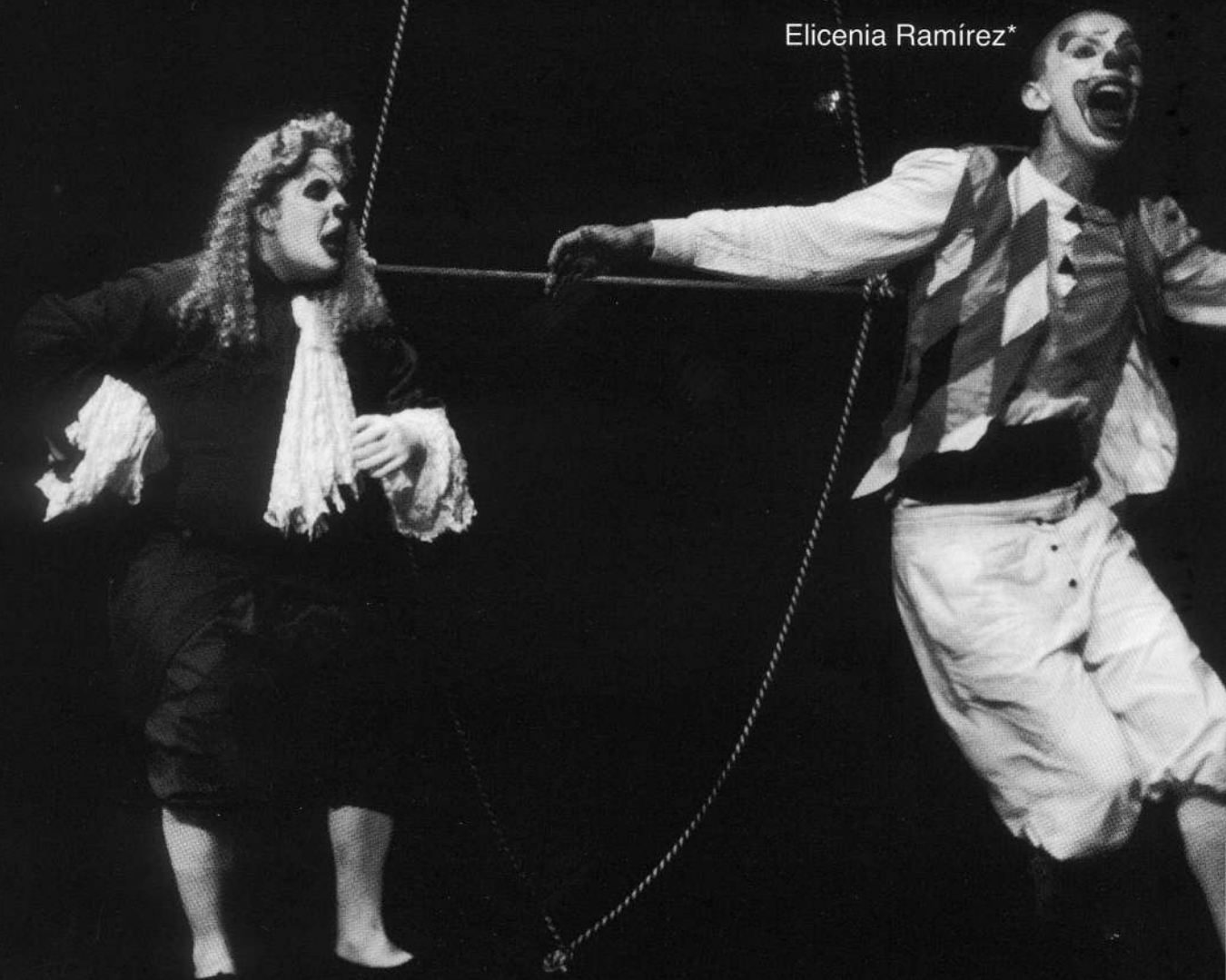
Tarea exigente por cuanto congrega multiplicidad de aspectos desde los cuales ver la puesta en escena, "objeto" cuya forma no se consolida sino en los trazos que de él guarda la memoria, puesto que se trata de un encuentro con lo efímero de la representación dramática, vale decir, con un irrepetible estar ahí, en el acto. Quizá pueda argüirse que la escenificación bien puede ser vista repetidas veces; sin embargo, podemos objetar que la actualización es, justamente, ese momento de encuentro vivo, cambiante en cuanto nuevas circunstancias emergen.

Se trata entonces de establecer unos mojones sobre los cuales pararnos para avanzar en la lectura de lo que la memoria nos deja y, en esa medida descubrir, o mejor, re-descubrir aspectos, elementos configuradores de la obra no tenidos en cuenta en su momento para así enriquecer la vivencia, valorarla de otros modos. Así, pues, "ponemos sobre la mesa las cartas" que nos dicen lo que piensan acerca del teatro hoy, autores como Ramiro Tejada y Wilson Escobar, quienes ofrecen sus consideraciones acerca de la crítica; por otra parte, Leopoldo Pulgar, Fernando Vidal y Jaime Chabaud, trazan una amplia mirada sobre la obra *Oc Ye Nechca*. Por su formación, experiencia y cercanía con el hecho teatral en el medio, hemos acudido a ellos; asimismo, contamos desde nuestra Facultad con los aportes de Fener Castaño y Elicenia Ramírez.

Y alentando el espíritu teatral en esta edición, nuestra sección Estreno de Papel cuenta con la obra *Partituras del deseo*, del dramaturgo y director de teatro Manuel José Sierra. Igualmente, en nuestra acostumbrada Galería de Papel, contamos con la obra de Javier Manjarrés. Por otra parte, como una forma de ahondar sobre la historia de nuestra institución, abrimos el espacio para la Memoria, con el aporte que desde su trayectoria y vivencia nos hace Miguel González.

Reflexiones sobre la crítica en el teatro

Elicenia Ramírez*



Resumen

El actor en escena siempre está expuesto a la mirada del otro, es leído, es interpretado, es valorado. Está permanentemente sometido a la crítica. A través de él y su relación con los lenguajes escénicos podemos inferir una apuesta estética e ideológica. Pero ¿qué es y cuál es la función de la crítica en el quehacer teatral? Limitándonos al entorno académico en que se circunscriben los procesos de formación actoral en una Licenciatura en Arte Teatral, donde el eje transversal es la dramaturgia, nos interesa, en este artículo, exponer algunas reflexiones en torno al lugar de la crítica en el proceso creativo y pedagógico.

Palabras clave:

Crítica, dramaturgia, evaluación, procesos creativos y pedagógicos.

Abstract

The actor on stage is always exposed to critical eyes, is read, interpreted and valued. He is all the time under scrutiny. By means of him and his relationship with scenic communication we can infer an esthetic and ideological guess. But what is and which is the critiques function in theatrical task? Limiting ourselves to academic environment in which the acting development processes are circumscribed into a bachelor in Theatrical Art, where the intersecting axis is dramaturgy. We are interested through this article in exposing some reflections concerning the critics place in the creative and pedagogic process.

Keywords:

Critiques, dramaturgy, evaluation, creative and pedagogic processes.

* Egresada del Bachillerato Artístico en Teatro, 1996, Bellas Artes, Cali; Licenciada en Literatura, 2002, y Magister en Literatura Colombiana y Latinoamericana, 2007, Universidad del Valle. Docente de la Facultad de Artes Escénicas, Bellas Artes, Cali.

*El teatro crea una realidad autónoma,
pero esa realidad se construye, se mira e
interpreta siempre desde fuera y hacia fuera
de la escena.*

Santiago Trancón¹

Dramaturgia: La compleja naturaleza del teatro

Para hablar sobre crítica teatral necesariamente tenemos que definir, en primer lugar, qué se entiende por dramaturgia, pues a partir de la revisión de este concepto podemos reconocer el objeto de la crítica y por consiguiente su función en el hecho teatral.

Según Patrice Pavis, autor de Diccionario del teatro (2008), hay dos posibles acepciones para definir el término dramaturgia: 1. Arte de componer textos dramáticos; 2. Diseño y construcción de un espectáculo a partir

del estudio y adaptación de un texto dramático para ser puesto en escena. El primero corresponde a una concepción clásica de la dramaturgia. Reposa en la figura del autor, quien debe observar y hacer un uso adecuado y coherente de los elementos constitutivos en la estructura y forma del drama. Es decir, del arte poética que le corresponde o que propone, según las coordenadas ideológicas y estéticas de su época. La segunda definición, que refiere una perspectiva más contemporánea de la dramaturgia, se enfoca en la representación, es decir, en la disposición de los materiales textuales y escénicos, la extracción de significados mediante un trabajo de análisis al texto elegido, para luego proponer una interpretación particular.

En resumen, nos dice Pavis, la dramaturgia se pregunta cómo están dispuestos los elementos de la fábula en el espacio textual y escénico, así como su temporalidad. Así pues, la dramaturgia en su sentido más reciente tiende a desbordar el marco de un estudio del texto dramático para englobar texto y realización escénica. (Pavis: 149)

A propósito, el español Santiago Trancón, en su tesis doctoral *Texto y representación: aproximación a una teoría crítica del teatro*, identifica cinco momentos que constituyen el proceso creativo en la dramaturgia contemporánea: 1. Búsqueda y elección de un texto que pueda ser representado; 2. Estudio de “mesa” para establecer la orientación y discusión sobre el tema, la estructura, el significado del texto y el sentido de la obra 3. La fijación del texto base para el montaje mediante la improvisación; 4. Intervención y adaptación del

¹ Tomado de su tesis doctoral *Texto y representación: aproximación a una teoría crítica del teatro*. Universidad Libre a Distancia, UNED, Facultad de Filología. Departamento de Teatro Contemporáneo Madrid. <http://espacio.uned.es/fez/view.php?id=tesisuned:Filologia-Aestrella> Pág.103

texto para su representación; y 5. Seguimiento del proceso del paso del texto a la escena, analizando las contradicciones y dificultades, ofreciendo sugerencias y soluciones. (Trancón, 612) Además del producto escénico, el proceso "escribe" un texto que lo soporta, una suerte de partitura del espectáculo que ya no sólo considera el diálogo de los personajes sino también la intervención de los demás códigos que lo configuran: movimiento y gesto, luces y sonido, vestuario, maquillaje, escenografía y otros lenguajes posibles como los multimediales.

Evidentemente, la dramaturgia tiene un carácter práctico pero tras éste hay un fuerte trabajo de investigación, de rigor científico, que la convierte en materia de estudio con unos contenidos y problemas específicos. Una disciplina que comporta aspectos tanto epistemológicos como experienciales. En esa medida, se podría hablar de una dramaturgia general o teórica y una práctica o aplicada.

Finalmente, el término dramaturgia evidencia la paradoja del teatro: el texto dramático precisa de la representación escénica para concretar su vocación dramática. En su origen griego, drama significa acción. Aunque Aristóteles lo presente como un género literario, mediante la etiqueta de poema dramático, necesariamente evoca el acontecimiento "litúrgico" oficiado por los actores frente a un público expectante. El teatro ocurre en ese encuentro vital, donde la palabra es acción, es imagen, es una realidad posible pero efímera. Finalmente, la doble naturaleza de este arte, textual y escénica, necesariamente va a determinar la función y el objeto de la crítica.

El oficio de la crítica

"La crítica es no solamente la reflexión del arte, sino su transformación.

El arte crea un modelo ideal de vida, la crítica crea un modelo ideal de arte"

Siliunas (1995: 45)

Hacer crítica implica realizar la interpretación rigurosa de una creación artística. Se trata de un trabajo de lectura que busca explicar y comprender la obra en su conjunto, a partir de criterios propuestos por teorías y/o directrices ideológicas, pero teniendo siempre presente que la lógica y los límites de la interpretación los establece el mismo objeto de valoración. Su misión es analizar, interpretar y valorar aquellos signos y elementos que potencian el sentido plural de una obra, lográndola poner en contexto y sobre todo en diálogo con otras expresiones culturales de una realidad.

La razón de ser de toda creación artística es el público. Él es quien da razón de la obra a partir de un proceso de recepción que comprende tres acciones que se dan de forma simultánea: interpretar, comprender y valorar. Puede expresarse mediante el aplauso, el abucheo o el silencio, la expectación o la ausencia, como también a través de una opinión informal o de un texto especializado que dé cuenta de una apreciación quizá más sopesada.

En el caso del teatro, como se ha dicho, encontramos dos objetos de lectura: el texto dramático y el texto espectáculo. Ambos

proponen acercamientos diferentes y exigen retos particulares. De igual manera, la apreciación de cada texto está condicionada por el propósito de lectura que tenga el receptor.

Tanto el lector común como el crítico literario buscarán establecer la estatura poética del texto dramático a partir del goce y la apreciación estética. Por su parte, el público manifestará su agrado o desagrado ante un espectáculo y la interpretación de los actores. Su participación nos recuerda el fin del teatro como apoteosis social, en el que median emociones, pluralidad de ideas, prejuicios, preguntas y expectativas.

En este nivel encontramos al crítico teatral, un espectador "ideal", que dispone de su experiencia sensorial, emocional y académica para elaborar un juicio razonado que dé cuenta de una posible significación de una obra (escrita o representada). Así, la crítica busca la comprensión y el sentido, superando las categorías de buen y mal gusto. Sin embargo, no intenta dar un sentido verdadero de la obra sino un sentido que tenga sentido, una interpretación pertinente.

Su forma textual más recurrente es la reseña crítica y en algunas ocasiones la columna de opinión, que aparece ocasionalmente,



Obra: El Médico Volador / Autor: Molière / Director: Germán Barney
En esta foto: Santiago Castro / Fotografía: Lina Rodríguez

sobre todo durante festivales o eventos culturales. La primera, es un tipo de texto predominantemente descriptivo, con rasgos expositivos y en algunas ocasiones argumentativos. Su objeto es presentar, contextualizar y reconocer los rasgos más importantes que componen una obra. En el caso del texto dramático su análisis y valoración es determinado por su condición literaria. Sin embargo, el espectáculo también ha sido observado desde los presupuestos teóricos y metodológicos que se han aplicado al estudio del texto como la hermenéutica, la semiótica, el análisis del discurso, la estética de la recepción, entre otros. Adicional a los signos y lenguajes que

constituyen toda representación, se suman otros aspectos a estimar como la estética, el estilo y la interpretación que propone un colectivo o la soberanía de un director. Precisamente los lineamientos ideológicos y estéticos de un grupo teatral serán determinantes a la hora de realizarse un producto escénico; también esos rasgos de la creación son susceptibles de ser caracterizados para hacer una lectura coherente de la obra.

En ese sentido, cada época, cada sector de la sociedad, lee desde sus expectativas, modas, tendencias y urgencias, por consiguiente, cada crítico/crítica realizará el juicio valora-

Obra: El Médico Volador / Autor: Moliere / Director: Germán Barney
En esta foto: Diana Álvarez / Fotografía: Lina Rodríguez



tivo desde su enciclopedia personal, su oficio (dramaturgo, actor, periodista, académico, artista) y sobre todo desde su experiencia, es decir, su subjetividad como público inmerso en una realidad particular.

Ahora bien, el medio de difusión puede revelarnos énfasis particulares en el trabajo de la crítica. En los medios masivos, en países que tienen una fortalecida actividad teatral como Argentina y España, se busca visibilizar las cualidades y calidades de la oferta y orientar al público. Pero también están las revistas especializadas, en donde la crítica va un poco más allá, muchas veces dirigida al gremio teatral interesado en ser legitimado por su público y por los especialistas. Por supuesto, algunos grupos teatrales buscarán todo lo contrario, cuestionar y desafiar los cánones, romper los límites y las posibles censuras. De manera que no se puede hablar de una uniformidad en la crítica porque no la hay en el público y mucho menos en el teatro (por ello se habla más bien de teatralidades).

Desde la oralidad también puede hacerse crítica. Es el caso de los foros, muy característicos en el teatro colombiano, sobretudo en la escuela de la creación colectiva de Enrique Buenaventura y Santiago García. Una dinámica que buscaba generar espacios de debate en torno a las temáticas de las obras presentadas. Entonces, de alguna manera, el público podía hacer parte del colectivo desde su rol de espectador, influenciando, quizá, en el proceso creativo. Algunos refieren este fenómeno dialógico entre actores y público como la dramaturgia del espectador.

En la actualidad, esta tradición se ha convertido, por fortuna, en una herramienta pedagógica en espacios académicos como la Facultad de Artes Escénicas, de Bellas Artes de Cali. Con ella se pretende generar espacios para la valoración y la comprensión de procesos creativos, la argumentación de puntos de vista, la verificación de los usos conceptuales y teóricos, y sobre todo la concienciación sobre los aprendizajes, no sólo por parte de los estudiantes sino también de los docentes. La existencia de este tipo de espacios hace visible las posibles carencias en las habilidades evaluativas y apreciativas, no sólo frente al hecho teatral en sí mismo, sino al diálogo que este arte establece con la realidad inmediata, precisamente por su naturaleza crítica y humanizante.

El valor pedagógico de la crítica

Uno de los aspectos más importantes que propicia la profesionalización del actor y la actriz es la generación de espacios para la construcción de nuevos conocimientos mediante la experimentación, la apropiación de métodos y teorías y, finalmente, la apreciación de su quehacer artístico en términos de su sentido estético, político y social. En esa medida, los actores pueden llegar a ser no sólo intérpretes para la escena sino también de la escena. Es decir, que no sólo se forman como hacedores, creadores en y para la escena, sino también como público “especializado” porque conocen desde adentro la práctica teatral.

Sin embargo, el ejercicio de la crítica está tan ausente de nuestros espacios académicos como de los medios de comunicación y de las revistas especializadas en artes.

En el mejor de los casos, ha quedado reducida a la reseña informativa y a las columnas de opinión, desvirtuando el propósito de este oficio, la valoración de la obra de arte, para convertirse, a veces, en una diatriba personal o en un comentario insulso. Pero, mal que bien, no deja de ser la expresión de un punto de vista frente a un producto cultural. Al igual que la dramaturgia, evidentemente, la crítica es una disciplina que plantea sus propias preguntas, indaga sobre sus problemáticas, propone métodos y dialoga con teorías y otras disciplinas. Su vocación de registro, en la medida en que ha visibilizado el diálogo sostenido entre el público y el teatro, lo convierte en una memoria de las impresiones, de los impactos y sobre todo de los cambios que ha tenido este arte a lo largo de los siglos.

Ahora bien, para situarlo en el contexto académico, el problema de la crítica podría compararse con el problema de la evaluación. Ambas se constituyen en ejercicios valorativos pero en la práctica son asumidas como instrumentos para clasificar en términos de aprobar o desaprobar, de tildar de bueno o de malo.

Son comprendidas de manera reducida (se utilizan para calificar un resultado mas no para cualificar un proceso) e incluso están mediadas por el prejuicio (señalar un equívoco o disentir se convierte en un asunto personal). Se cree que una evaluación o una crítica

sólo la pueden realizar quienes sean reconocidos como una autoridad, quienes puedan dar cuenta de una trayectoria, de unas credenciales académicas o profesionales. En esa medida, en el aprendiz casi nunca se reconoce una capacidad crítica, con la autoridad y el juicio para realizar ejercicios valorativos, a pesar de su formación en teorías, métodos, disciplinas, técnicas y otros contenidos. Los docentes nos arrogamos el derecho a usar de manera exclusiva la evaluación (rara vez proponemos la autoevaluación y la co evaluación) y en muchas ocasiones no hacemos explícitos los criterios. Por tanto, no se logra propiciar un espacio de reflexión sobre lo que se aprende y mucho menos de los desaciertos. De igual manera sucede con la crítica.

La realizan autoridades “reconocidas por el medio”, que nunca hacen explícitos sus criterios, o periodistas culturales que se especializan en el tema desde los recursos de su oficio, entrevistas y lecturas informales, es decir, son críticos de escritorio que sirven a un fin publicitario.

A propósito de los posibles encuentros entre la evaluación y crítica, la educadora e investigadora argentina Edith Litwin en su artículo La evaluación de los aprendizajes, a partir de una revisión al sentido y función de la evaluación en el ámbito educativo, plantea una propuesta alternativa derivada de la crítica artística. Desde su perspectiva pedagógica, la caracteriza como una evaluación cualitativa, que tiene como fin analizar y apreciar una experiencia creativa, a partir de una descripción que busca reconocer el objeto creado para luego interpretarlo, utilizando elementos

teóricos. Considera que se constituye en un modelo más coherente con los retos que tiene la academia, donde la experiencia debería ser el recurso fundamental en el aprendizaje.

En esa medida descubrimos un valor pedagógico en la crítica. El reconocimiento de una obra, desde unos parámetros claros y explícitos, se convierte en una herramienta de formación, en la medida en que capacita a una persona con menos especialización que el crítico, como el público masivo o el estudiante en artes, para ver de otra manera lo que no alcanza a distinguir, a reconocer. Educa, por tanto, nuestra capacidad de percepción y comprensión, lo que ineludiblemente impacta en la elección, consumo y producción de productos culturales y mediáticos. Pero su alcance pedagógico también abarca la formación de una conciencia social y política a través de la sensibilidad del arte y su lectura del mundo. La crítica no sólo observa la obra de arte, también la pone en contexto e identifica sus posibles significados.

En una facultad de artes escénicas, como la nuestra, los espacios para la crítica están presentes no sólo en las clases de actuación y montaje, donde la mirada del otro se constituye en un elemento vital para el proceso creativo y formativo, sino también en las asignaturas teóricas. Si la práctica no está mediada por el pensamiento, por la problematización, por la revisión de los procesos mismos, por intensos pero sensatos y coherentes trabajos de lectura y escritura, y, sobre todo, por una reflexión pedagógica sobre lo que se hace, cómo se hace y para qué, la experiencia académica se convierte en una mera instrucción

técnica. La vocación creativa y crítica del teatro perdería total sentido.

Por ello resulta vital respaldar tanto el trabajo creativo como el pedagógico por la investigación, un permanente trabajo de lectura y escritura que conduzca a comprensión de fenómenos y procesos, y a la formulación de nuevas preguntas. Uno de los nuevos objetos de indagación podría ser la misma crítica, una crítica sobre la crítica, que nos ayude a develar su verdadero sentido porque hasta ahora sólo contamos con su sentido ideal. Además, porque a pesar de su ausencia el teatro escolar, universitario, comunitario, profesional se mantienen. Incluso se han logrado consolidar festivales y encuentros, aunque reducidos en espacios y en públicos, indicadores de fenómenos sociales y culturales que bien valdría la pena observar. También llama la atención el silencio cómplice de los autores, directores y actores, manteniendo el cerrado círculo de los que hacen teatro, de los que se miran pero no se dicen nada. Esa actitud ha sido asumida, desgraciadamente, por los estudiantes, lo que facilita la perpetuación del mutismo y la indiferencia.

En conclusión, si la razón de ser, el eje que constituye una Facultad de Artes Escénicas es la dramaturgia, disciplina artística que necesariamente se sirve de la crítica para reconocerse y transformarse, es urgente consolidar su práctica. Sólo de esa manera se garantizará que nuestras teatralidades, no se condenen al estancamiento, la desmemoria y el autismo.

Bibliografía

LITWIN, Edith. 2000. La evaluación de los aprendizajes. http://www.isasa.edu.uy/index2.php?option=com_docman&task=docview&gid=7&Itemid=35 (Consultado noviembre 2010)

PAVIS, Patrice. (1998) 2008 Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología. Buenos Aires, Paidós.

SILIUNAS, V. (1995), "La crítica, ¿arte o ciencia?", en Primer Acto, N° 258.

TRANCÓN, Santiago. 2004. Texto y representación: aproximación a una teoría crítica del teatro. Tesis de doctorado. Universidad Nacional a Distancia, Facultad de Filología,

Departamento de Teatro Contemporáneo. Madrid, 2004. <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/santiagoTrancon.pdf> (Consultado noviembre 2010)

PASODEGATO. (Revista) México: marzo – abril de 2003 y enero – marzo de 2005. <http://www.pasodegato.com/SitioPasodeGato/pasodegatoRevista.htm>.



Obras: El Médico Volador / Autor: Molhere / Director: Germán Barney / De izq. a der.: Julián Garzón, Diana Álvarez, Santiago Castro, Daniel Castañón, Andrea Daza / Fotografía: Lina Rodríguez

Cuerpos escindidos y miradas descentradas: el nuevo espectador como interfaz de la escena

Wilson Escobar Ramírez *



Obra: Producto Contingente / Autor: Versión Libre de Alberto Ocampo sobre la obra de Alberto Miralles / Director: Alberto Ocampo
De izq. A der.: Luisa Victoria, Alicia Flormayor, Harvey Garcés, Alex Lara, Vanessa Bernal
Fotografía: Lina Rodríguez

Resumen

Una nueva contextualización de la escena teatral impulsada por el horizonte tecnológico hoy día, es analizada a través de la forma como los partícipes del acto dramático —tecnoescena, actores y espectadores—, reconfiguran su relación; observando cómo se “remueve” la experiencia escénica a partir de las nuevas percepciones del tiempo, del espacio y del cuerpo, atravesado por novedosos dispositivos técnicos visuales y sonoros, que lo hacen “asomarse” a una realidad del espectáculo mediada por una realidad cotidianamente espectacularizada en las pantallas. “Descentramiento del sujeto” que lo abre a multitud de voces con otro modo de escuchar y mirar la escena.

Palabras clave:

Cuerpo, escena, espacio, nuevas tecnologías, modelos perceptivos.

Abstract

A new contextualization of the scene play impelled by today's technological boundary, is analyzed by the way the dramatic casting-techno-scene, actors and audience- reconfigure its relation, observing how the scenic experience is removed starting from the new perceptions of time, space and body, crossed by innovative technology, visual and sound devices, that lean out the reality of the show mediated by everyday reality on the screen. Character displacement exposes the actor to a multitude of voices in just another way of listening and watching the play.

Keywords:

Body, scene, space, new technologies, perceptive models

* Wilson Escobar Ramírez. Licenciado en Filosofía y Letras. Magíster en educación multimedial por la Universidad de Caldas. Especialista en Televisión Documental por Radio y Televisión Española, RAE. Crítico e investigador teatral. Autor de: “La Zaranda, tanta pasión, tanta vida” (Escenología, México, 2003), “Crónica de una sabia locura” (Festival Internacional de teatro de Manizales, 2003). Profesor de la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas, Universidad de Manizales, Colombia.

Que el teatro de hoy se esté reconfigurando en el horizonte tecnológico ha dejado de ser una hipótesis formulada para responder a una moda que se evidenció con mayor claridad en el período de entresiglos, y ha pasado a convertirse en una tendencia de gran expansión que está afectando sensiblemente las poéticas de la escena, tanto como la manera en que los espectáculos se están confrontando con el público.

Se trata, sin lugar a dudas, de un nuevo escenario mediado por paisajes visuales y paisajes sonoros en el cual confluye por igual el frío de la máquina y la calidez que proyecta el cuerpo del actor.

Resultado de ello es una exquisita dialéctica que arroja a la escena contemporánea cuerpos electrónicos, cuerpos interactivos, pantallas digitales que comparten espacios con objetos tradicionales, y se expanden en una suerte de viaje de emociones y sensaciones de la realidad a la virtualidad y viceversa.

El impacto que están teniendo estos nuevos “modelos perceptivos y mediáticos” (es decir, aquellos que se basan en los medios de comunicación como el cine, el video, la televisión, la computadora, la internet y todos sus derivados) sobre el actor y sobre el espectador, es el eje de las investigaciones que ahora inician. “¿Hasta qué punto sus cuerpos han quedado afectados y modelados por las nuevas tecnologías?” se pregunta el semiólogo francés Patrice Pavis, al modo del “Dios protético” que expone Sigmund Freud en su obra *El malestar de la cultura*; un hombre que ha

perfeccionado sus órganos motores y sensoriales en gracia de la incorporación a su vida cotidiana de la máquina de motor, las gafas, el telescopio, el microscopio, la cámara fotográfica, el gramófono, el teléfono, la escritura misma, y más recientemente –no avizorados por Freud– en la era digital: la computadora personal, el teléfono celular, las tabletas electrónicas, entre otros dispositivos digitales.

