



Papel Escena

Revista anual de la Facultad de Artes Escénicas

Nº 13-2014

ISSN 0124- 4833

Cali- Colombia



BELLAS ARTES
INSTITUCIÓN UNIVERSITARIA
DEL VALLE

Papel Escena

Av 2ª Norte 7N-28 Cali, Colombia
PBX 620 33 33 FAX:6685583
e-mail:artescenicass@bellasartes.edu.co
www.bellasartes.edu.co

Rector Ramón Daniel Espinosa Rodríguez	Director - Editor Fernando Vidal Medina
Vicerrectora Académica y de Investigaciones Dora Inés Restrepo Patiño	Consejo Editorial Dora Inés Restrepo Patiño Oswaldo Hernández Dávila Jesús María Mina
Vicerrector Administrativo y Financiero Gustavo Adolfo Díaz	Taller Editorial Víctor Hugo Enríquez Lenis Elicenia Ramírez Vásquez
Decano de la Facultad de Artes Escénicas Oswaldo Hernández Dávila	Diseño y Diagramación Valeria Peña Parra
	Traducción Abstracts Víctor Hugo Enríquez Lenis
	Portada & Contraportada <i>Aguas de inmortalidad</i> Maureen Fleming Fotografía: Sandra Zea

Permitida la reproducción citando las fuentes

ISSN 0124- 4833

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

<i>Mujer, Memoria Y Guerra. De La Imagen Al Cuerpo Del Performer.</i> Oriana del Mar Salcedo Jiménez	« 8
<i>Fisicalidad e Imaginación en el Entrenamiento de Actores: Indagación sobre mi experiencia como actriz y maestra.</i> Tatiana Duque Valencia	« 20
<i>Carta a un joven aprendiz de actor</i> Alberto Ocampo	« 34
ESTRENO DE PAPEL <i>El Canto del Pájaro Guaco</i> Ruth Rivas Franco	« 46
<i>Hacer Historia</i> Marina Lamus Obregón	« 66
GALERÍA DE PAPEL <i>Fotografiando lo efímero</i> Sandra Zea	« 80

92 » <i>Una aproximación acerca de la relación cuerpo, escena y tecnología.</i> Jorge Iván Suárez
114 » MEMORIA(S) <i>HISTORIA DE UNA MAESTRA EJEMPLAR</i> <i>Ruquita: Un hada que encantaba</i> Jorge Muñoz <i>Ruquita Velasco, tan grande como un títere</i> Ricardo Vivas <i>Crónica de un perseverante fe.</i> Julio Cordero
136 » <i>Fritzl Agonista, Cartografía de un trabajo en proceso</i> Lucía Amaya
158 » <i>Las tensiones entre creación y circulación en el ámbito teatral colombiano</i> Fernando Vidal
166 » <i>Cómo llegar a veinte (20 años de la Revista ATeatro)</i> Henry Díaz
174 » REPERTORIOS 2013 FAE Jackeline Gómez

EDITORIAL

Se cumplen veinte años desde que en 1994 se publicó el número Cero o de prueba de Papel Escena, como el órgano editorial de una estrategia de dinamización del teatro vallecaucano, liderada por la Escuela de Teatro de Bellas Artes y el Consejo Vallecaucano de Teatro. Desde ese inicio hasta el presente han transcurrido tantos acontecimientos y transformaciones, que solamente queda el registro de la evolución en cada uno de los números anteriores, desde el 0 y el Extraordinario que se publicó con motivo del Festival Nacional de Teatro Cali 96, Apartir del número 1 la Escuela ya convertida en Facultad de Artes Escénicas, con un programa universitario de formación profesional como es la Licenciatura en Arte Teatral, resuelve asumir este proyecto editorial como parte de su desarrollo académico.

Para este número 13 del año 2014 se han seleccionado una serie de artículos que reflexionan sobre aspectos particulares del trabajo de investigación en las artes escénicas, para compartir experiencias y reflexiones como la de la egresada Oriana Salcedo que está haciendo su maestría en Brasil y da cuenta de una fase de exploración de su proyecto “Imagen, sensación y cuerpo”, o los aspectos mas significantes del proyecto “Fisicalidad e imaginación en el entrenamiento de actores”, tesis de grado de maestría en Canadá de la egresada y docente de nuestro programa Tatiana Duque. El Profesor Alberto Ocampo comparte sus reflexiones y recomendaciones a un joven aprendiz de teatro, en tono epistolar, con la intención de conmoerlo y tocarle el corazón, y la profesora Lucía Amaya comparte sus experiencias y soportes conceptuales de la puesta en escena de la obra *Fritz Agonista*, que fue montaje de grado y luego se convirtió en una puesta en escena profesional que ha participado en numerosos Festivales y evento nacionales e internacionales. El profesor Fernando Vidal nos comparte sus reflexiones en torno a la tensión entre la creación y la circulación de las obras de teatro, artículo que ya fue publicado en la revista PasodeGato de México.

Cuatro invitados de primera línea nos hacen el honor de participar con sus materiales en este número: la investigadora Marina Lamus, a solicitud de esta publicación, le escribe a los jóvenes actores para presentarles algunas razones por las cuales es importante

historiar y estudiar el teatro del país, para la practica profesional; el profesor Jorge Iván Suarez de la Universidad del Atlántico realiza una aproximación histórica acerca de los planteamientos entorno a la compleja y controvertida relación entre cuerpo, escena y tecnología. El dramaturgo antioqueño Henry Díaz presenta una detallada reflexión en torno a la experiencia de perdurar veinte años en la labor editorial de sostener y mejorar una publicación periódica, la revista Ateatro de Medellín, que este año esta cumpliendo veinte años de existencia. Sobre la premisa particular de lo que caracteriza a la fotografía de teatro como enlace entre dos artes diametralmente opuestas: el teatro, cuya particularidad radica en su condición efímera, y la fotografía, que se asienta en el propósito de fijar el instante, la fotógrafa especializada en teatro Sandra Zea nos presenta una selección de su extenso archivo fotográfico del teatro colombiano, en nuestra Galería de Papel.

Ademas de la Galería de Papel, tenemos un material dramático bastante interesante y novedoso sobre los ritos funerales del pacífico colombiano, que invita a su lectura; en el Estreno de Papel la maestra Ruth Rivas pone a consideración su obra *El canto del Pájaro Guaco*, tesis meritoria de la especialización en Dramaturgia que ofreció la Universidad de Antioquia en convenio con Bellas Artes de Cali. En Memoria(S) seguimos recuperando la historia de la Facultad que ha generado un impacto local con repercusiones nacionales, en este caso destacamos la personalidad y trayectoria profesional de Ana Ruth Velasco por su protagonismo en el desarrollo de las artes escénicas y su empeño por educar a las nuevas generaciones en el amor al arte. Esta memoria se construye a partir de varios textos, para que el lector pueda reconocer las diversas miradas sobre una mujer visionaria, que dejó un legado invaluable para la educación artística y los procesos de creación en el teatro de títeres.

Por último, en el recuento de los Repertorios de la FAE 2013, la profesora Jackeline Gómez hace un paneo por las diferentes obras que estuvieron en cartelera durante este año, y fueron montadas como parte del currículun académico del 2013.



MUJER, MEMORIA Y GUERRA. de la imagen al cuerpo del performer.

Oriana del Mar Salcedo Jiménez¹

¹Oriana del Mar Salcedo Jiménez es Licenciada en Arte Teatral del Instituto Departamental de Bellas Artes Cali – Colombia. En el 2013 Ingresa en la Maestría en Artes de la Escena en el Instituto de Artes de la Universidad Estadual de Campinas (Unicamp). E-mail: orianadelmarsj@yahoo.es

*Fotografía :Resistencia Performance, Oriana Salcedo, foto de Sabrina Valente, Florianópolis, SC, Brasil. 12 de abril 2014-08-21

Resumen

El presente artículo muestra los resultados de la primera etapa de exploración del proyecto de Maestría de la autora, a través del laboratorio de creación “Imagen, sensación y cuerpo”. El proyecto tiene como finalidad proponer procedimientos que analicen, reflexionen y problematicen el proceso de construcción de la imagen poética en el performance “Mujer en lucha, mujer en guerra”, que viene siendo desarrollado por la investigadora.

Palabras claves:

Imagen poética. Performance. Mujer. Conflicto Armado Colombiano.

Resumo

O presente trabalho traz os resultados da primeira etapa de exploração do projeto de Mestrado da autora, através do laboratório de criação “Imagem, Sensação e Corpo”. O projeto tem como finalidade propor procedimentos que analisem, reflitam e problematizem o processo da construção da imagem poética na performance “Mulher em luta, mulher em guerra”, que vem sendo desenvolvida pela pesquisadora.

Palavras chaves:

Imagem Poética. Performance. Mulher. Conflito Armado Colombiano

Abstract

The present article shows the results of the first stage of exploration from the Master project of the authoress, across the laboratory of creation “ Image, sensation and body “. The project has as the object to propose procedures to analyze, think and make troubles to process of poetical image in the performance “ Woman in fight, woman in war “, that has being developed by the researcher.

Key words:

Poetical Image. Performance. Woman. Armed Colombian conflict.

Me encantaría poder definir lo que hemos sido las mujeres a través de la historia. O el simple hecho de ser “Mujer”. Me encantaría gritar a los mil vientos que nuestro cuerpo no es un objeto, que nuestra vida no se vende, que nuestros sentimientos no se compran. Me encantaría decir que nosotras las colombianas somos mujeres autónomas, que nuestros pensamientos y acciones no están afectadas por una guerra que parece no tener fin, que no hay persecuciones, acusaciones, abusos y sufrimientos. Pero infelizmente la realidad es otra, nuestra lucha social aún continúa y, es por eso que, como mujer, mi voz no va a permanecer en silencio, al contrario, se junta con las millones de voces de aquellas mujeres colombianas que luchan todos los días para tener una vida digna, con igualdad y respeto, sin violencia y amenazas.

Nace, entonces, de esta lucha, mi deseo de tratar un tema tan fuerte en el contexto colombiano, como son las muchas figuras y posturas que tiene la mujer en una sociedad atravesada dentro de un conflicto social y armado desde hace unos cincuenta años. Conflicto que contiene estructuras opresoras contra el género femenino, ya que la mayoría de veces el cuerpo de la mujer es tomado como “botín” de guerra. Pensando en esta problemática social y en el aporte que quiero hacer como mujer colombiana y artista, surge la idea de trabajar un proyecto de investigación donde se crucen el teatro, el performance art, las artes visuales y el activismo como práctica política y cultural, rescatando el término “Artivismo” (Diégués. 2007), en el sentido de dar a ver

lo que históricamente es separado y conservado oculto en una sociedad. De esta forma, este proyecto al cual he llamado “Mujer en Lucha, mujer en guerra: Un estudio de caso en la construcción de la imagen poética en el performance”, iniciado desde principios del año 2013, pretende indagar por medio de la imagen poética, el aspecto histórico, social y arquetípico de lo femenino, buscando contribuir con la defensa de la identidad de la mujer colombiana, como también denunciar las estructuras opresoras y las consecuencias dejadas por la guerra.

El activismo actual se vincula a las acciones simbólicas de la sociedad civil, le transfiere estrategias artísticas, e intercambia performatividades. Sin esperar el acto de la forma, estas producciones hablan desde un doble lugar, desde los marcos artísticos y desde los escenarios cotidianos donde se disparan imaginarios lúdicos. Diégués (2007. 137)

Surge entonces, el performance (en construcción) “Mujer en Lucha, mujer en guerra”, donde intento visualizar aquel impacto generado por el conflicto social y armado en las mujeres colombianas, tomando como referencia tres tipos de vivencias; de las mujeres que viven en las zonas rurales, de las mujeres sindicalistas y lideresas y de las mujeres guerrilleras. Ahora bien, partiendo de la idea por trabajar desde el teatro, el performance art, las artes visuales y el activismo, aparece la imagen como función y expresión artística centrada en un contenido político y social.

El problema de la imagen en el teatro es una preocupación recurrente, pues responde, a través de la historia, a los diferentes estilos, géneros y poéticas de acuerdo al contexto. Por ejemplo, en el teatro naturalista la construcción de la imagen corresponde a la copia más fiel posible de la “realidad” que va a representar; en el teatro simbolista, se hace una condensación de los temas, las ideas y estructuras transcribiendo todo en signos que el espectador debería decodificar durante el espectáculo. Y así consecutivamente, la imagen se manifiesta dependiendo del estilo teatral (expresionista, surrealista, etc.).

En este proyecto, así trabaje con la imagen, no busco crear un estilo teatral específico, pero sí pretendo mapear el proceso de construcción de ésta, cuyos trazos estén basados en las poéticas de Craig, Artaud y Kantor, y tomándola como “imagen poética”, partiendo de la propuesta de Jakobson cuando habla de la función poética que se refiere al tratamiento del contenido a través de la forma, la cual cuenta con dos ejes: paradigmático y sintagmático; el primero es el que elige determinados materiales para ser expuestos y el segundo es el eje de la combinación (Jakobson. Funciones del lenguaje, 1980).

IMPACTO DEL CONFLICTO SOCIAL Y ARMADO EN LAS MUJERES COLOMBIANAS.

El impacto que provoca el conflicto social y armado en las mujeres colombianas es muy fuerte, se trata de las principales víctimas, las más vulnerables a este

²DIÉGUEZ, Ileana. Escenarios Liminares. Teatralidades, performances y Política. -1ª ed.- Buenos Aires: Atuel, 2007. Pag. 137



Mujer en Guerra . Alcanzar los pies prisioneros, Oriana Salcedo (ídem)

conflicto, sobre todo las mujeres de pueblos y comunidades indígenas, grupos afrocolombianos y campesinos, debido a que ocupan territorios geográfica y políticamente estratégicos para los intereses del capital transnacional. Por esta razón, la violencia dentro del conflicto ha generado el desplazamiento forzado: siendo las mujeres y niñas las más afectadas porque, además de la condición de desplazamiento, se enfrentan diariamente a toda clase de violencias, tales como: discriminación, rechazo y estigma social, agresiones físicas, violencia sexual, psicológica y verbal, dependencia económica, todo lo cual genera altos índices de exclusión y pobreza. “De los actos de violencia sexual, el 85.7 % de las víctimas han sido mujeres y niñas, por parte de grupos paramilitares, el Ejército colombiano, la insurgencia y las tropas estadounidenses”.

Es usual que en el marco del conflicto social y armado el cuerpo de las mujeres sea utilizado como botín de guerra; se ha convertido en una herramienta donde se perpetran actos de dominio, de venganza o de advertencia. Otro de los factores del conflicto social y armado que afecta profundamente a las mujeres, es la persistencia de la violencia sociopolítica en contra de las integrantes y dirigentes de organizaciones populares y campesinas de base, ellas ven amenazada constantemente su vida, su integridad, la de sus familias y encuentran obstáculos permanentes para la

participación social, política y el derecho a la organización. “Las mujeres son sometidas a sanciones crueles por no seguir los códigos de conducta impuestos por los grupos Armados en distintas zonas del país”.

DE LA IMAGEN AL CUERPO DEL PERFORMER.

Bachelard, hace una interesante proposición en la introducción de su libro “La Poética del Espacio” (1997) cuando nos invita a entender la imagen desde una perspectiva fenomenológica no de tipo cientificista sino artística; invita a buscar las raíces de la existencia desde una mistura de la razón, de la experiencia, de la sensación y de la ficción. La imaginación es entonces, el lugar donde aparecen y se configuran las imágenes reuniendo todos estos aspectos.

Para iluminar filosóficamente el problema de la imagen poética es necesario llegar a una fenomenología de la imaginación. Entendemos por esto, un estudio del fenómeno de la imagen poética cuando esta surge en la consciencia como un producto directo del corazón, del alma, de la esencia de cada ser humano captado en su actualidad. Gaston Bachelard ⁵(1997)

En este sentido, para poder empezar a explorar la imagen desde su carácter poético,



Resistencia Performence – (panfletos) Oriana Salcedo(Idem)

primero era necesario entender mejor la amplitud del contexto y problemática de Colombia en las mujeres, no era suficiente investigar a través de diferentes medios externos (libros, noticias, artículos, documentales, fotos, películas y los propios testimonios de las víctimas), pues de una forma u otra estaría observando desde afuera, provocando una mirada externa y creando una barrera que no permitiese dejarme afectar completamente, no en el sentido psicológico, conflictual, dialógico que proponía Stanislavski; nada que tenga que ver con la pasión humana sino más bien, como lo propuso Artaud desde su punto de vista de entender el “drama”, donde el trabajo del artista no debe ser concebido como trabajo intelectual, sino como trabajo escénico “*Sólo desde el cuerpo se puede elaborar una dramaturgia. Sólo experimentando el cuerpo se puede expresar el drama*”⁶. Es decir, durante esta investigación, toda la información que iba recogiendo estaba quedando solo en el pensamiento, en lo “literal”, faltaba algo que diera pie a crear. Me di cuenta que era necesario comenzar a transformar ese pensamiento en imagen y que esa imagen

³“Las Mujeres frente a la violencia y la discriminación en Colombia”. Comisión Interamericana por lo Derechos Humanos. Organización de los Estados americanos. Disponible en Internet: <http://www.cidh.org>

⁴Informe de la Oficina del Alto Comisionado para los Derechos Humanos en Colombia, párrafo 47

⁵BACHERARD, Gastón. La Poética del Espacio (a Poética do Espaço). México: fondo de la cultura de México. 1997.

⁶ARTAUD, Antonin. El teatro y su doble (O teatro e seu duplo). Espanha. Novoprint S.A. 1990, P. 92.



Mujer en Guerra, De esa boca no saldrá nada, Pamella Villanova, (Idem)

debía provocar un cuerpo que involucrara y mezclara todo un conjunto entre mente, alma y cuerpo, “*El cuerpo como vía, como medio. Lo cual equivale a las maneras de cómo el cuerpo es capaz de afectar y ser afectado*”⁷. Vuelvo y retomo a Artaud cuando se refiere a la idea de rescatar lo sagrado, a “algo” que provoque una transformación del ser a través de lenguajes artísticos.

Romper la casa de las palabras, es liberar la posibilidad del conocimiento físico de la imágenes y los medios de inducir al trance. Artaud. 1990, p 89.

⁷Apunte de Espinosa, utilizada por Eleonora Fabião en su artículo “Performance e teatro: Poéticas e políticas da cena contemporânea”. Revista “Sala Preta”.

Teniendo en cuenta lo anterior, encuentro del performance, el lenguaje más apropiado para llevar a cabo este estudio, ya que lo he tomado como campo de indagación epistemológico, donde conceptos de la antropología dialogan con la sociología y las ciencias de lo imaginario (Bachelard), buscando ese carácter profundo, genuino y singular de una cultura o sociedad. Representa un referencial dialógico de las relaciones entre cuerpo, objeto y medio; poética y política.

Estratégicamente el performance escapa a cualquier formato, tanto en términos de los medios y materiales utilizados cuanto en las duraciones o espacios empleados. La fuerza del performance es turbinar la relación del ciudadano con la polis; del agente histórico con el tiempo, el espacio, el cuerpo, el otro y el consigo mismo. Esta es la potencia del performance; des-habituarse, des-mecanizar. Se trata de buscar maneras alternativas de lidiar con lo establecido, de experimentar estados psicofísicos alterados, de crear situaciones que diseminan disonancias diversas; disonancias de orden económico, emocional, biológico, ideológico, psicológico, espiritual, de identidad, sexual, política, estética, social, racial... Eleonora Fabião. 2008.⁸

Entonces... ¿Cómo llevaría a cabo este procedimiento?

Durante los procesos de investigación que han acompañado este estudio, aparecen los llamados “Laboratorios de experiencias” (Gordon Craig, “El arte del teatro”. 1987),⁹ como por ejemplo, los laboratorios “investigaciones sobre lo trágico”, “Imagen – Sensación – Cuerpo” y “Movimiento, Acción y Gesto – creación de matrices”, llevados a cabo durante el primer año de mi Maestría en Artes de la Escena (Unicamp. 2013). Laboratorios que abordé involucrando la temática del impacto de la guerra en el cuerpo de las mujeres colombianas con el fin de llegar a analizar, reflexionar y problematizar el proceso de construcción de la imagen poética en el performance “Mujer en lucha. Mujer en guerra”. Para este texto en particular, quiero contar con la experiencia del laboratorio de creación “Imagen, sensación y cuerpo”.

Craig lleva la propuesta Wagneriana de la “Obra de arte total” más allá de las estéticas; en cualquier caso, más allá de la literatura. El drama no se escribe, el drama surge en escena. Se encuentra entonces, en los laboratorios de experiencias, una forma inmediata del enfrentamiento entre los diversos elementos escénicos: espacio, imagen, cuerpo y sonido. SÁNCHEZ (1994, P. 28).¹⁰

⁸Fabião, Eleonora. Performance e teatro: Poéticas e políticas da cena contemporânea. Revista “Sala Preta”. Volumen 8. 2008. Disponible en:

<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57373/60355>

⁹CRAIG, G. El arte del teatro. México: Gaceta, Colección Escenología. 1987.

¹⁰SÁNCHEZ, José A. Dramaturgias de La Imagen. Serviços de publicações e edições da Universidade de Castilla -La Mancha, 1994, P. 28.

LABORATORIO “IMAGEN, SENSACIÓN Y CUERPO”.

En este laboratorio se adoptó la temática del cuerpo de la mujer como botín de guerra, con el fin de comprender mejor el impacto del conflicto armado en las mujeres colombianas; como resultado, fue presentado un performance titulado “Mujer en guerra”. Este laboratorio se dio en cuatro encuentros, incluyendo la presentación del performance, y en él participamos tres actrices/performer, la cuales comenzamos a explorar la creación de imágenes a partir del juego entre los conceptos imagen, sensación y cuerpo.

Para este proceso, tomé de Craig la propuesta del juego entre el espacio, los objetos y la luz, “*La luz rompe las formas cerradas de lo real y devuelve la consciencia al flujo ininterrumpido de la vida y del espíritu*”¹¹ La idea del espacio de Artaud como algo que brinde una comunicación directa entre espectador y espectáculo, y entre actor/performer y el espectador; “*No basta ver, es preciso ser: por eso en el teatro de la crueldad el espectador está en el centro, y el espectáculo a su alrededor*”¹² Y la propuesta de Kantor sobre los “objetos encontrados” de estratos inferiores” y también a trabajar con la noción del embalaje como algo que vela y oculta, usando bolsas de basura negras, asientos que no estaban en buen estado, papel rojo y una resorte elástico



Kantor justificaba su interés por la silla, la bolsa (el más pobre de los embalajes) o el maniquí, por hallarse muy abajo en la jerarquía de los objetos: “Sólo la realidad más trivial, los objetos más modestos y desdeñados son capaces de revelar en una obra de arte su carácter específico de objeto”. Para estar a la altura significativa del objeto, el actor debía permitir la degradación de su individualidad e identificarse con el resto de objetos con los que se le amontona, convertirse él mismo en objeto. SANCHEZ (1994, p.103).

SESION 1. En esta sesión, se exploró cómo la música puede provocar un sentimiento, que a la vez crea una imagen mental y cómo esa imagen es llevada al cuerpo. Se

descubrió que la clave de este juego estaba en reconocer el material vivo, constituido por las asociaciones y recuerdos de las actrices/performers, que deberían reconocerlas no solo por el pensamiento sino a través de los impulsos corporales conscientes, para poder organizarlos en acciones que denotaran un estado emotivo, naciendo, así, una acción que potencializara una imagen.