Esta confrontación permanente, cotidiana, con los medios de comunicación, necesariamente influye en la manera como se percibe y se conceptualiza la realidad, tanto como se percibe la realidad espectacular o los espectáculos mismos. Estas mutaciones perceptivas son más visibles en las últimas dos o tres décadas en la justa medida en que la producción escénica ha venido insertando los medios de comunicación, tanto los tradicionales como los nuevos, y los ha integrado a la escena cada vez con mayor propiedad y naturalidad.

Esta dinámica en la evolución teatral de finales del siglo pasado y el que ahora se desanda, ha traído consigo una dimensión más ampliada del espectáculo; incluso ha introducido un nuevo tipo de espectáculo que confronta al tradicional, y sus pliegues los encontramos en lo que se ha dado en llamar “electrónica sonora” (Pavis, 2000).

En efecto, Pavis distingue dos tipos de espectáculo: el literario, centrado en el texto y el sentido teatrales, al modo más convencional de una representación que parte del texto y llega a la escena elaborando sentidos y signos desde una realidad mimética. Y el espectáculo asociado a la electrónica sonora

que está descentrado y desconectado de la realidad mimética.

En el teatro, tal y como se concibe en occidente, ya desde los griegos, el texto expresado o transpuesto en la escena, ofrece al espectador una correlación de los distintos signos (visuales, sonoros, rítmicos, gráficos...) cuya resultante global es comprensible por todos los espectadores (en diversos grados, valga decir). Una tarea similar supone la correlación voz y cuerpo en la escena tradicional, cuya solidez torna inexistente la posibilidad de que uno sobreviva en la escena sin el otro, al mismo modo en que el sonido y las imágenes están integrados dentro de un sistema de signos y perviven en la escena gracias a su sincronización.

En este denominado espectáculo literario, significativo y significado se expresan ante el lector/analista sin equívocos ni imprecisiones, lo que precisamente supone la presencia de un receptor centrado y unificado, es decir, un sujeto consciente de su papel como observador de la escena, atento a que el espectáculo acontezca en su experiencia como individuo.

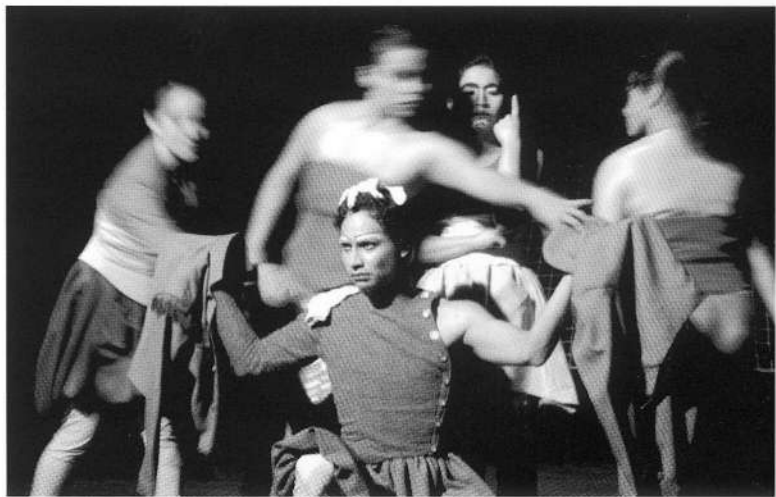
Pero en el espectáculo mediado por la electrónica sonora la realidad y su puesta en escena nos obligan a cambiar de percepción, en tanto la mirada y el cuerpo mismo ya no constituyen la experiencia convencional.

Una nueva síntesis corporal se produce en el sujeto que presenciavivencia este tipo de representaciones, cuando su sistema habitual de referencia cimentado en la alianza tiempoespaciocuerpo, se ve alterado por la des-

centración de alguno de esos componentes: la descentración del espacio, o la descentación del tiempo a través de un personaje que pasa de un estado físico a uno virtual a través de la proyección en imágenes de su acción en otro lugar y en otra temporalidad; o la descentración del espectador cuando es subido virtualmente a la escena a través de la proyección en vivo y se contempla en su doble presencialidad en el entorno del espectáculo.

El neoespectador en la electroescena

Conviene pues examinar ese nuevo espectador que dialoga con este tipo de espectáculos, para intentar acercarnos a esa dialéctica de la también llamada "electroescena".



Obra: Producto Contingente / Autor: Versión libre de Alberto Ocampo sobre la obra de Alberto Miralles / Director: Alberto Ocampo / De izq. a der.: Alicia flormayor, Luisa Victoria, Ana Ruth Gonzáles (arriba), Alex lara (abajo), Vanessa Bernal / Fotografía: Lina Rodríguez



Obra: Producto Contingente / Autor: Versión libre de Alberto Ocampo sobre la obra de Alberto Miralles / Director: Alberto Ocampo / De izq. A der.: Alex Lara, por identificar. / Fotografía: Lina Rodríguez

El nuevo espectador (“Nativos Digitales” les llama Marc Prensky al referirse a comienzos de este siglo a los nacidos en un mundo ya digital, situados en la década de los años 90) llega a la sala embebido y sorprendido con las recientes tecnologías; recalca en un patio de butacas oscuro, nada fascinante desde su imaginario digital, pleno de luces multiformes. Por mucho que ha intentado dejar su atención zapping propia de su ‘morada tecnológica’, ha llegado con ella al patio de butacas; intenta cambiar de canal pese a la magia

del “suceso” escénico que acontece frente a él. Tiene una emotividad ligera, cambiante. Intenta, entonces, “chatear” o jugar con el personaje o los personajes, decirles que está allí para ser él —posiblemente— su avatar, como si se tratara del videojuego que ha debido dejar en casa. Quiere estar en el escenario aunque se le antoje extraño aquel hábitat de rituales anacrónicos.

Es que el ritmo de aquel teatro le es extraño, distante, ajeno, lento, casi ensoñador.

Es un espectador que dispone de muchas más fuentes de información que la generación que le precedió; actúa e interactúa con ella de tal manera que ésta les ha impreso un carácter muy particular. Como lo advierte María Teresa Quiroz “la actualidad está marcada por la rapidez, la eficiencia, la celeridad de las imágenes” (Quiroz, 2003), al modo en que se mueven los personajes de las películas “Corre Lola Corre”, “Matrix” o la “Trilogía Bourne”, por citar algunos referentes de estas narrativas frenéticas. Y es con esa información pluridiversa que llega a una sala de teatro que le resulta incómoda y lenta en su manera de percibir y apropiarse del mundo.

Entonces ese espectador recapacita. Se sabe un sujeto híbrido. Se mira en aquel reducido espacio del patio de butacas y busca afanosamente una interfaz que le permita simularse desde adentro del espectáculo para apropiarse de un lenguaje que le es natural: la inmersión, la interactividad. Ahora toma el control del escenario.

Ese nuevo espectador abocado al teatro ha tomado conciencia de la interactividad que, no como metáfora, sino con su propio modo expresivo, se edifica ante sus ojos. Ha comprendido que el teatro es un juego de simulación que, al igual que la pantalla de su computadora, es completamente interactivo y le permite acercarse a otra experiencia perceptiva emocional de la realidad y la virtualidad.

Crear que la realidad virtual sólo está en las máquinas es un error frecuente en el que suelen caer muchos en su afán por resistirse a

la grandilocuencia de las nuevas tecnologías, por creer ciegamente que éstas no afectarán su nicho cognitivo

En el primer manifiesto del teatro de la crueldad, Artaud hace un llamado por recuperar el lenguaje específico del teatro, romper la sujeción del teatro al texto, recobrar la noción de una especie de lenguaje único a medio camino entre el gesto y el pensamiento. Esta postura obliga a “encontrar, además, nuevos medios de anotar ese lenguaje, ya sea en el orden de la transcripción musical o en una especie del lenguaje cifrado”.

Desde luego la voz del dramaturgo francés nos está hablando hoy de una noción que para entonces no se asumía: la interfaz.

Se trata de una noción que el lenguaje de los nuevos medios se apropió desde el momento en que se hizo necesario hablar del interactor, como lo llama Johannes Birringer es decir, del papel activo del espectador en tanto sujeto que hace parte de un diálogo con el objeto percibido. La interactividad supone un diálogo y una metamorfosis material producida, no ya por un espectador pasivo en el espacio y el tiempo, sino por un sujeto activo que propone, configura y reconfigura simbólica y materialmente, en el caso del teatro, una escena.

Si bien es cierto que el teatro, al contrario de lo que sucede con el cine y la música, se ha visto revalorizado por su calidad de espectáculo en vivo frente a la gran oferta doméstica digital, también lo es que se ha nutrido con el uso de dichas tecnologías.

Como lo recuerda el dramaturgo argentino Mauricio Kartún: “El teatro siempre ha poe-tizado a partir de diferentes soportes y, antes, el único posible era la memoria” y admite que en el siglo XX han aparecido infinidad de nuevos soportes. Todos son poetizables.

Esta capacidad de adaptación del teatro habla de su supervivencia, es cierto, pero también habla de su metamorfosis como “suceso” en la butaca. ¿Estaremos hablando de las tecnologías como mero soporte que se incorpora a la escena en su condición de recurso sónico, lumínico y escenográfico?

Desde tal perspectiva es dado aceptar que la historia del teatro está asociada a la tecnología en su entidad objetual, es decir, como ese referente físico que construye la escena.

En las vanguardias teatrales del pasado siglo podremos encontrar los antecedentes de lo que hoy conocemos como interfaz, que en la especificidad del teatro se hace visible en obras abiertas a la participación del espectador, como sucede en el teatro dadá o en el teatro laboratorio de Grotowski, en las provocaciones de Tadeusz Kantor o en las del mismo Bertolt Brecht.

Las obras del llamado arte ‘participativo’ (performances, happenings, instalaciones) surgidas en los albores de los años sesenta y setenta, se suman para construir esa nueva tradición interactiva en la experiencia teatral viva.

Tendríamos entonces que esta noción de interfaz asumida en el lenguaje de los nue-

vos medios como un conjunto de comandos y métodos que facilitan la intercomunicación entre programas y entre éstos y los sujetos, ya era propia del lenguaje escénico en tanto en cuanto su praxis escénica ya buscaba disrupciones temporales y espaciales en su permanente preocupación vanguardista por comunicarse con el otro, por desafiar la aparente pasividad y el estatismo del espectador.

Tensiones fronterizas

Ahora bien, esta última década ha supuesto una suerte de retos y desafíos para las artes que como el teatro suceden en el aquí y el ahora. Una ola de lenguajes combinados que mixturizan el modo expresivo de cada arte en particular y reducen sus fronteras narrativas y estéticas, ha generado una suerte de palingénesis o regeneración de la escena contemporánea: teatro en, desde y por Internet; teatro que narra al modo en que las nuevas tecnologías vienen construyendo la dinámica cotidiana de los seres, cine que reniega de su potencial efectista y revisita sus raíces para hacerse pasar por teatro como lo vemos en el movimiento danés Dogma 95 y su derivación hacia obras que evocan el teatro filmado: “Dogville” (2003) y “Manderlay” (2005) de Lars von Trier, hasta la perturbadora y conceptual “Inland Empire” (2006) de David Lynch; estos son apenas recursos expresivos que dan cuenta de la lucha no sólo por enfrentarse al monstruo electrónico sino por reivindicar viejos recursos para dotarlos de nuevos sentidos.



Obra: producto contingente / Autor: versión libre de Alberto Ocampo sobre la obra de Alberto Miralles / Director: Alberto Ocampo / De izq. A der.: Luisa Victoria, Harvey Garcés, Vanessa Bernal, Alex Lara / Fotografía: Lina Rodríguez

Las ya extensas relaciones y fricciones que ha mantenido el teatro con el cine, por ejemplo, desde la invención de éste en 1895, han generado muchos estudios que no es del caso revisar en este escrito. Pero sí es importante señalar cómo cada vez estas imbricaciones cambian de apariencia con los renovados retos que traen consigo las nuevas tecnologías.

En “El Automovil gris” (2002) de la compañía mexicana Teatro de Ciertos Habitantes, Claudio Valdés, su director, invita al patio de butacas a una función de cine silente de una manera muy semejante a la forma como se presenciaba en las salas antes de la

irrupción del sonido en 1927. Desde luego, con notables diferencias y retos. En aquellas funciones la película proyectada utilizaba intertítulos para guiar el sentido colectivo de la historia, mientras un pianista consolidaba el ritmo de las imágenes con música que intentaba sincronizar las acciones y las atmósferas del filme. En la propuesta del grupo mexicano, la referencia cinematográfica procede de la tradición Benshi, que se instauró en Japón de un modo particular durante la época del cine silente. Según esta tradición un narrador se ubica a un lado de la pantalla e interpreta (actúa) el filme, poniendo voces a cada personaje, ofreciendo explicaciones, o realizando comentarios.



Obra: Producto Contingente / Autor: Versión libre de Alberto Ocampo sobre la obra de Alberto Miralles / Director: Alberto Ocampo / de izq. a der.: Ana Ruth Gonzáles, Luisa Victoria, Alicia Flormayor, Alex Iara, Vanessa Bernal / Fotografía: Lina Rodríguez

Con la llegada del sonido, esta tradición desaparece y con ella, un fenómeno social de gran contenido vanguardista, al reunir en una función espectacular la imagen en movimiento, la música en vivo y la esencia misma del teatro con un intérprete actor subido a la escena.

Desvelar esta tradición y revivirla en estos tiempos en que las fronteras artísticas tienden a diluirse, supone un reto que va más allá del escenario y confronta directamente a un público que, en apariencia, debe haber cambiado en más de ocho décadas. Sin embargo, El Automóvil gris pone de manifiesto la ac-

tualidad de este género oriental (Benshi) y su plena vigencia como entretenimiento.

En la obra mexicana dos actores ponen voz en vivo a los diálogos y a los sonidos de la historia que se desarrolla ante la mirada del público. Un pianista marca la atmósfera en sus distintos momentos: de suspenso, intimista, de espera, de transición...

El espectador está incómodo desde el comienzo: ¿cuando empezará el teatro?, se preguntan algunos, una duda que algunos resuelven cuando ajustan su percepción a la poética propuesta. La respuesta está en el escenario: los actores físicos, no proyectados, no sólo ponen voces, están actuando con su gesticulación, se inmiscuyen en la pantalla y se mimetizan, por momentos, con los actores de la película proyectada, como en aquella escena de la fan que todas las tardes va a ver la misma película en ‘La Rosa púrpura de El Cairo’ (Woody Allen, 2005).

El espectador asiste a una representación escénica, a medio camino entre el teatro y el cine. Su percepción está siendo provocada desde los códigos de la re-representación entendida como una construcción visual en abismo como lo pregonaba Federico Fellini, sólo que acá ‘El automóvil gris’ no está hablando del cine dentro del cine, sino del teatro dentro del cine, o el cine dentro del teatro, según como se vea.

Claudio Valdés y su grupo introducen al espectador al universo híbrido de lo intermedial, donde distintos medios dia-

logan sobre el escenario (la electrónica sonora expresada en la proyección de la imagen, el sonido ejecutado en la escena, el sonido —voces— emitido por los actores) y donde uno se transpone en el otro de acuerdo con la circunstancia narrativa de cada momento: cuando los actores dan vida a los personajes de la película o la música ejecutada sobre el escenario recrea las atmósferas de la imagen, se está privilegiando el sentido teatral; cuando la imagen narra por sí misma, sin apoyo de los componentes escénicos, se privilegia el sentido cinematográfico.

La naturaleza intermedial de este espectáculo supone la doble presencia de un espectador (se ha producido una alteración/fragmentación de la unidad del sujeto espectador), pues asiste a una función completa de cine, pero mediada por códigos teatrales:

- La presencia del actor o los actores que representan las voces y las emociones de los protagonistas de la película, las modifica en sus tonalidades y las acota en una suerte de cacofonía de acentos casi simultáneos. Claudio Valdés explica este proceso, centrado en una estricta formación y un reto actoral: ‘En un artístico “tour de force”, estos narradores pintan voces y emociones a más de 50 personajes de la cinta. A diferencia del doblaje de películas, donde los actores hacen personajes individuales y hablan por turnos, en El Automóvil Gris cada artista interpreta varias voces, en una cacofonía con diversos acentos. Para abordar este reto de interpretar numerosos personajes y emociones, el rango vocal del artista requiere ser extenso. Adicional-

mente, debe contarse con un refinado sentido del tiempo y una depurada técnica de respiración para poder cambiar rápidamente la voz de un personaje e inmediatamente comenzar a hablar con la voz de otro”.

- La postura gésica del actor que dramatiza con el maquillaje y con la impostura de la voz.

- La comunicación directa con el público, a quien provoca generando acercamientos y distanciamientos que rompen con la linealidad de la cinta cinematográfica.

Más allá de esta intermedialidad que se ha consolidado en las extensas relaciones entre el cine y el teatro, hoy asistimos también a lo que algunos han dado en llamar Teatro desde la Internet o teatroblogger.

Un ejemplo de ello es “Bagdad Burning”, una obra teatral presentada en el prestigioso Festival de Edimburgo en una edición reciente y basada en un blog de un iraquí de 26 años que narra su vida cotidiana en un país invadido. O “Bloggers. Real Internet Diaries”, una versión de Monólogos de la Vagina que, en este caso parte de un puzzle de 10 blogs personales elegidos entre más de 10 mil páginas electrónicas. El reto de Olivar Mann, su cocreador (no sería válido hablar de dramaturgo, como veremos más adelante) consistió en no agregar palabras distintas a las que aparecieron originalmente en la blogósfera clasificada.

¿Teatro desde la Internet? He aquí otra tensión fronteriza: el sentido de la teatrali-

dad desde el cual se fundan estos formatos se pierde en el instante en que la intermediación tecnológica absorbe el aquí y el ahora de lo actuado o representado. Ya no estaremos hablando de teatro, sino de video con sentido teatral. Una vez convertido el formato en soporte dramaturgico textual éste abre las puertas para reconfigurar el teatro propiamente dicho y con él la experiencia aurática de copresencia entre el actor y el espectador, siguiendo el pensamiento de Jorge Dubatti.

Pero veamos un concepto intermedial más ajustado al hecho teatral, al hic et nunc. Se trata de “Musical” (2003) de las compañías Illana - Lóm Imprebis.

Desde su mismo título, su director Santiago Sánchez, sugiere un juego de palabras que podría significar “Llama la música”. En efecto, el espectador de Musical no debe apagar su celular, por el contrario, ese prohibido objeto, reducido al silencio y a la inutilidad en la oscura sala, ha llegado al patio de butacas y ha cobrado una nueva función en la construcción de sentido de la obra: desde él se deben enviar mensajes de texto que aparecen al instante en una pantalla dispuesta en el fondo y centro del escenario, acompañada por una especie de biombo que rompe la desnudez completa del espacio escénico.

La obra ha iniciado. El espectador se sabe parte de ella. Su pensamiento, su completud emocional, entendida como esa “máquina de deseos” de la que habla Deleuze, se ha desdoblado hacia la escena por arte de la imagen electrónica.

En el recordado monólogo “Primer amor” de Samuel Beckett, escenificado por el teatro Fronterizo de la Sala Beckett de Barcelona (1985), José Sanchís provoca al espectador con una cuerda casi imperceptible que atraviesa de lado a lado el patio de butacas en sus primeras filas. Ya sobre el escenario un cartel anuncia: “Para que actúe tire de la cuerda”. Un espectador avisado percibe la cuerda y toma la decisión de tirar de ella. Al hacerlo suena una campana y con el “tintineo” el personaje se incorpora desde el centro de la escena.

En ambas obras, tanto en “Primer amor” como en “Musical”, el espectador hace parte de la interfaz interactiva, se sabe un sujeto actuante en la butaca; pero en la obra de Beckett la posibilidad de interactuar —léase dar una orden al actor para que actúe— está reducida a un espectador por cada escena o fragmento del unipersonal. Es una interactividad individual. En tanto, “Musical”, apoyada en la masificación de los mensajes de texto, pone en cada función un número considerable de espectadores a decidir en forma simultánea sobre lo que verá.

¿Qué sucede entonces en el escenario de Musical? Los textos están en el espacio escénico (proyectados desde la pantalla) y los actoresmúsicos eligen al azar —como en una especie de lotería con balotas— uno de ellos para improvisar acciones en clave musical.

El salto de una experiencia escénica a la otra, más que cuantitativo, es cualitativo. El texto elegido permanece proyectado en el escenario mientras sucede la acción dramática.

Le recuerda a los actores y al propio público cuál es la línea de acción que deben construir los personajes.

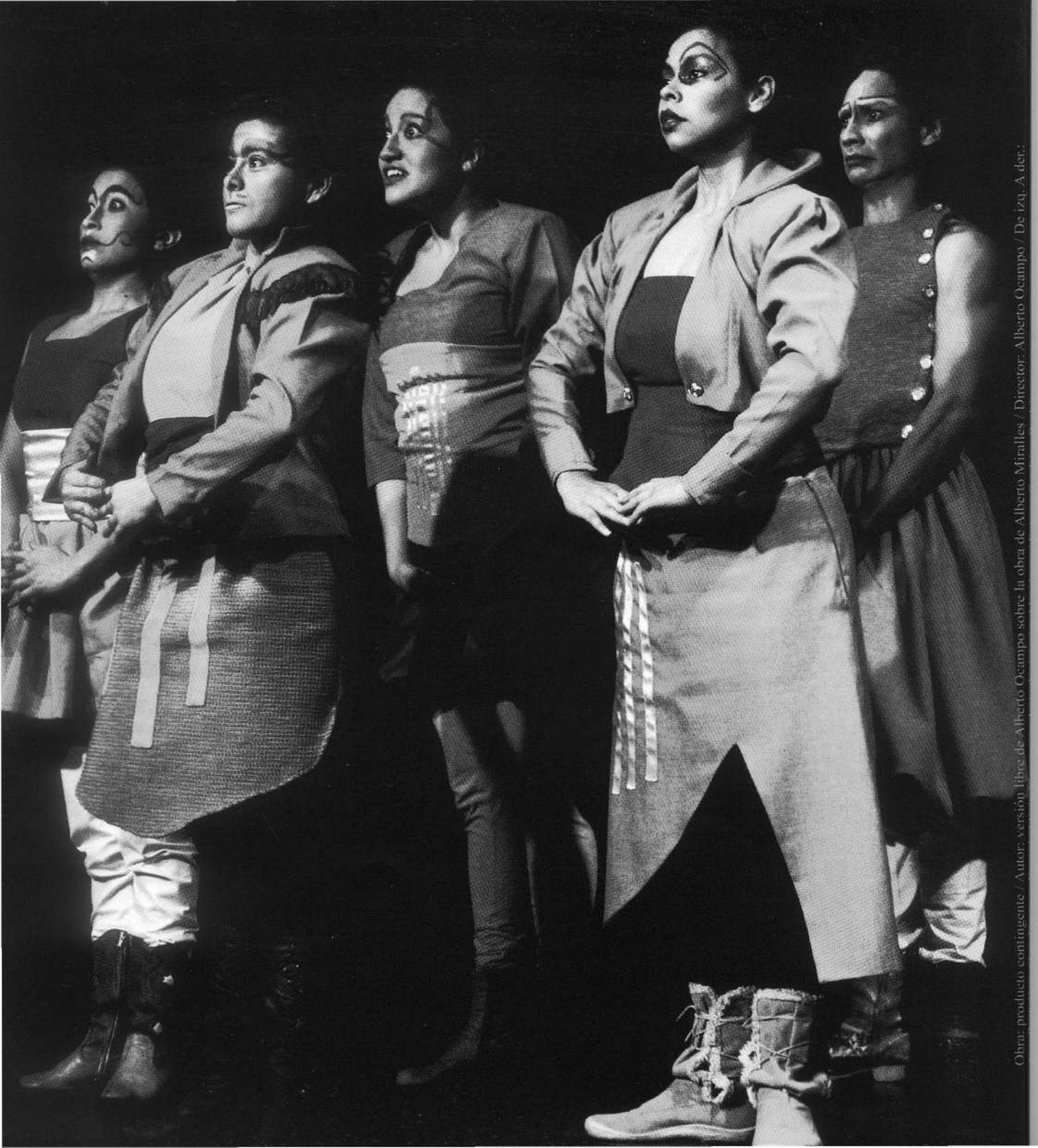
El texto electrónico se ha convertido en un objetopersonaje que preside la escena como una especie de “memoria” superior, vigilante, que va dando cuenta de la dramaturgia allí en construcción.

Estos ejemplos, el del llamado teatro blogger, o el de Musical ponen de presente una nueva forma dramática que pasa por la creación colectiva y recalca en la noción tan propia de la Internet: creación colaborativa, una especie de Wikitexto si no queremos desentonar con la jerga digital de la web semántica, o 3.0.

En palabras de Marcellí Antúnez Roca estaríamos en frente de una sistematurgia, un neologismo que adhiere los términos sistema y dramaturgia para referir la pregnancia de la interfaz en la construcción del espectáculo, dígase un ordenador, una CPU y sus periféricos.

De esta forma, como lo explica Antunez Roca, las interfaces traducen, a través de la computación, las órdenes de los actuantes y /o el público a los medios de representación, tales como la imagen, el sonido, la mecánica y la robótica. Lo que diferencia la sistematurgia de otras formas de creación escénica, es que la computación y las interfaces son elementos consubstanciales.

Las artes plásticas y las visuales asisten con más arrojo y menos conservadurismo



Obra: producto contingente / Autor: versión libre de Alberto Ocampo sobre la obra de Alberto Miralles / Director: Alberto Ocampo / De izquierda a derecha:

que el teatro a esta regeneración de sus formas expresivas; procedimientos de realidad virtual, realidad aumentada, inteligencia artificial, sistemas de algoritmos genéticos, bioarte, son apenas designaciones semánticas de un horizonte de mutaciones en cuyo centro está un sujeto ya no de simples percepciones, sino de emociones vívidas que estructuran de forma singular o colectiva la experiencia escénica.

Entre estas mutaciones podemos identificar la idea del tiempo real y ralentizado, el espacio físico y presencial, la fragilidad del medio tecnológico, la interacción, la telepresencia, la influencia de la audiencia y el cambio de paradigma del espectador, como veremos en algunos ejemplos de la escena latinoamericana.

Hibridaje en la escena latinoamericana

En América Latina, por ejemplo, hay rastros de los pliegues experimentales de esa palingénesis escénica. Una compañía como Verve, de Brasil, en su permanente experimentación con materiales provenientes de la imagen electrotecnológica, ha logrado interesantes descentramientos de la mirada. El uso del video en sus obras desde "Plástico" (2002) ha ido más allá de la acotación a la escena o para comentar momentos claves de la acción escénica.

En Verve se crea una sobreposición de niveles, porque la tecnología funciona, al mis-

mo tiempo, como macrosistema (determina incluso el grado de existencia de los personajes), como objeto de referencia y como personaje.

En una suerte de teatro interfácico, como el que propone esta compañía brasilera en "Un poco de todo al mismo tiempo" (2003), un espectáculo para espacios abiertos, los actores bailarines intervienen el espacio del espectador. Están dotados no solo de una corporeidad escénica, gestualizada para actuar por fuera de él, sino que llevan una cámara digital adosada a su cabeza, desde la cual reflejan el entorno más íntimo de su accionar. Así, mientras una parte de la coreografía se desarrolla sobre el escenario, otra hace su periplo por entre el público que está de pie, y proyecta en directo el espacio escénico de esa especie de patio de butacas.

El efecto visual es sorprendente: el espectador ha cambiado de lugar, de posición, se le ha alterado su percepción del espectáculo; entonces se busca afanosamente en el patio de butacas y, para su sorpresa, su hallazgo se produce en el escenario; se ha producido una inmersión de su cuerpo en la escena por vía virtual; allí oficia de Interactor, construyéndose y reconstituyéndose a sí mismo en su corporeidad y espacialidad. Se trata ya de un "espectador inmersivo", una especie de "doppelganger" desdoblado y haciendo parte de ambos lados de la cuarta pared; incluso, la inmersión ha supuesto el derribo de esa cuarta pared brechtiana.

El semiólogo francés Patrice Pavis introduce la categoría de "electrónica sono-

ra” (Pavis, 2000) para referirse a la puesta en escena configurada a partir de las nuevas tecnologías. Esta mediación de las nuevas tecnologías, desconectadas de la realidad mimética que suele impregnar las puestas teatrales, producen un descentramiento del sujeto, abriéndolo a una multitud de voces, proponiendo un ‘otro’ modo de escuchar y mirar la escena. De este modo, plantea Pavis, la electrónica sonora instauraría una nueva kinestesia (o cinestesia) dando lugar a una experiencia de síntesis corporal en el espectador, que se opone a su sistema habitual de referencia, fundado en la alianza del tiempo, el espacio y el cuerpo.

Una electrónica sonora que está claramente expuesta en obras como “Feique-em algum lugar porén, aqui” (2005) donde Verve propone la descentración de la mirada, escinde el cuerpo del espectador y lo conduce con su perplejidad de cuerpo convertido en *doppelgänger* dentro de la escena, asistiendo simultáneamente a la trasescena, a la multipercepción del espacio.

Es claro que el teatro del siglo XX y especialmente el de estos últimos años ha intentado deslimitar el espacio del espectador, lo ha ubicado a los lados, desde atrás, en círculo, desde abajo. La compañía andaluzá Producciones Imperdibles propone en su espectáculo de danza contemporánea “Mirando al cielo” (2003) el ingreso del espectador por debajo del escenario, donde están dispuestas las butacas, de tal manera que la percepción del espectáculo se produce desde abajo mientras la coreografía se edifica para ser observada en una doble faz: en el espacio frontal

y el espacio contracentral. Pero Verve va más allá: explora los pliegues mismos de la corporeidad simulada, reconfigura el espacio escénico, lo somete a una palingénesis dramática compuesta por la electrónica sonora, los cuerpos físicos de los actores bailarines y los cuerpos escindidos de los espectadores y los transporta con su poética de interrupciones temporales hacia espacios virtuales que transitan de lo físico a lo evocado.

En una escena de “Feique...” el actor bailarín juega con las imágenes proyectadas y decide ingresar a ellas. En un preciso efecto visual, el espectador se transporta durante varios minutos con el personaje electrónico a un escenario bucólico, rural, donde sigue danzando al encuentro con su amada, para luego salir de la imagen y recalar en lo que se supone es un espacio urbano, representado físicamente en el escenario.

Los coqueteos y devaneos entre estas nuevas potencialidades escénicas que se producen con la irrupción de lo digital, no sólo están presentes en estos ejemplos. Río Teatro Caribe se acerca a estas relaciones en “El temblor de la sonrisa” (2005), un montaje dirigido por Francisco Denis, en el cual propone una mixturización entre las acciones físicas, más cercanas a la construcción circense, la danza, la presencia de un narrador, especie de demiurgo de la historia que se cuenta, y la imagen electrónica que refiere a información inmediata de telediarios y documentales sobre distintas problemáticas sociales.

Acá la tecnología de la imagen electrónica opera como soporte escenográfico y parte del

espacio escénico, aunque por momentos los personajes hacen parte del “en directo” que transmite aquel noticiero, en clave de evocación poética, con lo cual se configura una inmersión dramática al estilo de lo que ya reseñado con Verve.

En “testigo de las ruinas” (2005) el laboratorio de artistas Mapa Teatro (Colombia) provoca al patio de butacas con una propuesta que “transita entre la videoinstalación y el teatro documental” para testimoniar en cuatro pantallas el proceso de destrucción de la memoria y transformación del barrio Santa Inés y de su emblemática Calle del Cartucho en Bogotá en un parque; delante de las pantallas y en primer plano, el espectador asiste al ritual cotidiano de una mujer que muele, asa arepas y prepara el chocolate, y que supone ser la última persona desalojada de aquel lugar.

En Bolivia la compañía Kikntearo explora con las nuevas tecnologías nuevas formas de narrar en sus dos últimos montajes “A los que no me pueden ver transparente” (2008) y “Happy Days” (2009), presentadas en el marco del VII Festival Internacional de Santa Cruz de la Sierra, 2009.

La temática social expuesta en “A los que me pueden ver transparente” está envuelta en el ropaje de la imagen electrónica, generando una búsqueda aún no resuelta en aquella función de estreno, y a partir de la cual provoca al espectador con imágenes minimalistas que narran en forma simultánea a la acción dramática de los actores y a la música en vivo ejecutada desde uno de los extremos del es-

cenario, y con lo cual construye un inquietante paisaje sonoro y visual. En “Happy Days” Diego Aramburu, su director, revisita el texto de Samuel Beckett para contar la historia de la inmóvil Winnie a través de la movilidad de un paisaje electrónico desde el cual resuelve los tempos y los ritmos ocultos de la dramaturgia beckettiana. Con algunos guiños de intermedialidad, la obra pone a dialogar al actor-personaje con la imagen cuando deliberadamente aparece en la proyección el ícono “pause” y en perfecta coordinación temporal el actor-personaje hace una pausa automatizada hasta cuando surge una nueva orden de “Play”.

En la obra argentina Desde el Sofá (2008) se desarrolla una performance virtual de dos personajes proyectados sobre un sofá real y en una ventana con cortinas reales. Con la utilización de 2 video-proyectores se genera una percepción de telepresencia, en la cual los actores virtuales circulan de un espacio al otro y parecen efectivamente estar corpóreos en el sofá y entre las cortinas.

En últimas, ¿qué significan todos estos intentos? Estamos en frente de lo que algunos han dado en llamar “El teatro del futuro”? O es sólo moda pasajera. O, parafraseando a Zigmunt Bauman con su pensamiento sobre la modernidad líquida ¿será que nos estamos enfrentando a una especie de teatro líquido?,

Lo cierto es que existe un vacío teórico-conceptual, pese a algunos estudios que ahora despuntan; un vacío debido, quizás, a la actualidad de estas manifestaciones que, seguro, el tiempo abrevará desde la distancia futura.

E-referencias

ANTÚNEZ ROCA, Marcellí. Sistematurgia. <http://www.marceliantunez.com>

BERENGUER Xavier, Revista de Comunicación audiovisual de la Universidad de Pompeu Fabra. Barcelona. www.iaa.upf.es/formats

CATALÀ DOMÈNECH, Josep M. La rebelión de la mirada. Introducción a una fenomenología de la interfaz. Revista de comunicación audiovisual de la Universidad de Pompeu Fabra. Barcelona. www.iaa.upf.es/formats

VAGLIO, Fulvio. Actores, personajes y tecnología: apuntes sobre el 'teatro tecnológico'. <http://www.cem.itensm.mx>

Web de obras/grupos referidas

COLECTIVO DE ARTISTAS MAPA TEATRO, Colombia. www.mapateatro.org

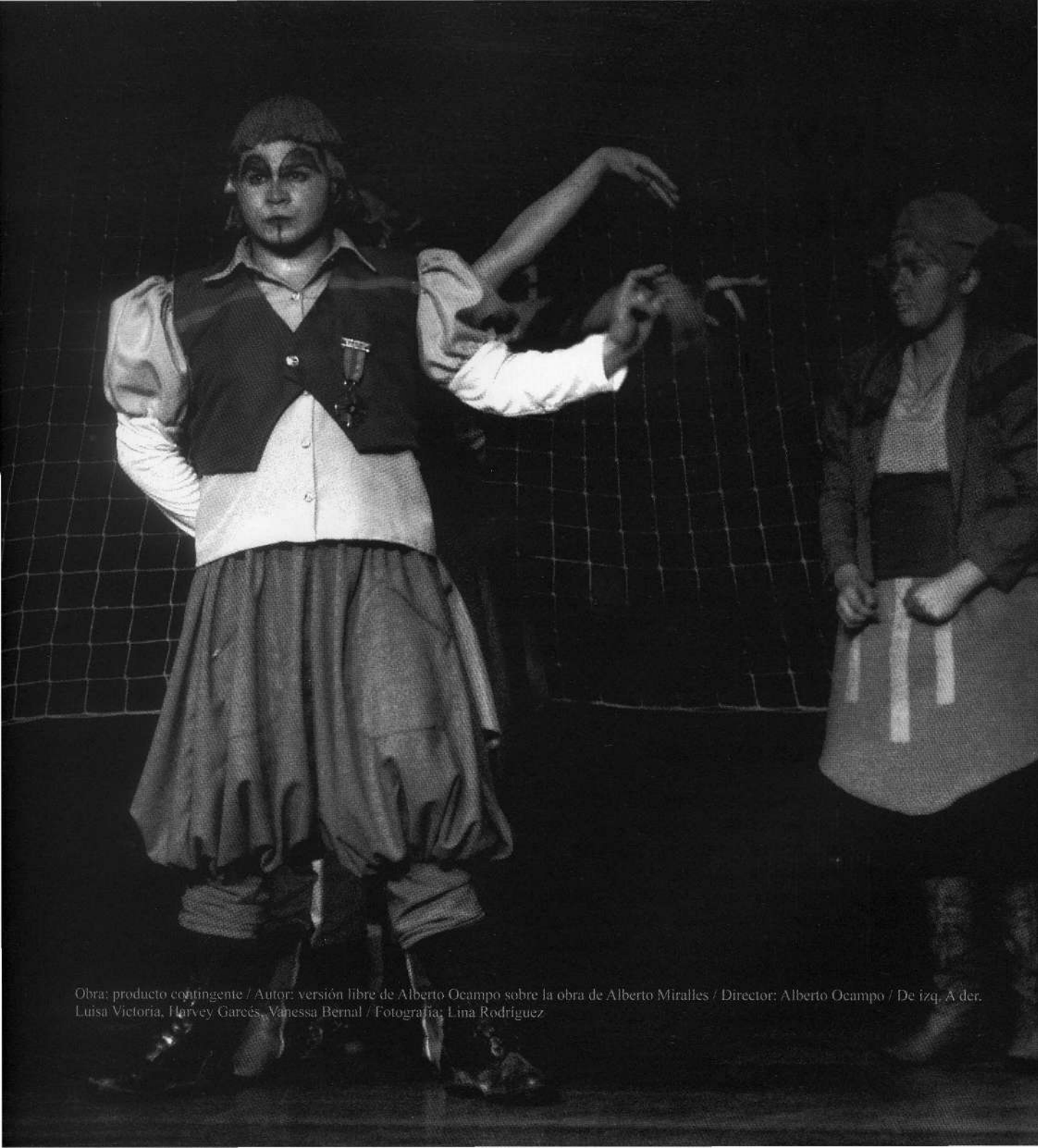
COMPANHIA VERVE, Brasil. www.verve.art.br

ILLANA - Lóm Imprebis. <http://www.yllana.com>

RÍO TEATRO CARIBE, Venezuela. www.rioteatrocaribe.com.ve

TEATRO DE CIERTOS HABITANTES. <http://www.ciertoshabitantes.com>





Obra: producto contingente / Autor: versión libre de Alberto Ocampo sobre la obra de Alberto Miralles / Director: Alberto Ocampo / De izq. A der. Luisa Victoria, Harvey Garcés, Vanessa Bernal / Fotografía: Lina Rodríguez

Javier Manjarrés

Javier Manjarrés, artista visual colombiano, nacido en Cali y residente en Barcelona desde 1987. Estudió teatro en el Instituto Departamental de Bellas Artes de Cali, escenografía en el Institut del Teatre de Barcelona y una especialización en vestuario en el Centro de Tecnología del Espectáculo de Madrid. Con larga experiencia en los diferentes aspectos visuales del quehacer teatral, es de destacar su labor como utilero y ambientador en TV3 Televisió de Catalunya, y en el Gran Teatre del Liceu. Ha desarrollado paralelamente un extenso trabajo en escultura e instalaciones visuales a partir de objetos reciclados. Él explica su obra así:

¿Por qué reciclar?

Tantos materiales creados por la labor paciente de la naturaleza o por la tecnología; tantas horas de vida de personas anónimas empleadas en modelar los materiales que se han convertido en muebles u objetos diversos; tantos objetos que después de una vida útil al servicio de desarrollo vital de infinidad de seres humanos, de proyectos y lugares, han acabado con más pena que

gloria lanzados a la basura; tanta basura asfixiándonos, devorándonos, sepultándonos; tanta posible belleza, tantos escondidos tesoros por descubrir tras las formas, colores y texturas, de esos objetos y materiales desechados convertidos en basura; tanto malbaratamiento de los recursos del planeta en la consecución imparable de materia prima y de energía, para producir más materiales y objetos que serán desechados, y que así se convertirán en basura en una rueda imparable de autodestrucción.....

Reclicar el horror en belleza, reciclar volviendo a la vida con nuevas formas y usos lo que se ha dado por muerto, reciclar la mirada sobre nuestros desechos y a través de ella la conciencia sobre nuestro lugar en el mundo, replanteando nuestra ética como parte que somos del engranaje de la voraz máquina del consumismo; reciclar memorias y vivencias a través de la impronta dejada en esos objetos y materiales recuperados.....

De la preocupación, la curiosidad, la fascinación, en definitiva del amor por todo esto, brotan la razón y el porqué de mi trabajo.

Galería de Papel



Obra: Angeli Terreni / Fotografía: Peio Quintana

Avatares de la crítica teatral

(O lo teatral de la crítica: la impostura)

Ramiro Tejada*



* Abogado, actor de teatro, es, además, crítico e investigador teatral. Pertenece a los Consejos de Redacción de las revistas "Memorias", de Cali y Ateatro, de Medellín. Autor de "Jirones de Memoria, crónica crítica del teatro en Medellín". (Secretaría de Cultura Ciudadana, Medellín, 2003).

Resumen

Sobre la crisis de la crítica teatral en Colombia o sobre su nula presencia o su nula influencia, se trata en este artículo, solicitado a instancia de la Revista Papel Escena, de Bellas Artes de Cali. Me proponía darlo a la luz pública cuando, de manera casi providencial, la maestría en Historia del Arte, de la Universidad de Antioquia, realizó el seminario "Escritura y Arte", a cargo de la maestra mejicana Karen Cordero, de la Universidad Hispanoamericana. Gracias a ella, a sus aportaciones y a la discusión suscitada, decidí reescribirlo y replantear algunas de mis ideas, puestas en cuestión ante una mirada en perspectiva de la crítica de arte.

Palabras clave:

Construcción de sentido, crítica teatral, homogenización del pensamiento, vida light.

Abstract

This article is about Colombia's theater critic crisis, its void presence or its naked influence, requested by Revista Papel Escena, from Bellas Artes in Cali. I was interested to show it to the public, when in an almost providential way, a Master in Art History from University of Antioquia made the "Writing and Art" seminar, directed by mexican professor, Karen Cordero from the Hispano-American University. Thanks to her contributions and the prompted discussion therein, I decided to rewrite and restate some of my ideas, brought for questioning before a perspective glance from the art review.

Keywords:

Sense development, theater critic, thought homogenization, life light.



Obra: Muerte Accidental de un Anarquista / Autor: Dario Fo / Director: Doris Sarria, Paula Andrea Ríos / De izq. a der.: Melissa Cataño, Isabella Londoño / Fotografía: Lina Rodriguez.

La crisis de la crítica es la crisis del pensamiento crítico

Lo light, lo ligero, se ha impuesto como estilo de vida. Lo light niega ya no sólo la crítica sino, incluso, la necesidad del pensamiento, al punto que hablar de racionalidad resulta algo obsoleto, una antigualla —como diría Alberto Aguirre, maestro del pensamiento crítico—. De manera sutil, paulatinamente, se ha venido imponiendo este estilo de vida como destino ineluctable del hombre, su estándar y su homogenización (¿William Ospina: es tarde para el hombre?).

Y esto que predico de la sociedad colombiana, en general del mundo globalizado, ha permeado tanto el hacer escénico y las artes, como su crítica. Cambio de paradigma, si se quiere, cambio de perspectiva y de formas de la percepción.

¿Qué queda de tradición teatral en Colombia?, ¿qué de traición? Era la pregunta que se intentaba aclarar en el marco de la Semana de la Dramaturgia en Cali, convocada a instancia de la Fundación Festival de Teatro de Cali, en septiembre pasado. Y, en esa perspectiva, podría preguntarse ¿existe una tradición crítica en nuestro teatro? Preguntarse sobre la presencia sistemática de crítica o si sólo se trata de apariciones esporádicas y fugaces de la crítica, en épocas de coyuntura como la que se hace al fragor de los festivales y que alcanza resonancia en los medios. Crítica que no propia-

mente corre a cargo de expertos profesionales de la crítica teatral, sino de periodistas y columnistas, comentaristas de la realidad nacional, que usufructúan los espacios de opinión y aprovechan la ausencia de especialistas, para verter sus puntos de vista utilizando las obras teatrales como mero pretexto, pero que poco aportan, en verdad, al desarrollo del arte escénico.

Y qué decir de los llamados periodistas culturales (¿en vías de extinción?), cuyas notas son siempre objeto intercambiable en los medios y que simplemente asumen su responsabilidad de informar, si acaso, limitándose a transcribir el boletín oficial de los teatros y de las salas, mera reseña, gacetilleros de profesión, que rara vez asisten a un espectáculo teatral. Remedo de los “solapados” —en el caso de la literatura—, meros reproductores de solapas para sus recomendados, que tienen la penosa carga de “formar hábitos de lectura” —que no lectores críticos— y de paso ayudar a la difusión cultural —léase marketing—. De ninguna manera se puede decir que este ejercicio (la vana erudición, que decía Borges) alcance la relevancia del hacer crítico. La opinión pública ilustrada —otra masa etérea como el “gran público”—, necesita otras miradas sobre la vida cultural, más allá de la página social o de farándula —en la que sí son expertos—, una mirada crítica tan necesaria para restituir el equilibrio a la condición humana, el criterio, esa capacidad de pensar por sí mismo.

Bastaría con hacer un paneo, un rastreo, una pesquisa, para saber cómo trata la prensa nacional, la gran prensa, y los medios regio-

nales, el fenómeno cultural, qué énfasis crítico imprimen a sus notas, en cuántas ejercitan el periodismo cultural de verdad y en cuántas forman opinión. Tarea para investigadores, que como la muy ilustre maestra e historiadora Marina Lamus Obregón¹ o el carismático maestro Carlos José Reyes², que dedican horas a husmear en archivos la prensa del remoto siglo XIX y del cercano XX, o los amigos Prada y Duque³, ratones de biblioteca y autores de investigaciones valiosísimas para entender el devenir de nuestro teatro y del desarrollo de la crítica.

Los lúcidos placeres del pensamiento o la crítica didáctica...

Decíamos ayer que la crítica teatral alimentaba, de cierta manera dotaba, de insumos para una historiografía de nuestra práctica escénica, pero ello es sólo posible si atiende a un rigor y a una sistemática, no ya una crítica que

1 “Bibliografía anotada del Teatro Colombiano (siglo XIX), Marina Lamus Obregón. Ed. Círculo de Lectura Alternativa, Bogotá D. C. 2003, 632 pg.

2 “Materiales para una historia del teatro en Colombia”, Carlos José Reyes, en colaboración con Mayda Watson Espener Biblioteca Básica Colombiana, Colcultura, Bogotá, 1978, 718 pg.

3 “Santiago García, El teatro como coraje”, Fernando Duque Mesa y Jorge Prada Prada, Ed. Investigación teatral editores, Ministerio de Cultura, Bogotá D.C. 2004, 630 pg.

sólo se expresa en los medios obedeciendo a ciertas coyunturas, sino la crítica como oficio, asumida a la par del oficio escénico. Una crítica fundamentada, documentada, conectora de sus límites y de sus limitaciones, que requiere un oficiante (auto) crítico, que con conocimiento de causa asuma su deber ser como formador de criterio, formador de públicos, entendidos estos como seres pensantes, con criterio propio, que querrán ir más allá del mero goce estético, un espectador que sepa dar lustre y categoría al espectáculo teatral, no el meramente consumista, presa fácil del teatro comercial y de la publicidad, esto es, formar masa crítica. Una crítica que a la par dé sustento al desarrollo de la calidad de nuestros espectáculos teatrales, que ayude en su significación, que deleve las claves para su interpretación, una crítica didáctica, si se quiere, que motive “los lúcidos placeres del Pensamiento” —que llamaba Estanislao Zuleta—. Así no tenga cobijo en los medios masivos, habrá de buscarse otros nichos, las revistas especializadas, los blogs y los chat de las redes sociales informáticas, que segundo a segundo dialogan, twitean, con congéneres de todo el planeta en un mundo globalizado, para bien o para mal, donde todos somos ciudadanos de todas partes y de ninguna, pero que todavía, por fortuna, mantiene trazas de identidad.

A partir del pensamiento crítico se dota al ser humano de herramientas fundamentales para la comprensión de su contexto histórico y cultural. El pensamiento crítico genera anticuerpos para enfrentar la fragmentación que amenaza con extinguir, con aniquilar, el rastro de humanidad que aún pervive. Y en la academia, ¿también existe

esta crisis endémica de falta de crítica? ¿le hemos dejado la tarea de pensar la crítica, solamente a los eruditos y a los maestros de hermenéutica e historia del arte?

Pensar la crítica

La crítica como síntoma

Podrían establecerse algunas categorías para la sistematización de la crítica, teatral en nuestro caso, y su relación con el entorno académico, ergo el papel del hacer crítico en la formación de actores dentro de nuestras escuelas y facultades de teatro. Entender una crítica en la construcción de sentidos, ya no sólo de la producción teatral del hecho escénico, sino también arriesgar una crítica, de cierta manera literaria, del fenómeno de la escritura dramática, crítica de la dramaturgia, de la producción del texto y de la representación o texto espectacular, el papel de la crítica también en la re-configuración de una dramaturgia del actor para el espectáculo y, por último una crítica de la crítica, desde los distintos tópicos de los sujetos inmersos en esta suerte de intertextualidad galopante en que ha devenido el hacer formador de nuestros estudios teatrales. Cualquiera sea la forma que asuma la crítica, la crítica ha de tomar su lugar: develar los síntomas del malestar en la cultura, generar debate. ¿Quién cuestiona hoy día esa imposición de la impostura, esta falta de coherencia, esta falta de sentido? Lo dicho: este país sufre de una ausencia endémica de pensamiento crítico, de falta de criterio.

Santiago de Cali pacífica, diciembre de 2010.



Bibliografía:

CALVO SERALLER, Francisco. Orígenes y desarrollo de un género: La crítica del arte, en: Valeriano Bozal ed. Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas, tomo I, Madrid, Visor. 1996.

ELKINS, James. ¿What happened to art critical? cap. 2. Chicago Prickly paradigm Press, 2003.

Obra: Muerte Accidental de un Anarquista / Autor: Dario Fo / Director: Doris Sarria, Paula Andrea Ríos / De izq. a der.: Isabella Londoño, Melissa Cataño / Fotografía: Lina Rodríguez.

La crítica teatral, un ejercicio para la memoria*

Fernando Vidal Medina**



* VI Festival de teatro de Cali. Conferencia del jueves 17 de mayo de 2007. Biblioteca Departamental.

Obra: Bodas de Sangre / Autor: Federico García Lorca / Director: Guillermo Piedrahita / De izq. a der.: Stephanie Münera y Gerson Andrade / Fotografía: Lina Rodríguez.

Resumen

¿Cuál es el papel de la crítica en el teatro? La conferencia plantea un paralelo entre la crítica teatral de la estética modernista, que evaluaba la correspondencia entre la obra y los cánones del saber hacer, y la función actual de la crítica que deberá buscar una mediación entre la obra y el público, para generar acciones, pasiones y seducciones, en procura de la formación de públicos. Igualmente hace una comparación entre el ejercicio de la crítica en el teatro y en otras prácticas artísticas como el cine y la literatura, para reflexionar sobre el papel del gusto, de acuerdo con los cánones predominantes y sus efectos en el consumo cultural.

Palabras clave:

Crítica, mediación, gusto, cánon, público/ espectador, representación, presentación, distanciamiento, consumo cultural.

** Dramaturgo, actor, director de teatro, miembro del grupo de investigación Estéticas Urbanas. Decano de la Facultad de Artes Escénicas de Bellas Artes.

Abstract

Which is the critic's role in theatre? The conference raises a parallel between the modernist aesthetic theater critics, which evaluated the correlation between work and canons of know-how, and the critics' current function that must seek mediation between work and audience, in order to generate actions, passions and seductions, bringing forth spectator development. Likewise, makes a comparison between the critics' practice in theatre and other artistic performances such as, cinema and literature in order to meditate about preference role in agreement to predominant canons and its effects in cultural consumption.

Keywords:

Critic, mediation, enjoyment, canon, audience, spectator, performances, consumption.

Hablar sobre crítica teatral es complejo porque tiene muchos problemas e inconvenientes. El primer problema consiste en lo efímero del acontecimiento escénico, efímero y vivo, es decir, que cada vez que sucede una representación o presentación de una puesta en escena, es un suceso vivo e irrepetible.

Cuando se hace una crítica de una película, uno puede verla de nuevo; cuando uno hace el ejercicio de la crítica sobre un libro, el crítico literario puede ir al libro cuantas veces quiera y releerlo. Como decía Borges el mejor ejercicio crítico es releer una y mil veces, hasta encontrar la voz del poeta. Sin embargo, cuando intentamos hacer el ejercicio crítico del teatro, lo hacemos sobre algo que ya ha pasado, que está solamente en la memoria de quienes lo vieron, mediado por el gusto, las opiniones, por las pasiones, las prevenciones, algo que Galvano Della Volpe insistía tanto en llamar 'un paradigma estético del modernismo', cuando hablamos del gusto, nos referimos justamente a ese saber hacer de acuerdo a unos cánones predeterminados. "El gusto era aludido en el siglo XVII por F. Balducci en un doble sentido: como la facultad que reconoce lo mejor y también como la manera de trabajar de cada artista."

Uno de los mayores problemas que tenemos frente al ejercicio de la crítica, es cuando se hace solamente desde el gusto, creyendo que el gusto valida y convalida el ejercicio de juzgar la obra de otro bajo parámetros subjetivos; pero el gusto es en sí mismo algo que deberíamos poner bajo sospecha, "reconocer lo mejor", puesto que pareciendo algo tan natural, está realmente instalado en un canon, que

contrasta con este momento que justamente se caracteriza como la época de la diáspora, la época de la disolución de los cánones o mejor, de la intromisión de otros cánones, la llamada postmodernidad, que pone en jaque una manera única de representación, y aún, incluso, el mismo hecho de representar.



Obra: Bodas de Sangre / Autor: Federico García Lorca /
Director: Guillermo Piedrahita / En esta foto: Brenda Ramos /
Fotografía: Lina Rodríguez.