SESION 2. Aquí se exploró cómo una imagen concreta genera un impacto, que por su vez, provoca una sensación y un cuerpo. Las performers observamos entre 10 y 15 minutos las imágenes propuestas como material de trabajo, registrando los colores, los sonidos, los olores, las formas como estaban los cuerpos de las mujeres (observando si estaban vivos, muertos,

cortados en pedazos) y, en seguida, a través del juego con los objetos (cuerda elástica, bolsas negras de basura, sillas y una cadena gruesa), buscamos llevar para nuestros cuerpos tales sensaciones e impactos.

SESION 3. El paso siguiente fue recoger las imágenes más significantes de las sesiones anteriores para entonces colocarlas en juego con el espacio/tiempo. Surgieron, de este juego, tres matrices en cada *actriz/performer*, que definían tres tipos de mujeres; la mujer víctima, la mujer represora y la mujer protectora. Este fue el inicio de la construcción del performance “mujer en guerra”, pensada para un espectador activo, atento a la posibilidad de reencontrarse con la realidad que emana de la imagen.

SESION 4. En esta sesión se llevó a cabo la presentación del *performance* “Mujer en guerra”. Al finalizar la presentación, los espectadores fueron invitados a responder dos preguntas, a saber: “¿cuál fue la imagen que más impactó y cuál fue la sensación que esa imagen provocó en cada uno?”. Las respuestas fueron muy concretas y constructivas, y aportaron ideas para continuar con la exploración. Para citar dos ejemplos, surgió la idea de que los espectadores estén más envueltos y participativos de la acción, y jugar con otros sentidos aparte del visual (olfato y gusto). Resultó de este primer performance un mapeo que definió

cuáles son los elementos y las derivaciones de las imágenes para que sean usadas en el trabajo, bien como la forma de tratar los signos y de articularlos para componer una imagen poética.

Este primer laboratorio de creación de la construcción de la imagen poética, se apoyó en la película “Retratos en un Mar de Mentiras”, del cineasta Carlos Gaviria; en el documental “Colombia. Mujeres de Fuego” e “Impunity”. ¿Qué tipo de guerra hay en Colombia?; en los trabajos de la artista-performer cubana Ana Mendieta; en diversas pinturas de las artistas colombianas Débora Arando y Lucy Tejada; en las músicas del Grupo Ale Kuma y Martina Camargo, y en la poesía de combate de Angy Gamboa, del libro “Nascimento volátil” (2012). Como base teórica se utilizó “El Imaginario” (1999) de Gilbert Durand y “Escenarios Liminares. Teatralidades, Performances y Política” (2007) de Ileana Diéguez.

Se concluye, al final de esta primera etapa, que es importante la creación de una dramaturgia de la imagen, para que el proyecto se aproxime al campo en que se desenvuelve la investigación, con el objetivo de tomar más claros los conceptos de performance y de imagen poética.

ENCUENTROS Y DESENCUENTROS.

¹¹CRAIG, G. El arte del teatro. México: Gaceta, Colección Escenología. 1987, p. 194.

¹²ARTAUD, Antonin. El teatro y su doble. Espanha. Novoprint S.A. 1990, P. 92.

En todo proceso práctico que vivo, en este caso, los laboratorios de creación, siempre tengo encuentros y desencuentros; amores y decepciones; me encanto y me desencanto de mi exploración e investigación. Pero es parte del proceso, en el momento que creemos que nuestro cuerpo no da más, que nuestra creatividad no produce nada, que estamos atravesando un desierto eterno, aparece ese “Oasis”, aquel paraje rico en agua y vegetación.

Me gustaría citar el artículo “*Performance e teatro: Poéticas e políticas da cena contemporânea*” de Eleonora Fabião¹³, para dar a entender mejor, a qué me refiero cuando hablo de un proceso práctico como actriz/performer e investigadora que soy.

El arte del performer trata de evidenciar y potencializar la multiplicidad y la vulnerabilidad de lo vivo y de la vivencia. Relacionar cuerpo, estética y política a través de acciones. Los performers son complicadores culturales, educadores de la percepción, activan y evidencian la latencia paradójica (lo que no para de nacer y no cesa de morir, simultáneamente e integradamente). El performer no improvisa una idea, él crea un programa y se programa para realizarlo (programa como motor de experimentación, como activador de la experiencia). Una experiencia determina un antes y un después, cuerpo

*pre y cuerpo post-experiencia; la experiencia es necesariamente transformadora. Fabião, 2008. El performer, con mayúscula, es una persona de acción. No es la persona que hace el papel del otro. Está fuera de los géneros estéticos. Grotowski, Jerzy.*¹⁴

Para mí este nuevo proyecto que he decidido llevar adelante, donde pretendo cruzar la vida y el arte, la condición ética y la creación estética; ha sido demasiado enriquecedor pero a la vez fuerte y sufrido, pues me duele investigar cada caso violento consecuente del conflicto social y armado en Colombia. Una problemática que no radica solo en los enfrentamientos entre los grupos subversivos (Las FARC y ELN) y el Ejército Nacional Colombiano, sino en la estructura gubernamental del estado colombiano, pues ha atropellado todos los sectores sociales y populares (Educación, salud, transporte, sector agrario, comunidades indígenas y afro-colombianas). Y sobre todo, me duelen las consecuencias que nos ha traído esta guerra. Muchas veces quisiera tapar mis ojos y oídos para no enterarme de nada, pero es imposible, Colombia vive en cada rincón del mundo, siempre va a haber algo que me haga pensar en ella, no puedo olvidarla. Y vuelvo a repetir; mi “voz” que representa mi deber como artista, no permanecerá en silencio. A través de este proyecto (en proceso) que

tiene como desafío recombinar determinadas técnicas y procedimientos performativos vivenciados por mí, los cuales además de describir el proceso de construcción de la imagen poética, quiero exponer un punto de vista singular, un manifiesto sobre este tema, de modo que integre forma y contenido, arte y política, o sea, haga vibrar en un solo sentido, sensación, sentimiento y discurso.

BIBLIOGRAFÍA.

ARTAUD, Antonin. El teatro y su doble (O teatro e seu duplo). Espanha. Novoprint S.A. 1990.

BACHERARD, Gaston. La Poética del Espacio (a Poética do Espaço). México: fondo de la cultura de México. 1997.

CRAIG, G. El arte del teatro. México: Gaceta, 1987 Colección Escenología.

DIÉGUEZ, Ileana. Escenarios Liminares. Teatralidades, performances y Política. -1ª ed.- Buenos Aires: Atuel, 2007.

DURAND, Gilbert. O imaginário. -1ª ed.- Brasil. Difel, 1999.

FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: Poéticas e políticas da cena contemporânea. Revista “Sala Preta”. Disponible em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57373/60355>

GAONA, Angye. Nascimento Volátil. Poesia colombiana de combate. Sumaré, SP: Ediciones CEMOP. 2012.

GROTOWSKI, Jerzy. El performer. Disponible em: <http://es.scribd.com/doc/177734889/Jerzy-Grotowski-O-Performer-pdf>

KANTOR, Tadeusz. El teatro de la muerte. El teatro cero. Argentina, ediciones de la flor. 1984. SPOLIN, Viola.

SITIO WEB:

Comissão Interamericana pelos Direitos Humanos. Organização dos Estados Americanos. Disponível em Internet: www.cidh.org

FILMES Y DOCUMENTALES:

Retratos en un Mar de Mentiras. Dirección de Carlos Gaviria. Colômbia. 2010. DVD (130 min).

Impunity. ¿Qué tipo de guerra hay en Colombia. Dirección Juan José Lozano; Hollman Morris. Colômbia. 2010. Documental (84 min). Internet: <http://www.youtube.com/watch?v=439wCruslC4>

Colombia. Mujeres de Fuego. Dirección Juan Pablo Mendéz. Colômbia. 2013. Documental (29 min). Disponível em internet: <http://www.youtube.com/watch?v=q2I7tvCFroQ>



¹³Eleonora Fabião é atriz, performer e teórica da performance. Professora Adjunta do Curso de Direção Teatral da Escola de Comunicação—UFRJ, é Mestre em História Social da Cultura (PUC – RJ) e Doutora em Estudos da Performance (New York University – NY) com financiamento CAPES.

¹⁴GROTOWSKI, Jerzy. Artículo “O Performer”. Disponible en : <http://es.scribd.com/doc/177734889/Jerzy-Grotowski-O-Performer-pdf>

FISICALIDAD E IMAGINACIÓN EN EL ENTRENAMIENTO DE ACTORES:

Indagación sobre mi experiencia como actriz y maestra

Tatiana Duque Valencia¹

¹Tatiana Duque Valencia. Actriz y maestra. Licenciada en Arte Teatral del Instituto Departamental de Bellas Artes. Maestra en Bellas Artes (MFA) de la Universidad de Alberta, Canada. Fue actriz, directora ejecutiva y fundadora de la Fundación Teatro de la Ciudad y docente de la Facultad de Artes Escénicas de Bellas Artes, Cali, Colombia. Entre sus créditos actorales se encuentran La Casa de Bernanda Alba, No tienes que hablar en el salón con Nadie con Bellas Artes; Cuarto Frio, Salon Unisex con Teatro de la Ciudad; Medea con el Studio Theatre, Voy Soñando, Voy Caminando con Memoria Viva Society. Actualmente reside en Canada.

*En la foto: Calentamientos del grupo de investigación.

Resumen

Este artículo relata algunos de los aspectos más significativos del proyecto Exploring Physicality and Imagination in the Training of Actors compartiendo apartes como el proceso de selección de temas, premisas de trabajo y fuentes principales del proyecto, que surgieron desde la búsqueda personal, artística y académica de la autora. Se abordan reflexiones acerca del estudio de las Pedagogías Actorales del Siglo XX y sus influencias más importantes en una práctica teatral particular y en el desarrollo profesional de una egresada de Bellas Artes; la búsqueda por establecer un diálogo teórico-práctico en el transcurso del proyecto; la indagación acerca de los elementos de fisicalidad e imaginación en el entrenamiento de actores y las contribuciones a este campo desde otras disciplinas, como por ejemplo, a través de estudios recientes que tienden puentes entre actuación y neurociencias. El relato de esta experiencia de investigación hace evidente un intercambio cultural que enriqueció esta indagación y que contrasta la formación actoral, la práctica profesional, la experiencia de investigación y la reflexión constante de la autora, en una búsqueda por ampliar sus horizontes acerca del entrenamiento de actores.

Palabras claves:

Práctica Teatral, Entrenamiento de Actores, Fisicalidad, Imaginación, Actuación, Neurociencias.

Abstract

This article recounts some of the most significant aspects of the project Exploring Physicality and Imagination in the Training of Actors. It shares the author's process of selecting research subjects, points of departures and important sources for the project, which emerged from her personal, artistic and academic inquiries. It addresses reflections based on: The study of the 20th Century Acting Pedagogies and its biggest influences in her theatre practice and professional development as a graduate actor from Bellas Artes; the search to establish a dialogue between theory and practice during the development of the research; the exploration of an specific approach to physicality and imagination in the training of actors; and the insights from other disciplines into the acting field, such as recent studies between acting and neurosciences. Looking to broaden horizons in the training of actors, the sharing of this research experience, shows that an intercultural exchange nurtured the research and allowed the author to find contrasts between her training as an actor, professional practice, research experience, and continuous reflections.

Key words:

Theatre Práctic, Actor Training, Physicality, Imagination, Acting, Neurosciences.



El propósito de este artículo es hacer un breve relato acerca de mi experiencia de investigación en el desarrollo del proyecto *Physicality and Imagination in the Training of Actors*, que realice durante el programa de Maestría en Bellas Artes en Práctica Teatral de la Universidad de Alberta, Canadá. Este proyecto de investigación me permitió reflexionar sobre la actuación y el entrenamiento de actores, y hacer una exploración teórico práctica alrededor de los conceptos de fisicalidad e imaginación. Aquí profundizaremos en los siguientes aspectos con el ánimo de compartir las premisas más significativas de mi trabajo: Mantener el espíritu práctico debido al enfoque del programa; documentar una experiencia, reflexionar sobre una práctica y profundizar en la reflexión pedagógica; identificar y reconocer las influencias más relevantes de mi formación actoral; indagar y ampliar los horizontes en el entrenamiento de actores abordando la relación entre la imaginación y la fisicalidad, a la luz de investigaciones recientes en neurociencias y actuación; y algunas conclusiones de la práctica de explorar una metodología y un lenguaje propio acerca del entrenamiento de actores.

El espíritu práctico del proyecto

Seleccionar un tema de investigación nunca ha sido una tarea sencilla, al inicio me costó mucho trabajo delimitar el tema de investigación y creo que varios factores incidieron en esto; factores como el shock cultural, la

adaptación a un entorno diferente y la apropiación de un nuevo idioma hacían parte de esta novedad de estudiar en otro país y se convirtieron en elementos de distracción a la hora de enfocarme en el proyecto. Iniciar la maestría traía consigo experiencias lindas, muchas inquietudes y deseos por aprovechar al máximo el campus, la universidad, los recursos del departamento de drama, las oportunidades que se iban presentando, etc.; todo esto me permitió aprovechar muchos espacios, talleres, y oportunidades y fue sin duda, un camino.

En este proceso de formular el proyecto fue imprescindible definir el espíritu de la propuesta de tesis que consistía fundamentalmente en realizar un trabajo de investigación con un carácter práctico a la luz de un soporte teórico. La maestría está diseñada con un currículo flexible, lo que hizo posible crear un programa que se ajustara al interés de lograr un equilibrio entre la exploración práctica y la teórica; y de mantener un diálogo constante entre mi trabajo como actriz y mi trabajo como maestra. En esta búsqueda había evidentemente un interés artístico y uno personal, quería reflexionar sobre mi trabajo y reorganizar un poco, para mi propia comprensión, todo lo que había aprendido y practicado en los últimos diez años; así como, sistematizar un proceso personal y creativo. Un primer hallazgo, fue visualizar con claridad que este periodo de investigación, me iba a permitir decantar una práctica actoral y pedagógica. Esta era



En la foto :Actriz Kara Chamberlain - Registro del taller.

una oportunidad importante de expandir los alcances de mi trayectoria en la práctica de la actuación, la enseñanza, y la creación teatral a partir del trabajo que realice en Colombia como actriz y directora ejecutiva de la Fundación Teatro de la Ciudad, y como maestra de actuación del Instituto Departamental de Bellas Artes.

La reflexión pedagógica y la documentación de un proceso

A medida que iba profundizando en el trabajo práctico, las lecturas, y la observación en clases de actuación, iba recogiendo y

conformando un lenguaje propio y un banco de ejercicios para el diseño de mis talleres. En este proceso, cada vez se despertaban más reflexiones acerca de mi práctica actoral y pedagógica y acerca de cuáles eran las influencias más importantes de mi trabajo previo. De alguna forma no quería alejarme de esta trayectoria y empecé a reconocer que mi práctica actoral estaba marcada por aspectos como por ejemplo: ser una actriz formada en Colombia; tener una experiencia significativa de trabajo de creación y colaboración de grupo de teatro; tener una calidad/cualidad específica en la expresión del cuerpo, el gesto, el movimiento y la palabra;

todos estos determinados por una cultura. Una segunda premisa se fue definiendo para el proyecto acerca de la importancia de hacer la documentación de una experiencia y de una reflexión pedagógica que me iba a permitir por un lado, poner en dialogo la investigación teórica con la práctica previa y por otro, profundizar y ampliar mi trabajo desde el punto de vista pedagógico y reflexivo. La experiencia, el entrenamiento y las influencias más fuertes desde el punto de vista de la formación actoral y la creación teatral, iban a ser aspectos importantes a la hora de pensar en un espacio de investigación pedagógico y facilitar los talleres para los actores.

El entrenamiento de actores en el Siglo XX y algunas de sus influencias más significativas en mi formación actoral

El propósito de hacer un estudio de diferentes pedagogías actorales del siglo XX, consistía en identificar aquellos enfoques, métodos, o escuelas que tenían mayor resonancia en mi práctica teatral, así como sus orígenes y desarrollos; con el objetivo de reconocer, reflexionar y comprender mi práctica desde el marco teórico del proyecto y asimilar en teoría los enfoques a los que había estado expuesta en mi formación. Quería tener una mejor comprensión por ejemplo, de los

diversos métodos de actuación que se dieron en el siglo XX, de sus ramificaciones, del contexto de sus orígenes y de sus desarrollos. Quería ubicar mi trabajo dentro de lo que llamábamos *el árbol genealógico de la actuación*, en palabras de mi asesor de tesis David Ley, y tener mayor conocimiento acerca de su procedencia, de cómo se presentaban, de cómo viajaban estas influencias y de cómo se transmitían de unos a otros los diferentes métodos de actuación. Los textos “Actor Training” de Alison Hodge, “El Arte del Actor en el Siglo XX” de Borja Ruiz fueron fundamentales para reconstruir este estudio; también lo fueron las fuentes originales de grandes maestros como por ejemplo, el “Teatro Pobre” de Jerzy Grotowski, “On the Technique of Acting” de Michael Chekhov, y “El Cuerpo Poético” de Jacques Lecoq, “And then you Act” de Bogart, entre otros. A través de estos estudios logré reconstruir muchas conexiones entre maestros y técnicas de actuación, reconocer el por qué de los hitos más importantes de la actuación; y descubrir, sobre todo, un legado muy rico, complejo y diverso.

Paralelamente estaba atendiendo un curso que fue definitivo para mi proyecto: Border Theatre (Teatro Fronterizo o Teatro de Frontera), dictado por Stefano Muneroni; casualmente un maestro con una trayectoria muy interesante siendo residente canadiense de nacionalidad italiana, formado en los Estados Unidos, enamorado de la cultura mexicana y en general de la latina. Mis

clases con Muneroni, significaron un anclaje a tierra importante durante la maestría porque nos encontrábamos estudiando el fenómeno de escritura dramática que se ha generado en la frontera entre México y los Estados Unidos. Leer autores mexicanos y mexicano-americanos que hablaban de una realidad mucho más cercana a la mía, me mantenía conectada con la cultura latina y me permitía mantener vivos los lazos *entre aquí y allá*. Este curso también fue definitivo para establecer *un volver a casa* y asegurarme de aprovechar muchísimo más una práctica muy valiosa que necesitaba decantar: mi formación actoral y mi formación como maestra en Bellas Artes.

Poco a poco empecé a reunir mis propias conclusiones acerca del trabajo del actor. En principio se trata de un trabajo que siempre tendrá nuevas interpretaciones y aproximaciones, pero que siempre volverá a su esencia, al del actor en un ejercicio de conocerse a sí mismo, de componer su arte a través de la acción y de su cuerpo; y de aprender a establecer una relación viva con el público. Otro gran aprendizaje al hacer estos estudios, es la relación que existe entre creación, entrenamiento e investigación que siempre han estado de la mano, siendo elementos imbricados a la hora de hablar del arte del actor; por ejemplo, el trabajo que desarrollo Konstantin Stanislavki con el Teatro de Arte de Moscú, Jerzy Grotowski con el Teatro Laboratorio, Jacques Lecoq con la Escuela Internacional, Anne Bogart



En la foto: Actriz Kara Chamberlain - Registro del taller.

con la SITI Company, Eugenio Barba con el Odin Teatret, entre muchos otros. Todos estos maestros con sus respectivas compañías, laboratorios o grupos de actores, se caracterizan porque en el desarrollo de sus trabajos, se presenta una relación importante entre investigación, formación actoral y creación teatral; demostrando que esta relación intrínseca ha arrojado hitos históricos y universales constituyéndose en grandes contribuciones para el desarrollo del arte del actor. Estos también son aspectos que confluyen en la práctica de grupos de teatro emblemáticos de Colombia como, por ejemplo, el Teatro la Candelaria bajo la dirección de Santiago García; así como se ha visto en muchos otros exponentes no, sólo del teatro colombiano, sino del teatro latinoamericano. Otros aprendizajes importantes me llevaron a comprender cómo el legado acerca del arte del actor se iba tejiendo y bifurcando, pasando de maestro a maestro y de escuela a escuela a través de sus actores y generando nuevas líneas de trabajo; corroborar desde una búsqueda particular, que el oficio del actor, así como cualquier otro rol dentro de un arte de colaboración como es el teatro, es en esencia y debe seguirlo siendo, un ejercicio de creación.

Durante este estudio me encontré de nuevo un texto de Anne Bogart que me llamó mucho la atención. En el prólogo de su libro “A Director Prepares”, la autora cuenta sus anécdotas acerca de su búsqueda como directora de teatro y de cómo en su intento por

hacer un *mejor teatro*, trataba de crear un *teatro alemán* como si fuera posible copiar una forma. A través de sus intentos fallidos empezó a darse cuenta que como mujer de teatro estaba negando sus orígenes y necesitaba hablar del teatro que recaía en sus hombros: un teatro que reflejara la cultura americana (Bogart 13). Testimonios como el de Bogart fueron motor de inspiración para mantener viva esta pregunta: ¿De qué puedo hablar yo? ¿Cuál es el teatro que *pesa sobre mis hombros*? ¿Qué tradición actoral es más cercana a mi experiencia? ¿Cómo puedo crecer desde lo que ya he estudiado y desde el trabajo que realicé en Colombia? En síntesis, la reflexión que Bogart realizaba como directora, se hacía visible en mis reflexiones como actriz y maestra.

En esta lógica se fueron depurando las reflexiones sobre mi práctica teatral y pude entonces reconocer en trazos generales y valorar desde una mirada fresca, las influencias importantes que marcaron mi formación actoral en Bellas Artes como por ejemplo, los aspectos fundamentales de la actuación provenientes del trabajo del método asociado a Stanislavki, y las aplicaciones del trabajo de Meyerhold y Grotowski en los entrenamientos actorales. Como maestra, reconocí mucho más el por qué hacer una aproximación antropológica al arte del actor a través del estudio de Eugenio Barba y la noción del actor-creador, que ha sido pilar en la formación del actor de la Licenciatura en Arte Teatral, desde el enfoque de



Afiche Convocatoria de la Práctica para la investigación

Jacques Lecoq, la pedagogía actoral y el teatro como arte de colaboración visible en su escuela. Otros aspectos que relacioné con mi práctica, son, por ejemplo, la fusión de tradiciones – lo multicultural atravesando la creación teatral – como sucede en el trabajo de Peter Brook y también, en el de Anne Bogart al haber fusionado técnicas como el Susuki, Viewpoints y las teorías de Composición; que fueron relevantes para valorar mi formación en todo el potencial de sus fusiones. Finalmente, pude identificar fundamentos muy fuertes en el teatro de gru-

po, la dramaturgia del actor y creación colectiva que hoy considero característicos del trabajo proveniente de maestros colombianos como Enrique Buenaventura y Santiago García, así como de los inicios de mi escuela de formación. Al identificar todos estos elementos, pude reconocer una gran riqueza del trabajo al que había estado expuesta durante mi formación y en los primeros diez años de mi ejercicio profesional; lo ecléctico y la confluencia de todas esas fuentes, la fortaleza de haber absorbido tantas influencias y la posibilidad de identificar una formación marcada por esta convergencia, son quizás, a su vez, una muestra y un reflejo de lo que somos, aquello que habla profundamente desde nuestra cultura.