Es por eso que el ejercicio de la crítica es tan difícil, en tanto el papel más elemental de la crítica es el de acercar la obra al espectador. Cuando se hace crítica cinematográfica, resulta bastante más fácil porque los productores distribuyen los press book, los materiales para la crítica, orientando la mirada y standardizando la información. Mi hermano y yo hicimos un programa en Telepacífico por muchos años, se llamó Hablemos de Cine y algo más, el cual tenía una gran audiencia; el programa tenía que grabarse semanalmente lo que nos traía muchos problemas, en cuanto a las exigencias de producción. En mi caso, estaba encargado de la crítica de alguna película que estuviera en cartelera o fuera a entrar pronto, uno veía la película ya no con la libertad de disfrutarla, para divertirse solamente, sino con la obligación de decir algo sobre ella, con una mirada pre-juiciosa desde el principio luchando con la posibilidad de establecer un diálogo, acercarse y distanciarse, un juego de oscilación. Sin embargo, la gran ventaja de la crítica cinematográfica es que tanto el creador, como el productor, además de hacer la obra, hacen un primer material crítico de la obra y eso es una manera de acercar la obra al espectador, el crítico de cine por su parte termina siendo como un segundo o tercer lector que usa la mirada de la película, más el material crítico que ya se le está proporcionando y lo pone en diálogo con su contexto.

El teatro, ¿con qué material cuenta para hacer el ejercicio crítico? Lo primero es decir que el esfuerzo de los grupos se concentra en la realización de la obra, allí está todo su trabajo y toda su atención, pero muy poco de

ese esfuerzo es dirigido a la socialización de cómo se hace la obra, sus propósitos, su proyecto estético y comunicativo. La obra como objeto de arte, objetivación de un proceso, exposición de una subjetividad que se propone interactuar con el contexto. Por eso ahora se hace el ejercicio de compartir con algún sector interesado del público, los desmontajes, ese momento después de la obra para contar detalles del proceso.

Hubo una época en que el teatro se convirtió en un espacio de resistencia, estaba tratando de librarse de unos cánones, y en medio de esa tensión existían unos lazos de semejanza entre los montajes, una cierta caracterización común de los lenguajes; había dos grandes líneas políticas, una un poco más estética, una un poco más centrada en la visión ideológica, pero de alguna manera en las dos se evidenciaba un análisis crítico, unas definiciones políticas que determinaban el contenido, había una cierta poética del hacer, y un público comprometido en este efecto de comunicación. Estamos hablando de las décadas del sesenta y setenta del siglo pasado. Este período nos aportó el concepto del distanciamiento, como la presentación de la representación, el columpiamiento, al decir de Katya Mandoky un concepto “que Brecht practicó muy bien al acercar al espectador a la trama por identificación, y luego alejarlo por el corte del distanciamiento (verfremdungseffekt)”

La estética desde que se consideró como tal, siempre ha tratado de definir unos códigos, unos paradigmas para juzgar las obras. El modernismo fue la época del saber hacer, de las bellas artes. Las escuelas de teatro se

llamaban conservatorios de declamación y el autor era el artista, era el único creador, su registro era el preponderante, el que se tenía en la cuenta; no había director, el primer actor era el mejor intérprete de la obra y los actores como intérpretes eran los que sabían decir y hacer bien el texto. Desde ese punto de vista, cuando el arte teatral era el arte de saber interpretar un texto literario y el saber interpretar el texto a su vez estaba definido por unos cánones precisos, incluso la gestualidad estaba preestablecida, la crítica consistía en verificar que se cumplieran los requisitos preestablecidos. Los programas de las escuelas de teatro del siglo XVIII hasta mediados del siglo XIX tenían ilustraciones de los gestos, explicaba la manera en que se debía decir un parlamento; en las escuelas de declamación se establecían tres maneras de interpretar a los personajes: los personajes intelectuales que piensan lo que hacen, son personajes de cabeza; los personajes románticos, emotivos, son personajes de corazón; y los personajes lujuriosos y pasionales son pélvicos. El asunto central es decir bien y estar bien en la escena, saber hacer, la materialización escénica del buen gusto.

Entonces, ¿cuál era el papel del crítico frente a una obra teatral? verificar si se cumplía ese canon preestablecido; igual pasaba con la declamación, esta tenía unas entonaciones, unas sinalefas, unos énfasis, un sistema de rima que en la cartilla estaba claramente definida. Francois Delsarte en el siglo XIX, enseñaba a sus discípulos actores que: “entre la gente de acción los movimientos se inician en los miembros, entre la gente de imaginación los movimientos se inician en la cabeza,

entre la gente de corazón los movimientos se inician en los hombros.”

Los primeros atisbos de rebelión ante esta cartilla tan preconcebida se empezaron a dar a finales del siglo XIX, cuando aparece alguien diferente al autor como el creador, el director. Aunque la comedia del arte había desplazado el centro de la creación al actor, la maquinaria teatral lo había reconquistado nuevamente para la literatura dramática, para el saber decir y saber estar, prescrito por el autor. Jorge II duque de Meininger se gastó una gran fortuna en constituir una compañía de teatro que tuviera historiadores y compositores, que colaboraran en una lectura del texto rigurosa, pero no en su literalidad sino en su contextualización histórica y social. Cuando él quiso montar el Julio César, de Shakespeare, se trasladó con su equipo a Roma y visitó todos los sitios donde se dieron los acontecimientos para hacer los diseños exactos y una síntesis visual y atmosférica, con la que esbozó las primeras reglas de una teatralidad que desplazaba el campo de la creación del autor al director, es decir, un segundo nivel de creación. Esto representó un problema para el crítico que más adelante se constituiría en una segunda mirada que poco a poco se iría perfeccionando; era la mirada de la cientificidad social, de la historia, de la geografía, etc., en el arte, todos los datos sociales suficientes para tener un rigor, para ser analítico. Se trataba de una renovación, incluir la investigación que de alguna manera se deslindaba de un canon y arrojaba nuevas herramientas para la valoración crítica. El autor italiano Gillo Dorfles, recupera el concepto del gusto en otra acepción, “como una reacción popu-



Obra: Bodas de Sangre / Autor: Federico García Lorca / Director: Guillermo Piedrahita / De izq. a der.: Brenda Ramos, Linda Caldas y Stephanie Munera / Fotografía: Lina Rodríguez.

lar ante las obras y las tendencias del arte. El gusto es la aceptación de unos códigos por parte de una gran mayoría de la gente, que descubre con ellos la posibilidad de comunicarse algo nuevo.”

Luego llegaron todos aquellos procesos de renovación, todas las vanguardias que ahora se conocen y estudian. El arte pretendía entonces abrir una brecha hacia una nueva so-

ciudad, se estaba entre los cánones preestablecidos del saber hacer, del gusto preciso, o se veía con los ojos de la vanguardia que estaba rompiendo, indagando con otros lenguajes, y la posición del crítico en este caso, era la de saber en dónde se ubicaba y desde dónde se miraba para lograr incidir en la transformación de la sociedad. Por mucho tiempo, en las colonias culturales de Europa, las marcas de aceptación se basaban en que nos sujetá-

ramos a los cánones de la belleza, del saber hacer, del gusto. En los años 50 llegan todos los movimientos de ruptura y la nueva crítica que consistía en hacer una sustentación de esas innovaciones, unas relecturas de lo estético con sentido social, en los fenómenos de la comunicación, el darle voz y apariencia al protagonista anónimo, al fracasado, al cualquiera.

Un nuevo problema se presenta, dicen los historiadores, cuando se derrumba el muro de Berlín, y las verdades que nos daban tanta confianza para explicar el mundo, ese nuevo mundo posible, caen en el campo de la desilusión; pasamos de ser vanguardias transformadoras, a ser una cantidad de guetos de la diáspora, desencantados, decepcionados, tratando de hablar desde allí, tratando de gritar en un mundo de sordos, con una gran variedad de posibilidades estéticas y tratando de decir: “mi visión todavía sirve en medio de esta catástrofe”, oscilando entre otras lecturas de lo ancestral y la eclosión de mundos posibles.

Se afirma, no sin cierto resentimiento, que hoy en día estamos en la antropofagia cultural, que tenemos una cantidad de peleas, pero el asunto no es tan simple. El momento que estamos viviendo es de una proliferación de posibilidades estéticas donde además el arte ha incursionado en otros campos, está indagando otros lenguajes y no por eso deja de ser arte, porque ¿en donde dejamos lo performativo? ¿En las artes plásticas? ¿En el teatro? ¿En medio de los dos? ¿en donde ubicamos la literatura interactiva? ¿En los medios de comunicación, en la multimedia o

en el campo de la literatura? ¿en donde dejamos los poemas dramáticos musicalizados, pero que no tienen el canon de la ópera siendo nuevas formas de interpretación libre, de hibridación de posibilidades expresivas? Una tensión muy fuerte entre los cánones de la representación, las acciones ritualizadas de la presentación y las rupturas de la presentación de la representación.

Se evidencian las diversidades culturales, que han estado siempre latentes pero invisibilizadas, aquellos grupos minoritarios con necesidades de expresión que no se han sentido representados en los paradigmas dominantes, en los métodos de la estética tradicional. En este campo plural, multicultural, multiétnico, multigénero, de diversidad ideológica, en una sola familia se puede encontrar manifestada esta diversidad, desde un hare krishna hasta un paramilitar, pasando por un drogadicto, un histérico o una histérica, etc., etc. Si la familia como núcleo se constituye en un gran campo de batalla, ¿cuál es el papel de la crítica? Su capacidad para descifrar los efectos comunicativos, no solamente de la obra sino del artista que la construye.

Un papel importante es el de la mediación, y más que mediación diría yo que de intermediación, es acercar la obra a un público pero, ¿a cuál público, el público que va a las salas de teatro, o los espectadores potenciales que no han ido aún? Hablar de público ya es una cosa muy problemática, en la medida en que público implica consumo y consumo implica necesidad, y necesidad implica gusto entendido como esa aceptación amplia de unos lenguajes que le conmueven, y esto implica

una elección, por lo tanto, cuando hablamos de público nos referimos a alguien que tiene un gusto por el teatro, tiene un acercamiento, ha visto teatro alguna vez.

Cuando hablamos de público nos referimos a espectadores habituales, quizás a unos espectadores potenciales, a una población de posibles espectadores a quienes la crítica tendrá que seducir, para generar una habitualidad. Entonces, ¿el papel de un crítico es el de la seducción? Pero hacia la obra o hacia la expresión artística del teatro. Y ése no es solamente el papel del elogio, es el papel del saber no sólo si le gustó la obra o no, en lo que se basa gran parte del trabajo de censura de los críticos oficiales de este país, validar o invalidar las obras desde su potente poder del gusto, pero un gusto que no describe y descifra, sino que contrasta con un saber hacer módelico, generalmente de origen eurocéntrico.

Katya Mandoky dice que la crítica debe servir para la constitución de nuevos espacios para las estéticas, utilizando la seducción como una manera de atraer públicos que aún no han visto la obra, ése es el papel de la crítica, ése es el papel de los foros. Lo que necesitamos es la posibilidad de abrir canales de intercomunicación desde la diferencia, desde distintos gustos, desde las distintas estéticas, desde distintas miradas, entendiendo que la crítica que defiende un solo canon no es crítica, es censura.

No existe una sola manera de leer las obras, cada obra debe leerse en conjunto con el contexto en el que se dice y en el que se hace, en relación con los métodos y las técni-

cas con las que se construyen, en relación con su propuesta y propósito, en relación con los lenguajes que indaga, y quizá desde ese punto de vista, el crítico pueda decir en relación con ese propósito, si se ha logrado o no. El ejercicio de la crítica que de una vez deslegitima la obra, de una vez la califica o descalifica, de antemano la está condenando. El ejercicio de la crítica debe ser para mejorar los procesos de creación, para cualificar los resultados estéticos, para generar posibilidades de cualificar los procesos y condiciones materiales y espirituales de la creación.

Michel Azama presidente de la Asociación de Dramaturgos de Francia, comentaba en un encuentro de dramaturgos que el ejercicio pedante y soberbio de la crítica, estaba consiguiendo desbaratar el teatro francés, alejando al público de las salas durante la década del 70 por lo que los dramaturgos decidieron hacer una tregua, un acuerdo, un ejercicio de retroalimentación crítica. El acuerdo consistió en que el dramaturgo que escribiera una obra invitaría a diez dramaturgos más, los que deseaba, haría la comida más agradable que pudiera y el mejor vino, y en ese ambiente leería su nueva obra, en este ambiente de amplia sensorialidad, que les facilitara indagar en el lado oscuro de la luna, compartir y contrastar experiencia. En ese ambiente el dramaturgo debía leer su obra y la obligación de los demás no era la de adular, la obligación de cada uno de los diez dramaturgos era la de escribir un análisis crítico, constructivo, que le pudiera aportar al texto. Luego de cinco años de haber iniciado ese ejercicio, el teatro francés volvió a tener un lugar entre el público, sus autores han vuelto a ser leídos, las obras están

más cercanas a las características perceptivas e imaginativas del público actual.

El papel de la crítica entre los artistas es buscar el mejoramiento colectivo de las obras de arte, esa lógica funciona desde hace mucho tiempo en otros campos. La industria ha aprendido del arte dos cosas: el sentido crítico y el perfeccionamiento del lenguaje hacia la búsqueda de la calidad, y contrario a eso, el arte se ha resistido a aprender de la industria la terquedad por perfeccionar sus obras, entendiendo el sentido del gremio, es decir, entender que entre más unidos estemos en la construcción de unos mejores resultados, las obras teatrales como productos de consumo cultural, pues mayor posibilidad de contacto podremos tener con un nuevo público. Una sola obra es incapaz de hablar por el teatro. Se debe entender al público como aquella entidad que consume actos perceptivos corporales y al teatro como un bien de consumo, como aquel producto que genera efectos de comunicación sensorial, perceptivo, imaginario.

Uno puede observar la cartelera de cines, y sin importar lo que se esté presentando uno va a ver cualquier película, la que escoge entre la oferta de la cartelera, pero ese ejercicio no se hace con el teatro; podemos ir a una librería a ver libros y a dejarnos tentar por alguno, y a lo mejor no compramos ninguno pero hay una demanda de lo que me es ofrecido que me permite ser consumidor. El papel de la crítica como mediación es precisamente generar ese deseo, ser un seductor del público que ha visto y le apasiona el teatro y de los ocasionales espectadores todavía no han

visto teatro; Mandoki dice que la estética a través de la comunicación debe generar acciones, pasiones y seducciones, y la crítica puede cumplir con esa tarea.

No existe una fórmula, para quienes estén buscando una; sin embargo, una crítica puede cumplir con ciertos parámetros que resultan necesarios: el primero de ellos es el ejercicio descriptivo, que da cuenta de lo que se percibió, se entendió, se vivió. Hay un tipo de crítico que es creador cuando habla de la obra, y el crítico que es 'crítico ortodoxo'; los críticos que se han asumido como tales y que hacen un profundo análisis de los hechos artísticos, creo que es la gente más significativa y representativa en la labor de acercamiento, de intermediación: Jorge Prada, Marina Lamus, Ramiro Tejada, quienes en su escritura hacen un análisis crítico, y que al mismo tiempo puede ser devuelto a los mismos grupos como herramienta para los procesos constructivos. Creo que el mejor ejercicio de todos ellos lo hizo la Asociación de Salas de Bogotá con la revista Teatros, cuando resolvieron presentar 30 obras, llamar a tres críticos y acoger ese ejercicio con sentido de mejoramiento, a pesar de que en Bogotá la unión gremial no se ha podido lograr como tal. Ese ejercicio crítico permitió varias cosas: la consolidación de las salas, la consolidación de la revista, y el simple hecho de hablar de las obras. Y el libro Bogotá en Escena 2005, noventa ensayos de crítica teatral, de la colección Teatro en estudio, Alcaldía Mayor de Bogotá, 2006.

El problema de una tipología del gusto ha cerrado el espacio de la crítica en los medios de comunicación porque éstos sí han definido



Obra: Bodas de Sangre / Autor: Federico García Lorca / Director: Guillermo Piedrahita / De izq. a der.: Brenda Ramos y Stephanie Múnera / Fotografía: Lina Rodríguez.

claramente una postura estética, porque esa postura estética habla de un canon elite, del canon de lo permitido, de lo visto en Europa y que se quiere reproducir acá. Los primeros festivales Iberoamericanos tuvieron un ejercicio crítico interesante con personalidades como Enrique Pulecio y Gilberto Bello, entre otros, escribían sobre las obras pero, parecie-

ra que el festival renegoció con los medios o los medios cambiaron su estrategia en torno a los espectáculos teatrales, o quizás, se estaba poniendo en riesgo la taquilla.

Aquí se evidencia otro problema, el ocultamiento o borramiento, el ignorar las obras, no decir nada de ellas, castigarlas con el silencio, con la ignominia del olvido, en un arte para el cual su propio registro ya es perversión puesto que ya no habla la obra en sí misma, ya es simplemente una memoria de la obra. Tú puedes acudir de nuevo al libro, tú puedes acudir de nuevo a la película, pero si acudes a la grabación de la obra ya no es lo mismo. Y si de ese acontecimiento efímero no queda ni un registro para la memoria su alcance es inferior al de un castillo de arena enfrentado a la fuerza de un huracán. Pero este problema merece otra ocasión.

Bibliografía

ASLAM, Odette, El actor en el siglo XX, colección comunicación visual, Editorial Gustavo Gilli, S.A. Barcelona, 1979.

MANDOKY, Katya, Estética cotidiana y juegos de la cultura, Prosaica uno, Conaculta – Fonca / Siglo XXI, México, 2006.

TRIADÓ, Juan Ramón y SUBIRÍAN, Rosa, Las claves de la pintura, Ed. Planeta, España, 1994.

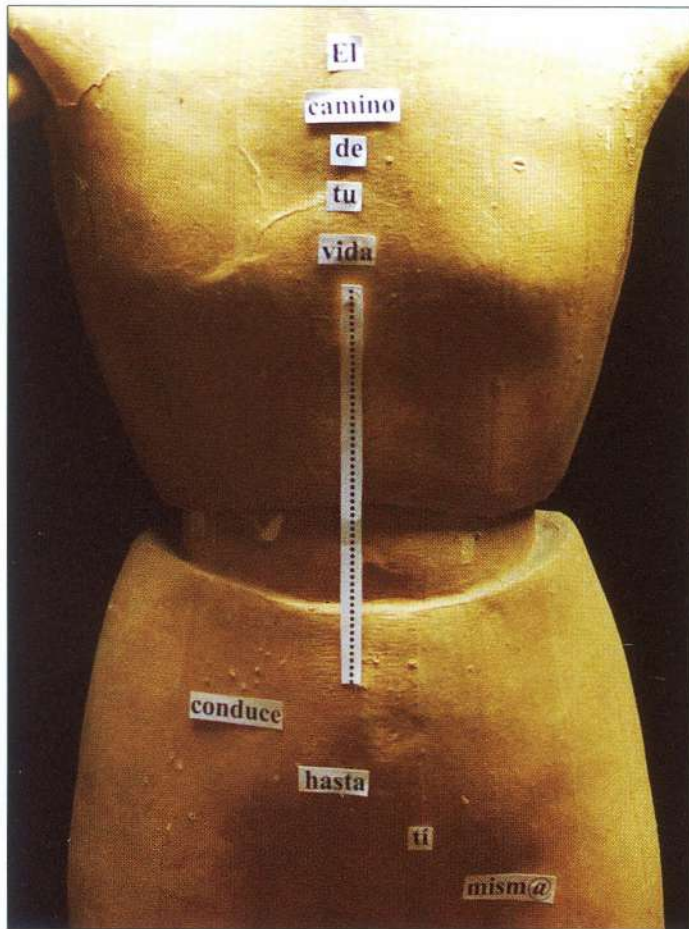
Javier Manjarrés

INSTITUTO DPTAL. BELLAS ARTES
BIBLIOTECA
ALVARO RAMIREZ SIERRA



Obra: El Camino / Fotografía: Peio Quintana

Galería de Papel



Obra: El Camino / Fotografía: Peio Quintana

Partituras del deseo

Manuel José Sierra*

*Escritor y director de teatro. Director del grupo Domus Teatro, de Cali, integrante de la Fundación Festival de Teatro de Cali. Codirector de la revista Memorias de Teatro.

ÚNICA ACOTACIÓN

Este texto se presenta sin acotaciones u otras indicaciones para la puesta en escena. Las circunstancias de espacio, tiempo, caracteres de los personajes y otras propias del oficio teatral, si las hay, aparecen a modo de sugerencias en las líneas del parlamento de cada personaje o en los títulos de cada partitura.

Un puente tendido entre la página en blanco de la literatura y el espacio vacío del

teatro, permiten decir que estas partituras son monólogos, voces que hablan de sí y para sí mismas, o se dirigen a otro u otros, tal vez.

Subyace la idea de que el lector o el actor son voces semejantes, según se trate de animar la elocución del personaje, siguiendo el texto escrito (en voz baja o en silencio) o interpretando el personaje puesto en escena.

ÚLTIMA PARTIDA (Partitura verbal para un striptease)

El que quiere besar busca la boca –le dije.
Se nos acaba el deseo –me dijo. ¡Hablá-
mos de las riquezas y del vino!

Él supo de mi boca que nací yaciendo ya
flor, que la gracia en medio de mis piernas es
que enlucía el vellocino de Venus aún antes
de nacer. Ya era núbil e indúctil e impúdi-
ca, esta virgen de obsidiana que soy yo. Mi
madre sabe que no tuve que acezar falta de
aire a los primeros vagidos, el ratito de la
infancia es un olor que me recuerda el orín
de los angelitos malos, mi pubertad fue de
los aromas que achacan a la gracia y la mano
de Afrodita. Ojalá él haya aprendido de esta
boca en celo que las semillas inspiran el
deseo, un ansia de la sementera, la gana de
alguna Helena.

Había una vez un arbolito natural en el
pubis mío, antes que la cuchilla mutilara
la abundancia. Me figuro que guarda en su
sexo el cactus de mi piel y las dentadas de
esta vagina demasiado obscura, de fácil dis-
posición pero no de entrega. Sé que todavía
me desea, pero él no quiere saber que en esta
vulva rapada nos cruzamos una vez.

Era la fruta del deseo, la uva y la cava del
fruto, el vino suyo, de pasas tal vez, el vino
que fuera, qué importa, más que el vino fui
el brandy y no sé si el coñac. Me dijo que en
su viñedo guarda las fechas de mi cosecha,

las marcas intensas del disfrute. Apenas es
lo que recuerdo de la última vez, y sí, algo
más, que él iba dado al juego de copas.

Su mirada era un reproche de que al
primer rato de adolescencia una se vaya
dando al primero que llega, una que perdió
prematureo el vellocino del pubis y repite el
acto hasta la saciedad. Si esta ausencia en el
vértice de mi entraña para él fue una incita-
ción, una alarma o no más un tatuaje, de eso
nunca me dijo. Yo era una raposa cuando
nos cruzamos, no hace mucho. Ahora debe
estar pensando que yo perdí el camino de
obsidiana, que es distinto al de una mujer-
zuela. Debió creer que por habernos cruzado
los dos embelleció otra vez el vello púbico
en mi herida de la vida, pues yo dejé que el
arbolito creciera de nuevo y le insistía en
que era suyo.

Sé que hoy no sabe qué palabra olvidar
primera, quizás una que no debió decir, mi
nombre, o eso que no debió decir nunca de
mí y lo que no dijo. Que pueda ser que si
olvida sus propias palabras así él me olvide
–eso me dijo. Aprendió la satisfacción del
golpe dado, a no recordar los golpes reci-
bidos e ir aprendiendo el coste del olvido. Los
dos sabemos que no nos separamos un par
más, éramos impares. Alguna vez leímos
un poema do éramos uno para el otro. Pero
aparear requiere olvidos.

Si fuera transparente la memoria, y lo
que nos duele pasara por última vez en su
cristal, se difuminara, ya no fuera, tal vez
fuéramos los dos pares de pasos, quizá más
liviano el aire que nos queda, y también yo

olvidara sus palabras, éstas que todavía me quedan esta noche sin su presencia. Somos de camino indiferente el uno al otro, pero caminamos al fin de cuentas.

Me está enviando ahora señales de humo, sombra apenas de una vela, de la luz sobre el papel, seña de lo que añora la canta del búho, noche a noche él siendo buhonero de su lechuza. También las cenizas son alas del recuerdo.

Y si cree que seguimos ¡ay! sufriendo lo perdido, una transparencia que requiebra a noche y día, pues que no es conmigo, así me ofrezca su palabrería de piedras mágicas (que a veces me parecen mera chuchería y baratijas de poca monta), sea lo que sea que me ofrezca, ya no importa. Es el instante en que el cristal se quiebra y el vino se derrama, ya no será nunca suya esta quema mía ni yo arderé en sus venas otra vez. Que el búho intenso siga buhonero, su canta la olvidó antes de irse su lechuza de obsidiana, y hoy de lo suyo no sé nada e igual de mí ¡él qué sabe! Que si un hombre está al acecho no se pone con cantas y bufonerías –eso le digo.

Dicho y hecho es que vamos jugando a lo que sea, él tira a las cartas palos de copas, a Dios rogando y con el mazo dando. ¡Pueda ser que en estos juegos de la vida nos quede ganancia suficiente! ¡Libando entonces apostemos al descarte! Y si la última carta no es útil, una la tira y bebe en gratitud por la otra que le toca robar de la mesa, pues en las partidas de naipe todos tenemos que robar a cada mano, hasta que el juego acabe.

Me dice al oído que es del Tres de Copas que primero se descarta, y sabe que adivino su soledad en la carta que le queda, un As del mismo palo y de la misma cepa. El tres es un triángulo bohemio, es la dispersión – eso dice. Que es distinto el Tres anudado de Bastos, casi un As, andrógino quizá (y si a veces pensó que así soy yo, bien puede ser). Que hay miniaturas impresas en las cartas que no figuran sino ansiedad, también me ha dicho que no quiere ver en mis manos una carta de Oros, marcada, raspada, un As como una morrocota en la alcancía del placer. Las fortunas del azar y el negocio del sexo suelen ir parejos –eso dicen.

Vamos jugando la última partida, sí, que él tire su As de Copas, eso espero, y que enseguida le toque robar. Él tiene el primer turno en este instante, y después que yo juegue mi carta secreta contra su As, entonces tendrá que destapar la última suya, bien sea que la guarde oculta, si es que así es que juega, o destape la que en suerte le toque tomar de la mesa en el descarte.

Sabrán mi carta secreta cuando él tire su As, entonces yo jugaré a lo que quiera y le diré que siempre así he jugado, y luego de mi turno, si la suerte lo favorece, la última carta suya tal vez sea otro As –¡de Espadas!- para que así sea más y más roma mi herida. Pero no descarto que quiera cambiar o imponer las reglas del juego, y tenga oculta en sus mangas una suerte que me resulta ingrata o imposible: un Dos de Copas.

En Roma se estilaba en tiempos de césares y cleopatras, verter en el vino escolopen-

dras o asesinar de cuchilladas al César. Si del poder y del lecho se trata, dicen que se dan por medio de trampas. Estará esperando que yo juegue alguna carta oculta en las bragas o el escote, un Rey de Oros o una Sota de oropeles. Pues, si así es que cree, que entonces se pregunte cuál ha de ser el precio que un cualquiera o un reyezuelo de copas tire para mí esta noche.

¡El que quiere besar busca la boca y a Roma llega! —eso le digo y les digo ahora.

LA ORÁCULA DE MNEMOSINE (Partitura del olvido)

Lo dice en aelfés que dicen lo que aroman un instante, desde el allí desmedido del olvido. Su silueta luce más oscura porque su tez se desnuda en la noche, es Mnemosine, y la oráculo suya da cuenta de una mujer que adivina la luz mudando de piel en el día que pasa.

Ojalá sea una eternidad su silencio más callado, algún eco, un coro, acaso un canto de sirenas, alguna esencia suya empalabrada. Ojalá si ella nos regala la gracia de todos sus silencios a un mismo tiempo —los que la guardan y los otros que nos apartan de sí— y el ángel de otra gracia profusa de sombras, que es la saya suya.

Es la lluvia que cae, los hilos del agua nos dejan tejer un quipu que sea una cuenta más en los hilos del agua. Mnemosine se

baña en el brocal de su enagua caída, quien quiera añude los resquicios de la luna en la cisterna del deseo.

Puede ser delirio la lluvia, su transparencia la eternidad de la sed yendo al devenir del olvido, y no obstante ser que sea la sed un oasis incorpóreo, como si de lirios del desierto, aromas movidizas apenas dichas y aguas sin nombre. Delírium de su invisible luna blanca y su presencia indispensable.

Se puede ver en el silencio la mirada íntima de Mnemosita, la que adivina la noche en la sombra del follaje, cierto recuerdo de luna llena ahora la alumbraba, exento de nubes el cielo salvo las folladas más altas de la arboleda. Un cielo de veras, el bosque.

Taruca huidiza, Mnemosita, regálanos tu más desmedida sed allende todas las oráculos, cervatilla fugaz, di qué más se puede ser que aguada de esta anocheada. La pasión es una llama blanca de pétalos encendidos, y su sombra otra llama que oscura dispersa el aromal. El alelé del deseo es una aguada y carbón de carboncillo y algo más.

Sea que el silencio enlabie el deseo, acalle la sed lengua adentro, a punto de ultimátum. Mnemosine resdice su oráculo desde el vértice sagrado que filtra la luz en la única puerta de la noche. Miro los resquicios de la luna en la fronda oscura, filigranas que ella aleluya altiva. Hay un aroma imperceptible.

En el regazo del agua yace la lluvia, de bruces empozada en el brocal de piedra, y cuando ella duerme su oráculo predice “un

tris de agua que cuando el tiempo pase aún lame la roca”. Cierta tristeza emana del pozo a cada gota y cuando ella cae mira la inconstante huella del desliz de luna que se filtra en el bosque.

-Sed la luz del alelí invisible, su mera sombra, su aroma, su igual- le dice la orácula al alelí invisible que no olvida. Y cuando la noche es más ciega, y desde su única puerta filtra una ranura de luna, Mnemosine musita al barquero que detenga su destino.

Sombras que quedas quedan, que son alas del deseo.

LA RUEDA DE LA SUERTE (Partitura rota)

Oye, ausente, tú, esta voz que adivina esa soledad tuya; a esta hora me oyes más cercana y copias al dictado mis designios. Cada instante del silencio contiene esa lejanía sin tiempo, que qué más puede ser sino la voz de otras voces que cada uno vamos escuchando.

Qué tienen las palabras calladas, el deseo, las ideas no dichas, sino la certeza de que aun si no existo, y aun así me presentes, según lo que mi voz resdice, soy la rueda de la suerte en las calles de un tarot de esquinas incompletas. La miniatura de un coche que un bestia arrastra mientras las ruedas animadas del tirón suyo giran hacia atrás, las marcas de un destino que nadie quiere padecer.

Yo busco para mí la vida ubicua, estar en todas y en ninguna parte al mismo instante, ser la que te nace, una vida que adivina lo imposible, lo que no se puede saber en absoluto, acallo el pensamiento, queda es mi voz, vamos confinando el fin de los sueños.

Soñé que al final de sus días nuestro padre quiso tener una hija, y cada vez le dolían más las hendiduras de la vida en las líneas de las manos, las míseras líneas que adivinan las gitanas. Por eso mi suerte de andar adivinando la vida, la mía y la suerte de manos ajenas, que te saludan, están de paso y ya se van, pero un instante se distienden para ser leídas por esta mano mía que acaricia todos los sentidos.

Son mi destino las ruedas de una carreta vistas al revés, casi como el movimiento detenido, ver que las ruedas siguen girando, parecen ir hacia atrás, no paran, ellas siguen, están “mal vistas”, (van al revés) y lo que importa y las hace posibles es que las ruedas del carruaje se ven así pues las mira el ojo de un cíclope. El bestia tira a lomo suyo la sogas que jala la carreta mientras las ruedas giran hacia atrás.

Al ojo del cíclope las ruedas son una sola, es la rueda de la tarde, casi detenida contiene las manecillas del reloj, pero aun en el tiempo de los cíclopes, yendo a cualquier velocidad, la rueda que uno mira así contiene la absoluta inquietud entre la vida y la muerte.

Vine a saber que una espada de ónix mutiló las venas y la muñeca del padre nuestro,

que quedó manco a consecuencia de su acto suicida, en verdad un triunfo del orgullo y de su honor, pues de no ser así yo hubiera hendido el puñal en su corazón insaciable. De eso vine a saber en el sueño, de mi propia voz. Y de cómo era el padre he venido a saber ahora, y de mis fantasías de osos y de hienas. Es lo que recuerdo, de cuanto me fue dicho en el sueño.

No es un carruaje llevado al tiro de caballos, sólo un carromato de dos ruedas y una especie de cepo para jalar del carro sin que sea necesario de arneses y otros enredos de cuerdas. El bestia tira del carro, y con impulso suficiente las ruedas giran hacia atrás. La carroza avanza sobre la planicie empedrada de las calles del azar, muy pronto encontrará los declives del sinfín del abismo.

Aunque no sientas al tacto mis manos, adviertes mi ausencia y así me presientes. Soy la gitana que lee la mano y juega a la rueda de la suerte, y viajo en el coche que el cíclope arrastra desde la fuerza de su cuello encepado.

Se puede ver al revés también con la lengua, como los adolescentes enrevesan las palabras, se puede ver el lado oscuro del sentido, todos los sentidos, ver lo que se quiera siguiendo el orden del “amor” y el desorden suyo leyendo de un modo invertido, y luego encontrar la palabra “roma”, a la que no le falta sino la mayúscula inicial para que sea Roma, la capital del imperio, la catedral de la muerte. Como la rueda que el ojo del cíclope capta al revés y el espectador acepta, así el revés de las palabras versa el

orden hacia atrás para signar el instinto y los designios impensados.

EL BESO DE LA ROCA (Partitura para turistas)

Es un escenario de piedra sito en una loma del viento, y va a la velocidad de la luz, la de cada día, nada más. ¿Quiénes vamos? La montaña, y el viento que rae sus cimas. Es la noche que pasa, el silencio de un día más, que al fin la obscuridad y la luz callan igual. En el silencio va un río de aguas y piedras sagradas, se le oye desde el fondo del abismo. Quien habite este escenario o lo recuerde, si se queda solo en esta cima del tiempo o extravía, pues, no haga el papel de unos ojos ciegos, oídos sordos, razón y corazón perdidos, atienda el pulso incandescente, que todo es estar aquí, y allí, nervio y pensamiento, cada quien así animados, la montaña y el abismo.

Es ésta una construcción antigua frente a un abismo. Alzando la vista se puede ver el abismo invertido que nos cubre de cielo a noche y día. Vista desde arriba, desde el cielo, la tierra es ese mismo abismo, y así todo lo que nos rodea y habita, todo espacio vacío. El abismo está en todas partes, incitándonos al paso siguiente, el salto al vacío.

No obstante que es apenas un grano de arena lo que el aire rae a la montaña empedrada, cada gramo de aire resigna el camino que sigue, y así mismo las cenizas cuando

los volcanes mandan señales de humo de una a otra montaña.

Se puede ir a un país de tigres para ser tigre, a una selva de árboles gigantes para acariciar las barbas del roble, se puede ir a una lengua muerta para recordar las palabras sagradas, y puedes ir a la memoria del olvido por ver de olvidar por última o por primera vez. Un tigre es lo contrario de un puto punto de olvido, dirás, y un árbol una de esas putas sombras que en otros lugares nos niega la tierra. Imagino el brindis tuyo: Vale cada vez un trago de pasas de uva el precio del olvido.

Es gris el país de los tigres que recuerdo, y selvas desastrosas, ya poco el musgo en las barbas de los árboles. Y, a decir verdad, no escucho el eco de las palabras sagradas. Si un pasisálvese quien pueda de una quimera cuesta tanto, qué decir del olvido de ayeres lejanos, del pasado sagrado.

Un comercio de piedra tallada, obra de mano y herramienta de hombre –herencia de un cuchillo lícteo- rodea este escenario que es un altar que imita otros altares, sito aquí en la cumbre de mis antepasados, picapedreros y guerreros que estas piedras recuerdan. Pues, sino aquí, en una cumbre cercana, los de la tribu mía decapitaron su existencia en el honor del orgullo, otra de esas ceremonias suicidas que signan la historia y que las leyendas recuerdan.

El altar verdadero son las piedras de la montaña, e infinitud de pedruscos y granos de arena, y las canteras de un corazón inex-

plorado. Sí, también estas horas, esta estrella que estalla, también estas tallas de piedra, estas piedras que somos tú y yo.

Dicen que los niños y las doncellas, y los donceles, y las mujeres preñadas, y las madres y los abuelos se arrojaron al abismo mientras sus últimos guerreros morían de sables y arcabuces extranjeros, y entre tanto aún se defendían con las piedras que sus hondas lanzaban.

Después sólo quedaron las sombras suspensas entre la montaña y el río que sigue bramando de tristeza y de furias, dolor y nostalgia empedruscados, mientras las sombras nuestras se engarzan de los árboles y, por eso, en algunos lugares cercanos, son muy copiosas las barbas del bosque, como el musgo de los gallinerales, ideal para una película de vampiros.

Hay muchos motivos que preferimos olvidar, hay una voluntad de olvido que llega hasta el sueño, no quisiéramos recordar, no podemos, se vuelve indispensable el olvido, y si es muerte (el pasado) y olvidar es matar, si nos fuéramos a otros tiempos y otro camino por ver de no recordar, duele mucho más caer en cuenta de que hasta podemos olvidar a quien compartió el calor de su vientre, pues cuando se olvida uno da por muerto al olvidado. Que es que nos matamos a punta de olvidos... Y pues, si así, fulana o sutano se maten a sí mismos y tras de sí toda huella suya.

Es rastrera la poca memoria que nos queda, dirás, un rastro en el rastrojo. Dices

que nos arrastran la vida y las vides amargas. De qué rostros nos estamos acordando, cuántas las caras que conserva la memoria del olvido.

La cara del tigre, la cara del roble, la selva desastrosa y esa tú mirada de fuego, de dragones que no pueden olvidar porque, si se olvidan se extinguen los dragones. De mera gana yo dijera que pacto mi palabra con las lenguas muertas, aun si no puedo oír las, si no sé de qué me dicen. Aunque no nos digan mucho, si aún tú las escuchas.

Ya al fondo del abismo, esta noche, se puede pensar que un alado que no es ave tiene de casa la luna, vive en ella, y cada noche subpasa al día siguiente, en alas de paloma y otras sombras diurnas amaestradas anoche. Verbigracia: los sentidos de un aire sin sentido, sordo ya, ciego, sin gestus, nada más.

Qué más da sino el desborde de esta labia incrusta en cada piedra del río. Absurdos son la coincidencia y el desorden, que una y otro se obedecen, qué se sabe, son luna llena

y primavera, en este mi país sin estaciones, capaz de tallar apenas noches y días artificiales, sí, en relojes para turistas que miran en la piedra torres de catedrales. Que todo tiene su mérito.

Sombra somos de ayer, no nos deslumbra el presente. Vamos de pasos cansados, es cierto. Pero ayer también son hoy. Para sacrificar la fidelidad que resigna el recuerdo, y que el tiempo tenga altura y profundidad, para leer esta palabrería de piedras, los alélfes despiertan de la luz, invisibles, son cuasi lumbre de otras luces, yendo en fuego líquido so la aridez, del volcán surgiendo do la boca de la montaña grita y besa, no sólo para recordarnos sus alturas y las incertidumbres del espacio vacío.

Yo sobreviví danzando mientras caía, y ocurrió que la montaña se fue petrificando en mí, y en vez de arrumarse la tierra creció de piedra esta cantera de dos senos empedregados con las lunas de sus siluetas. Yo ardía de amar entonces, y aún hoy, en ese beso de paso que el viento rae a la piedra cada que la recuerda.

EL BLANCO DE LA FLECHA

(Partitura coral)

Corifeo

Los pétalos de mi sangre descuelgan de mis senos de agua, desgajándose desde un sueño blanco que flota entre las nubes.

Coro

Vuelas. Suspendida de la noche, sostenida por el sueño, cual si un velo desgarrado de la bruma de las sombras y la luz de los deseos.

Corifeo

Y el sueño es esta nube, y el sueño es este blanco de mi cuerpo de agua y mi danza de alas, y ahora caes ave herida, y el velo se ha de abrir, y desvelar el sueño, y derramar el vino, vendimia de la vida.

Coro

Pétalo de vino rojo del rojo húmedo nacido, de espuma y de nube del fermento de los sueños.

Corifeo

La sangre y el vino son palabras en la piel, claman en la piel. Ebrio puñal de ala negra luce en tus manos húmedo de mi piel, y una pluma de esta herida, como sombra del puñal, se atraganta y traga las palabras, ellas muy dolidas, ebrias de dolor.

La espuma de la sangre en burbujas de cristal, dibuja y multiplica mi carne herida, al ala negra del puñal, esa pluma del dolor, el vino derramado y el agua de mi piel.

Coro

Nubarrón o pesadilla, instante atormentado en que la vena ensangra el blanco de la nube, y los cristales del instante multiplican enceguedos la llama del relámpago y la sombra de la muerte.

Corifeo

Igual la inmensa sombra que el vino derramado, igual el velo de la noche y la lumbre del destello, claroscuro de la muerte y de la vida, fulminante y zahiriente striptease de la razón, el mundo de las sombras es la luz de los deseos hablando por mi herida.

Coro

Aquella flecha disparada por tu arco (cazador), ascendente y suspendida del oscuro impulso de su propia ira, fugaz centella, parpadeo imprevisto y premeditado, dardo encendido, llamada de deseos, parpadeo de la noche, reflejo desvanecido de algún rayo o un disparo, ira dormida, ira desnuda, ira despierta, p-e-s-a-d-i-l-l-a, saeta disparada contra el blanco de los sueños suspendido de las nubes, velocidad de acero envenenada y ala de águila iracunda, aquella flecha disparada por tu arco de guerrero, bestia al ataque y ebriedad en celo (pluma salvaje fogueada al vuelo), luz y sombra en un mismo instante, sueño condensado en la hoja del acero, ella hizo malhadado blanco en el blanco de los sueños y anidó en mi cuerpo.

Corifeo

Igual era una flecha o la hoja de luces del cuchillo, igual la sombra inmensa de la muerte. Nube y sangre y sombra, así es la vida en el cristal del sueño, y espuma y sangre y fuego, así es mi herida en el cristal del cielo.

Coro

La pasión es una llama blanca de pétalos encendidos, y mi sombra es una llama de colores invertidos.

Corifeo

Dices la palabra sinsentido y su sentido no lo dices pero tragas las palabras, tragas la llama de la flecha y el nudo en la garganta, dices vid amarga y apuras la bebida igual que las palabras, hay vocales que aletean sobre un nido de paloma, las cuencas de mis ojos son un nido de palabras, y mis lágrimas salinas son destellos de esta herida, y la sal de mis oasis es la sal del pensamiento. ¡Sueño sed copo de agua y flor de fuego!

Coro

Tal vez la nube sea una sombra de algún sueño que se mira en el cristal del cielo, y cada sombra, sombra de otra sombra en el cristal del sueño, y aún ondulas en la nube y en el sueño,

como el agua, nube herida y velo desgarrado. Paloma pluma herida, copa de vino y vena de este sueño, escucha, la muerte es peso piedra, la muerte es peso hierro, si caes desde el sueño como nube atormentada desgarrada en vuelo -¡y ahora caes sombra herida!- y ruedas cuesta abajo siguiendo la pendiente de las otras nubes hasta caer del cielo y despertar en tierra -¡y ahora caes ave herida!- has de ser paloma la sombra de una roca despeñada desde el cielo en el vuelo de los sueños, quizá para que choquen la llama de la flecha y la sombra de la roca y arrecie la tormenta, quizá para que llueva un copo blanco -¡blanco herido!- llorando como un sueño, desgranando pétalos.

Corifeo

Hay una herida y hay un grito en este oscuro padecer del sueño, un reflejo que es un eco de las rumorosas vacilaciones de la llama, y un tintineo de gotas rojas gotea en el aire, manando vid amarga desde el alma de mi seno que es mi propio corazón. Rasguño de sangre, rasguño de uva y nube y pétalo de sueños desgajado.

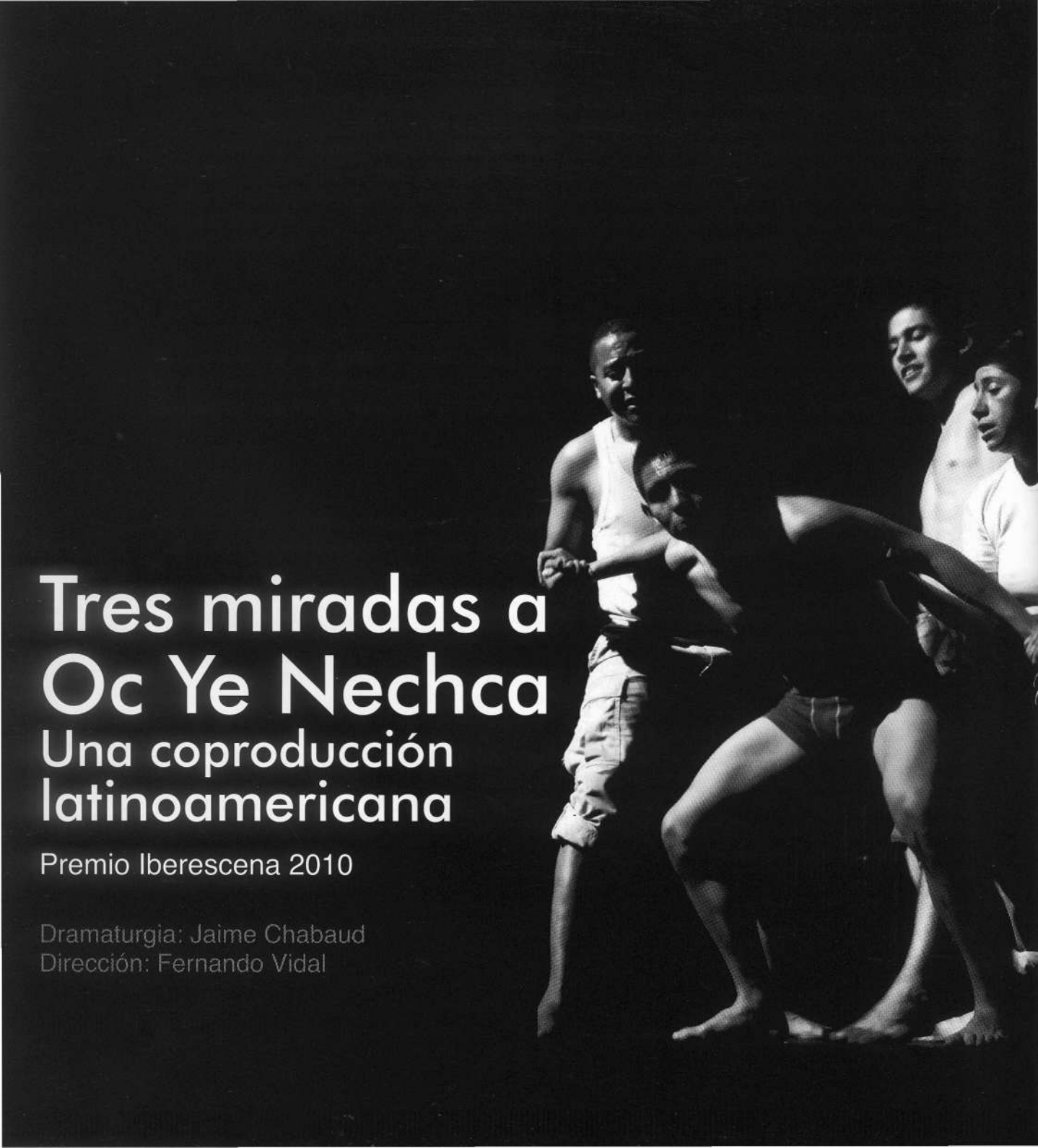
Coro

Hay una herida y hay un canto y un último encanto en este ensueño, y aletea en la tormenta cayendo de tumbo en tumbo, lloviendo en gota de sangre que busca su propia tumba en el nido de la tierra.

Paloma pluma herida, cuál ha de ser mañana el florecer de esta siembra, y cuál ha de ser ahora la pupila del rocío soñando sobre la tierra.

Corifeo

Una palabra sin lumbre alumbre la negra noche, son los cinco sentidos mi razón de ser, sé que sueñas despierto y es tu uso de razón, la oscuridad del poema es una página en blanco, y las figuras difusas son palabras o palomas. Si alguna palabra vuela es el ala y es la idea, si alguna palabra canta sobrevuela la oscuridad, el amanecer de este canto es la luz del pensamiento, pues, qué sería de los ojos sin una página en blanco, y qué sería del poema sin el nudo y sin el ave que anidan en la garganta.



Tres miradas a
Oc Ye Nechca
Una coproducción
latinoamericana

Premio Iberescena 2010

Dramaturgia: Jaime Chabaud
Dirección: Fernando Vidal

Semblanza de una puesta en escena

Fernando Vidal*

El 1 de septiembre de 2010 se estrenó por primera vez la obra del dramaturgo mexicano Jaime Chabaud, *Oc Ye Nechca*, bajo la dirección del colombiano Fernando Vidal, resultado de una coproducción entre la compañía Teatro La Carreta de Santiago de Chile y la agrupación Teatro de la Ciudad de Santiago de Cali (Col), acreedores del auspicio de Iberescena para proyectos de coproducción entre compañías de los países miembros de este fondo iberoamericano, diseñado para favorecer el desarrollo regional de las artes escénicas.

No deja de extrañar que este tipo de encuentros de creación escénica que buscan acercar teatralidades latinoamericanas con similares cosmovisiones culturales y míticas, sea tan esquiva, y se dificulte tanto la gestación de oportunidades para encontrarnos a intercambiar experiencias y propiciar espacios de realización. Al parecer vivimos en ínsulas tanto en los procesos de creación como en los de producción, sin dejar de resaltar los constantes impedimentos a la circulación de las puestas en escena por los escenarios de nuestros propios países.

Este encuentro para la coproducción de *Oc Ye Nechca* nace de esta necesidad de unir experiencias y esfuerzos entre realizadores teatrales latinoamericanos, que estamos bastante aislados, lo que trae como consecuencia la precaria circulación de nuestros espectáculos teatrales y el desconocimiento que tenemos del trabajo del otro/los otros, pues nuestro foco de atención circula por otros centros planetarios, arrinconándonos al ostracismo periférico.

Por esto es importante destacar el papel de puente que tendió Kike Castañeda, un actor y director caleño que se encuentra en Santiago de Chile trabajando y estudiando su Maestría en Dirección, puesto que vislumbró esta posibilidad de unir deseos manifiestos del director de Teatro La Carreta y el Entepola, David Musa de propiciar este tipo de encuentros, con la disposición de los integrantes de la agrupación de sus amigos y excompañeros de estudios teatrales en Cali, Teatro de la Ciudad.

Así lo narra él en el programa de mano del estreno: “En calidad de actor y director artístico invitado de La Carreta, hice las veces de ‘celestina’ procurando el encuentro entre David Musa –director general de La Carreta y creador del prestigioso Festival Internacional de Teatro Comunitario ENTEPOLA– con el maestro colombiano Fernando Vidal, en el XXX Festival Internacional de Teatro de Manizales (2008); luego fue cuestión de tiempo y trabajo llegar a madurar una idea de trabajo conjunto que fuese acorde a los intereses e ideales de ambas compañías. Además

* Dramaturgo, actor, director de teatro, miembro del grupo de investigación Estéticas Urbanas. Decano de la Facultad de Artes Escénicas de Bellas Artes.



se unieron a nuestro sueño otros amigos: el reconocido dramaturgo mexicano Jaime Chabaud (Premio Iberescena 2008) y el destacado diseñador teatral chileno Eduardo Jiménez.”

Cuando me plantearon la posibilidad de dirigir una obra para este proyecto de coproducción, no dudé en proponer la *Oc Ye Nechca* de Chabaud, que había tenido la oportunidad de leer recién salida del horno y comentar con su autor que tuvo esta deferencia. Una obra potente, escrita en claves contemporáneas, como diálogos con guiones sin asignación de personajes, saltos de tiempos fragmentarios y una estructura fabular que deja porosidades para ser complementadas por el espectador: en palabras del autor, “no sé dónde ocurre, no sé quien o quienes hablan exactamente, no sé si es una obra coral o unipersonal...” Pero sobre todo un texto potente por su actualidad y por tratar un tema transversal a Latinoamérica, el de la inmigración ilegal hacia el sueño americano, con un lenguaje vertiginoso y retador para asumirla escénicamente una obra que tuvo como imagen generadora una brevísima noticia de televisión, la del primer combatiente mexicano muerto en la guerra de Irak.

Como lo afirma el director español Guillermo Heras, en su presentación del texto publicado en la revista *Pasodegato* #38 de 2009, “El rompecabezas que propone Chabaud es una buena oportunidad para adentrarnos en el debate del teatro contemporáneo. Un texto para una representación que requiere riesgo y osadía. Un texto para seguir demostrando que el teatro es tan actual como cualquier otro lenguaje artístico.”

Por eso la lectura del texto llevó a plantear una mirada que sirviera de punto de enfoque y a su vez, nos ayudara a realizar el proceso de desciframientos y exploraciones que emprendimos previamente con el equipo de Teatro de la Ciudad para llegar a Chile con el diseño y la maqueta de la puesta en escena, pues contaríamos solamente con ocho semanas para montar, hacer funciones de pre-estreno en el circuito de teatros populares y comunitarios de Santiago, (en la estigmatizada La Legua, en el Pinar y en Lo Prado) y hacer la temporada de estrenos, antes de asistir al Festival Internacional de Teatro de Manizales en el mes de octubre 2010. Ocho semanas para trabajar con un elenco com-

puesto por actores y actrices de cuatro nacionalidades latinoamericanas, dos mexicanos, tres chilenos, un dominicano y un colombiano, con el diseño integral del reconocido artista y escenógrafo chileno Eduardo Jiménez con el acompañamiento de Sheyla Sanjinés, la composición musical del colombiano Juan Manuel Collazos y el entrenamiento actoral y la asistencia de dirección de Paula Andrea Ríos de Teatro de la Ciudad. Una colcha de retazos que no solamente se tomó como un dato episódico, sino que prefiguró el soporte estético del espectáculo teatral que se estrenó en la sala del sindicato de actores Sidarte el 1 de septiembre.



Obra: Oc Ye Nechca / Autor: Jaime Chabaud / Director: Fernando Vidal Medina / De izq. a der.: Verónica Olmedo, Carlos Talamilla, David Musa (arriba), Cu Salazar (abajo), Carlos Enrique Castañeda, Elvis Polanco / Fotografía: Jackeline Gómez

Esta mirada se nombró como el mito del otro lugar, un viaje mítico de miles de seres anónimos que buscan como responderle a las carencias e insatisfacciones de una sociedad altamente desequilibrada, con extremos de riqueza - pobreza, y muchas restricciones en la movilidad social de sus habitantes. Este mito del otro lugar explica las movilizaciones de latinoamericanos tras un mundo mejor, aban-

donando las querencias de origen para conquistar la ansiada prosperidad. No importa el precio de ese viaje, pasar la frontera prohibida guiados por coyotes o polleros, huyendo de los cazadores de ilegales y evitando las serpientes cascabel del desierto. Atrás quedan los viejos que guardan la sabiduría ancestral y los niños que alguna vez también abandonarían su casa. Es el viaje mítico de un héroe

Obra: *Oye Ye Nechea* - Autor: Jaime Chaband - Director: Fernando Vidal Medina
En esta foto: Cdt Salazar - Fotografía: José Alvear Foto-Teatro, Chile



anónimo que termina enredado en una guerra ajena, al otro lado del mundo, luchando contra los beduinos a los que ni les conoce las caras. Un historia contemporánea que surge de una noticia de quince segundos de televisión, de un personaje a quién hemos llamado solamente M. que al final de su recorrido es devuelto con honores militares y en su retorno al hogar es acogido por la Katrina y sus familiares difuntos que le recuerdan que en este mundo matraca de morir nadie se escapa.