Este trabajo de investigación me estaba permitiendo identificar a conciencia, todo lo que convergía en mi formación actoral y comprender sus desarrollos, sus conexiones, los momentos históricos en que estos maestros desarrollaron su trabajo, las escuelas que llegaron a influenciar mi formación. Para mi proceso personal tuvo gran importancia identificar estas contribuciones, estudiarlas en un contexto, ubicarlas dentro de un panorama mucho más universal, y a su vez, reconocerlas en una práctica apreciando y apropiando muchísimo más el legado que se construye día a día y de formas tan diversas, alrededor del oficio del actor.

La Imaginación y la Fisicalidad en el entrenamiento de actores:

“Es a través de la imaginación que podemos “sentir” aquello que es diferente a nosotros mismos... Y a través del acto de imaginar, creamos imágenes e historias o soñamos sueños, algo de entre nosotros busca no escapar de la realidad sino iluminarla, en otras palabras, entender lo real en toda su complejidad y visto a través de los lentes de la metáfora y de la imagen” (traducido de Tufnell, 289)

Además del trabajo mencionado hasta este momento, estaba desempeñándome como asistente del proyecto de investigación “Acting Perspectives Pedagogies” de mi asesor David Ley y tuve la oportunidad de entrevistar a diferentes maestros del Departamento de Drama de la Universidad de Alberta. En sus testimonios encontraba una gran valoración por el papel de la imaginación en el trabajo del actor, así como su preocupación por la forma cómo se podía estimular la imaginación de los estudiantes. Kathleen Weiss, decana del departamento señalaba la importancia del entrenamiento físico y vocal, y ante todo, de la capacidad imaginativa del actor. Betty Moulton, maestra de voz, consideraba vital profundizar en el trabajo de la imaginación y su conexión con la metáfora. David Ley le daba gran importancia al trabajo de las circunstancias dadas, el “sí mágico” y la relación que tienen estos con la capacidad de jugar y estar en el estado del “como si” para desarrollar

la imaginación del actor y crear un trayecto pleno al personificar en la escena. Esta valoración al trabajo imaginativo del actor contrastaba fuertemente con mi experiencia, considerando que ha sido una formación con un enfoque importante en el cuerpo y el entrenamiento físico, en conjunto con técnicas teatrales que tiene un fuerte arraigo en el movimiento y la corporalidad como lo han sido la Comedia del Arte, el Teatro Gestual, la danza como entrenamiento para actores, entre otros.

Las entrevistas empezaban a darme pistas no sólo acerca de los temas que definieron mis preguntas de investigación: fisicalidad e imaginación en el entrenamiento del actor; sino también, acerca de un intercambio cultural que se hacía evidente en mi trabajo a la hora de compartir con mis maestros actuales; una práctica en el entrenamiento del actor inspirada en la aproximación al cuerpo que contrastaba con la formación actoral que estaba recibiendo en el departamento de drama de la Universidad de Alberta, el cual tiene un gran arraigo en el trabajo del actor con el texto escrito como punto de partida.

Mis inquietudes también se fueron alimentando con premisas de otros autores como, por ejemplo, desde la práctica de *Authentic Movement*, un modelo desarrollado por Judith Koltia y sus aproximaciones a la actuación como una práctica centrada en el cuerpo; los artículos “At the Beginning was the Body” de David Bridel, “Let’s get Physical” de Nicole Porter, entre otros. De

esta forma, fui encontrando una curiosidad auténtica desde mi búsqueda por plantear la dualidad entre la fisicalidad y la imaginación, para estudiar estos conceptos y la relación que existe entre nuestra capacidad imaginativa y el cuerpo; para poner a prueba la tensión que podía generar esta dualidad y encontrar dónde el trabajo con la imaginación podía sorprender al actor en sus impulsos físicos; y a su vez, cómo la relación con el cuerpo, la sensación y el movimiento, podía transformar y propiciar nuevas posibilidades para el actor. Adentrarse en un trabajo como este demanda tiempo y disciplina del actor, puesto que al entrar en la sala de ensayos, se puede producir mucho material que no siempre será el material más acertado, planteando así, el rigor de la búsqueda infinita y exhaustiva de impulsos, acciones e intenciones.

Entonces, empecé a tender puentes entre la fisicalidad y la imaginación a través de ejercicios en los cuales buscaba que el actor partiera de la conciencia sobre la sensación física hasta llegar a una potenciación de su capacidad imaginativa; o desde ejercicios que buscaban potenciar la imaginación del actor dando como resultados nuevas posibilidades a través de impulsos corporales. Plantear esta búsqueda también estaba generando un conflicto para los actores, el de la separación, una fragmentación que no es posible porque estos dos elementos, fisicalidad e imaginación, están íntimamente relacionados y se complementan. Así que fue necesario profundizar un poco más desde

otros horizontes como el estudio en temas recientes de investigación entre actuación y las neurociencias, que fueron vitales precisamente para comprender un poco más la relación entre cuerpo y mente en el trabajo del actor.

Una de las primeras lecturas que despertó curiosidad es estos aspectos, fue el texto *The Actor, Image and Action* de Rhonda Blair, quien hace unas conexiones muy importantes entre la actuación y las neurociencias. En él, Blair cita con frecuencia al neurocientífico Antonio Damasio, quien habla de la Revolución Emocional de los años 90’s, un cambio del paradigma de la razón al paradigma de la emoción y que ha influenciado de forma definitiva los desarrollos científicos de finales de siglo, tal como lo expone en su conferencia “Brain and Mind: from Medicine and Society”. Estudiando a estos autores descubría como los cambios en las ciencias podían influenciar tantas disciplinas, específicamente la de la actuación; comprendí que se trata de un cambio de paradigma muy reciente y que apenas empieza a verse reflejado en los métodos que se venían desarrollando durante los últimos años. Al reconocer este cambio notamos que estamos ante una transición importante cuyos impactos en la actuación son aún recientes en lo que va corrido del siglo XXI; y por lo tanto, en los desarrollos en el campo de la actuación siguen teniendo una gran influencia y presencia las metodologías más dominantes del siglo anterior. Al identificar esta transición se pueden empezar a siste-



Tatiana Duque conduciendo el Taller de Trabajo Intensivo para su investigación

matizar más experiencias y contribuir, poco a poco, a enfoques que se reajusten a través del tiempo y de las nuevas generaciones acerca del oficio del actor.

Son muchos los maestros que ya han empezado a proponer estudios muy importantes encontrando conexiones y aplicaciones de conceptos de ciencias cognitivas y neurociencias en la actuación, que están empezando a influir en sus métodos. Blair, por ejemplo, explora en la actuación aquello que relacionamos con un aspecto emocional o psicológico de un personaje y propone empezar a relacionarlo directamente con un estado corporal, un aspecto netamente físico desde la propuesta del actor; es decir, con un mayor enfoque en sensaciones, partituras de movimiento y acciones, aterrizando, de nuevo en la acción, la esencia del trabajo del actor (Blair 82).

En las teorías de Damasio encontré diferenciaciones entre emoción y sentimiento, vitales a la hora de generar un relato cada vez más cercano a la emoción como impulso físico y cada vez más distante del personaje en su concepción psicológica y psicofísica. Richard Kemp, en su texto *Embodied Acting*, propone, precisamente, poner a prueba la separación entre mente/cuerpo que ha dominado los métodos de actuación en el siglo 20, y recomienda que tanto los enfoques que se fundamentan en la exploración física, como los que se basan en la exploración psicológica, ni se excluyen, ni se oponen. Incluso que el concepto de lo psicofísico se ha basado en

una dualidad entre lo externo/interno en el trabajo del actor. Kemp propone acercarse más a un enfoque en el que las dualidades razón/emoción, verdad/técnica, cuerpo/mente son realidades que se expresan de una forma más holística y que por tanto, esto puede permitirnos comprender mejor que movimiento y lenguaje están intrínsecamente relacionados a la hora de producir significado (Kemp, 18). Santiago García, en su investigación *El Cuerpo en el Teatro Contemporáneo*, nos invita a pensar en el papel de la neurología en la actuación y advierte inmensas posibilidades para explorar estos aportes en el entrenamiento de actores desde un punto de vista teórico-práctico (García, 265). Leyendo a García, empecé a articular las teorías de Rodolfo Llinás y a comprender la relación que hay entre movimiento y pensamiento y su conexión con la acción, y a entender la acción como pensamiento y como resultado de varios condicionantes: movilidad, predicción, e intención; vitales para la ejecución de cualquier orden proveniente de nuestro cerebro y para el acto de supervivencia (Llinás 3-21).

Las teorías y autores que intenté articular en esta fase del proyecto, me permitieron establecer un nuevo punto de partida para mi práctica, integrando mucho más emoción, acción, movimiento y pensamiento; y refrescar mi propio lenguaje para profundizar en estos aspectos esenciales para la formación de actores.

Algunas conclusiones desde la práctica

En la práctica del proyecto confluyeron finalmente todos los elementos que estaba articulando en teoría, el vocabulario, la metodología, el diseño de cada sesión de trabajo, los ejercicios específicos, etc. El taller generó un ritmo propio con los actores en una experiencia creativa, pedagógica, estructurada, viva, flexible; en un espacio de experimentación, de puesta en práctica y de constante diálogo con los participantes y el asesor de tesis. Mi investigación se convirtió en el primer espacio de experimentación en el cual los actores en formación estudiaban su oficio sin la premura de la producción, el ensayo o la clase de actuación, manteniendo como prioridad la relación viva del actor con el público.

Articular la investigación teórica y vivencial de este proyecto enriqueció profundamente mi trabajo en muchos sentidos: me descubrí en un trayecto personal de mucho aprendizaje en el campo del entrenamiento de actores conformando una *pedagogía personal*, en un estudio exhaustivo y autodidacta desde mi trabajo actoral. Me reconocí ante un saber cambiante que se renueva constantemente a través de las generaciones, que se ancla en principios universales; como también, ante un saber que hace sinergia con otras disciplinas que me permitió identificar muchos más ejemplos para continuar trabajando en colaboración entre creación, entrenamiento e investigación. Finalmente, me descubrí trazando los inicios de

una línea de investigación personal y de un proyecto que espero compartir y continuar poniendo en práctica con otros actores y en otros espacios.

Bibliografía

Blair, Rhonda. *The Actor, Image, and Action: Acting and Cognitive Neuroscience / Rhonda Blair*. London; New York: Routledge, 2008, 2008. Print.

Bogart, Anne. *A Director Prepares [Electronic Resource]: Seven Essays on Art and theatre / Anne Bogart*. London; New York: Routledge, 2001, 2001. Print.

Bridel, David. "In the Beginning was the Body." *American Theatre* 28.1 (2011): 44-130. Print.

Crickmay, Christopher, and Miranda Tunnell. *A Widening Field: Journeys in Body and Imagination*. United Kingdom: Dance; Vine House, 2004. Web.

Damasio, Antonio R. *The Feeling of what Happens: Body and Emotion in the Making of Consciousness / Antonio R. Damasio*. New York: Harcourt Inc.; 1st Harvest ed, 2000. Print.

---. "Brain and Mind: from Medicine and Society". *YouTube*. Universitat Oberta de Catalunya, 2005. Web. 17 Oct. 2012.

García, Santiago. *El Cuerpo en el Teatro Contemporáneo / Taller dirigido por Santiago García; Taller Permanente de Investigación Teatral*. Bogotá D.C.: Corporación Colombiana de Teatro; (Sic) Editorial, 2007, 2007. Print.

Hodge, Alison. *Actor Training*. London; New York: Routledge, 2010; 2nd ed, 2010. Print.

Kemp, Rick. *Embodied Acting: What Neuroscience Tells Us about Performance*. London; New York: Routledge, 2012, 2012. Print.

Ley, David, Mounton Betty, Weiss Kathleen. *Acting Pedagogical Perspectives*. Interviews. Jan. 2011

Llinás, Rodolfo R. *I of the Vortex: From Neurons to Self / Rodolfo R. Llinás*. Cambridge, Mass.; London: MIT, 2002, 2002. Print.

Porter, Nicole. "Let's Get Physical: ¿What's Happening Now?". *tcg.org*. Theatre Communications Group, Jan. 2011. Web. 21 Aug. 2013.

Ruiz, Borja. *El Arte del Actor en el Siglo XX: Un Recorrido Teórico y Práctico por las Vanguardias / Borja Ruiz; [Prólogo por Ricardo Iniesta]*. Bilbao: Artezblai, 2008; 1a ed, 2008. Print.

• • • •



En la foto : Tatiana Duque y Paula Ríos "Obra "Salón Unisex", dramaturgia y dirección Fernando Vidal, Teatro de la Ciudad.

Carta a un joven aprendiz de actor

Alberto Ocampo¹



¹Actor, director, docente artístico. Licenciado en Arte Dramático de la Universidad del Valle. Licenciado en educación preescolar de la Universidad del Quindío. Entre sus publicaciones se cuenta “El Juego del Teatro en la Escuela”. Actualmente se desempeña como docente e investigador del Grupo de Investigación en Creación Escénica de la Facultad de Artes Escénicas de Bellas Artes Cali.

*En la foto : Alberto Ocampo

Resumen

En este artículo, el autor plantea, desde su amplia experiencia como docente de las artes escénicas, diversas inquietudes con respecto a tópicos de gran interés para la comunidad académica: el gran reto de la proyección escénica, el rol del maestro en la vida de sus estudiantes.

Palabras claves

Teatro- Educación- Pedagogía- Maestros-Crisis

Abstract

In this article, the author considers, from his wide experience as a teacher of scenic arts, many topics of big interest for the academic community: the great challenge of the scenic projection, the role of the teacher (master) in the life of its students.

Key words

Theater- Education- Pedagogy - Teachers - Crisis

Apreciado lector, a continuación encontrará pensamientos, reflexiones, nacidas del corazón de la escena diaria, escritos con la intención de que lleguen a su corazón de aprendiz por el teatro y por la vida.

LOS PASOS QUE HACEN CAMINO

Con pasos. Con muchos pasos.

Así construimos los caminos.

Y así nos construimos los seres humanos.

Caminos que construyan seres humanos que hablen a su sociedad.

Para eso aprenderás a escribir desde el teatro, a escribir con tu cuerpo, un cuerpo que escribe en el espacio durante un tiempo.

Aunque al principio no haya certeza de cómo hacerlo.

En tu proyecto de vida reinará la incertidumbre, la zozobra, el desafío, el error constante y la sensación de frustración.

Aunque logres algo, siempre sentirás que pudo ser mejor.

Es un camino en el que la construcción y la deconstrucción van de la mano; por lo tanto, el reconocerse y desconocerse hacen permanente la sensación de crisis.

Crisis entendida como actitud crítica, y también como flexibilidad creativa.

Cada clase, cada lectura de un ejercicio confrontará tu observación.

Cada lectura será insuficiente para retener toda una secuencia de múltiples acciones y reacciones, intenciones y inflexiones.

También aprenderás cómo se enuncia el texto.

La gama de gestos, la historia, los temas y los conflictos que plantean.

Reconocerás todo lo que falta por leer, por apropiarse, para poder hacer lecturas sensibles.

No sólo para recoger “lo que pasa”, sino poder analizarlo.

Encontrarle sentidos, contextos, relaciones con sus imaginarios, sacar inferencias de lo apreciado, para bucear por los intersticios de lo ambiguo, para descifrarlo.

Y, por si fuera poco, tener la capacidad de aportar al mejoramiento de la narración desde cualquiera de sus lenguajes.

Además, si fuese posible, desde el discurso teatral, entendido como ese constante explicarse el porque hago lo que hago.

Palabras como precariedad, incertidumbre, crisis, error, improvisación, silencio, escucha, lectura, atención, concentración, juego, entre otras, hacen parte de la vida cotidiana del actor.

Sin embargo, se les suele otorgar significados negativos.

Palabras... palabras por incorporar.

La palabra **rutina**, por ejemplo.

La rutina es valorada como aburrida, abulia, “no pasa nada”, Sin embargo, en las artes escénicas, **tener una rutina** implica poseer derroteros, objetivos, cúmulo de acciones que hacen hábito.

Y, haciendo hábito, generan técnica, una técnica que pasa por el cuerpo, por eso el hábito es la incorporación de esa rutina en tu vida cotidiana.

Tener rutina lleva al grado máximo de apropiación del trabajo.

Eso sí: hay que alimentarla con la disciplina y observación crítica diaria para mejorarla, cualificarla, pulirla.

Y con una buena rutina, en su debido momento, llegarás a la maestría mi joven aprendiz,

a la esquiva maestría que cada vez te exigirá abrir nuevas fronteras.

ELOGIO DE LA INCERTIDUMBRE

Debes saberlo: la incertidumbre, la precariedad, la crisis son, en las artes, un alimento.

Un alimento que motiva a la búsqueda diaria de soluciones creativas a los problemas que irás encontrando

Estar en crisis, es estar en estado de alerta, de desvarío, de vigilia, de duermevera, La crisis es el estado que genera la necesidad de afrontamiento, de perseverancia.

Estas son dos actitudes fundamentales para alguien que quiera pertenecer al mundo artístico.

El estado de alerta permite adquirir la “sensación de vacío”, de inmensa ignorancia.

A su vez, sirve de incentivo para aumentar la curiosidad, las preguntas. Te motiva a estudiar más, pero un más potenciado por esas preguntas que surgen del estado de alerta.

Más ensayo/error.

Más alcances pequeños y valiosos cada día.

Alerta, crisis, precariedad e incertidumbre son estados que día a día deben ser fomentados con cada hallazgo y cada necesidad de mejoramiento.

El silencio.

La escucha.

La atención y la observación.

Ahora, para ti, todas cambiarán su connotación,

Antes, un profesor intentaba aglutinar su clase, reclamando a través de un grito: “¡Silencio, presten atención! Y hubo silencio, muchas voces fueron calladas.

Es que, querido aprendiz, muchas veces, los seres humanos tenemos la intención de estudiar algo, no de aprenderlo.

La vida debe ser un camino en el cual, quien camina, debe tener seguro lo que quiere. Eso dicen con frecuencia.

Que se debe saber para dónde va uno y, en lo posible, no dejarse sacar del camino.

Eso dicen con frecuencia.

Que no está permitido distraerse.

Nos invitan a luchar a brazo partido por ideales que, muchas veces, han sido concebidos por otros.

Porque para trasegar un camino no es pertinente la improvisación, ya que eso sería caer en el caos, perder el “norte”, la dirección.

Sin embargo, en el arte teatral y, en general en las artes, **improvisar** es una herramienta que permite la exploración.

La exploración viene precedida de estudio, conversaciones, puestas en común, aprendizaje compartido y descubierto en el mismo acontecimiento de la exploración.

Delimitación de búsquedas, de intenciones, como hipótesis que, justamente, van a ser confirmadas o rebatidas por esa exploración.

Cada juego de improvisación tiene como mínimo una intención y es sobre ella que, una vez jugada, se realizan lecturas descriptivas, analíticas y de interpretación.

Luego recogemos los materiales que aportan a la construcción-creación de la obra en cuestión.

Lo que en la vida cotidiana se considera síntoma de desorientación, en el teatro es la base para el encuentro de los cimientos que darán la estructura a tu obra.

Por eso tienes la imperiosa necesidad de “cambiar de chip”, de mentalidad, de cambiar o por lo menos de flexibilizar tu actitud de aprendizaje.

Son acciones concretas, que día a día se trabajan en la escena.

Porque, como nos decía un querido maestro¹, formar un actor es como pulir una piedra preciosa.

Y como decidiste venir aquí, sin duda, te convertirás, joven aprendiz, en esa joya, que será pulida por el proceso, pero con tu propio compromiso y autoconsciencia.

Joya tridimensional y con aristas, o quizás multidimensional y con aristas.
En cada entrenamiento se pulirán tu flexibilidad corporal y mental.
El brillo, la intensidad y duración de tu mirada.

Aprenderás a escuchar a otro en escena.

Se agudizará tu capacidad para encontrar soluciones instantáneas a las réplicas o acciones.

Aprenderás a leer y escribir para la escena, no para imitar la vida, sino para recrearla, y también, ojalá, para resignificarla.
Y si es posible criticarla.

Los pasos que hacen camino, los que forman artistas, son tan variados y tan exigentes.

Aprenderás a respirar, a caminar, a hablar, te lo repito. Deberás repetir muchas veces. Aunque siempre has caminado, hablado y respirado, lo aprenderás desde otra perspectiva.

Tendrás que dejar a un lado los prejuicios, renacer en el contacto físico.

La moral y lo religioso han conducido y manipulado nuestra vida cotidiana y nuestros actos.

No evitaremos estas miradas, pero si que las cuestionaremos y puliremos.

Ellas han generado desconfianza entre todos.

Insistimos a los niños en **cuidar su cuerpo**, “*que nadie te toque*”, solemos oír.

Entonces el niño asocia que tiene un cuerpo que hay que **cuidar del otro**.

Ahora reconocerás tu verdadero cuerpo.

Sin miedo. A fin de cuentas tu lo habitas.

¹Se refiere a Alejandro Buenaventura, Actor de teatro y TV. Director escénico.

SOBRE EL “SER” DE LA DOCENCIA ARTÍSTICA EN LA FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS

Fui tejiendo las primeras puntadas del conocimiento y la pasión por el teatro con mi primer profesor de actuación.
Alejandro Buenaventura.

Él nos explicaba lo que estaba pasando en la escena, o las relaciones entre los personajes. Aún lo “veo” hacerlo; era para mí un regalo, porque se notaba el **amor** que profesaba.
Su **entusiasmo** para hablar.
La **expresión** que desplegaba.
Nos llamaba ¡tigres!

A mí, que llevaba sólo unos días “dizque” haciendo teatro, éso me llenaba de valor.

Me nacían fuerzas insospechadas.

Aún siento esas maneras, esas estrategias; las recuerdo como un tesoro. Esto me da pie para resaltar la gran responsabilidad que adquiere un docente cuando se encuentra con los ojos de una persona que pretende iniciarse en el teatro.

Esos ojos relucientes de deseo y temor.

La sensación de que el teatro nunca acabará, mientras haya un nuevo aspirante a realizarlo.

*“Para hacer una obra de arte hagan de cuenta que tienen un gran bloque de mármol, al que hay cincelar con paciencia, con cuidado...
...Hasta que se llega a la esencia, apareciendo un caballito o un ángel o la Venus...”*

“Ese gran bloque contenía una obra de arte” Eso decía Alejandro.

Esa es la situación de aquel que está ante su docente.

Como un mármol que espera ser valorado, explorado.

Descubierto, forjado, tallado, pulido.

Y ser convertido- convirtiéndose así mismo- en creador.

Es la situación de una persona que desea aprehender los secretos, los avatares, la vida del teatro.

Y, luego, hacerlo luego suyo, “como ese gran bloque de mármol”.

Son esos los instantes en los que el docente dinamiza energías.

Sentimientos.

Pasiones.

Pero también impulsos, autoestima, fuerzas incontenibles dispuestas a asumir retos creativos.

Cuando cada formulación es un desafío, cada improvisación la oportunidad de vivir en otros mundos.

Inventar, sorprender, sorprenderse.

Sentir temor y realizar más allá del temor mismo.