Fronteras

Jaime Chabaud Magnus*

Las fronteras comienzan en la cabeza del hombre, pasan por el ego, por las inseguridades y las ansias de poseer para terminar en imperios y en guerras. Cotidiano, día a día, la muerte de migrantes que cruzan a través de los más de 1,500 kilómetros de frontera que divide México de los Estados Unidos, ha dejado de ser noticia. Aunque la abrumadora mayoría son nacionales, el número de guatemaltecos, nicaragüenses, peruanos, salvadoreños, venezolanos, ecuatorianos y colombianos (en menor medida chilenos, argentinos y brasileiros) hacen de la migración una catástrofe humana de dimensiones colosales. Más muertos que la guerra de Irak ha acumulado por décadas el cruce fronterizo entre México y los Estados Unidos. El desierto, la montaña o el río se traducen en deshidratación, hipotermia y ahogamiento.

* Escritor, dramaturgo y editor mexicano.

Más las serpientes de cascabel, la fractura de una pata o los homicidios que la codicia produce con los esperanzados y miserables.

La orden ejecutiva 13296 permitió al gobierno gringo reclutar migrantes sin papeles para luchar en la guerra de George W. Bush contra Sadam a cambio de la nacionalidad. Muchos reclutados regresaron con ella, sí, pero en estuches de madera. Uno de los primeros fue un mexicano, oriundo de Michoacán, cuyo ataúd arribó a su tierra natal con la bandera americana sobre el ataúd. Ese fue el motor para escribir la obra *Oc Ye Nechca* (Érase una vez), que escribí con el auspicio de Iberescena en 2008. Recién salida del horno, en una furgoneta que transitaba entre Cali y Manizales, fue leída y comentada con mi compañero de viaje Fernando Vidal. El teatro no se puede comprender sin la complicidad. En ese momento estaba lejos de imaginar que Fernando haría con esa obra un poderoso montaje que el pasado 1 de septiembre se estrenó en Santiago de Chile con otro auspicio de Iberescena, con su grupo Teatro de la Ciudad (Cali) en sociedad con La Carreta (Chile).

El texto fue escrito jugando con las claves contemporáneas de la dramaturgia omitiendo nombres de personajes, acotaciones, etc. La indeterminación de un montón de elementos que tradicionalmente la dramaturgia suele marcar en los textos, al ausentarse, permiten una peligrosa libertad de interpretación y traducción escénica. Así, cree un puerco espín que es difícil de agarrar, que no se sabe por que lado se agarra. Hace muchos años comprendí, como juntador de letras para la esce-

na, que todo montaje implica forzosamente una traición para convertirse en carne de escenario. Y no existen más que dos especies de traición: la empobrecedora y la enriquecedora. Lo demás son ilustraciones imbéciles por no comprender el texto o por reverenciarlo en demasía.

El trabajo con el director caleño Fernando Vidal corresponde por gracia de los dioses a la opción enriquecedora. Gozó, vía Skype, de una libertad absoluta para modificar lo que se le viniera en gana dado que había internalizado las premisas autorales de tal manera que la omisión o transformación de fragmentos no las afectara. Confianza plena. Acto de amor (no físico porque Fercho no califica en mis estándares). Caída libre y creación. Contar con un elenco de cuatro países (República Dominicana, Colombia Chile y México) le dio una polifonía que mi texto propone pero no desarrolla. Quizá fue el único rasgo de timidez de Fernando y durante los ensayos generales con público en Santiago de Chile nos dimos cuenta. Para los chilenos parecía un tema lejano. En cuanto un actor introdujo palabras locales comenzó a cobrar sentido para ese público. Las palabras son también una frontera, son una obstrucción mental.

La presencia de Oc Ye Nechca (Érase una vez) en el Festival Internacional de Teatro de Manizales, así como las funciones que este montaje dará en varias ciudades colombianas será una prueba de fuego que el espléndido trabajo de Fernando Vidal y el equipo salvará sin problemas. Importante que se pudiese presentar en México pero también en Los Angeles, Chicago, Nueva York. A nuestros

hermanos migrantes les hace falta ver su sufrimiento en escena (no quiero decir que el teatro latino y chicano no hagan muy bien esa tarea en gringolandia) y recibir una mirada foránea.

Sorpresivas voces latinoamericanas

Leopoldo Pulgar Ibarra*

Le hacía falta al teatro chileno. Desde su título, "Oc ye Nechca" prometía una sugerente convocatoria para aproximarse a la llamada Patria Grande americana, aquel territorio cultural que habitan los países del sur, centro y norte (no más allá del Río Bravo, obvio).

Y fue lo que pasó. El escenario se llenó de golpe con sorpresivas voces latinoamericanas que en Chile, hace tiempo, no se escuchan en ningún ámbito, ausentes en la escena, salvo una que otra excepción, y abundante en las noticias catastróficas.

Por razones difíciles de entender, en Chile continúa instalada una creencia-convicción arribista de sentirse un muy buen vecino en un mal barrio. Eso hace que la mirada tenga el ombligo como gran atractivo —o el individualismo, que es igual—, creyéndose el cuento cuando se le compara en algún rubro con los grandes de Europa. Una idea que funciona

* Periodista, Crítico teatral (Diario La Nación, Revista Punto Final. Santiago de Chile.)

hasta que sobrevienen los grandes sismos o algún gigantesco derrumbe minero, situaciones dantescas que ponen al país de golpe sobre su realidad más íntima. En este ambiente se estrenó "Oc ye Nechca".

Por sobre todo, remecen las sonoridades latinoamericanas que allí habitan, la sabia decisión del director Fernando Vidal de conservar las formas de hablar de dominicanos, chilenos, colombianos y mexicanos que integraban el elenco. En esa expresividad está la palabra del autor, pero también transporta los orígenes, la mochila personal y colectiva, los modos de cada cual como habitante de un territorio.

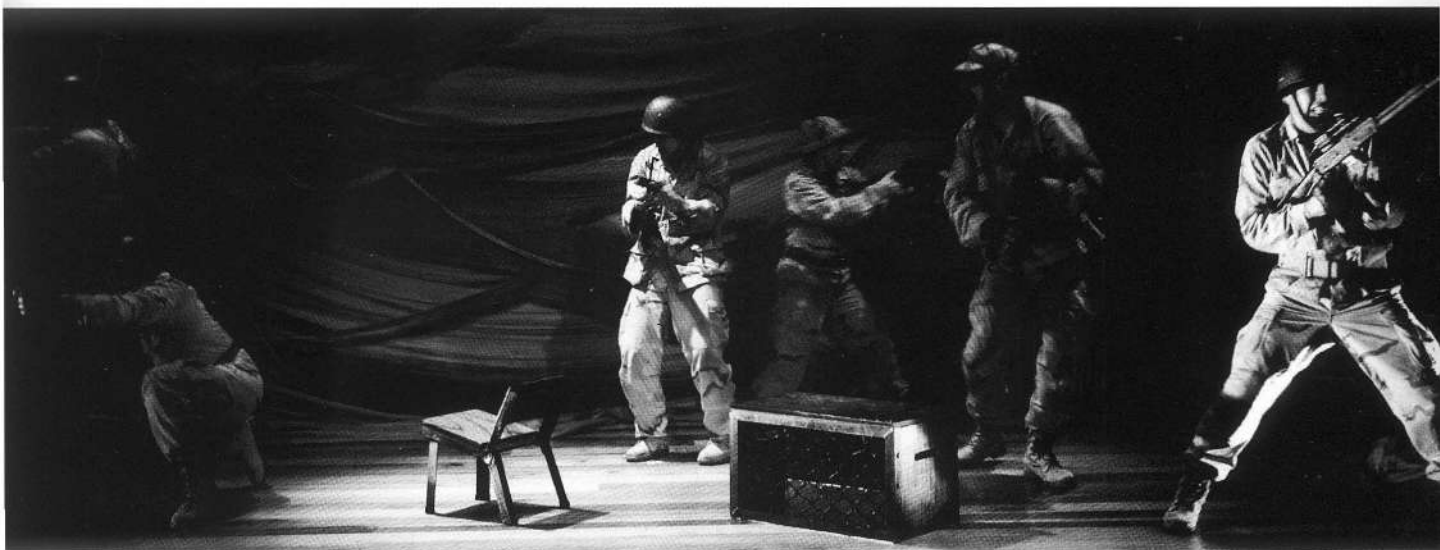
Al mismo tiempo, entrega esa dosis ajustada de realismo mágico que tiñe algunos momentos de la obra. Entonces se produce un

cambio de eje y asoma un punto de vista en la obra, además de confrontarse con lo racional pedestre.

Como cuando el joven protagonista M dialoga con su abuela a la distancia, sin chat ni correo electrónico ni celular, sólo a través de las ondas emotivas y la voluntad de la mente. Allí fluye lo instintivo latinoamericano que en Chile es escaso, no sólo escénicamente.

En esos momentos el montaje muestra toda su capacidad de sobrevuelo rasante y se aleja de la anécdota que a veces atrapa la imaginación o se establece demasiado tiempo en lo evidente.

Emotivas sonoridades latinoamericanas trajo a Chile "Oc ye Nechca".



Obra: Oc Ye Nechca / Autor: Jaime Chabaud / Director: Fernando Vidal Medina / De izq. a der.: Verónica Olmedo, Carlos Talamilla, David Musa (Arriba), Cu Salazar (Abajo), Carlos Enrique Castañeda, Elvis Polanco / Fotografía: Jackeline Gómez

Javier Manjarrés

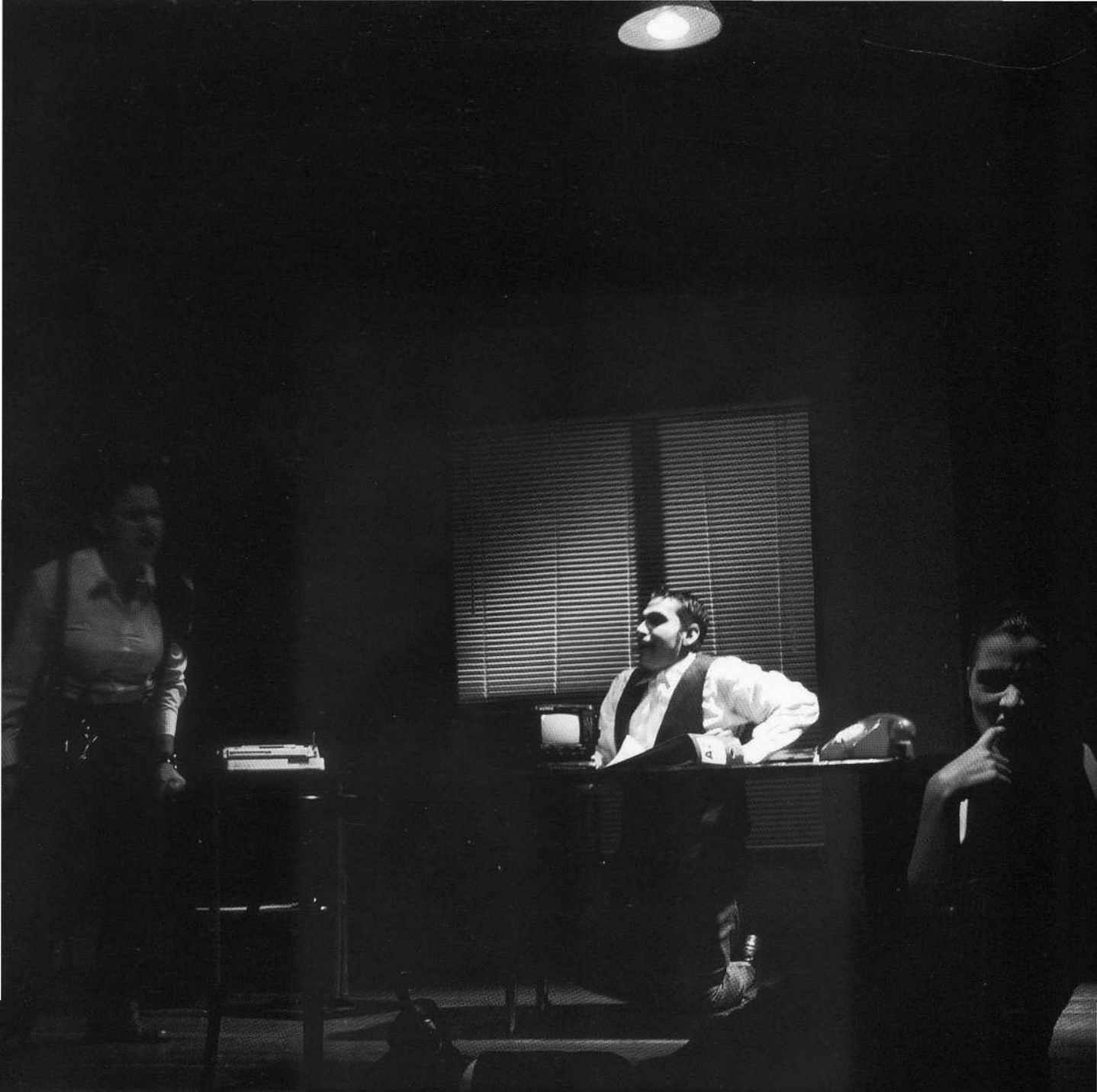


Obra: Hadas / Fotografía: Maija Tuurna

Galería de Papel



Obra: Hadas / Fotografía: Maija Tuurna



Obra: Muerte Accidental de un Anarquista / Autor: Dario Fo / Director: Doris Sarria, Paula Andrea Ríos /
De izq. a der.: Melissa Cataño, Alejandro Monsalve, Isabella Londoño / Fotografía: Lina Rodríguez.


Del Taller de escritura [T.E.]

La Facultad de Artes Escénicas en el ejercicio de una cultura de la autoevaluación permanente, ha reconocido la necesidad de fortalecer las competencias en la escritura de carácter académico de sus profesores, por esta razón, en la implementación de su Plan de Mejoramiento, en el programa de actualización docente del año 2010, se incluyó el primer nivel del taller “Escritura de textos académicos”, bajo la orientación del comunicador Kevin García.

Este taller, que tiende a recuperar el saber de los profesores, tejido con sus experiencias como actores y actrices, así como de años de ejercer la docencia en la formación de actores, permitió que se confrontaran con

un tipo de escritura distinta de la creativa: la académica, para muchos, un lenguaje diferente cuya complejidad y exigencia anudan asimismo la coherencia, la precisión y, a la vez, la sencillez en la expresión de las ideas.

Dicha experiencia arrojó resultados interesantes y enriquecedores tanto para los profesores mismos como para la Facultad. Presentamos dos ejemplos: el artículo de la profesora de la Licenciatura en Arte Teatral, Elicenia Ramírez, Aproximaciones a la crítica teatral y el artículo titulado El “cadáver exquisito”: una opción para la improvisación en teatro, escrito por José Fener Castaño, profesor del Bachillerato Artístico en Teatro.



Temporada de aniversario del Teatro del Presagio, 2010: entre la irreverencia y la reflexión [T.E.]

Elicenia Ramírez*

* Egresada del Bachillerato Artístico en Teatro, 1996, Bellas Artes, Cali; Licenciada en Literatura, 2002, y Magister en Literatura Colombiana y Latinoamericana, 2007, Universidad del Valle. Docente de la Facultad de Artes Escénicas, Bellas Artes, Cali.

Obra: Acéfalos, 2006.

Escrita y dirigida por
Diego Fernando Montoya.

Elenco: Edwin Taborda, Camilo Villamarín,
Gonzalo Basto y Juan Pablo Villa

Obra: La oscuridad, la crueldad y la risa, 2010

Escrita y dirigida por
Diego Fernando Montoya.

Elenco: Diana Mellado, Edwin Taborda, Ca-
milo Villamarín, Gonzalo Basto y Juan Pablo
Villa.

Cuatro hombres a la espera. En vilo de una llamada que dé razón del ausente. En escena, el suceso cotidiano se convierte en una danza triste y azarosa. Una y otra vez, cada hombre se abalanza con angustia, con miedo o esperanza hacia un teléfono distinto. Cuántas maneras posibles para levantar la bocina, de responder, de no decir, de escuchar.

Así comienza Acéfalos, estrenada en 2006, escrita y dirigida por el dramaturgo antioqueño Diego Fernando Montoya, director del Teatro del Presagio, de Cali. Un colectivo conformado por estudiantes y egresados de la Licenciatura en Arte Teatral, de la Facultad de Artes Escénicas de Bellas Artes (Cali). Con esta puesta en escena, el pasado mes de

agosto del presente año, este grupo teatral dio inicio a una breve pero sugerente temporada, en el tradicional teatro La Máscara de Cali, para celebrar sus cinco años de existencia, con el estreno de la obra La oscuridad, la crueldad y la risa.

A diferencia de otros trabajos del Teatro del Presagio: el poema dramático Edipo, las versiones libres de Sade y de otros “malsanos” autores, e incluso La oscuridad; en esta



Obra: Acéfalos / Autor: Diego Fernando Montoya / Director: Diego Fernando Montoya / En esta foto: Por Identificar / Fotografía: David Franco

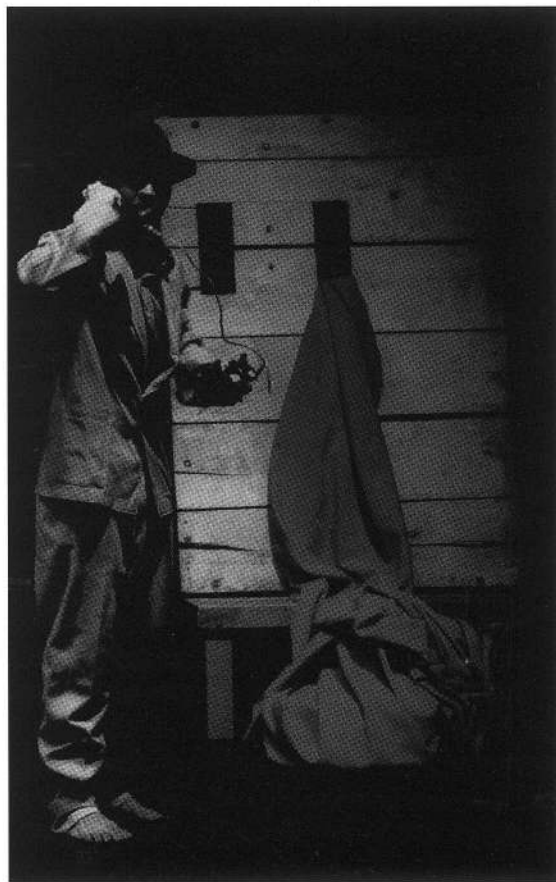
apuesta escénica predomina la dramaturgia de la imagen sobre la dramaturgia de la palabra. Es decir, en *Acéfalos* el discurso detonante es la metáfora visual que se impone a un argumento explícito. Aquí, el escenario se propone como laboratorio para explorar en torno a las múltiples posibilidades de evidenciar la acefalia, una palabra que evoca un acto violento: perder la cabeza, la humanidad o la razón. *Acéfalos* expone una monstruosidad, una anomalía que en Colombia ya no nos escandaliza, no nos conmueve, no nos pone a pensar.

Aunque no hay esfuerzos por contar una historia, por plantear y resolver un conflicto, podemos reconocer una anécdota conocida: la suerte del desaparecido arrebatado por la violencia. Para abordarla, el colectivo se decide a mostrarnos, sin asomo de dramatismo, tres perspectivas mediante cuadros aparentemente desligados: somos testigos de la desesperación del que espera, de la degradación de la víctima y de la crueldad del victimario.

En esta obra, la palabra es escasa, reducida a breves enunciados. Un texto nos anuncia reiteradamente la tragedia cotidiana: "Hoy un hombre va a morir, hoy será su último día, por el deseo o la inmoralidad de un asesino". A partir de esa sentencia se desencadenan situaciones descarnadas, pero también nostálgicas que alcanzan una extraña belleza: los que esperan, evocan al ausente en sus trajes todavía húmedos y colgados en azoteas inexistentes; un cadáver es arrullado por el río; un torturador afina con rigor y minucia su práctica preciosa de la crueldad.

En el escenario predomina la penumbra de ambientes urbanos marginales, cómplices del juego de la sevicia. Cambuches, callejones, sucias habitaciones, donde conviven sujetos sin identidad, sin nombre, que parecen regodearse en el placer de hacer daño o en el dolor de soportarlo.

De fondo, la melodía de un alegre bandleón logra, con eficacia, abstraernos de la tragedia. Sorprendentemente, el acto violento



Obra: *Acéfalos* / Autor: Diego Fernando Montoya / Director: Diego Fernando Montoya / En esta foto: Gonzalo Basto / Fotografía: David Franco

adquiere una forma poética mediante una partitura de acciones repetidas, cuidadas, similar a una danza sincronizada, a veces acrobática, minuciosa y, sobre todo, silenciosa. Ante la evidente ausencia de la palabra, el cuerpo — gesto y movimiento— es el mayor elemento de significación, de construcción de sentido en esta pieza teatral.

Si bien la imagen ha sido uno de los lenguajes más explorados y maximizados en las sugerentes propuestas dramáticas del Teatro del Presagio, en esta obra se constituye en su texto capital, formulando, de entrada, un desafío al espectador.

Este desafío es justamente una de las características más destacadas en el trabajo de este colectivo caleño. Quizá por eso, para conmemorar sus cinco años de vida, se decidieron por una apuesta metateatral La oscuridad, la crueldad y la risa en donde cinco actores de un supuesto precario grupo venido a menos, se burlan del público, de sí mismos y de su oficio.

También escrita y dirigida por Montoya, se trata de una suerte de farsa auto sacramental, salpimentada por un pícaro entremés, una siniestra mojiganga y “otras hierbas” de nuestra tradición teatral popular. De manera que, en esta puesta en escena, la palabra es la gran soberana. Su forma dramática evoca el teatro del siglo de oro español. Un arte poética de la representación al servicio de los principios teológicos, filosóficos, morales e incluso científicos de la contrarreforma católica. También nos recuerda los juegos carnavalescos del teatro de los nuestros, como La

orgía de Enrique Buenaventura y la Trifulca de Santiago García. Nada de esto es gratuito. De nuevo, el Teatro del presagio nos sirve un plato exótico, cargado de referentes de nuestra tradición cultural y también de algunos excesos que incluso pueden llevarnos, como espectadores al hastío y el desconcierto. En estos rasgos muy posiblemente podemos reconocer las obsesiones temáticas y sobre todo el ánimo irreverente, crítico y grotesco de Montoya y sus actores sobre el quehacer teatral.

La apuesta corre algunos riesgos. El auto sacramental, que presenta una farsa litúrgica, acude a los mismos lugares comunes de la corrupción sexual, el homosexualismo soterrado y la mojigatería eclesiástica. La palabra se desgasta en insultos frívolos y en obscenos gestos manidos que revelan una exploración pobre y facilista del acontecimiento. Sólo por unos momentos los esperpentos que parodian obispos, santos y sacerdotes logran sostener la grotesca representación; luego de la risa inicial y el asombro, la imagen cae en lo insulso.

Pero a pesar de que el plato fuerte no consigue llegar a su punto, los adicionales logran ser cuadros memorables. Me refiero a un curioso entremés sobre el pudor mojigato en el uso de la lengua; a la cínica confesión de un devorador de inocencias infantiles (una abierta referencia a Garavito); y, finalmente, a la carreta desmesurada de un silvestre yerbatero, que nos descubre los orígenes de la monstruosidad y el mal en los desmanes de la lujuria. Sin embargo, exceptuando la destacada actuación de Edwin Taborda, hace falta

un mayor trabajo con la palabra pues el discurso suele convertirse en una pesada carga, a veces aburrida, a veces inaccesible que por momentos pareciese una intencional forma de ignorar y menospreciar a los que officamos de público.

Tal como en Acéfalos, cada momento de este espectáculo es un desafío, pero en esta oportunidad a la comprensión muy seguramente por el abusado lugar de la palabra, un flujo a veces incontenible e incomprensible. En La oscuridad, la crueldad y la risa hay una abierta intención al juego teatral, aunque algo caótico y sucio, que muestra sus costuras, sus harapos y miserias. Hay una impúdica invitación a reconocer la oscura presencia y persistencia de nuestros prejuicios, taras y dobleces.

Como la mayoría de los estrenos, hace falta tiempo para que las obras recién paridas logren ajustar sus ritmos, interpretaciones, limpiar algunas transiciones y quizá replantear algunas imágenes. Por fortuna el Teatro del Presagio es joven, vital y aplica la reflexión y la crítica a su propio trabajo creativo. Eso se puede apreciar en la madurez de sus obras de repertorio: siempre en revisión, bajo sospecha. Allí radica su dinamicidad y vigencia.

Obra: Muerte Accidental de un Amarguista / Autor: Darío Fo / Director: Doris Sarría, Paula Andrea Ríos / De Izq. a Der.: Daniela Rojas, Isabella Londoño, Alejandro Monsalve / Fotografía: Lima Rodríguez





El "cadáver exquisito": Una opción para la improvisación en teatro [T.E.]

José Fener Castaño*

Obra: Prométeme que no gritaré / Autor: Víctor Viviescas / Director 1ª versión: Danilo Tenorio / De izq. a der: Luz Elena Muñoz, Raúl Andrés M., Isabel Davila, Fernando Vargas, Juan Pablo Ortiz, Giovanna Valderrama, Paola Díaz y Mauricio Díaz / Fotografía: Lina Rodríguez.

Resumen

En este texto se presenta una propuesta metodológica que basada en los conceptos de "Improvisación" y "Cadáver Exquisito" pretende ofrecer herramientas para la construcción de la puesta en escena teatral. Un encuentro entre las acciones y los parlamentos.

Palabras clave:

Acción, automatismo, cadáver exquisito, improvisación, surrealismo, verbo.

Abstract

This text presents a methodological approach based on "improvisation" and "exquisite corpse", expecting to offer construction tools for the assembling of theatrical scene setting. A meeting between actions and parliament.

Keywords:

Action, automatism, exquisite corpse, improvisation, surrealism, verb.

* El autor de este texto es Actor, Director y Docente del Bachillerato Artístico en Teatro del Instituto Departamental de Bellas Artes de Cali.



Obra: Prométeme que no gritaré / Autor: Víctor Viviescas / Director 2ª versión: Johnny Muñoz / De izq. a der: Mauricio Díaz y Paola Díaz / Fotografía: Jackeline Gómez

La Improvisación ha sido objeto de estudio a lo largo de la historia; con mayor énfasis ha sido tratada en la época de la Comedia del Arte italiana, a mediados del siglo XVI y más recientemente entre los años 1960 y 1970 en América Latina, principalmente en Colombia, en los trabajos de Enrique Buenaventura y Santiago García sobre la improvisación y la Creación Colectiva.

Cuando se pide a los actores que improvisen, es usual que descarguen toda la fuerza interpretativa en la palabra y la acción oral viene a ser entonces su principal herramien-

ta, porque al tiempo que narra situaciones, describe también las acciones. La palabra, en cierta medida, lo cuida de que haga poco y hable más.

El surrealismo y el cadáver exquisito

El surrealismo es un movimiento artístico que tiene sus inicios en 1924, liderado por André Bretón y Guillem Apollinaire, y cuyo trabajo se fundamenta en la creación auto-

mática, bajo el influjo del impulso instintivo, sin ningún tipo de planeación¹. Una de sus principales técnicas es el “Cadáver Exquisito”, que como lo dice la revista digital Bifurcaciones es “una técnica por medio de la cual se ensambla un conjunto de palabras o imágenes de diferentes autores. Se basa en un viejo juego de mesa llamado consecuencias, en el cual los jugadores escriben por turno en una hoja de papel, la doblan para cubrir parte de la escritura, y después la pasan al siguiente jugador para que continúe el texto. La técnica fue masificada por los surrealistas, y su nombre proviene de la primera vez que jugaron en francés, ya que la primera frase escrita fue *Le cadavre exquis boira du nouveau vin* (El cadáver exquisito beberá el nuevo vino).”²

Lo esencial en esta propuesta de los surrealistas es partir de la escritura automática de una idea para luego enriquecerla y complementarla con otras; esencia también de la improvisación teatral.

Es pues este el punto donde queremos articular el concepto de “Cadáver Exquisito” con la Improvisación en el teatro; no a la manera como tradicionalmente se ha trabajado la Improvisación en la Creación Colectiva, ni como en la Comedia del Arte italiana, la cual se basaba en una escaleta, sino improvisando automáticamente un verbo hasta llegar a un “Cadáver Exquisito” teatral, estableciendo

así un puente entre ambas corrientes artísticas como base para una puesta en escena.

La improvisación

Al igual que el teatro maneja el concepto de la improvisación, los surrealistas acuñan en su propuesta del “Cadáver exquisito” el factor del azar, lo fortuito y el automatismo como componentes fundamentales para la creación artística. Observemos como desde disciplinas distintas tenemos un común denominador: la improvisación, el automatismo.

Si el trabajo creativo del “Cadáver Exquisito” es posible en actividades artísticas tradicionalmente individuales como la literatura y la pintura, es posible según esta propuesta que se pueda trabajar en el teatro, arte colectivo por excelencia.

Es la intención con las siguientes anotaciones sugerir una guía ágil para conseguir la partitura de una puesta en escena.

Surge entonces la pregunta: ¿si los surrealistas improvisaban a partir de una letra, una palabra, un trazo, cuál sería la unidad mínima de improvisación en el teatro? La respuesta es el “verbo”, entendido como mínima unidad significante, hablando en términos de acción teatral, no en términos lingüísticos ni semiológicos.

Según el Diccionario la palabra verbo es aquella que nos remite a la Acción, y Claudio Girolamo en su manual de Dirección escéni-

1 Diccionario de términos de Arte, Editorial Juventud, pg 378

2 <http://www.bifurcaciones.cl/005/reserva.htm> consultado en Noviembre 16 de 2010 a las 7.50 am

ca, acerca la definición al hecho escénico, plantea: “El verbo significativo es aquella palabra, o acción que tiene mayor carga y peso dramático dentro de lo que el Director quiere expresar. Es la esencia del parlamento o de la idea.”³ Se puede observar que todo lo que hace el actor en el escenario, en esencia, se puede nombrar con un verbo: mirar, barrer, correr, bailar etc. Dentro de la experiencia del montaje de la obra “Abecedario” del dramaturgo mexicano Morelos Torres⁴, se decidió realizar una lista de verbos tan extensa como el número de parlamentos que tenía el libreto; el único condicionante de esta lista es que no debía tener verbos que sugirieran una acción síquica como pensar, amar etc., o verbos que remitan a la palabra (o verbos elocutivos⁵) como, hablar, decir etc., que aunque pueden ser considerados como actos de habla, no nos interesan como palabra en sí misma⁶, la razón es que una

3 GIRO LAMO, Claudio. Manual de Dirección Escénica. Pg 128

4 Montaje realizado con los estudiantes del grado décimo del Bachillerato Artístico en Teatro del Instituto Departamental de Bellas Artes de Cali, en 2002

5 REIG ALAMILLO, Assela Una clasificación de los verbos realizativos en español, <http://www.lingref.com/cpp/hls/8/paper1265>

6 Para quienes quieran profundizar en el tema de la palabra remitimos a los estudios de Pavis, o a los diferentes estudios de la lingüística sobre el tema, entre ellos los de Austin “COMO HACER COSAS CON PALABRAS” cuyo planteamiento fundamental es “Decir es hacer”.

de las bases de este trabajo es encontrar un sustento de Acciones para los parlamentos y no un estudio en profundidad sobre los actos de habla.

El procedimiento de la improvisación automática de verbos

Después de escritos en infinitivo todos los verbos necesarios (según el número de parlamentos) deben ser colocados en una urna, bolsa o caja para que cada actor saque uno al momento de decir un parlamento. En “La improvisación Automática de Verbos” el actor o la actriz debe interpretar el verbo inmediatamente le es enunciado, de manera espontánea, con el primer impulso, con la primera idea que tenga en mente, sin racionalizar. El actor u otro miembro del equipo saca un verbo para esta especie de rifa o lotería que va a generar la acción; lo verdaderamente importante en este momento es que el actor o la actriz lo interprete inmediatamente le es anunciado, con la primera imagen que esa palabra forme en su mente.

Si partimos del hecho que el verbo genera acción tenemos entonces que, si en una caja colocamos una gran cantidad de verbos, ella puede convertirse en una caja de Pandora para un actor o actriz que esté necesitando acciones para un parlamento. No necesariamente cada parlamento estará acompañado al final de una acción sugerida por un verbo, puede que dos o tres estén acompañados por la mis-

ma acción, pero este será un trabajo posterior del director, como lo veremos adelante. También es posible que los verbos escogidos al azar coincidan con la imagen sugerida por la acción oral, pero también es posible que suceda lo contrario.

La improvisación debe ser un acto de extremada sencillez, que no implique mayor esfuerzo por parte del ejecutante. Improvisar es poner la imaginación al servicio de un contexto inmediato, imaginar en un aquí y un ahora, como lo dice Keith Johnstone "el acto de imaginar debería ser algo que no requiera mayor esfuerzo, tal como percibir".

En la mayoría de las actividades humanas se "hace" de manera espontánea, allí radica la esencia de la improvisación, en hacer algo tan natural que el receptor pueda llegar a pensar que ha sido planeado.

Aunque el cerebro realiza una gran cantidad de actividades en el momento de recibir la motivación, el resultado debe ser completamente natural, así lo plantea Johnstone:

Para reconocer a alguien, mi cerebro debe realizar increíbles hazañas de análisis: Forma... Oscura... Hinchada... Se acerca... Humano... Nariz.... tipo x15, ojos tipo e24b... modo característico de caminar... parecido a un pariente...", etc., con el objeto de convertir la radiación electromagnética en la imagen de mi padre, y sin embargo, no me experimento

como "haciendo" algo. Mi cerebro crea un universo completo sin que yo tenga la más mínima sensación de estar haciendo un esfuerzo.⁸

Así, el actor o la actriz en esta propuesta deben interpretar los verbos, sin tener un solo instante de reflexión, a la manera de la "Escritura Automática" de los surrealistas y espontáneamente como lo plantea Johnstone.

Los surrealistas acuñaron el término de "Escritura Automática" para hablar de la creación literaria sin estructura, ni organización lógica, totalmente espontánea, improvisada. En nuestra propuesta también se utilizó la herramienta de la Improvisación, pero de manera muy diferente a como se trabaja con ella en el método de la Creación Colectiva, o en La Comedia del Arte Italiana. En ella hay un tiempo antes para "Preparar" la Improvisación, o una escaleta como guía; aquí se trabajó la Improvisación como un acto espontáneo, para posteriormente organizarse con una lógica de montaje. El actor debía realizar la improvisación del verbo instantáneamente, sin poder detenerse a racionalizar.

A este procedimiento le denominamos "La improvisación automática de verbos", en ella el actor solo tiene que "hacer" en la escena. Sólo importa el aquí y el ahora para el actor; "debe actuar el presente, no el pasado ni el futuro, se hace lo que no se dice, y se dice lo que no se hace".

7 JOHNSTONE, Keith. La improvisación y el teatro. Pg 71

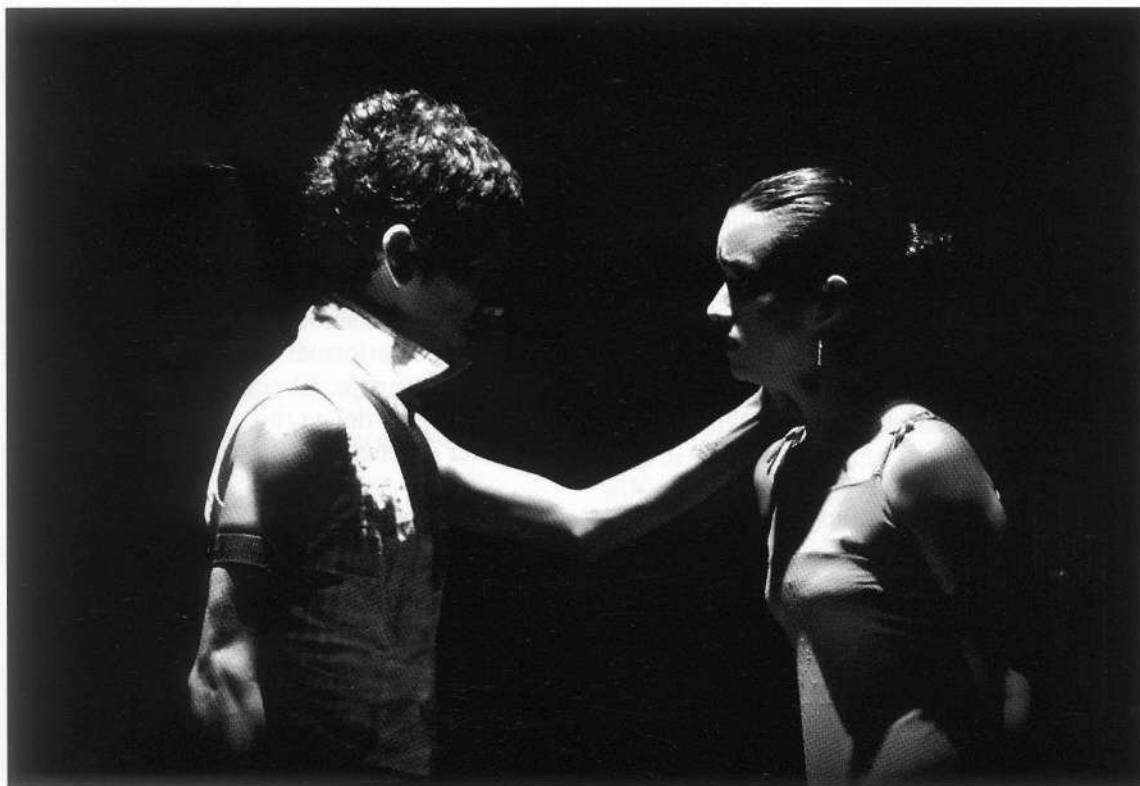
8 Ibid., pág. 71-72

Los actores en esta primera fase sólo tienen que hacer dos actividades: mostrar con imágenes el verbo en suerte y leer el parlamento del libreto; esto ofrece un poco de dificultad al inicio, debido a que tienen que ocupar una de sus manos sosteniendo el texto, y es muy usual que deban realizar acciones donde intervengan las dos manos, o todo el cuerpo.

Luego, estos verbos que como ya dijimos se traducen en una actividad, un gesto o un movimiento, se escriben al frente del par-

lamento para su posterior repetición. Estos verbos-acciones se van perfeccionando en la medida que los actores ya no necesiten del texto, es decir que por la constante repetición vayan quedando en la memoria corporal.

La premura de representar un verbo sacado al azar, y al mismo tiempo leer un parlamento del libreto, (por lo regular con una mano ocupada), así como tratar de adecuar un verbo fortuito a un parlamento "x" con unos elementos de utilería y escenografía



Obra: Prométeme que no gritaré / Autor: Víctor Viviescas / Director 2ª versión: Johnny Muñoz / De izq. a der: Mauricio Díaz y Paola Díaz / Fotografía: Jackeline Gómez

preestablecidos, sobre todo sin tener un mínimo de tiempo para pensar, es desconcertante, además de ser una actividad técnica, mecánica, repetitiva.

Veamos algunos apartes de la bitácora de trabajo en el montaje de la obra "Abecedario". Al actor que representa el personaje "J" le correspondió el verbo caminar para el siguiente parlamento:

"Pido a usted que no sea justo, ni mucho menos injusto, ni bueno, ni malo, ni cruel, ni benévolo, sea humano".

El actor decidió dar pasos entrecortados, caminando en diagonal, con la cabeza abajo, levantándola hacia el final del parlamento. Después de muchas repeticiones, encontró dos intencionalidades distintas. La primera parte "Pido a usted que no sea justo, ni mucho menos injusto, ni bueno, ni malo, ni cruel, ni benévolo", este texto interpretado caminando con la cabeza baja, le dio al personaje un carácter introvertido, meditabundo. Y a la segunda parte del parlamento "sea humano" dicha con la cabeza levantada hacia el frente, después de una pausa marcada por el Director, el actor le imprimió al personaje un carácter vehemente, impetuoso. Allí tenemos un personaje fragmentado: dos caracteres distintos para un mismo parlamento.

Cuando el actor o la actriz realicen su propia dramaturgia en la búsqueda de sentidos

de sus acciones, encontrarán en este primer impulso fortuito, resultado de la "Improvisación Automática de verbos", la base para darle organicidad a la Acción que está realizando; al tiempo que le dará contundencia y sentido al texto interpretado.

Veamos una posible fórmula para encontrar las múltiples posibilidades de sentido que pueden aparecer en las Acciones nacidas en el azar y la "Improvisación Automática":

Descripción de la escena

En escena están los personajes A, B, C, D, E, F, G, H.

(El personaje "A" interactúa en la escena con el personaje "B")

A: — ¿Por qué te levantaste?, quedamos en que te ibas a quedar sentado.

El verbo sacado al azar para este parlamento fue pegar.

Instintivamente, el actor cuando escuchó la palabra "pegar" por asociación mental levantó la mano en señal de amenaza contra el personaje "B", pero en el análisis pedagógico que se realizó al final de la clase/ensayo, el actor planteó que en el instante mismo en que conoció cuál era el verbo que le tocaba representar imaginó varias posibilidades para hacerlo, aunque se decidió por levantar la mano para amenazar el personaje "B".

Por efectos prácticos se han escogido tres

9 TORRES, Morelos. Abecedario. Fondo Editorial Tierra Adentro. Ciudad de México. 1996. Pg 34

de las posibilidades del verbo pegar (de las que imaginó el actor inmediatamente), y que refirió después del ejercicio, para explicar al lector hipotéticamente las múltiples opciones que se tienen al trabajar con La Improvisación Automática de Verbos como base para el trabajo de una puesta en escena.

Analizando el ejercicio el actor pudo pensar en:

Pegarse a sí mismo.

Pegarles a otros.

Pegarse (ajustarse, ceñirse, acercarse) a otro personaje.

Cualquiera de estas intenciones que hubiese escogido, la primera que hubiese llegado a su mente, le habría aportado un sentido especial al parlamento. Estas a su vez pueden derivarse según el primer impulso del actor y llegan a adquirir múltiples sentidos cuando se ponen en juego con los otros códigos escénicos significantes.

Para efectos prácticos solo se escogerán tres acciones con sus derivaciones a posibles sentidos

Primera acción

A) “Pegarse a sí mismo”.

Es necesario tener en cuenta que el actor puede pegarse así mismo de múltiples maneras y en diferentes partes del cuerpo, con un sinnúmero de posibilidades. De igual ma-

nera, cada una de estas acciones secundarias ó derivadas puede generar varios sentidos. Observemos en detalle dos de ellas:

A1: “El actor se pega con el puño cerrado repetidamente sobre el pecho”.

Según su primer impulso, podrá darle a esta acción varios sentidos. Veamos dos de ellos:
El personaje tiene una insuficiencia respiratoria, y sufre de ahogo
El personaje se culpabiliza de algo (mea culpa)

A2: “El actor se pega golpes secos con la palma de las manos en la frente”.

Observemos ahora dos sentidos posibles:
El personaje está matando un bicho
El personaje se recrimina a sí mismo

Veamos una segunda posibilidad según la intención que refirió el estudiante al momento de escuchar el verbo.

Segunda acción

B) “Pegarles a otros”.

El actor puede pegarle a otros de varias maneras según la intención: Veamos dos posibilidades:

B1): Le pega repetidamente palmadas a otros (público, otros personajes de escena) en la cara.

Veamos algunos posibles sentidos según la

intención del actor para esta acción:

Puede tratar de pegar palmadas en la cara de forma agresiva a otros.

Puede pegar palmadas en la cara a otros con ternura como una carantoña.

B2): El actor le pega palmadas en las nalgas a otros.

Esa acción puede tener muchos sentidos, veamos dos:

Pega palmadas sensuales.

Pega palmadas violentas.

Tercera acción

C) “Pegarse a la compañera actriz”.

Pero el actor puede hacerlo de varias maneras:

C1): Puede pegarse a la actriz por la espalda.

Veamos según la intención del actor dos sentidos posibles:

Se pega con fuerza al cuerpo de la actriz.

El actor roza suavemente la espalda de la actriz.

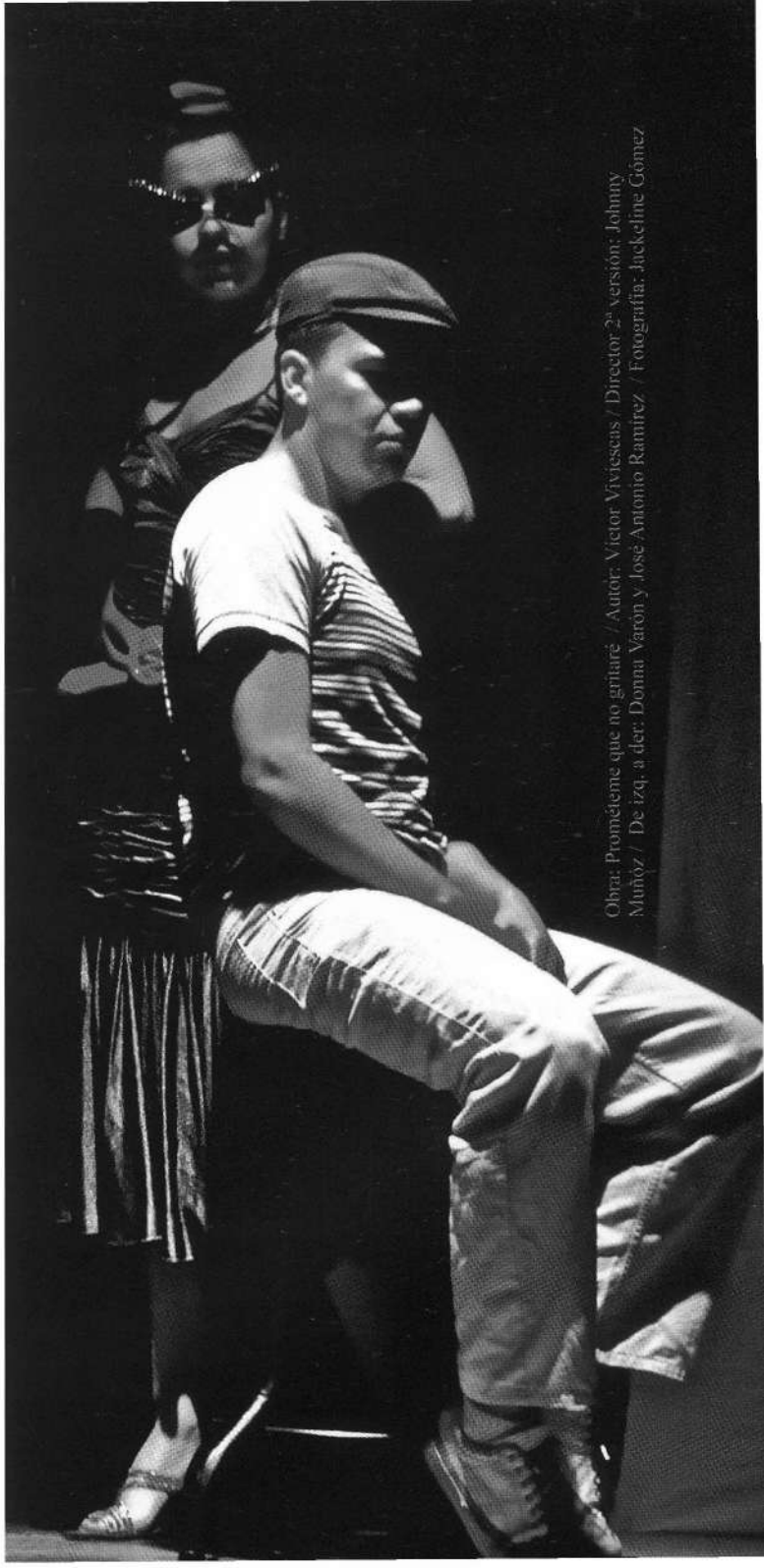
C2): El actor puede pegarse a las rodillas de la actriz.

En tono de suplica.

Pegarse a las rodillas para tumbarla.

Con base en lo anterior se tiene la posibilidad de las siguientes acciones:

El actor:



Obra: Prométeme que no gritaré / Autor: Víctor Viviescas / Director 2ª versión: Johnny Muñoz / De Izq. a der: Donna Varón y José Antonio Ramírez / Fotografía: Jusceline Gómez



Obra: Prométeme que no gritaré / Autor: Víctor Viviescas / Director 2ª versión: Johnny Muñoz / De izq. a der: Luís Omar Burgos, Juan David Florez y Juan Pablo Ortiz / Fotografía: Jackeline Gómez.

A1: Se pega con el puño cerrado repetidamente sobre el pecho.

A2: Se pega golpes secos con la palma de las manos en la frente.

B1: Le pega repetidamente palmadas en la cara a la actriz.

B2): Le pega nalgadas a la actriz.

C1): Puede pegarse a la actriz por la espalda.

C2): Puede pegarse a las rodillas de la actriz.

Con los siguientes posibles sentidos:

El personaje:

1. Tiene una insuficiencia respiratoria y sufre de ahogo (Enfermedad)
2. Se culpabiliza de algo (Culpa)
3. Está matando un bicho (Desespero)
4. Se recrimina a sí mismo (Recriminación)
5. Puede tratar de despertarla pegándole palmadas.(Violencia)
6. Puede pegar con ternura como una caran-

toña. (Ternura)

7. Pega palmadas sensuales a la actriz.

(Erotismo)

8. Pega con un zapato a la actriz.

(Venganza)

9. Se pega con fuerza al cuerpo de la actriz.

(Miedo)

10. Roza suavemente la espalda de la actriz.

(Sensualidad)

11. Se pega a las rodillas en tono de suplica.

(Perdón)

12. Se aferra a las rodillas para tumbarla.

(Angustia)

Después de haber escogido solo un verbo para un parlamento, el verbo Pegar nos ofrece doce posibles sentidos para su interpretación.

Si se piensa en la opción A: ¿Por qué te levantaste, quedamos en que te ibas a quedar sentado?, con cualquiera de los doce sentidos anteriores del verbo pegar a manera de acotación, es fácil darse cuenta que ese parlamento adquiere una nueva dimensión significativa. Ejemplo:

A: (Mientras el personaje tiene una insuficiencia respiratoria y sufre de ahogo) ¿Por qué te levantaste, quedamos en que te ibas a quedar sentado? O puede interpretar el mismo parlamento no con enfermedad sino con culpa, desespero, recriminación, violencia, ternura, erotismo, venganza, miedo, sensualidad, perdón, angustia, y así, sucesivamente, con cualquiera de las demás derivaciones que ofreció al actor el verbo pegar. De esta manera el signo se multiplica hasta la saciedad. Terminado el proceso de “Improvisación

Automática de Verbos” con todos los parlamentos, se tiene lo que denominaríamos una primera visión de totalidad o un “Cadáver Exquisito Teatral”.

La dirección y la puesta en escena

A partir de aquí el director puede hacer repetir los ejercicios con otras de las interpretaciones posibles de los mismos verbos y de esta manera tiene ante sí una infinidad de acciones como fichas para armar un rompecabezas; queda a su albedrío acomodarlas hasta darles un ordenamiento lógico, que correspondan con el texto para la puesta en escena de piezas dramáticas o cómicas; también podría buscar las que estén en contravía de esa lógica para el montaje de una obra del absurdo. Después de este proceso espontáneo, un poco al gairete, viene una parte metódica o racional, donde el director pone en juego sus posibilidades dramaturgicas, propone un orden y planifica la puesta en escena, a diferencia del “Cadáver Exquisito” de los surrealistas, donde no existía ningún ordenamiento lógico.

El director buscará qué le sirve de este boceto para su visión imaginaria, o adaptará su visión imaginaria a esa propuesta de totalidad. Tendrá que velar porque esas acciones no queden como hechos gratuitos dentro de la puesta, tendrá que escoger aquellas que iluminen la visión imaginaria o ayuden al sentido profundo de la obra. Escogerá aquellos verbos-acciones que servirán a su propia

visión, con el conocimiento de que luego los actores realizarán el proceso de la búsqueda de sentidos, o su propia dramaturgia.

Luego de que el director ha organizado con el actor una partitura de movimientos, gestos o actividades, nacidas del procedimiento de "La Improvisación Automática de Verbos", el actor debe realizar la dramaturgia para esa partitura. Es en el encuentro de los posibles sentidos de lo que realiza el actor en conjunción con los otros personajes, con la escenografía, con la utilería, con el espacio, con el vestuario, con los componentes sonoro y lumínico, y con el texto, es en el hacerse continuas preguntas sobre el qué, el cómo, el para qué de esas acciones nacidas al azar producto de la improvisación espontánea, donde el actor encuentra sus posibilidades de escritura dramática o la dramaturgia del actor, y donde el director partiendo de un hecho físico tiene numerosos insumos para realizar una puesta en escena.

Bibliografía

AUSTIN, J. L. Cómo hacer cosas con palabras, Ediciones Paidós, Barcelona, 1988

GIROLAMO, Claudio. Manual de Dirección Escénica.