Cuando crear es como cruzar un río turbulento.

Como en la obra de teatro de Alonso Alegría: “El cruce sobre el Niágara”. Llegar al centro de la cuerda floja atravesando el Niágara, el punto del no retorno.

Un docente de teatro tiene la posibilidad de despertar aspectos y actitudes del ser humano.

Su profesión, por ello, es considerada como de alto riesgo.

Su material de trabajo es bastante delicado.

Es el ser humano.

Un ser humano que no se formará meramente en lo instrumental, ya que su formación implica el reconocimiento de sus carencias.

Y de sus potenciales.

De lo limitado de los mundos con que se relaciona, de la inmensidad que hay entre la ignorancia y el aprender.

Aprender a ver, oír, hablar, caminar, a leer, a interiorizar para luego expresar.

Un docente que cumpla este recorrido con sus estudiantes, dará vida a otras vidas.

Vidas que reconocerán un mundo.

Que podrán recrear en el teatro.

PARA FINALIZAR...

Sesenta años.

Esta ha sido la cuota de producción sensible.

Y social, humanística y artística.

Lo que día a día se labra en cada sesión.

En cada hilo de una malla curricular.

En cada estrategia pensada y desarrollada por sus líderes y la comunidad académica.

Corroborada, adecuada, reformada.

Siempre con el ánimo de encontrar los resortes más eficaces

Para continuar “cincelando” seres creadores, re-creadores de la sociedad.

Productores de bienes culturales.

Los docentes podemos decir con orgullo: “...hemos tomado las riendas, la posta, la herencia que dejaron nuestros precursores, hemos hecho personas y hemos hecho obras de teatro”.

Ha sido mucho el sudor que cada sala escenario ha recibido y muchas las ideas que en ellas han surgido

Los frutos del estudio, y el estudio de los frutos.

De la intuición o de la escucha colectiva.

Esto ha permitido que cada idea se haya modelado, mientras se escuchaban otras o se contrastaba con otras.

Y, en actitud de alquimista, se retomaron y elaboraron de tal manera que, dieran la sensación de ser originales.

Originales.

Como lo es cada nueva sonrisa en escena, a pesar que muchos hayan sonreído antes.

La tuya querido aprendiz de actor.

Cuando el ensayo llegue a su fin, saldrás cargado de experiencias.

Nuevos aprendizajes.

Saldrás “renovado”.

Y, lo que es mejor, sabiendo que mañana aportarás al desarrollo de la clase
Porque traerás nuevas propuestas.

Por éso el teatro está siempre en crisis.

Es efímero.

Es suceso.

No hay un solo día que no tengamos nuevas sensaciones, especulaciones, descubrimientos
y saberes (así partan de ignorancias).

Serán tu motivación para estudiar y ensayar más y más.

Aparecerán nuevas puestas en escena en cada semestre, como frutos de conspiradores
creativos, dispuestos a ser transformados, metamorfoseados.

Como mariposas, en este caso como crisálidas que son metamorfoseadas por el arte teatral.

Ser formador de personas es un oficio tan valioso, pues el primero que se transforma
permanentemente es el pedagogo.

Aunque muchos, entre ellos nuestros queridos dirigentes, no nos reconozcan.
Olvidan todo lo que el maestro brinda a la sociedad.

El abrazo, la sonrisa, la pregunta que atemoriza.

El amor, la tenacidad, el optimismo.

La capacidad de fortalecer el músculo de la creatividad.

La intención permanente de fomentar la actitud crítica.

La actitud creativa.

De creer y desconfiar, de sentir orgullo por lo hecho.

Sabe que mañana habrá de mejorarse.

Esta ha sido la constante en cada experiencia docente.
Ser formador es más.

Mucho más.

Igual que el aprendiz Maestro y estudiante, son voluntades que se juntan.

Para enseñar, para aprender.

Para compartir sus crecimientos.

Como seres, como actores, como artistas.

Si la educación asumiera *la sensibilización artística* como componente fundamental, otros
serían los escenarios de aprendizaje.

Saber significativo, gozo por la escuela.

Otros serían los logros que habrían de redactarse, de reconocerse públicamente.
La constante cambiaría.

Comunicación, tolerancia, debate, creatividad, producción de conocimiento.
Esa sería la constante.

Actitudes positivas para la vida.

El interés de enseñanza y aprendizaje.

Olvidaríamos la deserción, la apatía.

Si, como tú, mi querido aprendiz, todos los estudiantes practicaran el teatro, sus habili-
dades se potenciarían.

Habilidades sociales, creativas.

No importa si algunos no llegan a ser actores, como un día lo serás tú.

Pero, con seguridad, te lo garantizo, te convertirás en un mejor ser humano.
Y a pesar de lamentarnos por la ausencia de reconocimiento, esa constante se da todo el
tiempo, y es lo que justifica que tu, joven aprendiz y yo, veterano actor y docente, este-
mos aún en esta constante búsqueda de la crisálida que quiere metamorfosearse en una
reluciente mariposa en el escenario.

Fin

• • • •

**ESTRENO
DE PAPEL**



En la foto : Ruth Rivas Franco

El Canto del Pájaro Guaco

Ruth Rivas Franco¹

Esta obra parte de un proceso de Creación Colectiva realizada a partir de la investigación de las ceremonias fúnebres afro. El proceso se realizó desde marzo de 2011 a mayo de 2012. En él participaron Snehider Rivas, Jessica Herrera y Alejandra V. Jiménez en calidad de estudiantes actores, por ser un trabajo realizado en el marco de su proyecto de grado. También participó el maestro Jesús María Mina como director general del proyecto. Los alabos que se incluyen en el texto hacen parte de la tradición oral afro. La versión que aquí se presenta es una reelaboración de la dramaturgia.

¹Egresada del Bachillerato Artístico en Teatro de Bellas Artes. Licenciada en Literatura de la Universidad del Valle. Especialista en Dramaturgia de la Universidad de Antioquia en convenio con el Instituto Departamental de Bellas Artes, Cali. Ha realizado talleres de dramaturgia con Maestros como José Sanchis Sinisterra, Marco Antonio De la Parra, Ariel Barchilón, Jaime Chabaud, Rodrigo Rodríguez y Juan Comotti. Entre sus publicaciones se cuentan: Amputaciones, en Rompiendo el Silencio, Antología de escritoras Jóvenes colombianas, (2002) Editorial Planeta y diario EL PAIS en su separata Dominical LA GACETA (2003). La Literatura y la Dramaturgia: Amigas o rivales (2007) Artículo, Revista Papel Escena de la Facultad de Artes Escénicas de Bellas Artes. Memorias de una Ecurridiza en La Antología La Vuelta a la Manzana (2013). Es la Dramaturgia de las obras: El Canto del Pájaro Guaco (2012), Simbad el marino (2011), El Circo (2010), Sudor de Sol y Lágrimas de Luna (2010), Todo queda en Familia (2010), Héroes Invisibles (2010), Mala Muerte (2010) obra que es publicada por el Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (CELCIT) en 2012. Actualmente trabaja como docente e investigadora en la Facultad de Artes Escénicas del Instituto Departamental de Bellas Artes Cali.

Personajes:

LA MADRE

EL HIJO

LA NOVIA

EL PÁJARO GUACO

CANTAORA 1

CANTAORA 2

VOZ ESPERANZA

Sala de una casa. En el lugar hay una pequeña sala imitación Luis XVI. En un extremo, una pequeña cocina y en un rincón un altar construido con las fotos de Arcadio, un joven de 18 años. Blasina, una mujer afro de avanzada edad, se dirige muy pesadamente a él, canta¹.

BLASINA:

Arcadio era su nombre,
Mosquera su apelativo,
Mosquera su apelativo,

Toma una de las fotos, en ella Arcadio sonríe. Blasina la limpia con un trapito que saca de su sostén, la besa, suspira. La pone en la mesa de nuevo, prende una veladora. Saca un tabaco de su pecho y

lo prende.

BLASINA:

Con ese nombre se va,
A la tierra del olvido,
A la tierra del olvido,

Escupe el humo del tabaco sobre la foto de Arcadio. Hace una cruz en el aire con el tabaco. Lee el tabaco. Escucha atenta. No se oye nada. Saca de debajo de la mesa del altar un baúl que tiene bajo llave, le echa el humo, pone el tabaco a un lado y saca de él una carta amarillenta sellada. Lee el sobre.

BLASINA: Esperanza...

Vuelve a meterla en el baúl, saca de él un vestido de niña, una camisa roja de hombre, maltratada, raída, pero limpia. Toma de nuevo el tabaco y expulsa el humo sobre la ropa.

BLASINA:

Por aquí pasó María,
Tres horas antes del día,

Toma una foto, tiene el impulso de quemarla con el tabaco.

BLASINA: ¡Casquisuelta! ¡Buscona!

Guarda la foto en el fondo del baúl. El teléfono suena. Blasina se dirige a contestar con su cuerpo cansado. Deja el tabaco a un lado, saca varias prendas de vestir de hombre y va armando un muñeco cerca al altar.

BLASINA: ¡Aló! ¿Aló? ¡Mija! Me hace una falta...ajá... ¿en serio mija?... (Riendo) ya no vamos a necesitar ir al matasanos...ya tenemos doctora en la casa... no, no, a mi me da miedo irme para allá, ya estoy muy vieja para eso...ah, la ciudad no es pa' gente como yo...vea Esperanza, no se olvide de las yerbitas, las dos cosas se complementan... la bata y las yerbas... ah y ¿por qué se van a burlar de usted?...¡bruja! que le digan lo que quieran...

Termina de armar el muñeco. Le pone en la cabeza la foto de Arcadio. Se persigna. Se escucha el canto del pájaro guaco. Silencio. Blasina se echa la bendición. El canto se vuelve ensordecedor. Blasina busca de dónde viene el sonido.

BLASINA: ¡Shhh! ¡Shhh! ¡Sí! ¡Sí! Aquí estoy... mija, vengase ya para'ca... no me siento bien... calle la boca...hay un guaco en la casa...un guaco...óigalo...

Blasina estira la bocina. El pájaro se

queda callado. Blasina se persigna otra vez, contiene la respiración.

BLASINA: Se viene ya...llámese a la comadre y a los tíos que se vengan todos...los quiero a todos aquí... se viene ya Esperanza... si yo me muero y usted no está aquí le queda eso en su conciencia...venga, me entierra y se devuelve pa' su universidad...sólo pa' la muelona no hay remedio...ay Esperanza (llorando) es la única forma que me encuentre con...sí, con Arcadio ¡Carajo! Con eso hasta que me muera... yo sé que está muerto, pero hay de muertos a muertos, si no me lloran bien no lo encuentro... No se ría ¿Cómo que loca? respete... eh, ya ni morirse puede una... hay mucho que hacer y no puedo yo sola, llamar a todos, preparar el viche, la comida, el altar, que vengan a despedirse, no me quiero ir debiéndole nada a nadie...

Enmudece. Va hacia la caja de recuerdos, saca de nuevo la foto que le produjo malestar, la deja a un lado, busca, saca la carta amarillenta. Mientras habla recoge la ropa del muñeco, la dobla rápidamente, echa todo nuevamente en el baúl. El pájaro vuelve a cantar.

BLASINA:(Retraída) Necesito que contrate a las mejores lloronas y a las mejores cantaoras, necesito que me

¹Canción: Alabanza de muerto. Todas las canciones que hacen parte de la obra son recogidas de la tradición del pacífico y aportadas por las Cantaoras María Elvira Solís y Ana M. Gamboa.

recen las nueve noches seguidas... si Esperanza, nueve, nueve noches, nada de tres, ni de cuatro, nueve...después que canta el pájaro es cuestión de horas...véngase que me alcance a encontrar viva... (Silencio)... eso sí, pase lo que pase, no vaya abrir el baúl, ese quiero que lo quemé...me oyó...con todo lo que hay dentro...no quiero que lo abra... si lo abre yo me doy cuenta, acuértese que no me voy muy lejos, al pie suyo voy a estar, cuidándola y protegiéndola como siempre...si quedo penando,usted es la primera a la que le voy a jalar las patas... (El pájaro deja de cantar) (Pausa) Ay hija, nadie se muere la víspera sino el día que le toca, y a m,i me tocó este día... no llore, hija, es lo natural, yo no le iba a durar toda la vida... bueno no le ruego más, faltaba, los pájaros tirándole a la escopetas, soy su mamá carajo y me obedece y punto.

Blasina cuelga. Va al altar y toma la foto de Arcadio, la besa. Parece que susurra un rezo.

BLASINA: Ya nos vamos a encontrar, mijo...San José bendito hacéme el milagrito... que no vaya a fracasar sola, de mis antepasados voy a la cola.

Le echa llave al baúl, busca dónde es-

conder la llave. Ensaya varios lugares, ninguno le parece bueno. Finalmente la avienta por una ventana. El teléfono suena nuevamente. Blasina mira hacia arriba con los brazos extendidos y se ríe. Se activa la contestadora.

BLASINA: Está muchacha me va a matar....

ESPERANZA: mamá, mamá,

Blasina se sienta a escuchar el mensaje.

ESPERANZA: sé que está allí, contésteme...aló...voy para allá, (Basina aplaude, se levanta y baila con la cadencia que pueden dar sus años, continua fumando el tabaco) salgo a las dos del terminal y espero que ahora sí me cuente qué pasó con mi papá ya que...bueno ya que le cantó el guaco...

Blasina deja de aplaudir y de bailar. Se desploma en el asiento. El pájaro Guaco empieza a cantar.

BLASINA: Ánima bendita de mi hijo Arcadio Mosquera, acudí en mi auxilio ahora que te necesito... todavía no me puedo morir mijo, yo quiero ir a verlo, pero no estoy lista, qué le voy a decir mijo (Silencio) la culpa es de la casquisuelta esa, usted se va a enojar...deme

tiempo...deme tiempo para enmendar mis errores...

Va a la cocina, saca un cuchillo, empieza a violentar el candado del baúl, intenta con la piedra de machacar. Trata de abrirlo con sus propias manos.

BLASINA: No me puedo morir con esa deuda mijo, porque entonces yo no me voy a poder ir con usted... me voy a quedar vagando en esta tierra...Animas benditas del purgatorio, quién las pudiera limpiar, qué Dios la saque de pena y las lleve a descansar...quien me mandó sino el patas a botar las malditas llaves...ayyyy, Esperanza...

Oscuridad. Un corazón lentamente se ahoga. Se escucha el campaneó del Toque para los muertos.

La llegada

Las campanas continúan sonando, también se escucha el rumor de un riachuelo que se convierte en cascada. Se escucha la voz de las cantaoras². El espacio se impregna poco a poco del olor de incienso, café y tabaco.

CANTAORAS (VOZ EN OFF): Aquí estoy considerando,

²Canción: El entierro.

Mi sepultura y entierro,
Siete pies de tierra,
Ocupo que a mí mismo,
Me da miedo.

Atrás, cubierto por un velo, está el mundo de los vivos. Las cantaoras encienden cuatro velones que rodean un nuevo altar. Él está cubierto de flores artificiales, con un vaso con agua y en el centro la foto de Blasina. A cada lado del altar se encuentran las cantaoras.

CANTAORAS (VOZ EN OFF):
A mí mismo me da miedo,
Y el corazón se me abraza,

El espacio delante del velo, parece un vacío infinito. La Novia y el Hijo, vestidos con trajes ceremoniales penetran la oscuridad, son cuerpos que se mueven en un ritmo lento, pesado, mecánico, están atados entre sí por una fuerza invisible, irresistible. A dónde va el uno, va el otro.

CANTAORAS (VOZ EN OFF):
A mí mismo me da miedo,
Y el corazón se me abraza,
De verme muerto y tendido,

Ellos van hacia el canto y su caminar se va dulcificando. Dejan de ser en la penumbra y aparecen con claridad.

CANTAORAS (VOZ EN OFF):

En la mitad de esta casa,
En la mitad de esta casa,
Me han de sacar a velar,
En la mitad de esta casa,
Me han de sacar a velar,
Por ser la última vez,
Véngame a acompañar,
Por ser la última vez,
Véngame a acompañar.

Esos que nos acompañan esos serán
nuestros padres,
Esos que nos acompañan esos serán
nuestros padres,
Esos serán los del duelo,
Eso no lo dude nadie.

La canción termina y con ella la fluidez de los cuerpos, también vuelven a ser en la penumbra. Atentos escuchan las campanas que siguen sonando. Las campanas dan dos últimos toques.

AMBOS: ¡Es una mujer!

NOVIA: Ninguna me viene a la cabeza, sólo ese apelativo, no sé si soy yo o es otra...Esperanza.

Una luz cegadora apenas deja adivinar un cuerpo, una sombra que se dirige hacia ella. Sus movimientos son mecánicos, pesados. Pero a medida que se acerca a la luz se van haciendo fluidos.

NOVIA: ¿Ahí está?

HIJO: ¿Dónde?

NOVIA: Ahí está.

HIJO: ...Ahí está...

NOVIA: ¿Dónde?

La sombra se detiene, escucha, la sombra pertenece a Blasina. El conjuro de Blasina tímido al principio toma fuerza poco a poco.

BLASINA: ¡Mijo! ¿Está ahí? Silencio... no oigo más que mis pasos de potrillo resquebrajado...ánimas benditas del purgatorio quién las pudiera limpiar que dios las saque de pena y las lleve a descansar, (5 veces). ¡Mijo! ¿Dónde? ¿Dónde tengo que ir a buscar? A dónde se van los arrancados de sus viejas... Silencio... Nadie te contesta Blasina... Este no es un lugar para hablar.

La sombra del Hijo se hace visible. La de la novia se evapora. La madre sale del camino de luz que la guiaba y trata de llegar al hijo pero su caminar se hace mecánico nuevamente.

LOS DOS: ¡Tantas preguntas!

CANTAORAS³:

Golpecitos a la puerta
Silbidito a la ventana
Silbidito a la ventana
Esperanza anda ver
Quién es

Blasina es atraída por la luz nuevamente y aunque no quiere ir hacia ella es obligada a hacerlo. Su rostro no se aparta del hijo, este poco a poco se va iluminando.

CANTAORAS:

Que tu madre es quien te llama
Que tu madre es quien te llama

BLASINA: Mijo, mijo, véngase conmigo, no se haga sombra...

CANTAORAS:

Por aquí pasó María
Tres horas antes del día
Tres horas antes del día

HIJO: Usted se lo llevó...Me ató al dedo un cordón... al dedo.

CANTAORAS:

Con el rosario en la mano
Rezando el ave María
Rezando el ave María

Al terminar el canto, Blasina es libe-

rada. Emprende el camino hacia su hijo nuevamente, el hijo vuelve a ser sombra. La deja a ella en soledad. Entra el pájaro guaco en su traje ceremonial. Blasina se asombra, se asusta, se intriga. De la mano del pájaro se atan las fuerzas invisibles que unen al hijo y a la novia.

PÁJARO: Ya se va, ya se va, ya acabó, ya acabó, ya se fue, ya se fue (risa) ya se va, ya se va, ya acabó, ya acabó, ya se fue, ya se fue. Blasina Mina, última de la descendencia que se mezcló con el Cipriano...tu apelativo termina contigo...aunque allá una más crea haber nacido de las misma semilla que cultivó nuestra sangre.

El pájaro empieza a realizar unos movimientos rituales que obligan a los personajes a girar en torno a él.

LOS DOS: ¡Ya se va! ¡Ya se va! ¡Ya se va! ¡Ya se va! ¡Ya se va! ¡Ya se va! ¡Ya se va!

BLASINA: Revélate ánima y dime cuál es tú propósito.

PÁJARO GUACO: Egún, egún, egún...viaje empieza.

LOS DOS: Ya se va, ya se va, ya acabó, ya acabó, ya se fue, ya se fue

³Canción: Golpesitos a la Puerta.

(risa) ya se va, ya se va, ya acabó, ya acabó, ya se fue, ya se fue.

PÁJARO GUACO: Sombra cierra ojos. Blasina Mina, la invocación de nuestros antepasados me ha dado esta forma.

LOS DOS: Ya se va, ya se va, ya acabó, ya acabó, ya se fue, ya se fue (risa) ya se va, ya se va, ya acabó, ya acabó, ya se fue, ya se fue.

PÁJARO GUACO: Egún, egún, egún...Yo te entregué los secretos y tu haz hecho tu vida con ellos...

LOS DOS: Ya se va, ya se va, ya acabó, ya acabó, ya se fue, ya se fue (risa) ya se va, ya se va, ya acabó, ya acabó, ya se fue, ya se fue.

BLASINA: Padrino...sálvanos...ayúdanos a mi hijo y a mí

PÁJARO GUACO: No se conoce, los secretos utilizados para la venganza y custodiados en el rencor, nos condenan Blasina Mina...

LOS DOS: Ya se va, ya se va, ya acabó, ya acabó, ya se fue, ya se fue (risa) ya se va, ya se va, ya acabó, ya acabó, ya se fue, ya se fue.

PÁJARO GUACO: Atados estamos,

aunque estas cadenas debieron terminar contigo...

El hijo es expulsado por la furia del Guaco. Solo Blasina y el pájaro quedan frente a frente.

PÁJARO GUACO: No morir...no vivir... Blasina Mina, deudas tienes tres...

Tres mariposas cafés de papel se instalan en el vacío. Aparecen nueve velas encendidas, el guaco apaga una.

PÁJARO GUACO: Contar sabes Blasina Mina...ultima vela, si sigues, seguimos todos, si te quedas nos quedamos todos. No habrá más ancestros en nuestra morada y seremos condenados al olvido.

BLASINA: Es por el cordón...tenía que hacerlo padrino...los muy malditos acabaron todo lo bello que tenía... pero ¿Funcionó?

PÁJARO GUACO: Inciertos son los caminos que abrimos, Blasina Mina, no está en ti ni en mí cobrar lo que en ese mundo se tuerce, hay fuerzas ahijada que ni siquiera tú o yo entenderíamos...siempre que creíste hacer bien no hiciste más que añadir eslabones a esta cadena...Blasina Mina... arrepíentete...deja que la verdad nos haga libres...

El pájaro realiza unos movimientos rituales sobre Blasina, un nuevo lazo, que la ata a él. La segunda vela se apaga.

El Cordón en el Dedo

El pájaro Guaco tira de uno de los tres lazos invisibles que se desprenden de su mano y hace que entre el hijo. Este trae un chinchorro. Se escucha el sonido del mar. Él se sube a una canoa y empieza a bogar. Silba mientras boga. Blasina contempla a su hijo, cuando intenta acercarse a él, el pájaro tira del lazo invisible que lo ata a ella y la obliga a detenerse. Él lanza el chinchorro. Mientras espera le da forma de delfín a un pequeño pedazo de coco.

HIJO: El portento, los pájaros enloquecidos, ya se va, ya se va, ya acabó, ya acabó, ya se fue, ya se fue...una, dos, tres, cien veces, *Presuroso recoge el chinchorro.*

El augur sale de su casa a la carrera y coge camino por la trocha, al que ve,

PAJARO GUACO: *(Como el augur) váyase, este quilombo se acaba...*

HIJO: Me da risa... ¡loco!... la bulla de los guacos nos enloquece a todos...en la noche, silencio, calma, como antes de la tormenta...esta-

llido ¿Trueno? Explosión ¿bomba? Pipas de gas...

Blasina se tapa los oídos y lanza un grito sin sonido, intenta acercarse a al hijo, el pájaro tira del lazo.

HIJO: Sin oídos, un zumbido que atonta, ya no hay rancho... ¡mamá!... debajo de las tablas del catre llora, mi vieja... ¡mi prima!...corro poseído... usted grita mamá... no escucho...todo es polvo.

El guaco empieza a poner obstáculos al hijo, el sonido del tambor se confunde con la descarga de municiones, poco a poco los movimientos se tornan en una danza en la que el cuerpo del Guaco se convierte en las balas que atraviesan el cuerpo del hijo.

HIJO: Me caigo...ese es el primo José... ¿José? ¿José? No se mueve, le cierro los ojos...corro...no oigo la balacera... Me apuntan, ¡mi prima!... en Tu casa están ellos, no oigo nada, gritas...ella es la más bonita...la más bonita... *Silencio. La novia atraviesa el espacio. Blasina la ve.*

BLASINA: ¿Ella? ¿Pero? El tiempo no pasó por su cara... tres años tenía Esperanza...

Blasina se persigna tres veces. La novia

mira a Blasina pero es como si no la viera.

LA NOVIA: Tengo sed.

La novia continúa su camino.

EL HIJO: Estallido, pedazos de gauda vuelan por todas partes, barro, arena, cenizas, sangre...me levanto... (Pausa) sigo tirado en el piso...grito...nadie me oye...trato...trato...trato...este cuerpo ya no es cuerpo...este cuerpo ya no es mío... ya no hay silencio, ahora todo es bulla, kilele, gritos. Me meten en una bolsa, primero las manos, luego el tronco, falta un pie. Me llevan. ¿A dónde me llevan mamá? ¿Dónde está mi prima, mi hembra, mi mujer? ...Usted se lo llevó, usted se llevó mi pie. Me ató al dedo un cordón... al dedo. Ese cordón me pesa. Este cuerpo ya no es mío. Me pesa ese cordón.

El hijo se marcha. El guaco permite a Blasina abrazarse al chinchorro como recogiendo los pedazos de su hijo.

BLASINA: Cada luna su rosario le rezo... confío en que nos encontremos en el otro lado...me trajiste antes de tiempo...

PÁJARO GUACO: Blasina...terca como la mujer del tamborero...pájaro solo avisa...pájaro no destino.

El pájaro apaga la tercera vela.

BLASINA: ¿Ya?

Oscuridad.

El Peso en el Baúl

Se escuchan risas en el mundo de los vivos. Las cantaoras, con vestidos diferentes están sentadas tomando café.

CANTAORA 1: Así era...cuando volvió al pueblo venía con la Esperanza, dizque se había reencontrado con el marido, nunca dijo dónde lo dejó, ni por qué él se había ido antes cuando el Arcadio apenas estaba aprendiendo a andar...calladita con sus cosas...es como ese mugre baúl que anda por ahí...qué cosas tendrá ahí guardadas...ahijada de su padrino al fin y al cabo (Se persigna) que Dios lo tenga en su santa gloria, dúdolo mucho...que tal que tenga ahí guardado el pie del hijo...mi mamá que estuvo ese día, dice que la vio abrirse camino antes que llegaran los soldados y cogerse un pie que luego no se pudieron llevar con el muerto...

CANTAORA 2: (Persignándose varias veces) Cállese esa boca comadre que le van a jalar las patas por la noche...Vos decí lo que quieras pero como ella nadie pa' recibir

los guachupecitos...que con ella una sabía que su muchacho nacía bien y que una quedaba otra vez pa' ponerse a bailar, además de una vez le decía a uno en dónde enterrar el ombligo...lo otro...su secreto se llevó...

CANTAORA 1: (*secreteando*) Pero pa' mí que tanto alabao y rezo no van a servir de nada...

La cantaora 2 se persigna.

CANTAORA 2: Shhh! Cállese esos ojos comadre, se nos daña el trabajo donde Ña Blasina quede por ahí como una sombra.

CANTAORA 1: ¡Ay! No ve que la pobre de Esperancita no alcanzó a llegar, le tocó dejar sus estudios en medicina tirados y dice que la vieja le prometió que si llegaba le contaba toditico lo del papá y ahí está esa pobre entre que respetar la ultima voluntad de su mama o violentar ese mugre baúl que nunca la dejó abrir. No confío mucho en ese preparado que hace, sino le vuelve el alma al cuerpo nos va a envenenar...

CANTAORA 2: ¡Ay, no comadre! Vaya póngale más oficio, que se acabó el café, que los viejos quieren

más biche...más sancocho... no deje que abra ese traste, va y se enoja la Blasi y se nos tira la contrata.

El pájaro Guaco entra al mundo de los muertos y arrastra a Blasina, la obliga a entrar al espacio de los vivos. Las llamas de los velones danzan trepidantes. Las cantaoras se estremecen. Blasina se carcajea.

BLASINA: Viejas miedosas, toda la vida entre muertos y... casa de herrero, cuchillo de palo...

Las cantaoras hablan a todo pulmón y exageran sus gestos. Se dan golpes contra su cuerpo. Mientras ellas hablan Blasina se ríe y aplaude.

CANTAORA 1: Lo cierto es que la comadre Blasina, santa entre todas, Dios la tenga en su gloria...

CANTAORA 2: Ay; mi Blasi...cuánta falta me vas a hacer...a quién voy a venir a contarle todas mis penas...bendita seas mi Blasi que siempre me recibiste bien en tu casa...que un platico de tapao, que un bichesito...si mi estomago tenía hambre vos la calmabas...ay, mi Blasi...

CANTAORA 1: y te llevas el secreto a la tumba...

Blasina detiene su festejo. La cantaora 2 codea fuertemente a la otra cantaora.

CANTAORA 1: Tanto que te rogué que me dieras el secreto del arrechón y te lo llevaste... (*Suenan unos golpes secos. Escuchan*) ¿y eso qué?

Las cantaoras miran hacia el patio.

CANTAORA 2: Ay, niña Esperanza ¿se volvió loca? (*hablando a lo lejos mientras se dirigen al patio*) no niña, respete la última voluntad de mama Blasina...no reviente ese candado...

Blasina trata de seguirlas pero el pájaro guaco tensa el lazo.

BLASINA: Esperanza...mija... ábralo... no se vaya a enojar conmigo...

La cuarta vela se apaga. Las Cantaoras regresan arrastrando el baúl.

CANTAORA 1: Ay...pero ni que se le hubiera metido el diablo a esa niña... esa cosa está como rezada, con semejantes golpes y no abrirse...

CANTAORA 2: Ay, comadre, tenemos que estar con los ojos abiertos, no sea que las ganas de saber de su papá nos dañe el alabao.

Blasina se sienta encima del baúl, las mujeres ya no pueden arrastrarlo.

CANTAORA1: ¡Ay! Pesa como si llevara un muerto dentro.

Ambas se persignan y dejan el baúl allí.

PAJARO GUACO: Tiempo acaba...oídos abiertos.

Las cadenas no se ven pero pesan

El pájaro arrastra a Blasina al mundo de los muertos. Tira de los otros lazos y entra la novia. Detrás de ella viene el hijo. El pájaro Guaco, saca un tabaco, lo enciende en una de las velas, fuma.

HIJO: Cálida como las aguas del san Cipriano...No ha cambiado

NOVIA: ¿No he cambiado?

HIJO: La misma negrita alborotadora...

NOVIA: ¿Hasta cuándo?

BLASINA: ¿Hasta cuándo...?

NOVIA: Shhhh

EL HIJO: (se ríe) nos acurrucá-bamos a la orilla del mar a soñar

con las estrellas (*se oye el rumor de un bullerengue*) este pueblo es pequeño pa' los dos, todos te miran con esos ojos que se les van a salir...

LA NOVIA: Ay ,no, primo, déjese de tanta bobada que yo lo quiero es a usted...

EL HIJO: ¿Ah sí? pues véngase conmigo...la espero allá...usted sabe dónde...pruébeme que me quiere tanto...

PÁJARO GUACO: Nada era lo suficientemente bueno para él...

BLASINA: En el camino se enderezan las cargas.

PÁJARO GUACO: Hasta aquí nos trajeron las tuyas...Habla Blasina Mina... ¡Habla!

Silencio.

EL HIJO: No sé cuándo fue que me ataste a vos... mi negrita alborotadora...

El pájaro Guaco le echa a la novia una bocanada de humo en el rostro.

NOVIA: Tuve una hija.

Blasina trata de llegar hasta ella, pero el guaco la detiene.

HIJO: ¿Cómo?

El pájaro Guaco le echa a la novia una bocanada que cubre todo su cuerpo. La novia ve a Blasina y la arrastra hasta su lado.

NOVIA: ¿Por qué no se lo contó?

BLASINA: Silencio...

HIJO: ¿Cómo se llama?

NOVIA: Esperanza...Esperanza

BLASINA: Este no es un lugar para hablar.

PAJARO GUACO: ¡Ahora es cuando!

HIJO: ¡Esperanza Mosquera! ¿Mosquera?
BLASINA: Esperanza Mosquera Mina.

La quinta vela se apaga.

NOVIA: ¡Mina! Tres años tenía Esperanza...

HIJO: No me lo dijo mamá.

NOVIA: No se lo dijo a ella.

BLASINA: Es mía.

NOVIA: Borró de su memoria mi recuerdo...ella se mira al espejo y no me reconoce.

BLASINA: No se lo dije y qué, madre no es la que pare sino la que cría. Es mía.

HIJO: ¿Es mía?

BLASINA: Tenía tres años. Es mía, mía.

HIJO: ¿Mosquera?

BLASINA: Sí. La niña tiene los apellidos de los abuelos.

NOVIA: Ella se mira al espejo y no me reconoce. Es mía, mía.

HIJO: Es mía, mía.

BLASINA: La que cría

NOVIA: No me reconoce

BLASINA: Habría vagado como una sin nadie, es mía.

HIJO: Ella se mira al espejo y no me reconoce.

La sexta vela se apaga. El pájaro guaco empieza a arremolinar todo con su danza,

Blasina, la novia y el hijo caen en la fuerza del baile.

BLASINA: Un día tocaron en la casa en la que trabajaba y ahí estaba ésta, con una niña y una carta...

NOVIA: Es de su hijo...

BLASINA: Métame los dedos a la boca a ver si muerdo... ¡Ay! no era sino verla para saber que era suya mijo...

La danza cesa. Los tres están sin aliento.

HIJO: Es mía...mía...

BLASINA: Me la entregó y se fue como viento en polvareda...casquisuelta...buscona...

Blasina es empujada al mundo de los vivos y el hijo es expulsado del lugar.

El borrachero

El sonido estridente de la ciudad, con los pitos de los autos y las fábricas en operación, aturden a Blasina. Ella se tapa los oídos. La novia comienza a caminar como si alguien la persiguiera.

LA NOVIA: ¡Tengo sed! Camino a paso rápido por las cuadras, tantas torceduras de camino y la Esperan-

za que no quiere andar...el mismo hombre me sigue desde que salí de la inspección...sé que me buscan y todo esto es por vos, porque no nos devolvieron lo que quedaba de vos, quién sabe a dónde fuiste a parar... te llegaste a mí hamaca con flores en las manos...puro borrachero me diste...olvidada quedé... ese hombre no me pierde pisada... abro caminos nuevos y él no se pierde...sé que por aquí vive la tía Blasina, apenas si alcanzo a tocar la puerta ¡Esperanza! ¡Esperanza! Le entrego la niña, le entrego la carta. Todo me da vueltas, el borrachero...el borrachero. En el cocuyo de un árbol está él. Me mira desde arriba y empieza a cantar. Ya se va, ya acabó, ya se fue... todo se confunde, me echan en un carro, me tapan la cara con una bolsa negra, hace calor, no puedo respirar, le arañó la cara, los brazos...me amarran. ¡Esperanza! ...el carro se queda quieto. Me tiran, me empujan y caigo...caigo...la maleza se mete por entre la carne, me abre, me cultiva, caigo, caigo, caigo hasta que nada me toca...No escucho campanas...no hay silencio, se oyen los grillos, los pájaros, el rumor del agua. No escucho las campanas. Nadie llora. Este cuerpo ya no es mío, hace tres lunas llenas que no lo es. Mis ojos siguen

abiertos. Nadie los cierra. Ahora puedo ver. Este cuerpo ya no es mío. Es del guaco que come de él. No escucho las campanas. ¡Tengo sed! Mi Esperanza se duerme sin su arrullo, (Cantando)⁴

Si este niño se durmiera
Si este niño se durmiera
Yo le daría medio real
Si después se despertara
Si después se despertara
Yo se lo volvería a quitar.
Uruwuawa, uruté
Dormite niño José
Si este niño se durmiera
Yo le daba medio real
Si después se despertara
Yo se lo volvía a quitar
Dormite niño que tengo hacer
Lavar los pañales
Sentarme a coser
Dormite niño
Dormite no más
En esa cunita que dios
Te ha de dar.

NOVIA: Se le olvidan mis palabras, se le olvida mi olor. No escucho las campanas. Este cuerpo ya no es mío, es de la maleza que crece en él. No se escucha ni un lloro con mi nombre. Mi Esperanza se hace grande. No escucho las campanas.

⁴Canción de Arrullo.

Rumores y estremecimientos vienen del afuera.

NOVIA: ¿Cuál es mi nombre?... No escucho las campanas...sólo hay silencio. No escucho las campanas.

PÁJARO GUACO: *(a la Novia)* Nombre es borrachero, profundidad de la selva habito...

NOVIA: Debajo de mi sombra se pierde la conciencia... Debajo de mi sombra se pierde la conciencia... *(A Blasina como si pudiera verla)* Debajo de mi sombra se pierde la conciencia

El pájaro observa a Blasina, a ella le incomoda su mirada. El pájaro apaga la séptima vela.

PÁJARO GUACO: Lo que pensabas no es...salvarla es salvarnos.

BLASINA: Siempre fue en contra de la corriente, como la mujer del tamborero...

PÁJARO GUACO: Como tu... *El pájaro muestra el altar. Blasina toma un vaso con agua del altar y entra al mundo de los muertos.*

BLASINA: Después de dos días de labores como partera naciste... tu camino y el mío estaban atados.

Blasina le da de beber el agua a la novia. Entra el hijo. Ella se le queda mirando y lo reconoce.

LA NOVIA: Vos te perdías en las aguas del Cipriano y nos ponías a todas a llamar, en agonía, en agonía desde que te vi la primera vez... ¿eres Tú? ¿Al fin te encontré?

Los dos se abrazan.

BLASINA: ¡Arcadio! ¡Mijo!

El hijo no va hacia ella. Blasina va hasta la novia y la toma de la mano.

BLASINA: Niara...ese es el nombre que la comadre te puso, Niara... ...Niara...Niara...ahora puedes descansar en paz, ya sabes tu nombre... *(canta⁵)*

Niara era su nombre

Lucumí su apelativo
Lucumí su apelativo
Con ese nombre se va
A la tierra del olvido
A la tierra del olvido
Por aquí pasó María

⁵Canción: Alabanza de Muerto.

Tres horas antes del día
Tres horas antes del día
Se apaga la octava vela.

Oscuro.

El levantamiento de tumba

En el mundo de los vivos las cantaoras entran. Empiezan a desarmar el altar.

CANTAORA 1: Ay comadre... ¿vos es que te estas tomando el agua de la muerta? Con eso no se juega.

CANTAORA 2: Y yo que voy a andar en esas...

El pájaro Guaco y los tres entran al mundo de los muertos. Las cantaoras se estremecen y empiezan a rezar.

CANTAORAS: Levanten la tumba. El cuerpo presente. Se despide el alma, en vida y muerte. Nueve noches son las de mi novena. Levanten la tumba, que esta alma es ajena.

PÁJARO GUACO: Tiempo acaba

CANTAORAS: Levanten la tumba. El cuerpo presente.
LOS TRES: ¡Esperanza!

CANTAORAS: Se despide el alma, en vida y muerte. Nueve noches son las de mi novena.

Blasina atraviesa el velo, las cantaoras miran alrededor sin ver nada. Blasina trata de empujar el baúl hacia afuera. No se desplaza, pero se mueve.

CANTAORA 1: ¡Ay bendito! La tía Blasi sí que está inquieta...Y ¿si es el pie del difunto?

Arcadio y Nayra atraviesan el velo, las cantaoras se estremecen por el frío y las llamitas de los velones se mueven inquietas. Arcadio y Nayra ayudan a Blasina a empujar. El baúl se desplaza.

CANTAORA 1: Ay, san José bendito...qué es lo que pasa...

Las cantaoras miran el baúl moverse. Se persignan tres veces.

CANTAORA 2: Dios de los espíritus y de toda carne, que sepultaste la muerte, venciste al demonio y diste la vida al mundo. Tú, Señor, concede al alma de tu difunta sierva Blasina Mina el descanso en un lugar luminoso, en un oasis, en un lugar de frescura, lejos de todo sufrimiento, dolor o lamento.

CANTAORA 1: ¡Ayyyyyy! Comadre será mejor llamar a la doliente, que ella vea si le echa candela o lo abre.

CANTAORA 2: Perdona las culpas por él cometidas de pensamiento, palabra y obra, Dios de bondad y misericordia; puesto que no hay hombre que viva y no peque, ya que Tú sólo eres Perfecto y tu Justicia es justicia eterna y tu Palabra es la Verdad.

Los tres siguen moviendo el baúl hacia afuera hasta sacarlo.

CANTAORA 1: Pues como que no va a hacer falta llamar a nadie que él solito la busca...ay Jesús credo... no había visto yo algo así nunca, nunca...

CANTAORA 2: Tú eres la Resurrección, la Vida y el descanso del difunto, tu sierva Blasina Mina. El pájaro guaco tensa los lazos y los atrae al mundo de los muertos. Custodia la última vela.

CANTAORA 1: Ay ya salió la niña...se quedó como mordida por una serpiente...ay comadre, comadre...sacó un palo prendido del fogón, va a cumplir la voluntad de la mama.

Los tres se estremecen. La cantaora 2 ora más fuerte.

CANTAORA 2: Perdona las culpas por él cometidas de pensamiento, palabra y obra, Dios de bondad y misericordia; puesto que no hay hombre que viva y no peque, ya que Tú sólo eres Perfecto y tu Justicia es justicia eterna y tu Palabra es la Verdad.

ESPERANZA (VOZ EN OFF):
¡Ahhhh!

CANTAORA 1: Ay pobrecita, se quemó... ¡hum! parece ella la que echa candela... igualitica a la mama...siempre en contra de la corriente

LOS TRES: Como la mujer del tamborero...

La cantaora 2 se queda en silencio. Todos miran expectantes hacia afuera.

CANTAORA 1: ¡Y de dónde sacó esa niña martillo y cincel? No se quede callada siga rezando...

CANTAORA 2: Perdona las culpas por él cometidas de pensamiento, palabra y obra, Dios de bondad y misericordia; puesto que no hay

hombre que viva y no peque, ya que Tú sólo eres Perfecto y tu Justicia es justicia eterna y tu Palabra es la Verdad.

Se escuchan tres golpes secos.

CANTAORA 1: Bendito sea Dios... ay comadre nos van a jalar las patas esta noche... ¿esa no es la ropa que tenía el difunto Arcadio el día del bombardeo? ¿Y eso?

CANTAORA 2: Bendito sea, es que todo tenés que estarlo preguntando... ¡ay nos vio! ¡nos vio!

Ambas vuelven a recoger las cosas del altar y mientras lo hacen miran de refilón hacia afuera. Los tres se abrazan y esperan ansiosos.

CANTAORA 1: ¿Es una carta?

CANTAORA 2: ¿Es que estás mala de las vistas?

CANTAORA 1: ¡Ah está sellada! ¿y de quién será?

CANATORA 2: ¡Shhh!

Silencio.

CANTAORA 1: ¡Ay! Por más que hagamos silencio no vamos a saber

nada, no ves que está leyendo en la mente...Ay comadre, y ahora sí le entró fue el llanto

Las cantaoras terminan de levantar el altar y apagan los cuatro velones. El espacio de los vivos se oscurece.

CANTAORAS: (Cantando⁷)

A tu vientre madre
Donde reposé
A los nueve meses
Tu pecho mamé
Y a los nueve meses
Tu pecho mamé.
Ángeles cantemos
Y en paz entonemos
Nos vamos al cielo
Con los santos y María.

Se ve a las tres mariposas cobrar vida y volar. Al fondo una luz cegadora y tres sombras que se dirigen a ella. El pájaro guaco, apaga la última vela. Todo queda en oscuridad.

Fin

• • • •

HACER HISTORIA

Marina Lamus Obregón¹

¹Marina Lamus Obregón es magíster en literatura hispanoamericana del Instituto Caro y Cuervo, Seminario Andrés Bello. Ha publicado un número importante de artículos y libros sobre la historia del teatro colombiano. Ha sido también tutora de grupos de investigación. En 2012 recibió el premio Nacional de Investigación Teatral con el estudio: En busca del Coliseo Ramírez. Primer teatro bogotano (publicado por Ministerio de Cultura).

Resumen

A solicitud de la revista Papel Escena, la autora le escribe a los jóvenes actores para presentarles algunas razones por las cuales es importante historiar y estudiar el teatro del país. Así mismo, la autora escribe sobre las fuentes que ha consultado para redactar varios de sus estudios históricos y sobre los materiales de referencia que ha publicado, con el objeto de colaborar con los investigadores y ampliar las fuentes bibliográficas del teatro colombiano.

Palabras claves

Investigar, teatro colombiano, materiales documentales, estudios históricos.

Abstrac

Answering to a call of magazine Papel Escena, the authoress writes to young actors to show some reasons for which it is important to tell the history and to study country theatre. Likewise, the authoress writes about the sources that she has consulted to write several of her historical studies and about reference text she has published, in order to collaborate with researchers and to extend the bibliographical sources of Colombian theatre.

Keywords

Investigate, Colombian theater, documentary materials, historical studies.

Proverbios y cantares

Antonio Machado

[...]

VII

¿Siglo nuevo? ¿Todavía
llamea la misma fragua?

¿Corre todavía el agua
por el cauce que tenía?

VIII

Hoy es siempre todavía

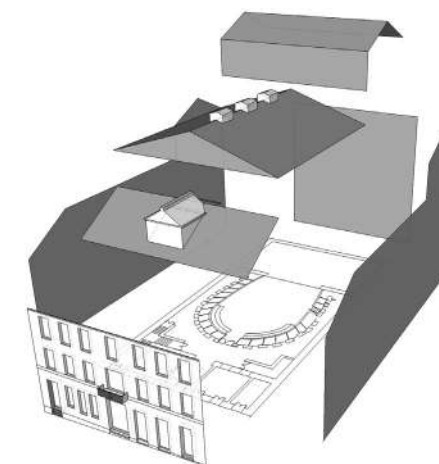
[...]

El título que encabeza este artículo lo he tomado prestado del vocabulario de periodistas y comentaristas deportivos, pues ilustra bastante bien la importancia que tiene para los grupos humanos la investigación histórica. Desde los triunfos de Catherine Ibargüen, medalla olímpica de triple salto, y muy especialmente ahora, en 2014, cuando algunos deportistas colombianos han alcanzado grandes triunfos, el país ha escuchado la frase “hacer historia” en reiteradas oportunidades. Nairo Quintana y Rigoberto Urán hicieron historia en el Giro de Italia; James Rodríguez y el seleccionado nacional hicieron historia en el Mundial de Fútbol. La frase conlleva una tácita comparación con otros eventos del pasado en los que los connacionales tuvieron participación y no alcanzaron los triunfos de hoy; igualmente anticipa el futuro: esos futbolistas, elevados por la sociedad a categoría heroica, pasarán a la historia deportiva y nacional con so-

brados méritos: su especial talante, espíritu ético y desempeño deportivo. De manera similar ha ocurrido con el teatro occidental desde tiempos inmemoriales: sus hallazgos estéticos, evolución y las grandes personalidades artísticas que lo han transformado han merecido ocupar las páginas de la historia.

En cuanto al teatro colombiano, al parecer ahora, de manera paulatina, los estudios sobre su historia vienen recibiendo estímulos por diferentes vías. Así que en un futuro no lejano se tendrá mayor conocimiento del pasado artístico y de su entorno, de sus gestores y obras y, en fin, de los medios de expresión que utilizaron; pues hasta ahora la investigación y difusión de dichos estudios han sido contados, tal como lo afirmó el maestro Carlos José Reyes en un seminario en la ASAB, en 2006: “la investigación ha sido marginal, y los trabajos al respecto se pueden contar con los dedos de las manos e incluso sobran dedos”. No obstante ser por todos conocida esta realidad, que se hace evidente a través de la repetición de frases, dichas cada vez que se presenta la ocasión y sin consecuencias prácticas evidentes, quisiera subrayar a continuación la importancia de reconocer el pasado como un aporte significativo al teatro de hoy, y no como un ejercicio placentero de especialistas de restos fosilizados.

El teatro, como las artes en general, desentraña hechos sociales, ya sean positivos o negativos, y los presenta de una manera



Hipótesis de la composición volumétrica y de la cubierta del Coliseo. Realizada por Juan Carlos Cancino.

que permite a los espectadores reconciliarse con la cotidianidad y consigo mismos; procura un profundo entendimiento por su capacidad para crear metáforas y recrear la cultura. De esta manera, cada individuo puede ser él mismo –o por lo menos distinto a lo que la cotidianidad le impone– y soñar. De ahí que los estudios sobre el arte teatral puedan reconstruir identidades, elementos étnicos, religiosos, sociales, entre otros, que subyacen en las obras y en la peculiar manera como los artistas llevan a cabo su actividad. Este conocimiento y su comprensión contribuye también a establecer vasos comunicantes con otras culturas teatrales, a fomentar y extender las redes artísticas y humanas, al mismo tiempo que estimula el crecimiento artístico propio.

El identificar procesos teatrales históricos, facilita su análisis desde diferentes perspectivas, para así desarrollar mejores

herramientas artísticas y de comunicación con el espectador, evitar repeticiones y mejorar las nuevas realizaciones. En este mismo sentido, el reconstruir la historia permite establecer relaciones de diferente índole: entre las mismas obras dramáticas o sus puestas en escena, entre los temas abordados en ellas y la sociedad, entre los cuerpos cotidianos y los cuerpos artísticos en el escenario, etcétera. Así mismo, su conocimiento podría establecer un movimiento continuo y no la identificación de hechos que aparentemente están aislados unos de otros. Más aún hoy en día en que el teatro ha transformado de manera radical sus modos de expresión, al incorporar elementos que antes eran impensables en el arte escénico.

De igual manera, el teatro ha tenido también una mirada sobre la historia misma. Sobre la propia, la del arte teatral, y sobre la historia de las sociedades y de las agru-

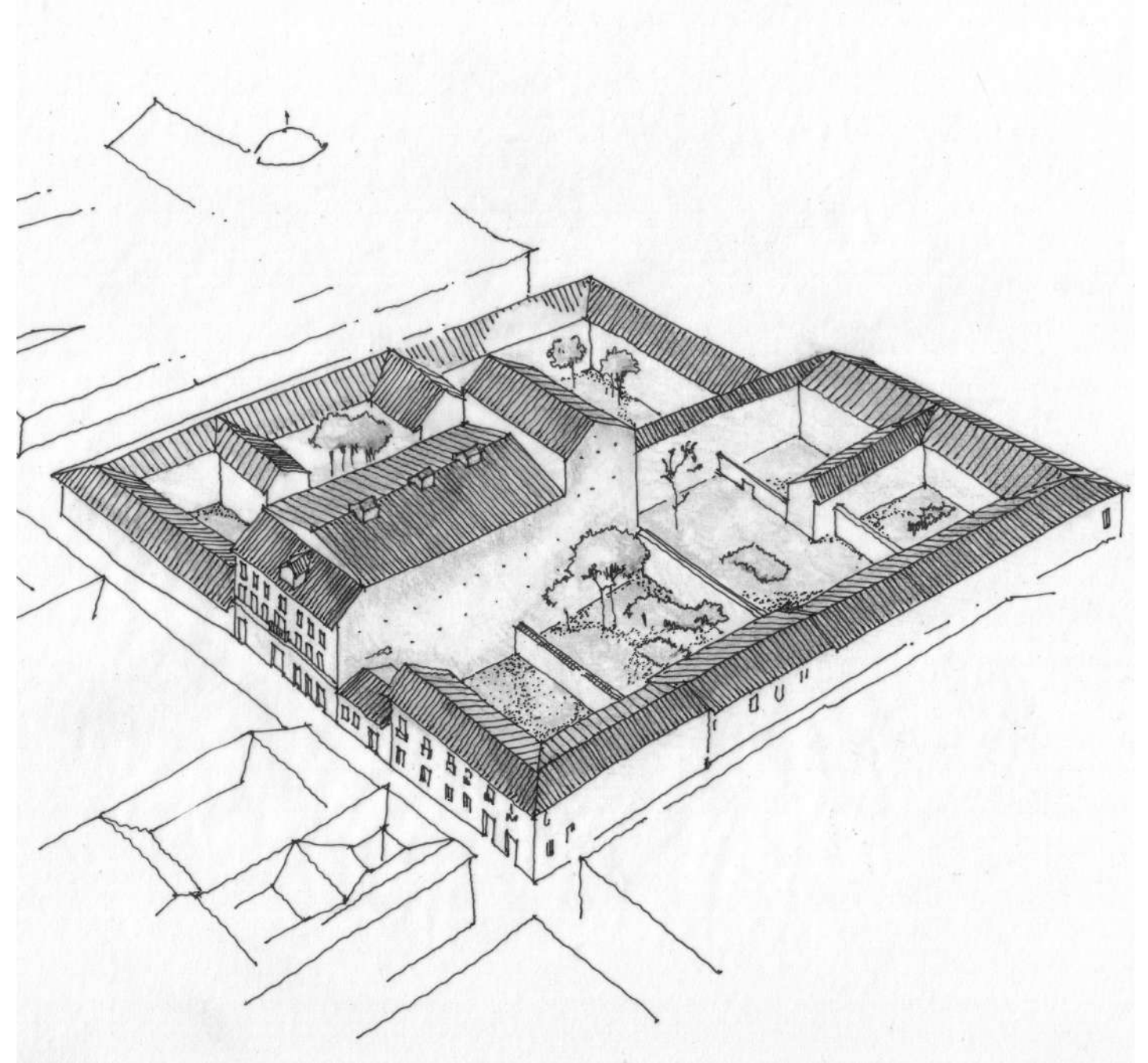
paciones humanas. En consecuencia muchas obras y puestas en escena contienen “citas” de otras obras, referencias artísticas, actualizaciones, adaptaciones de piezas clásicas y tradicionales. Y tampoco hay duda de que el arte teatral es expresión y síntesis de los acontecimientos ocurridos en diferentes épocas; motivos por los cuales sus obras han sido rotuladas como teatro histórico, en el pasado, o como teatro político en épocas recientes. Reconstruir estos periodos arrojaría luces sobre los motivos y objetivos ideológicos y artísticos que llevaron a los teatristas a retomar la tradición teatral, así como la manera de leer e interpretar hechos históricos propios y de otras culturas, que es distinta de las otras artes y de las ciencias humanas.

Desde el punto de vista de la investigación misma, para llevar a cabo cualquier estudio histórico es necesario examinar diferentes tipos de materiales documentales, escritos y visuales, rescatar trabajos inéditos o publicados pero ya olvidados, obras, vestigios escenográficos, canciones o partituras musicales utilizados en los espectáculos. Este trabajo de búsqueda e identificación de materiales hace posible la clasificación de dicho patrimonio documental y bibliográfico, lo cual conlleva su valoración.

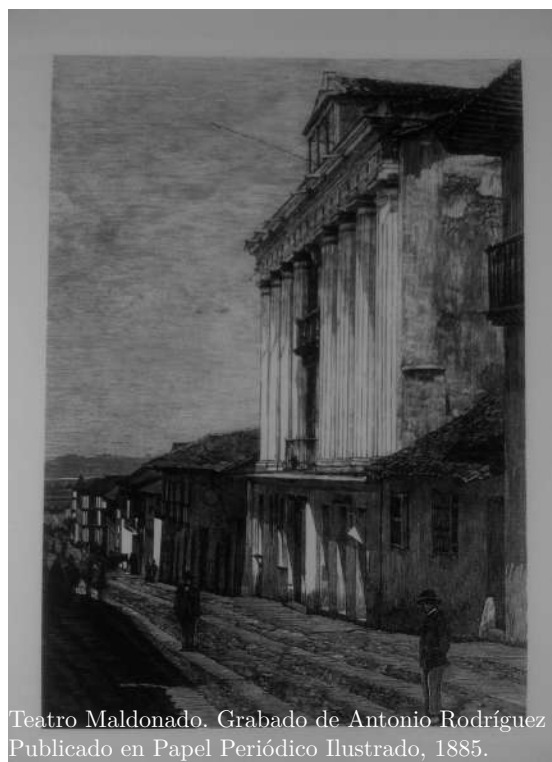
Al mismo tiempo, al haber diferentes metodologías en la manera de historiar el teatro, pues se puede hacer de manera personal o íntima, a través de los recuerdos

que sus protagonistas han atesorado y de las experiencias de los artistas o a través de uno de los textos de los varios que conforman la esencia del teatro, se produce gran riqueza de resultados. Esto va de la mano del análisis que el historiador hace, pues sus resultados dependen de su punto de vista e ideología y del conocimiento previo que tenga del teatro y de la misma historia teatral. Sin embargo, cualquiera que sea la metodología o la postura que se adopte, cada reconstrucción histórica contribuirá a entender periodos y fenómenos y será útil e interesante para distintos lectores.

Como lo anoté al comienzo del presente artículo, en los últimos años la investigación histórica se ha ido enriqueciendo, debido a diferentes factores, entre ellos, a los estímulos que el gobierno nacional y los regionales han complementado y perfeccionado; a un mayor número de trabajos académicos y tesis provenientes de las carreras de ciencias sociales; a iniciativas individuales, cuyas realizaciones han acrecentado y enriquecido algunas tradiciones. Para completar a futuro el cuadro, los estímulos también deberían dirigirse a la publicación de trabajos, teniendo como respaldo una buena selección de ellos y una delicada labor de corrección y edición. Si se quiere continuar anticipando el futuro, en la medida en que lo anterior ocurra y mejore, los estudios también aumentarán, así como el estímulo a la conservación de los materiales, a la edición de obras de teatro y de historias



Hipótesis formulada por Juan Carlos Cancino de cómo se vería la manzana y el Coliseo Ramírez. El Coliseo ocupa completamente el predio, a diferencia de las construcciones circundantes que conformaban una manzana en la que predominaban las áreas libres y verdes de patios y solares.



Teatro Maldonado. Grabado de Antonio Rodríguez
Publicado en Papel Periódico Ilustrado, 1885.

de conjuntos artísticos y protagonistas del quehacer. Todo lo cual permitirá sobrepasar etapas descriptivas y aumentar los análisis.

Un Proceso Investigativo

Cuando el maestro Fernando Vidal, director y editor de *Papel Escena*, me pidió este artículo, hizo énfasis en que también deseaba una reflexión sobre mi experiencia como “buscadora” de información teatral, así se cumplía con dos de las funciones de la revista: la informativa y la didáctica, y

eventualmente de inspiración a estudiantes con vocación investigativa. Debo comenzar dirigiéndome a estos últimos para decirles que a lo largo de varios años he ido guardando todo tipo de materiales producidos por los teatristas y en general relacionados con el teatro del país. Así se va conformando un archivo de curiosidades personales, el cual sirve para iniciar un proceso investigativo.

De manera sistemática he indagado en las publicaciones seriadas (periódicos y revistas) de diferentes ciudades y poblaciones del país, para las temáticas atinentes al siglo XIX y primeros cuarenta años del XX. La información recopilada en esas publicaciones, técnicamente la consigno en una base de datos, diseñada a propósito para cumplir con dos objetivos principales: 1) que se me facilite cualquier búsqueda, al momento de redactar los resultados investigativos; y 2) a futuro, poner ese conjunto sistematizado de datos y referencias al servicio de los estudiosos; pues como lo saben las personas que han trajinado con dichos materiales, la información en ellos contenida es valiosa, pero hay que tener una alta dosis de paciencia y perseverancia para encontrar un corpus suficiente de referencias, que permita la redacción de algún trabajo. Al día de hoy he podido publicar índices de las publicaciones periódicas del siglo XIX consultadas y una bibliografía anotada, diacrónica, de autores de teatro. Espero que en un futuro mediato dichos datos sean accesibles en formato digital o preferiblemente en la red.

Así mismo, he consultado documentos manuscritos correspondientes al periodo colonial, los cuales se hallan principalmente en el Archivo General de la Nación, en las secciones de manuscritos, raros y curiosos de las bibliotecas Nacional y Luis Ángel Arango en Bogotá. En especial, en el Archivo General, institución encargada de dicho patrimonio, he encontrado datos sobre: representaciones teatrales dentro del marco de fiestas y celebraciones virreinales y religiosas; tal cual documento legal que establece una relación contractual entre artistas y compañías; excomuniones de algunos artesanos-actores y la injusta muerte de un músico-actor, entre otros. Para la investigación sobre el primer teatro bogotano, el Coliseo Ramírez, consulté una cantidad importante de documentos en los reservorios anotados antes, pero fue en el Archivo en donde más encontré, en sus fondos catalogados como: Virreyes, Miscelánea, Empleados Públicos, Milicias y Marina, Juicios Civiles, Monedas, Testamentarias y Documentos Notariales, etcétera.

En las obras de teatro supérstites de la Colonia y posteriores he podido apreciar los diferentes géneros en los que se escribieron. Ellos representan un testimonio de la escritura dramática, junto con sus valores estéticos y sociales, que por lo general la modernidad no reconoce. De ellas también he extraído partes significativas de la puesta en escena y segmentos de los espacios arquitectónicos, consignados en las acotaciones escénicas de los dramaturgos. Muy a mi pe-

sar, por falta de tiempo no las he analizado como quisiera y como lo exige una empresa de esta naturaleza; además, porque esta labor requiere de un grupo de estudiosos, preferiblemente vinculados con la academia.

Ahora bien, como también se puede deducir de la anterior descripción, formo parte de una cadena de investigadores, cuyos intereses por el teatro han sido similares. De esta manera estoy dando continuidad a sus metodologías o intereses culturales. Me estoy refiriendo a algunos maestros que me antecedieron y de quienes he aprendido a través de sus textos. Como este no es el objetivo del artículo, sólo nombro unos cuantos que se han ocupado exclusivamente de la historia del teatro colombiano, pues también debo mi formación investigativa a otros a quienes tuve como profesores en las aulas de clase. Ellos son: Héctor H. Orjuela, Fernando González Cajiao y Carlos José Reyes. El maestro Orjuela fue el primero en recoger la información de autores teatrales en su ya clásica *Bibliografía del teatro colombiano*. Así mismo Orjuela ha estudiado el teatro colonial, ha puesto en discusión algunas apreciaciones sobre dicho teatro y ha publicado obras supérstites coloniales con inteligentes anotaciones, lo cual facilita su entendimiento y posibilita nuevas investigaciones del periodo. El maestro Reyes también se ha adentrado en el mundo documental de la Colonia con importantes hallazgos inéditos, en el estudio del siglo XIX, además de importantes esfuerzos para

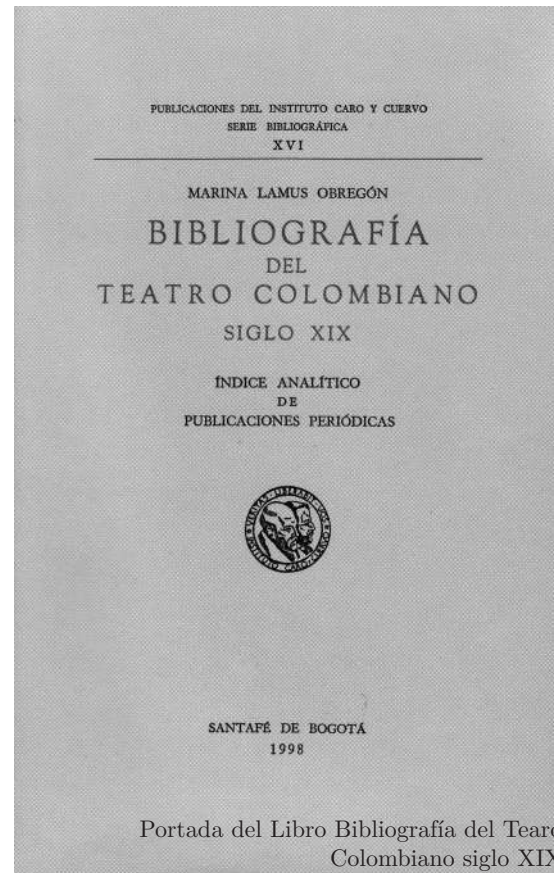
la divulgación y publicación de estudios. Reyes consultó en el Archivo de Simancas, que perteneció a los Habsburgo, y allí encontró un pequeño fondo con documentos pertenecientes a la Audiencia de Santa Fe, a finales del siglo XVIII.

Con quien compartí información y detalles del manejo y almacenamiento de documentos fue con el maestro González Cajiao, además de que admiré (y sigo haciéndolo) su terquedad en la búsqueda de papeles, programas, datos y obras inéditas. Se puede decir que González Cajiao se preocupó por dar continuidad a la bibliografía iniciada por Orjuela, consolidar una amplia diacronía histórica que todavía es un texto indispensable en cualquier bibliografía.

Con el objeto de ejemplificar y divulgar los trabajos históricos sobre Colombia que, por fortuna, me han publicado instituciones culturales y editoriales independientes, relacionados con los periodos antes mencionados, a continuación enuncio algunos de ellos, adicionando un corto resumen de su contenido.

Estudios Históricos

Teatro en Colombia: 1831-1886. Práctica teatral y sociedad. Santa Fe de Bogotá: Planeta Colombiana Editorial S.A., 1998 (Ariel Historia). Las fuentes consultadas para el estudio fueron las carteleras, noticias, reseñas, comentarios y críticas de la prensa de varias ciudades. Esta historia



relaciona la práctica teatral con la vida política y cotidiana de los habitantes urbanos del país. Parto del punto de vista de los dramaturgos, actores y actrices, las compañías locales e itinerantes y el público.

Teatro siglo XIX. Compañías nacionales y viajeras. Segunda edición, corregida. Medellín: Tragaluz Editores S.A., 2010. Igual que el libro anterior, las fuentes prin-

cipales fueron los periódicos y algunos libros de carácter histórico sobre el país. El libro está dividido en tres partes. La primera, dedicada al teatro hablado y la segunda al teatro musical: ópera y zarzuela. La historia se expone a través de la actividad de las compañías nacionales y extranjeras itinerantes, los repertorios y carteleras y la relación con el público. La última parte comprende diferentes índices, ordenados por autores, fechas, títulos de obras y géneros teatrales representados en el país durante ese periodo.

En busca del Coliseo Ramírez. Primer teatro bogotano. Premio Nacional de Investigación Teatral. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2012. Estudio sobre el Coliseo Ramírez, teatro bogotano construido a finales de los años coloniales y que en la década de los años setenta del siglo XIX pasó a llamarse Teatro Maldonado. Por algunos meses fue el Teatro Nacional del país, antes de su demolición ordenada por una ley de la República. Este teatro es el antecesor del Teatro de Cristóbal Colón. Como no encontré planos del edificio ni las anotaciones del maestro que lo refaccionó en 1871, éstos se reconstruyeron a través de hipótesis y de unas cuantas referencias halladas en los documentos consultados, en la historia anecdótica del país y en las escrituras de compra y venta del edificio. En efecto, el arquitecto restaurador Juan Carlos Cancino Duarte, profesor de la Universidad Javeriana en la carrera de Arquitectura y en la Maestría en Patrimonio Cultural y Terri-

torio, reconstruyó el plano catastral de 1858 sobre la manzana catastral actual y luego planteó las hipótesis por medio de perfiles y planos de todo el edificio, con su escenario, palcos y fachada. Debo anotar que esta ha sido una de mis experiencias investigativas más satisfactorias, no sólo por la cantidad de documentos rescatados que la sustentan, sino y muy especialmente— porque al final del proceso conocí al profesor Cancino, quien aceptó de muy buena gana trabajar en esta reconstrucción, abordándolo como un ejercicio académico que nos enriquecería a ambos. Así que durante unos cuantos meses intercambiamos conceptos e ideas; y el Ministerio de Cultura aceptó publicar estos resultados en el último capítulo del libro. Quedé con la satisfacción de haber logrado visualizar el objeto de mi búsqueda durante tantos meses y meses y entender temas de carácter arquitectónico colonial que el profesor Cancino con buen humor me explicó.

Pintores en el escenario teatral. Bogotá: Luna Libros y Universidad del Rosario, 2014 (Serie Colombia). El libro presenta información y analiza la vinculación de artistas plásticos al escenario teatral. Comienza con algunas noticias sobre dicha unión durante la Colonia, sigue con el siglo XIX hasta llegar a mediados del XX. Por tanto, considera a los maestros decoradores, a los pintores escenógrafos y pintores de los telones de boca de los teatros más importantes del país.



Marina Lamus Obregón
Pintores en el
escenario teatral
SERIE COLOMBIA

A lo largo de la historia teatral colombiana los pintores han acompañado a los teatrístas, en mayor o menor grado, a transmitir sus conceptos y, durante varios periodos, han coincidido en la búsqueda de nuevas formas expresivas y en plantear rupturas, tal como lo atestiguan los lapsos históricos correspondientes al Romanticismo en el siglo XIX, mediados del siglo XX y desde los últimos años del siglo XX hasta el presente. Otras veces las artes plásticas se han apoyado en los conceptos temporales del teatro; a su vez, el teatro ha querido apoderarse de las teorías del color y de la inmovilidad pictórica aunque sea por instantes y, según la época, ha tratado de hacer exploraciones en los conceptos de tiempo y espacio del otro arte, con el objeto de ampliar sus propios campos.



Portada del Libro "Pintores en el escenario teatral"



Además de los anteriores libros, enumero a continuación unos pocos artículos históricos, publicados en revistas contemporáneas y libros colectivos. *Credencial Historia* (Bogotá) publicó dos cuadernillos dedicados a documentos inéditos, hallados en el Archivo General de la Nación. El primero, del Fondo Policía, trata sobre la excomunión de unos actores artesanos de Mompo después de una representación teatral en honor de santa Bárbara, en 1673. Se puede consultar en: *Credencial Historia* No. 78, junio de 1996, bajo el título de "Excomunión de actores artesanos de Mompo". El segundo, perteneciente al Fondo Criminales, trata sobre una denuncia interpuesta por Antonio Bustamante contra Antonio Josef del Rincón, hermano del cura vicario de Ocaña, por haber asesinado a palos a su esclavo Eusebio, conocido como Caxamba, quien era artista de su compañía teatral. El resumen se puede consultar en el No.79 de *Credencial Historia*, julio de 1996, con el título "Alborotos y muerte de un teatrero en Ocaña, 1775".

"Santiago Pérez: el dramaturgo". Artículo publicado en: *Boletín Cultural y Biblio-*

gráfico, XXXVIII, No. 58, 2001 (publicado en 2003), págs. 3-27. Se analizan los dramas que en su juventud escribió Pérez, quien fuera presidente de la República (1869; 1874-1876), y las reacciones y críticas que ellas suscitaron. En el artículo se hacen expresos los conceptos de la época sobre el teatro.

"Chéjov a la carta: sobre algunas puestas en escena". Publicado en el libro *Antón Chéjov 100 años* (Tomo I). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2005. Esta investigación la hice porque el maestro Santiago García dirigía por entonces un grupo de estudio, teórico y práctico, en la Universidad Nacional, llamado Centro de Experimentación Escénica. Para fortalecer al grupo con información, el maestro García pidió a varios estudiosos de Chéjov dictar conferencias sobre el autor ruso. Me correspondió indagar sobre las obras de su autoría llevadas al escenario en el país y sus estéticas.

"Biografías de actrices colombianas". En *A Teatro* (Medellín), revista de la Asociación de los Trabajadores de las Artes Escénicas, ATRAE, y de la Asociación Nacional de Directores Escénicos ANDE COLOMBIA, No. 16, enero – diciembre de 2009, número monográfico sobre las mujeres del teatro, se publicó un artículo donde se rescatan las biografías de tres actrices de comienzos del siglo XX: María Luisa Lobo Guerrero, Isabel Rueda Crespo y Maruja Toro.

Hasta aquí unos cuantos títulos correspondientes a los estudios históricos. En seguida expongo la información de índices y bibliografías. Así mismo, incluyo en este mismo apartado un balance, o más bien una reflexión que está presentada de manera resumida y comparte con los otros libros algunos de sus objetivos. Los he agrupado bajo el título de libros de referencia, porque ese es su carácter, remiten a los investigadores o estudiosos a otras fuentes bibliográficas que les ayudan a ampliar y precisar la información requerida.

Libros De Referencia

Bibliografía del teatro colombiano, siglo XIX. Índice analítico de publicaciones periódicas. Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1998 (Serie bibliográfica, XVI). Índice de artículos, reseñas y noticias aparecidos en periódicos colombianos del siglo XIX. El libro contiene una introducción en donde se presenta un panorama general de las publicaciones periódicas y de su importancia en el país decimonónico. El Índice propiamente dicho está dividido en las siguientes partes: Catálogo, con 1.874 registros. Cada uno de ellos contiene la descripción bibliográfica básica y un resumen con un breve comentario de lo que trata cada cita; Índices, ordenados alfabéticamente por temas, autores, periódicos e ilustraciones, con el fin de acceder de manera más fácil a los registros bibliográficos. Este primer Índice fue completado con 572 nuevos re-

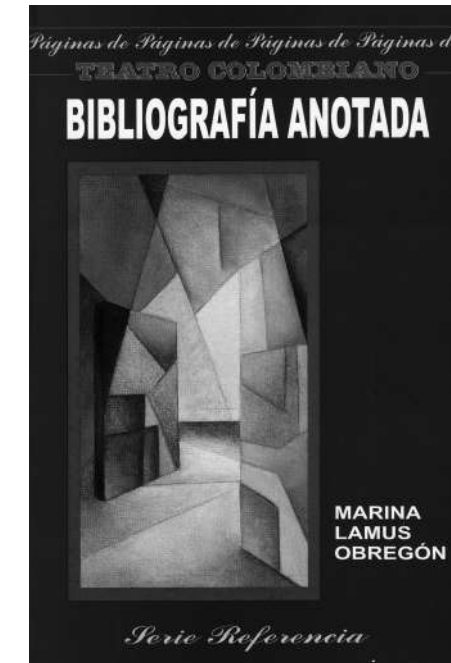
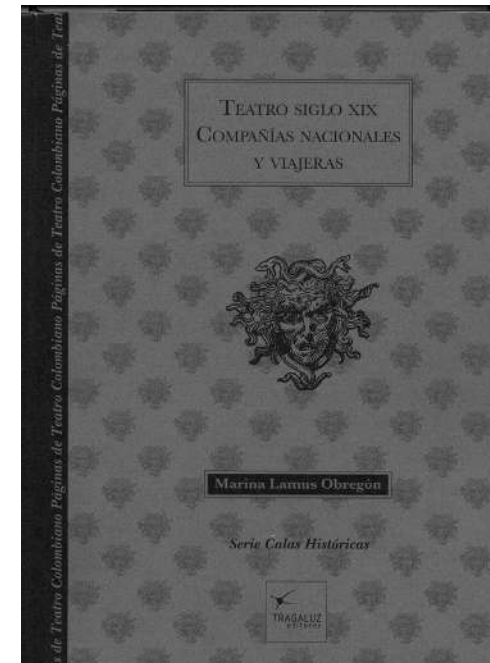
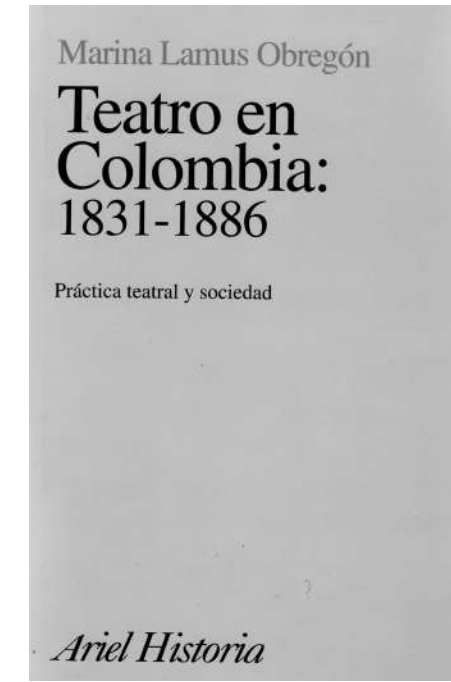
gistros y publicados en: *Índice analítico de publicaciones periódicas. Siglo XIX*, Bogotá: Círculo de Lectura Alternativa, 2004.

Bibliografía anotada del teatro colombiano, Bogotá: Círculo de Lectura Alternativa, 2003. La bibliografía recupera el mayor número de títulos de obras teatrales y de sus autores, editadas y sin editar, pero de las cuales se tiene alguna referencia en diferentes fuentes documentales. Mantiene la misma metodología y los objetivos de los Índices analíticos. El libro contiene 3.363 registros bibliográficos, ordenados alfabéticamente por apellidos y nombres de los autores. En el resumen de cada asiento se informa sobre el estreno de la obra u otras anotaciones pertinentes, junto con el nombre de la biblioteca pública en donde las obras editadas se pueden consultar. Al final se incluyeron índices de seudónimos y de títulos para facilitar la búsqueda, cuando no se conoce el nombre exacto de algún dramaturgo o dramaturga. La base de este trabajo fueron las bibliografías anteriores de Orjuela y González Cajiao.

Teatro colombiano. Reflexiones teóricas para su historia. Separata de la revista A Teatro (Medellín). Síntesis de las teorías que subyacen en los análisis sobre la dramaturgia colombiana, empleadas por diferentes grupos de estudiosos o por críticos de teatro. Esta síntesis comienza con las teorías románticas del siglo XIX, pasa por las estructuralistas, las basadas en la

semiótica y las relacionadas con la crítica sociológica, entre otras. Así mismo, se consideran propuestas de teóricos de América Latina.

Para terminar, sólo me resta recomendar a los futuros estudiosos de la historia y en general del teatro colombiano que antes de comenzar esta tarea consulten la bibliografía ya existente; si se deciden por épocas pretéritas tengan nociones de cómo era el país, de su funcionamiento cultural, artístico y social, para que pueden partir de hipótesis más ajustadas a la realidad de cada época y puedan entender mucho mejor la información que van consiguiendo. Así mismo, que esta labor trae satisfacciones personales y será un aporte a las regiones y al país en general.



Portadas de los Libros de izq a der arriba. "Premio Nacional De Investigación Teatral 2012" - "Teatro En Colombia 1831-1886 Practica Teatral Y Sociedad" abajo "Teatro Siglo Xix Compañías Nacionales Y Viajeras", "Teatro Colombiano Bibliografía Anotada"

FOTOGRAFIANDO LO EFÍMERO

Sandra Zea¹

PRESENTACIÓN

La fotografía de teatro consiste en unir dos artes diametralmente opuestas: el teatro, cuya particularidad radica en su condición efímera, y la fotografía, que se asienta en el propósito de fijar el instante.

Intentar fijar lo que sucede en una obra de teatro es un contrasentido; sin embargo, es legítimo el propósito de consignar una memoria, de elaborar una mirada, de expresar a través de la fotografía el sentido de esa mirada, su punto de vista, su comprensión sobre el asunto. La esencia del teatro es su calidad de acto efímero, de elaboración que, como la vida misma, se evapora en el instante de su realización.

El teatro es una suerte de aceptación de lo efímero, de homenaje a lo que se nos va, sin resignación. En el teatro somos conscientes de nuestra condición de briznas, de polvo de universo, que hace belleza, construye mundos, crea. En el teatro nos aplicamos en intensas jornadas a construir un mundo, una vida; con luces, vestuario, escenografía, textos, acciones, personajes, que existen durante el breve espacio del encuentro con el público.

La conmoción resultante de ese encuentro es lo que, para mí, le da sentido: un instante efímero que descubre y revela asuntos fundamentales de lo que significa ser humano.

Ese encuentro entre la mirada y el acto, que reverencian la finitud, el cuerpo, el riesgo, lo inseguro, la fragilidad humana, a la par que evidencian el coraje, la inmensidad,

¹Sandra Zea zeasandra@hotmail.com , Directora, actriz, dramaturga y fotógrafa de teatro, egresada de la Escuela de Teatro de la Facultad de Artes, de la Universidad de Antioquia. La autora ha explorado el teatro desde múltiples facetas. Lidera el proyecto ‘Fotomemoria’ y el grupo de teatro Casa Taller Teatro, en Medellín, Colombia. Ha realizado múltiples exposiciones individuales de fotografía, entre las que se destacan las muestras ‘El festival día a día’, que se presentan durante los festivales de teatro y muestran su transcurrir.

GALERÍA DE PAPEL

la potencia, hace del acto teatral un acto heroico; el asunto que subyace es la condición humana, en cuanto a su efímera sustancia contrastada con la determinación que le lleva a construir mundos, a su vez efímeros.

Cuando no estoy en las tablas montando mis propias obras teatrales, me ocupo de tomar fotografías al teatro: captar con mirada aguda y escrutadora esa heroica condición es mi reto.

Así, la fotografía se convierte en instrumento y en medio. En instrumento de estudio, de investigación, de comprensión del asunto teatral. En medio para elaborar una obra a partir de la obra, objetivar mi mirada. Me sumerjo, con profundo respeto en el acto teatral.

La cámara fotográfica, que en el caso de un espectador sería un obstáculo para lograr la compenetración necesaria entre el acto y la mirada, se convierte en trampolín para construir una nueva obra, que adicionalmente me permite compartir con el mundo mi pasión por el hecho teatral y difundir, a través de esta, la sorprendente alternativa que es lo teatral en el mundo de hoy.

Si no fuera por ello, no me perdería nunca, detrás de una cámara, el gozo que se me ofrece al ser espectadora de una obra de teatro; la magia, el embrujo que se teje entre mi mirada y la acción en escena.

El espectador requiere todos sus sentidos para compenetrarse con la obra, su disposición a encontrarse con los actos escénicos completa la obra; si algo lo distrae de esto, se convierte en un enemigo del momento teatral.

El archivo fotográfico que estoy construyendo pretende ser, entonces, un documento histórico, medio de difusión y obra de arte en sí misma; y, con reverencia, hacer evidente la multiplicidad, la sutileza y la fortaleza de la expresión teatral. Esta es mi perspectiva, la de una teatrera que le hace fotos al teatro.



Obra El silencio - Autor y Director: Diego Fernando Montoya, Grupo: Cali Teatro, Actores: Aida Fernandez y Gabriel Uribe



Obra :La Cantante Calva de E.Ionesco Dirección: Tito Ochoa, Grupo: Bellas Artes. En la Foto: Gabrie Uribe,Doris Sarria, Juliana Carabali.



Obra: El Condenado por Desconfiado de Tirso de Molina. Dirección: Alejandro Gonzales. Grupo: Cooperación Teatro del Valle
En la Foto:Nestor Duran.



Obra:Cuarto Frío de Tania Cárdenas, Dirección :Fernando Vidal. Grupo Teatro de La Ciudad. En la Foto: Paula Ríos, Tatiana Duque,
Jakeline Gómez.



Obra: Orgía ,Creación Colectiva sobre la Obra de Enrique Buenavetura, Dirección:Beatriz Monsalve. Grupo: Salamandra del Barco Ebrio.
En la Foto: Ivan Barlaham Montoya, Julián Correa, Rocío Giraldo, Beatriz Monsalve.



Obra: Ansío los Alpes ; así nacen los lagos de Händl klaus. Dirección: Heidi y Rolf Abderhalden. Grupo: Mapa Teatro. En la Foto: Julio Medina y Julián Díaz.



Obra: La Insurrección de las Hormigas - Espectáculo de Misael Torres y Juan Carlos Moyano. Grupos: Teatro Tierra – Ensamblaje Teatro



Obra :Ni mierda pal perro. Escrita y Dirigida por:Rodrigo Rodríguez. Grupo: Ditimambo Teatro. En la Foto: Margarita Rosa Gallardeo.



Obra: OC YE NECHCA, De Jaime Chabaud. Dirección: Fernando Vidal. Coproducción Iberescena Colombia - Chile - Mexico
En la Foto: Cu Salazar, Elvis Polanco, David Musa

Una aproximación acerca de la relación, cuerpo, escena y tecnología.

Jorge Iván Suárez¹



¹Doctor en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid y Master Internacional en escenografía por la misma institución. Licenciado en Dirección Escénica y Dramaturgia por La Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid, especialidad Dirección de Escena. Escritor y diseñador del libro "Escenografía Aumentada. Teatro y realidad virtual" Ed. fundamentos. 2010. Actualmente es docente del programa de Arte Dramático de la Universidad del Atlántico, Barranquilla. <http://teatroyrealidadvirtual.blogspot.com/>

<http://yordijisa.wix.com/jisaua>
Fotografía "Ballet Triadico".

Resumen

En este artículo el maestro Jorge Iván Suárez realiza una aproximación histórica acerca de los planteamientos entorno a la compleja y controvertida relación entre cuerpo, escena y tecnología. Para ello el autor hace esta revisión a partir de dos destacados creadores e investigadores del tema como los son Oskar Schlemmer y Adolphe Appia, en la primera mitad del siglo XX. A partir de allí se propone una reflexión en torno a los pre-juicios que generan conceptos como espectáculo, mirada y espectador; así como la presencia de la tecnología en la escena contemporánea.

Palabras clave:

Cuerpo, escena, cuerpo y escena, interactividad, teatro digital, teatro y tecnología, ámbito escénico, escena contemporánea.

Abstract

In this article, Profesor Jorge Iván Suarez performs a historic approximation on the complex environment and controversial relationships between body, technology and scene. For this reason, the author makes this review from two prominent creators and investigators, in the first half of the twentieth century, they are Oskar Schlemmer and Adolphe Appia. Then, he proposes a reflection on the pre-trials that generate concepts as spectacle, gaze and spectator; as well as the presence of technology in the contemporary art scene.

Key Words:

Body, scene, body and scene, interactivity, digital theater, theater and technology scenic scope, contemporary art scene.

Introducción

El hecho escénico, desde los espectáculos barrocos con grandes desplazamientos técnicos, vuelos y maquinarias para la ejecución de una escena fantástica, ha ido tendiendo cada vez más hacia lo espectacular. Esta lenta pero progresiva evolución hacia el espectáculo se ha completado en los últimos 30 años con los montajes del Circo del Sol, de Bob Wilson, Robert Lepage, Giorgio Strelter y de la tecnología de lo numérico. No obstante, la palabra espectáculo parece ser anatema, pues conceptualmente encierra un tipo de contenido denostado. Se identifica lo espectacular con acontecimientos “fabricados”, preparados para un espectador en letargo, deseoso de recibir estímulos cuyo fin último es la narcosis. Aparecen así unas palabras asociadas normalmente con lo espectacular, tales como seducción, subyugación, raptó e incluso sumisión. Palabras de las que el hecho teatral y el arquitectónico quieren huir a toda costa.

Esta idea está emparentada con una frase que hace unos pocos meses le escuché en una entrevista al director de cine Alex de la Iglesia, en ella decía algo así: “la insubstantialidad quizás es la mayor de las trascendencias”. Y quizá asimilando esta reflexión encontramos que la aparente vacuidad de lo espectacular encierra la trascendencia de lo que se deja ver tal cual es. Es decir, una elaboración para ser admirada desde la

estrategia del deslumbramiento o como lo definía Zachary Lieberman, en el marco del Taller HelloWorld en el Medialab Prado de Madrid, “La estrategia de la boca abierta”.

Entonces, el espectáculo así entendido, es también vehículo de un tipo de ideología. Todo espectáculo es vehículo al servicio de los intereses ideológicos, políticos o económicos de alguien (así este alguien sea el director de escena) o de algo y responde a la estrategia de intelectualización del sentimiento, al cálculo de las emociones del espectador, a la conversión inmediata de la respuesta sentimental en procesos cuantificables.

El origen del término *spectaculum*² es latino y designa el lugar del espectador, su espacio. Y por qué no el lugar para la autorrepresentación. Es decir, considerarlo como el lugar, espacial, escénico, arquitectónico disponible para la escritura de la autobiografía del ser humano del espectador.

Es Gaston Breyer quien de forma maravillosamente poética define esta necesidad de espectación del hombre, esta necesidad de escenario, es decir y en definitiva de espectáculo:

“El hombre tuvo – ¿cuándo, dónde?– un pedido una demanda de escenario. Su necesidad existencial de ser y ejercerse, de ser el Otro para ser Él mismo, de convocar el encuentro y ser a su vez, convocado,

de decir y ser dicho explícitamente de ser nombrado (...) es en definitiva, necesidad–demanda de escenario (...) La demanda es ser reconocido por el Otro y nombrado en el escenario, certifica aquello oriental del *tat vam assi*, “eso eres tú” (...) El hombre – se nos ha dicho-, tiene una demanda que hacer: una demanda de ser necesitado, de ser-para-el-otro, de poder ejercerse y de ser ejercido o sea, nombrado, vocalizado por el otro, Esta convocatoria es demanda de escenario, sin más (...) El escenario será el sitio donde se hará patente- la demanda, lugar ejemplar de la mostración. Lugar absoluto que deja de ser relativo o posible o conjetural para ser necesario, como necesaria es mi demanda. Lugar donde se me nombra, donde yo oigo nombrarme. La escena es sustancialmente un lugar de encuentro de miradas. Miro al actor que mira mi vacío. El rostro del actor hace de espejo para mi mirada. El rostro del actor más que para ser visto, está ahí para enseñarnos a mirar. El gran actor se ve en su saber mirar: su mirada funda al objeto mirado”³.

La escena hay que mirarla para que nos enseñe a mirar trascendiendo su arquitectura efímera, trascendiendo su belleza y espectacularidad para convertirla en el hospedaje temporal del actor, de su presencia. El lugar donde el cuerpo del personaje que es el del actor mismo habita en su existencia ficcional y circunstancial que el texto propone para convertir la relación cuerpo–escena en:

“un rostro que nos mira y que nos enseña a mirarlo. Yo diría llanamente, que toda escenografía verdadera es un rostro vuelto hacia la platea. El espectador mira la mirada del actor y de la escenografía”⁴.

Esta cita nos pone en un lugar privilegiado y aclarador para este estudio de tres puntas cuerpo, espacio, tecnología y es el lugar de la mirada. Es ella la que instaura el sentido, es la mirada la que da sentido, la que construye y potencia la escena como ente vivo y comunicacional. Es la mirada del creador por un lado y por otro lado la del espectador, “espectante” que construye la relación y da sentido a la espectacularidad.

En este proceso de reconsideración del espectáculo en relación con la plástica escénica, el cuerpo y la tecnología como antes aparecerán una serie de coprotagonistas como son; Oskar Schlemmer, Gordon Craig, Rudolf Laban, Adolphe Appia, Vsevolod Meyerhold, Etienne Decroux, Jaques Dalcrouze, Moholy-Nagy, Antonin Artaud, Loïe Fuller, Robert Morris, pero si de todos estos ilustres investigadores en las relaciones específicas que se dan en la escena se quisiera marcar a algunos como punto cero (para esta y por qué no futuras investigaciones) habría que señalar sin duda alguna a Oskar Schlemmer, seguido de Adolphe Appia.

² <http://lema.rae.es/drae/?val=espectacul> —febrero, 2013—

³ Breyer, Gastón. “La escena presente”. Buenos Aires: Ediciones infinito. 2005. Pág.19.

⁴ *Ibíd.* Pág.19

Schemmer privilegia el cuerpo y su relación espacial en la escena, como veremos a continuación. Por su parte, Appia el espacio, la plástica y la luz en su relación con la escena. Por ende, de una forma u otra privilegian la tecnología, porque un espacio escénico/escenográfico depurado, definido, plástico tiene mucho que ver con diferentes aspectos de las técnicas escénicas, por tanto, con la tecnología presente sobre el escenario.

Oskar Schlemmer⁵

La Geometría del cuerpo y el espacio

Desde un punto de vista personal, habría que decir que el mayor representante del teatro de la Bauhaus⁶ es Oskar Schlemmer. Iniciador de una búsqueda constante para que las relaciones escénicas sean lo más equilibradas posibles sin que ninguna esté desdibujada frente a las otras. Es decir, que la voz del actor no esté en detrimento del cuerpo y de las características que de él se derivan; el gesto y el movimiento.

El equilibrio, que sin duda es indispensable dentro de cualquier arte, en el teatro debe ser una búsqueda constante; la expresión, la corporeidad del actor y la composición visual y espacial no se pueden olvidar, ya

que son la presencia del personaje. La relación con el ambiente hace la concreción del efímero espacio en que transcurre la acción del mágico hecho escénico. En la escena todo es cuestión de equilibrio matemático y “precario” entre forma, color, luz, espacio, cuerpo, siendo el actor el canalizador y encadenador universal.

Desde el punto de vista de la escena, el actor es quien tiene su propio material, es decir, en su cuerpo, su gesto, su movimiento, su voz y claro está su relación con el espacio circundante de la escena hay la suficiente independencia como para ser él mismo el regidor de la creación. Si el actor logra dominar su material, su creación será libre, y el grado de perfección, tanto de sus instrumentos como de sí mismo, aumentan, pero, mientras siga supeditado a la voz, permanecerá atado a un fenómeno único y limitado.

Schlemmer en su ideario personal buscaba romper con los esquemas de aquellos años deprimidos en la Alemania perdedora de la PRIMERA GUERRA MUNDIAL. Y lo hace por medio de la abstracción, ya que no la consideraba contraria a la figuración, sino más bien su esencia, su reducción a lo elemental, a lo más primario. En definitiva, consideraba la abstracción como un principio de unificación universal.

⁵ Stuttgart, 1888 - Baden-Baden, 1943. Pintor y escultor alemán.

⁶ BAUHAUS, etimológicamente significa, Casa de Construcción. Escuela de Bellas Artes fundada en 1919, en Weimar (Alemania), por Walter Gropius y disuelta en 1933 en Berlín. El espíritu, las maneras de enseñanza y la reflexión estética de esta institución se extendieron por todo el mundo.

Esa primera mitad del siglo XX fue vertiginosa y apasionante. Desde ese momento las promesas de una tecnología naciente, en postulados futuristas, invadiría la vida cotidiana. El maquinismo parecía superar los sueños y ficciones de los creadores que ponían sus ojos en ellas y Schelemmer se dejó influir por el futurismo y su apasionamiento por las máquinas.

Esta influencia le llevó a imaginar que era posible reproducir la voz por medios mecánicos, permitiendo sustituir el sonido de la voz del actor para liberarle de los posibles problemas eventuales que pudieran surgir y, en consecuencia, permitirle una mayor perfección en la ejecución. De dicha influencia se alejó cuando comenzó a reflexionar sobre las relaciones entre el escenario y el actor-bailarín, negándose entonces a tomar prestados elementos mecanicistas simplemente para llenar un lienzo o para vestir los cuerpos, tal y como lo hacían los dadaístas y los mismos futuristas.

Para estudiar las leyes matemáticas y orgánicas que rigen la relación actor-escena y actor-escenografía —formas en el espacio—, actor-iluminación, Schlemmer se plantea el escenario como un espacio cúbico abstracto:

“el teatro como lugar del acontecimiento temporal que muestra el movimiento de forma y color; primero en sus figuras primarias como figuras individuales en movimiento coloreadas o

incoloras, lineales, planas o plásticas; segundo como espacio en movimiento transformado por formas arquitectónicas modulables. Este juego caleidoscópico variable hasta el infinito, ordenado en una evolución obedeciendo las leyes preestablecidas constituiría, en teoría, el teatro visual. El hombre, el ser anímico, sería desterrado del campo visual de este organismo mecánico, quedaría como el “perfecto maquinista”, en el cuadro de mandos de la central desde donde dirige esa fiesta para la vista [1999:183]”⁷.

Es decir, por medio de la recomposición de las leyes del escenario en el cuerpo del actor, Schlemmer busca, partiendo de formas elementales preexistentes, elaborar un nuevo lenguaje visual donde lo múltiple y a la vez simple se pueda desarrollar de forma orgánica, entendiendo por orgánico aquello que sale de las leyes funcionales humanas.

El escenario no es más que la plataforma formal, dimensional en que estas fuerzas se ponen en juego. Y, para ponerlas en juego, era necesario imaginar que el espacio escénico es una especie de masa blanda que da al movimiento una contrafuerza, un esfuerzo adicional que enaltece, agranda y dimensiona los movimientos del actor.

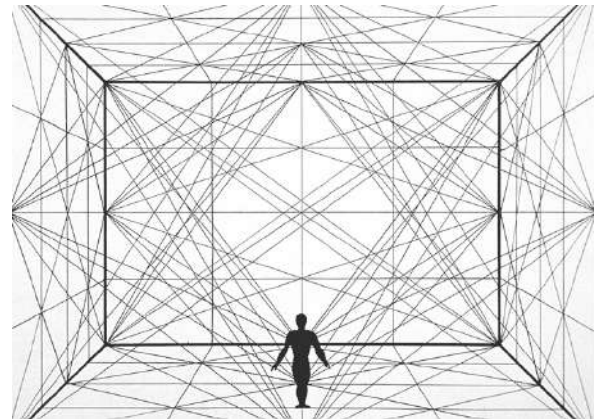
Oskar Schlemmer en dos dibujos fechados en 1924 ilustra esta preocupación del dilema, de la dualidad irreconciliable que aún per-

siste hasta nuestros días y que subyace como tema de este trabajo: la relación irresoluble y dinámica del cuerpo (ente analógico), la escena (ente arquitectónico) y la tecnología (circunstancia numérica).

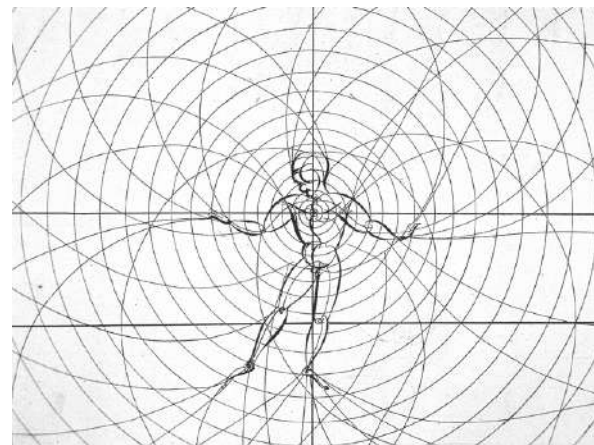
El dibujo, “Delineación espacial y figura”, plasma un cuerpo diminuto en el centro del “cubo escénico” en el que confluyen una serie de líneas, (fuerzas) que emanan de las tensiones implícitas del escenario colocado en la confluencia de una red de líneas. El cuerpo está situado en un recinto acotado y con límites precisos que además está dimensionado.

El segundo dibujo, “Delineación espacial egocéntrica”, describe un espacio que no está acotado, no tiene límites precisos, las líneas de la imagen surgen desde el centro pulsional del cuerpo, el corazón. Los ejes vertical y horizontal son lo único que, en este dibujo, marca una posición real de la figura en el espacio. Con esto se indica que la única referencia del dibujo anterior que no se puede eliminar es la gravedad.

La idea de eliminar al actor del centro del arte dramático no era nada nuevo. Recordemos las ideas de Gordon Craig en las que abogaba por un ser inanimado en la escena: el actor supermarioneta.



“Delineación espacial y figura”. Consta de 6 caras, una de ellas abierta, no dibujada, que corresponde a lo que denominamos como cuarta pared. Las demás restantes divididas en 4 x 4 módulos generando en cada cara una división de 16 módulos que se “comunican” estableciendo relaciones geométricas y lineales entre sus divisiones a través de las diagonales. (Imagen extraída del catálogo de la exposición “Oskar Schlemmer”. Museo Reina Sofía. Madrid 1996/1997).



“Delineación espacial egocéntrica”. El conjunto está inscrito en un rectángulo pero sin marco. Se constituye de un rectángulo, pero daría igual si fuese un marco circular, poligonal... El dibujo consta de una confluencia de líneas que emanan de un cuerpo en el centro del espacio representado y que lo instaure como el gran protagonista. (Imagen extraída del catálogo de la exposición “Oskar Schlemmer”. Museo Reina Sofía. Madrid. 1996/1997)

Evoquemos los primeros años del siglo XX —alrededor de 1910— cuando, en plena ebullición del futurismo ruso —que posteriormente desembocaría en el constructivismo—, el poeta Valeri Briusov, ante la imposibilidad de hacer una buena traducción de una obra dramática, prefería sustituir al actor por una marioneta de muelles con un gramófono dentro para la emisión de voz y así conservar por lo menos la base pura del texto.

Ambos, con estas propuestas estaban privilegiando la imagen, el contorno de las cosas, y la tecnología, antes que la figura orgánica, la presencia, es decir lo analógico; esto transformaría las futuras relaciones con los acontecimientos que deben transcurrir en el escenario.

En la actualidad, estas propuestas pueden parecer descabelladas, pero no hay que olvidar que para el momento histórico, para ese mundo en ebullición, eran más interesantes las posibilidades plásticas que brindaba esta exclusión que la expresión inherente al ser humano ya gastada por el romanticismo y por el desencanto post-bélico.

Parece ser que Schlemmer comparte estas ideas cuando plantea la ausencia del actor, para convertirlo en el gran maquinista del hecho escénico, o cuando trata de transformar la presencia física del actor, su cuerpo, en una máquina abstracta dominada por sus ampulosos y poéticos trajes que, a la

postre, se convertirán en los nuevos símbolos de ese nuevo arte escénico en el que el cuerpo humano esté moldeado de una forma sobria y con el sentido solemne que el teatro había perdido, moldeado como una figura de arte.

En la “Figura de arte”⁷⁷ el actor no era más que un cuerpo natural, vestido con un simple leotardo blanco. Como una página aún por escribir y un lenguaje articulado por la palabra siempre pospuesto, a la espera de que la escritura formal, dada por los colores y las geometrías del vestuario, obligaran a los movimientos a expresar más rotundamente aquello que las palabras ahogadas en el silencio debían decir. El actor se enfundaba en su vestuario no para caracterizarse sino para ser caracterizado, para dejarse influir por las formas, las dimensiones y los humores que las limitaciones topológicas aportarían a su creación. Idea que se pone de manifiesto cuando Schelemer dice “el bailarín viste menos los trajes que lo que los trajes lo visten a él, los porta menos de lo que los trajes lo portan a él”.

Según Schlemmer el cuerpo debe someterse a las pulsiones del espacio cúbico, es decir, someterse al espacio intelectual, entendiéndose este como la necesaria interacción con todos los elementos presentes en el espacio representativo. Si sucediera al contrario, si fuera el espacio el que se sometiera a las pulsaciones del cuerpo, entonces caeríamos en el naturalismo, en el espacio ilusorio del teatro tradicional. En síntesis, su respuesta al dilema cuerpo-escena fue la estructural-



“Ballet Triádico”. Estructuración arquitectónica de una indumentaria para la danza. Su nombre se debe a que hay tres partes en la composición arquitectónica sinfónica y se fusionan la danza, los trajes y la música. Se estreno en 1922 en Stuttgart y se mantuvo en cartel durante más de diez años. (Imagen extraída del catálogo de la exposición “Oskar Schlemmer”. Museo Reina Sofía. Madrid 1996/1997).

ción arquitectónica de ambos, como demuestra su trayectoria de pintor y hombre de escena. Y la dio a través de su trabajo sobre el vestuario, es decir, creando un elemento intermedio, mitad arquitectura y mitad cuerpo, como es evidente en los vestuarios diseñados por él para el famoso Ballet Triádico.

Adolphe Appia⁹

Relación cuerpo/tiempo y espacio escénico

Adolphe Appia, por primera vez desde el espacio ritual, considera otro tipo de relaciones posibles a las ya conocidas. Comienza a reflexionar de forma

teórico-práctica sobre otro tipo de relaciones entre el cuerpo del actor y la escena. De tal forma que, el espacio teatral llega a convertirse en una entidad neutra y a la vez polisémica, en la que durante la acción escénica se llevan a cabo diversos tipos de relaciones.

Appia entiende el espacio escénico como relación entre el espacio —entendido como entidad física— y el actor —entidad corpórea— que crea por medio de relaciones rítmico-temporales su especificidad espacial. Las evoluciones interpretativas de un ac-

tor y la coloratura de sus intervenciones en el transcurso de una representación dimensionan el espacio de tal forma que lo amorfo e inerte se transforma por el movimiento y la lucha que se entabla contra los principios de gravedad y rigidez para transformar la escena en espacio viviente que;

“(…) será, para nuestros ojos y gracias a ese intermediario que es el cuerpo, la placa de resonancia de la música. Podemos incluso adelantar la paradoja de que las formas inertes del espacio, para devenir en vivientes, deben de obedecer a las leyes de una acústica visual¹⁰

Es decir, el espacio se hace forma por medio del tempo y la musicalidad que el actor incorpora en su corporeidad, que presta para la creación de cada personaje y que le viene de elementos externos.

Posteriormente, completa esta idea diciendo:

“no poseemos el espacio y somos su centro de forma mecánica, porque somos seres vivientes; el espacio es nuestra vida; nuestra vida crea el espacio, nuestro cuerpo lo expresa. Para alcanzar dicha suprema convicción hemos tenido que andar, gesticular, encorvarnos, y erguirnos, acostarnos y levantarnos¹¹.”

Estas ideas expresan el eje del pensamiento de Appia: la luz, la música y el actor como centro y medida del espacio escénico:

“La luz en la teoría de Appia, tenía la misma función que la melodía en Wagner: crear la continuidad atmosférica del espectáculo, asegurando su unidad global¹².”

Por lo tanto, la extensión del espacio escénico sólo será medible para el espectador en la relación múltiple que se entabla entre el actor, su cuerpo, la atmósfera creada por la luz eléctrica y la peculiar percepción del tiempo que manejan las artes escénicas.

En sus propuestas espaciales ya no hay pinturas recortadas ni telones de fondo pintados en los cuales se pasean los actores. Y la línea de proscenio, que separa al espectador del espectáculo, comienza a ser una frontera muy difusa. Por lo tanto, certifica en estas ideas la defunción del espectáculo romántico tal cual se venía apreciando y da comienzo al espectáculo contemporáneo donde los volúmenes, la música, e incluso las artes visuales se dan cita en un evento único, el de las artes vivas, el del teatro, el de la escena.

Al observar cualquiera de los proyectos

¹⁰ Appia, Adolphe. “La obra de arte viviente”. Madrid: Ed. ADE. Serie: Teoría y práctica del teatro N° 16. 2000. Pág.351

¹¹ Ibíd.

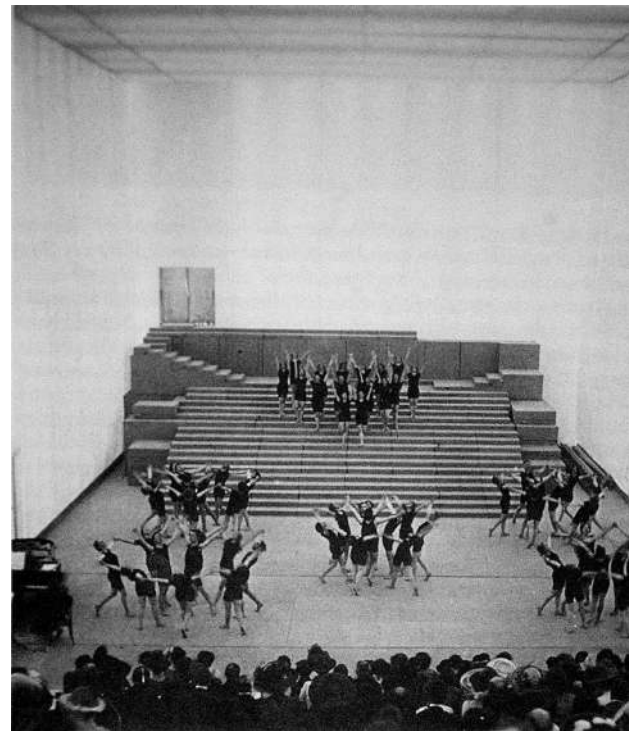
¹²Sánchez, José Antonio “La escena moderna”. Madrid: Ed. Akal. 1999. Pág.33.

escenográficos se puede apreciar la dilución del espacio escénico tradicional, percibiendo cómo el espacio visual limitado por el marco de la escena se diluye, se abre.

Convertir el hecho escénico en una verdadera entidad multimedia¹³ en la que la música, la tridimensionalidad de los objetos, el espacio como entidad rítmica y la iluminación hacen parte de una unidad indisoluble de una puesta en escena es el verdadero descubrimiento que convierte a Appia en uno de los padres del panorama escénico del siglo XX y de las vanguardias venideras y actuales. El inaugurador de un espacio escénico que se aleja del marco estrecho del naturalismo.

Para conseguir sus propósitos se planteó superar la contradicción entre forma y contenido que él apreciaba en el teatro de su tiempo. Hizo, pues, una propuesta dinámica y piramidal de los diferentes elementos que constituyen la esencia del espectáculo teatral.

Antepuso como base la acción dramática, dejándola de considerar algo independiente a la música y palabra. Para ello elaboró la teoría de los espacios rítmicos, que une el texto dramático con el ritmo y la armonía tanto visual como musical. Después, el actor y sus movimientos determinados por la música construyen un espacio escénico



Diseño espacial de Adolphe Appia para la escuela de movimiento de Jaques Dalcroze, este estudioso del cuerpo y creador de la gimnasia rítmica cambia el paradigma de lo que debería ser la danza, gracias a su trabajo en unión con Appia se dice que la danza clásica se baila como mirando un espejo y la danza moderna como subiendo una escalera... claramente esta apreciación viene de la fusión Appia-Dalcrouze. (Imagen extraída del catálogo de la exposición "Adolphe Appia: Escenografías". Circulo de Bellas Artes. Madrid. 2004).

que debe servir de punto de apoyo a la actuación; un espacio que además de tridimensional y ausente de decorados pintados debe tener una identidad plástica acrecentada por los haces de luz que estilizarán la actuación. Así pues, la luz cobra una función creadora con ayuda, por supuesto, de los valores tonales que la atraviesan.

Las teorías de Appia, paralelas y complementarias

con las de E. Gordon Craig y enriquecidas posteriormente por Jacques Dalcroze¹⁴, encontraron en su época poca aplicación, pero han sido la génesis para posteriores e innovadoras aproximaciones tanto a la práctica plástico-escenográfica y espacial como al hecho escénico mismo. Como dice M. A. Grande refiriéndose a la relación histórica entre Appia y Craig:

“La historia de las relaciones amistosas y las coincidencias de planteamientos primordiales entre Appia y Craig es una de las más conocidas y exploradas por parte de los historiadores del teatro, que no dudan en considerar las observaciones de Craig como directamente influidas por las fecundas intuiciones estéticas de Appia, así como observar una sensibilidad plástica muy similar en ambos en lo concerniente a sus realizaciones escenográficas”¹⁵.

Estas ideas de uno y de otro vendrían derivadas de una misma concepción del teatro e incluidas por las ideas espectaculares y utópicas de Ricard Wagner.

En definitiva, la solución escénica planteada por Appia abarca tres elementos no ligados a la dramaturgia, sino al espacio y a la capacidad de transmitir sentimientos de forma dinámica, haciendo de los elementos espaciales la cobertura de la acción. Elementos

como la luz expresiva, que debe enunciar de forma plástica la sensibilidad visual y el sentimiento, así como la música manifiesta la sensibilidad auditiva. Una luz expresiva evitará simplemente alumbrar para ver la escena y se servirá del color para crear atmósferas generadoras de sentimientos, dándole así un valor significativo a las zonas no iluminadas.

Y esta es la aportación más significativa de Appia en el marco de este trabajo, la importancia que le da a la luz dentro del concepto espacial de la escena. Es Appia quien cuenta con ese elemento “tecnológico” dentro de la narrativa visual de la obra escénica, pues integra en sus reflexiones la luz eléctrica y que sea la eléctrica es importante ya que los “proyectores” de luz eléctrica son un innovador invento de la época para la escena.

Con ella trata de resaltar en la escena aquello sobre lo que la obra trata. Lo demás basta que se insinúe de forma que sea suficiente para que el drama sea inteligible, pero no ocupe la atención central, sino que sirva para crear atmósfera sin centrarse en los detalles. Movilidad, entendida como el desarrollo psicofísico del actor por medio de una formación en gimnasia (como la génesis de la expresión corporal), y todo esto al servicio

¹³ Aunque el término “multimedia” para referirse a una obra de teatro no se usará hasta finales de siglo. Tanto Appia como Craig, Wagner, Gropius y otros de su época preferían llamarle “obra de arte total”.

¹⁴ Compositor y pedagogo. Nació en Viena, Austria, el 6 julio de 1865. Creador de la gimnasia rítmica.

¹⁵ Rosales Grande, M^a Angeles, “La noche esteticista de Edward Gordon Craig. Poética y práctica teatral”. Madrid: Ed. Universidad de Alcalá, 1997. Pág. 103.



Diseño de Adolphe Appia para 'Die Walküre' ("La valkiria" de Wagner) acto tres, (1896). En este diseño todos los elementos que establecen la relación ficción escénica cuerpo de los actores están contruidos en base a elementos corpóreos. (Imagen extraída del catálogo de la exposición "Adolphe Appia: Escenografías". Círculo de Bellas Artes. Madrid. 2004).

del drama y de una nueva visión escénica que llega hasta nuestros días.

Situados entre la satisfacción intelectual y el raptó sentimental, Appia y posteriormente Le Corbusier aparecen como figuras que aceptan y llevan hasta sus últimas consecuencias el espacio dentro del esquema de Schlemmer que establece una nueva línea, aunque borrosa, entre el cuerpo y la escena. Una línea en la que el actor será pues un acróbata que camina en un precario hilo zigzagueante, en equilibrio inestable y perpetuo entre su imagen y la que el nuevo espectáculo plástico le demanda.

La tecnológica en las artes escénicas

Según la época, las artes escénicas han utilizado las técnicas que han tenido a mano. Por ejemplo, en la época de Grecia

y Roma antigua el teatro también se podría considerar como un novedoso dispositivo tecnológico. No de la forma en que actualmente se considera lo tecnológico, ligado al desarrollo de la industria electrónica y digital, sino de otra forma, pues la técnica visible en la época estaba vinculada con el desarrollo constructivo y arquitectónico, para las artes del tiempo y el espacio conseguir una edificación independiente de los elementos naturales para el hecho teatral, en el caso de los griegos fue el resultado de la evolución social, conceptual, cultural y obviamente tecnológica. Construir una edificación exenta e independiente como estructura autónoma y dotada de dispositivos para acentuar la representación, como fue el "Sipario" (telón de boca) en el caso de los romanos, también fue tecnología de punta para su época.

La utilización de grúas, poleas para los dispositivos escénicos es otro ejemplo de la

tecnología presente en las representaciones clásicas. En aquella época las técnicas existentes estaban al servicio de cuatro grandes elementos constituyentes; la cultura, la guerra, la arquitectura y la religión.

Aparentemente al hablar de tecnología antes de la revolución industrial parece ser un anacronismo, pues el vocablo como tal data de finales del siglo XVIII como consecuencia de que la técnica y la ciencia se vinculan en plena industrialización. Sin embargo, creo que el término tecnología puede aplicarse de manera generalizada (tal y como se está aplicando en el transcurso de este artículo) a todos los productos que le permiten interactuar al hombre consigo mismo o con su entorno. Entonces, lo tecnológico, la tecnología envuelve todo lo humano, por lo tanto rodea todo lo teatral.

Como se puede deducir de lo expuesto, en el pasado, el teatro fue uno de los grandes motivadores para la invención tecnológica, pero en la actualidad lo tecnológico en las artes vivas en general y escénicas en concreto pocas veces ha sido creado por y para ellas mismas. Más bien se han utilizado las tecnologías existentes, se han adaptado para el uso de la escena, la danza, el performance de forma lenta y muchas veces personal. Una búsqueda realizada por creadores independientes que se preguntan sobre el posible uso de éstas en el discurso escénico y se toman la tarea de adaptarlas a un medio completamente distinto del que fueron creadas origi-