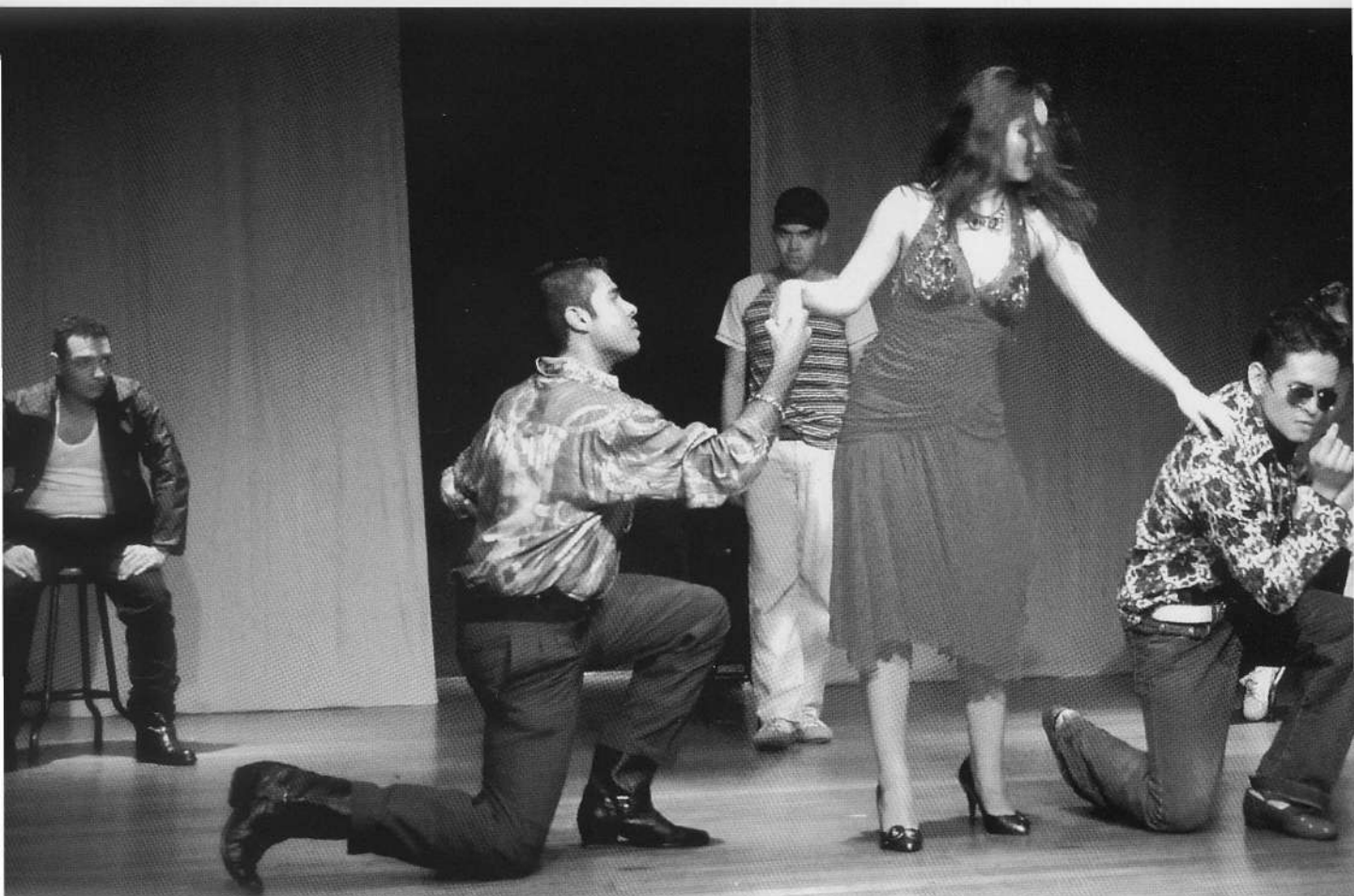
JOHNSTONE, Keith. La improvisación y el teatro. Editorial Eyre Methuen. Londres. 1981 Pg 71

MONREAL Y TEJADA, Luis. Diccionario de términos de Arte, Editorial Juventud, pg. 378.

REIG ALAMILLO, Assela Una clasificación de los verbos realizativos en español, <http://www.lingref.com/cpp/hls/8/paper1265> consultado en Septiembre 28 alas 10.30 am

TORRES, Morelos. Abecedario. Fondo Editorial Tierra Adentro. Ciudad de México. 1996

<http://www.bifurcaciones.cl/005/reserva.htm> consultado en Noviembre 16 de 2010 a las 7.50 am



Obra: Prométeme que no gritaré / Autor: Víctor Viviescas / Director 2ª versión: Johnny Muñoz / De izq. a der: Raúl Andrés Mejía, Luis Omar Burgos, José Antonio Ramírez, Estefanía Torres Rico y Juan Pablo Ortiz / Fotografía: Jackeline Gómez

Javier Manjarrés



Obra: Solitud / Fotografía: Carlos Portrat

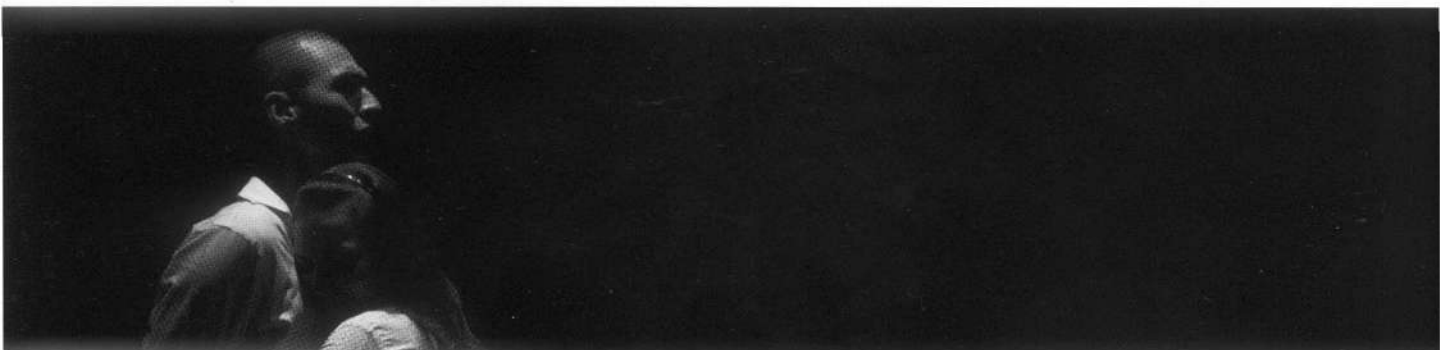
Galería de Papel

La Escuela de Teatro anterior al Conservatorio de Música se instaló primero en el teatro de la gran callejuela longuana Margarita Xargel vivió y al convertirse de su gira por esta parte del continente. Aquello María Valenzuela, ya se había visto en Dourak de La Dama Noble de Jorge de Vega. En esa ocasión anunció en el programa de teatro "Esta noche teatro en mi sala de teatro teatro teatro del mundo y de la cristiana Schopenhauer".



Obra: Nosotros / Fotografía: James Balder

MEMORIA



Obra: Los Papeles Del Infierno / Autor: Enrique Buenaventura / Director: Aida Fernández / Pedro Alcazar, M° Del Mar López, / Foto: Lina Rodriguez

Génesis del Teatro Escuela de Cali

Miguel González*

* Crítico de arte, curador, docente de la Facultad de Artes Visuales y Aplicadas de Bellas Artes.

La Escuela de Teatro adscrita al Conservatorio de Música se habría podido fundar en 1936, cuando la gran intérprete lorquiana Margarita Xirgú visitó Cali con motivo de su gira por esta parte del continente. Antonio María Valencia, ya la había visto en Bogotá en La Dama Boba de Lope de Vega. En esa ocasión anotó en el programa de mano: “Esta noche marcó en mi vida un sentido insospechado del mundo y de la criatura humana”.

La actriz estaba errante en el exilio y la temporada caleña sirvió para que el músico entablara con ella amistad. Hicieron planes para que pudiera quedarse vinculada al conservatorio e incluso soñaron con un teatro al aire libre y detectaron en una ladera de la ciudad el lugar adecuado. Años después se construyó allí el teatro al aire libre Los Cristales. El Departamento alegó que no podía ingresar en nómina a la artista española, las presentaciones terminaron y la oportunidad de tener a Margarita Xirgú se extinguió. Donde sí se pudo quedar fue en Montevideo, donde generó un entusiasmo inusitado por el teatro que luego inspiró al grupo El Galpón que fundó Atahualpa del Cioppo, una de las personalidades más sobresalientes en la historia del teatro latinoamericano.

Me proponía inicialmente producir un texto sobre la génesis de la Escuela de Teatro de Cali y el grupo inicial Teatro Escuela de Cali, TEC, pero cuando me enfrenté a la magnitud de su producción creo que eso es posible en varias entregas. En esta oportunidad quisiera referirme a dos de sus montajes legendarios. En la diestra de Dios Padre de Tomás Carrasquilla y Enrique Buenaventura, y Edipo Rey

Fotografía: Archivo Yolanda García

TEATRO ESCUELA DE CALI - LA DISCRETA ENAMORADA - DE LOPE DE VEGA



Fotografía: Archivo Yolanda García

de Sófocles, cuyas primeras versiones fueron en 1958 y 1959, respectivamente.

La Escuela Departamental de Teatro de Cali, en Bellas Artes, se fundó en 1955 por

el director español Cayetano Luca de Tena. Él participó en un montaje inconcluso sobre La Natividad que contaba con la asistencia de Enrique Buenaventura, música de León J. Simar, compositor belga radicado en la ciudad quien dirige la Orquesta Sinfónica del Conservatorio y la Coral Palestrina. Al año siguiente el director español renuncia y Enrique Buenaventura asume la dirección. El nuevo director monta Las Convulsiones de Vargas Tejada, con la asistencia de Octavio Marulanda, director de Teatro del Instituto Popular de Cultura, iniciando así una colaboración entre las dos escuelas que perduraría hasta 1959. La música de este montaje la realizó Luis Bacalov, la escenografía y vestuario el pintor Leandro Velasco y la coreografía Yolanda Azuero. Al año siguiente se escenifican trabajos como Petición de Mano de Chejov, Casamiento a la Fuerza de Molière, El Juez de los Divorcios de Cervantes y el Misterio de la Adoración de los Reyes Magos de Enrique Buenaventura. En esta última realización participa Luis Carlos Espinosa dirigiendo la Coral Palestrina. Este trabajo es muy difundido en la ciudad y se entra en contacto directo con los habitantes de los barrios populares. Al decir de Óscar González Bosque en esta pieza “aparece a través de la Sagrada Familia la miserable familia de nuestro pueblo. Y se aprovecha el degüello de los inocentes para hacer un panfleto contra el gobierno. Herodes era decididamente en la obra un dictador tropical”.

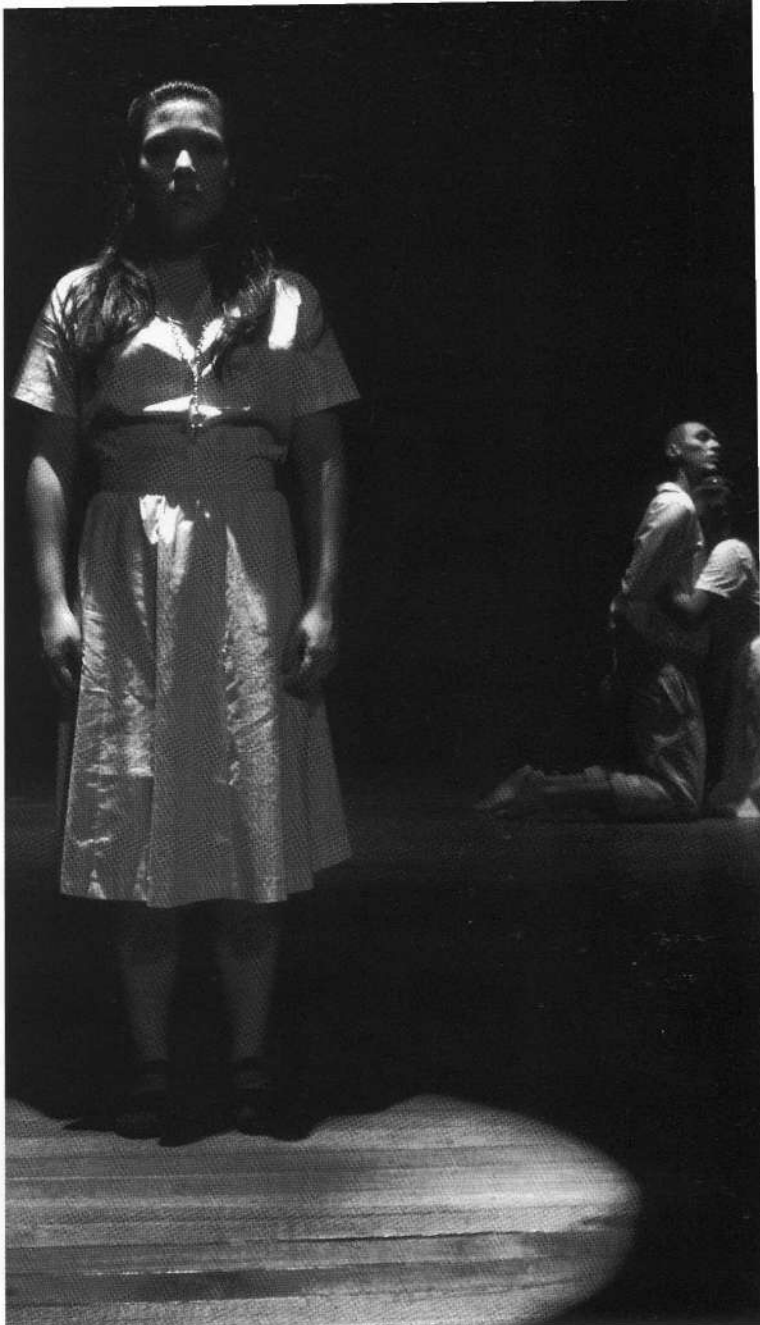
El año 1958 fue muy fructífero y trascendental. Se inicia con el montaje de Tío Conejo zapatero que escribe Buenaventura y que señala el interés por el folclor del Pacífico

colombiano. Luis Antonio Escobar compone la música, el pintor Enrique Grau realiza los diseños de vestuario y Giovanni Brinatti, bailarín y coreógrafo italiano radicado en la ciudad y vinculado a la Escuela de Ballet de la misma institución se encarga de la parte dancística. Se pusieron en escena Tres Pantomimas de Miguel Mondragón y Buenaventura, Las Habladoras de Cervantes y El Sueño de una Noche de Verano de Shakespeare, esta última con la participación del Conservatorio de Música, la escuela de Danza y el Instituto Popular de Cultura. Esta constituía además la primera pieza del gran inglés que se montaba en la ciudad por parte de integrantes locales.

El interés por lo regional que partió de Tío Conejo zapatero, llevó a su director a interesarse por la tradición y la literatura nacional, con esto en mente Enrique Buenaventura escoge el cuento de Tomás Carrasquilla, En la diestra de Dios Padre, una leyenda que se remonta hasta la Edad Media, había venido a través de los españoles y se arraiga en la tradición popular, de donde Carrasquilla la recoge para su narración.

La versión original de la Diestra señala un montaje confiado y de probada ambición. Fue una coproducción entre el Instituto Popular de Cultura y la Escuela Departamental de Teatro que involucró a Octavio Marulanda como director asistente, al coreógrafo Giovanni Brinatti y al pintor Leandro Velasco quien hace la escenografía y el diseño de vestuario.

En los créditos aparecen especificados el ayudante de dirección Marco A. Morales, maquillador Antonio Jordi, electricista Enri-



Obra: Los Papeles Del Infierno / Autor: Enrique Buenaventura / Director: Aida Fernández / De Izq. A Der.: Diana Marcela Peña, Pedro Alcazar, M° Del Mar López / Fotografía: Lina Rodríguez



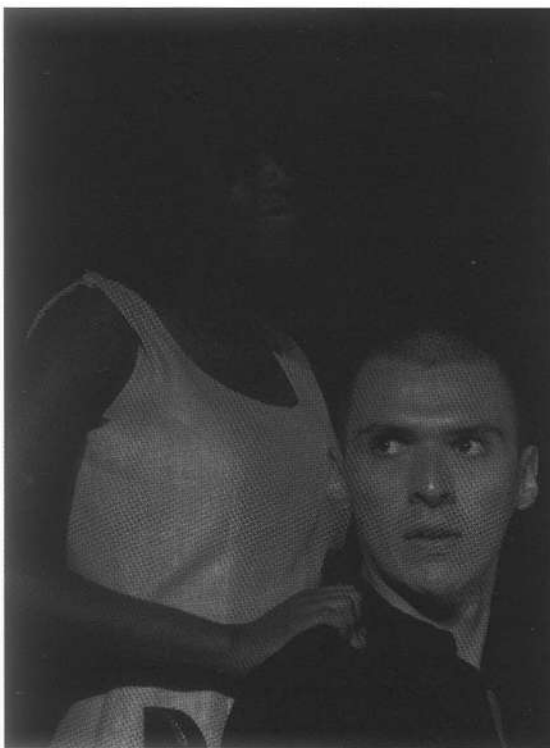
Fotografía: Archivo Yolanda García. Profesores y estudiantes de las Escuelas de Teatro y Danza de Bellas Artes, salón 108. 1960.

que Arboleda, tramoyista Carlos Espinoza, apuntadoras Berenice de Marulanda y Aída Fernández, peluquera Isabel Vargas de Canales, utilero Daniel Vargas y transporte Humberto Arango. Además, el nombre de Luis Carlos Espinosa, compositor de la música para coro y orquesta que fue interpretada por quince miembros: Beatriz Ballesteros, Otilia Hernández, Renny Rechtand, Marina de Rueda y Rosario Espinosa, sopranos. Susana López, Amira de Arévalo, Cilia de Velasco y Arcadia Saldaña, contraltos. Mario Ledesma, José Kaucalí y Vicente Calero, tenores. Y los bajos Alfredo Aragón, Gilberto Escobar y Lucas Estrada. La orquesta la conformaban diez integrantes: Rosalía Cruz de Buenaventura (piano), Anibal Estrada y Antonio Gordillo (flautas), Gabriel Cruz (Clarinete), Efraín Cadena (trompeta), Jorge Narváez (caja), Pablo Rojas (platillos) y los guitarristas Alfonso Valdiri, Clemente Díaz y Luis Ramírez.

El reparto podríamos afirmar que fue inmejorable. Peraltona fue interpretada por Berta Cataño, actriz de grata recordación que encarnaría después a Belisa en la Discreta Enamorada de Lope, la señora Batley en Llegaron a una ciudad de Priestley y María Josefa en La Casa de Bernarda Alba de Lorca, Natalia en la Fierecilla Domada de Shakespeare, Abby Brewster en Arsénico y Encaje de Kesslerling, madre Ubu en el Ubu Rey de Jarry. Pero creo que el gran papel de su carrera fue Madre Coraje de Brecht, ella había nacido para el intenso personaje, tenía la edad exacta y era el valor personificado, siempre fue un grato placer verla actuar. Peralta lo elaboró Luis Fernando Pérez, quien a través de toda su trayectoria interpretó numerosos

roles pero este personaje fue su mejor caracterización. El porte de Gustavo Mejía le dio vida a Jesús de Nazareth, esbelto e idealizado, en contraste con el bonachón san Pedro, con la corpulenta figura de Octavio Marulanda. Ana Ruth Velasco se hizo cargo de la maruchenga. Ella fue Luisita en El Enfermo de Molière, miembro del coro en Edipo, la criada en Bernarda Alba y muchos otros trabajos sobre la escena. Después se interesó por los niños, hizo títeres y fundó el Taller Infantil del Museo de Arte Moderno La Tertulia el cual manejó hasta su muerte. Pero Ruca Velasco siempre fue la chispeante maruchenga, con ilusiones, alegría y optimismo que caracterizaron su peculiar personalidad.

Miguel Mondragón asumió con su siempre ágil desplazamiento y sentido de la pantomima a la muerte. Mondragón fue mimo por excelencia y el primero que en nuestro medio profesionalizó este oficio. Otros actores del estreno mundial fueron Jorge González (El Diablo), Mario Ceballos (Viejo mendigo), Efraim Troncoso (Tullido), Edilberto Gómez (Ciego), Lucy Martínez, Fidelina García y Cecilia Espinosa, las tres mujeres y los dos hombres Humberto Arango y Helios Fernández. Arango inició su carrera en esta escuela y después en el TEC. Luego fue a la televisión y también ha hecho cine. Los hermanos Fernández, Aída, Helios y Liber son parte de los procesos teatrales en Cali y Colombia. Procedentes de España se afincaron en esta ciudad y enriquecieron la escena no sólo con sus actuaciones sino a través de la dirección y encarnó innumerables personajes, pero siempre tendremos su imagen de la vieja en La Orgía de Enrique Buenaventura, papel que ella creó y que es una obligada referencia.



Obra: Los Papeles Del Infierno / Autor: Enrique Buenaventura
/ Director: Aída Fernández / De Izq. A Der.: Jessica Herrera,
Pedro Alcazar / Fotografía: Lina Rodríguez

A la Diestra de Dios Padre, se convirtió en un hito del teatro colombiano. Los historiadores del mismo con razón hacen partir el nacimiento del teatro nacional de esta obra, entendida con una reflexión del entorno, la idiosincrasia y el anhelo de una dramaturgia propia y diferenciada. Con esta propuesta las dos escuelas de teatro caleño se presentan por primera vez en la capital de la república dentro del II Festival Nacional de Teatro. La acogida de inmediato fue manifiesta y los comentarios de prensa exaltaron el trabajo. El

jurado le otorgó la mayoría de los premios: mejor representación, mejor conjunto, Luis Fernando Pérez fue galardonado por su actuación, y el papel de Cristo impresionó por su cálida expresión, los calificadores crearon un reconocimiento a la mejor voz que mereció Gustavo Mejía. Enrique Buenaventura había comenzado a instalarse en la historia del teatro.

Con esos estímulos la Escuela se llena de energía y produce al año siguiente varios espectáculos entre los que se cuentan El Canto del Cisne y El Oso de Chejov, El Amor de los cuatro coroneles de Ustinov, Historias para ser contadas de Dragún, Pluf el fantasmita, de Machado, El que recibe las bofetadas de Andriev, Larga Cena de Navidad, de Wilder. Buenaventura escribe y estrena dos obras, el infantil Blanca Nieves y los siete enanitos, y El Monumento, pieza en un homenaje, 6 visitas y un desagravio, donde participa un elenco de 21 actores, entre ellos el mismo autor quien hacía el papel de juez. Pedro I Martínez, actor y director argentino que se había incorporado ese año a la escuela junto con su esposa Fanny Mikey, fue el responsable de la puesta en escena.

Pero el proyecto culminante del año fue Edipó Rey, tragedia griega de Sófocles. Según testimonio de varios de los integrantes ese fue un trabajo arduo, complejo y a profundidad. La adaptación se hizo consultando varias fuentes tanto en castellano como en inglés y francés. Se concluyó que las publicaciones utilizadas habían sido elaboradas para ser esencialmente leídas. En el programa de mano se manifestaba que “hemos tratado de

que nuestro texto sea fácil de decir, fácil de entender y que con él se pueda llevar el ritmo coloquial rápido y vivo que la obra requiere, todo esto sin que pierda belleza o grandiosidad”.

El coro, elemento fundamental en el teatro heleno, fue tratado de manera original y peculiar en este montaje. Se determinó parlamentos coloquiales entre sus miembros, combinados con la recitación al unísono. Igualmente se decidió que lo integrara personal mixto. Se agregó un coro danzante o plástico que venía a reafirmar la idea de este elemento en el ático, conservando el carácter litúrgico, simbólico, lírico y poético. Las dos danzas representaban la peste sobre Tebas y la alegría de sus ciudadanos en un momento dado. Este coro danzante simbolizaba los sentimientos de los habitantes. El pintor Enrique Grau diseñó la escenografía y el vestuario buscando esencialidad y modernidad, pero evocando siempre el espíritu de la Grecia clásica. Las máscaras las ideó Julio Abril, escultor vinculado a la Escuela de Artes Plásticas quien creó imágenes esencialistas propias de su estilo contenido. El compositor Roberto Pineda Duque concibió la música original usando recursos contemporáneos pero remitiéndose al espíritu clásico y su tragedia. Esta se grabó en Radio Sutatenza. Llamamos hoy en día a todo esto trabajo interdisciplinario, producto mancomunado de las distintas manifestaciones artísticas y de detenido estudio y reflexión intelectuales.

Por su envergadura esta puesta en escena puede calificarse como superproducción. La realización de la escenografía estuvo a cargo

de Gilberto Forero, Gustavo Mejía, Humberto Arango y Efraín Troncoso, actores, vestuario Fanny Mosquera, audio Alfredo Aragón, utilería Daniel Vargas y Gustavo Mejía, barbas y pelucas Isabel Vargas de Canales, zapatería Félix Cardona, asistente de dirección Miguel Mondragón y Humberto Arango, director de escena Marco Morales, apuntadora Yolanda García.

El coro parlante lo componían seis integrantes: Efraín Troncoso, Lucy Martínez, Helios Fernández, Carlos Castrillón, Aída Fernández y Ana Ruth Velasco. Ocho bailarines conformaban el coro plástico: Gloria Castro, Cecilia Espinosa, Graciela Castro, Gloria Henao, Azucena Monsalve, Doris Martínez, Rafael García y Peter Coll.

Edipo fue encarnado por el actor y director Pedro I. Martínez, quien presidió la Escuela en una ocasión y realizó varios montajes como Historias para ser contadas, El Enfermo Imaginario, Ha llegado un Inspector, La Zorra y las uvas, Arsénico y Encaje, entre otras, hasta su retiro en 1965 para volver a Buenos Aires. Por su interpretación en Edipo le fue otorgado el premio al mejor actor de carácter en el Festival Nacional de Teatro de Bogotá.

Fanny Mikey fue Yocasta. Ella sería la protagonista después de La Loca de Chaillot de Giraudoux, la Bernarda lorquiana y la Fiebre Domada. Organizó los festivales de arte en Cali a partir de 1961. Se fue de la ciudad en 1965 pero retornó de Buenos Aires para establecerse definitivamente en Bogotá donde fundó el T.P.B. y el Teatro Nacional,

así como el Festival Iberoamericano de gran reconocimiento internacional. Por los avatares del destino dio su última función en el Teatro Jorge Isaacs y murió en Cali, fue velada en el escenario del Teatro Municipal Enrique Buenaventura. La actividad de Fanny es un referente obligado para entender parte de los procesos del teatro colombiano. Creonte fue Gustavo Mejía, Tiresias Edilberto Gómez, el mensajero Pedro Kamelo y el pastor Mario Ceballos.

Cuando el montaje fue llevado a Bogotá para ser presentado en el III Festival Nacional de Teatro en el escenario del Colón había inmensa expectativa. Nunca se había abordado una tragedia griega en Colombia e intentarlo sonaba a despropósito. Susana López, testigo de esa noche, me contó que la intelectualidad capitalina había ido ante todo a burlarse y a confirmar la teoría sobre la insensatez de tal empresa. Las luces se apagaron, sonó la música y el telón se abrió. El silencio fue sepulcral y todo el drama se desarrolló con fluidez y la tensión requerida hasta el final cuando el protagonista se arranca los ojos y pronuncia uno de sus grandiosos monólogos. La oscuridad llegó finalmente y hubo un silencio premonitorio. Luego la obra recibió una ovación cerrada. La escuela de Teatro de Cali se había impuesto y los comentarios de prensa elogiosos no se hicieron esperar. La consagración definitiva del grupo llegó con la presentación en las gradas del Capitolio Nacional ante un público masivo que acudió a la Plaza de Bolívar. Este montaje hizo gira nacional por Manizales, Medellín y Cartagena, además de sus presentaciones en Cali y Bogotá. Había sido premiado como el mejor

conjunto, la mejor representación, la mejor escenografía y el mejor director.

Se terminada la agitada década del cincuenta, decenio en el que murió Antonio María Valencia, gobernaron al país Laureano Gómez, Gustavo Rojas Pinilla y Alberto Lleras Camargo, se formó la guerrilla liberal en los Llanos Orientales y se instaló en 1954 la televisión en el país, entre otros acontecimientos. El talento de Enrique Buenaventura se reconoció a nivel nacional y su voz y presencia serían desde allí fundamentales para el teatro no sólo de Colombia sino de Latinoamérica.

Página siguiente. Obra: Los Papeles Del Infierno / Autor: Enrique Buenaventura / Director: Aida Fernández / De Izq. A Der.: Diana Marcela Peña, Pedro Alcazar, M^o Del Mar López
Fotografía: Lina Rodriguez





BELLAS ARTES
INSTITUCIÓN UNIVERSITARIA
DEL VALLE
FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS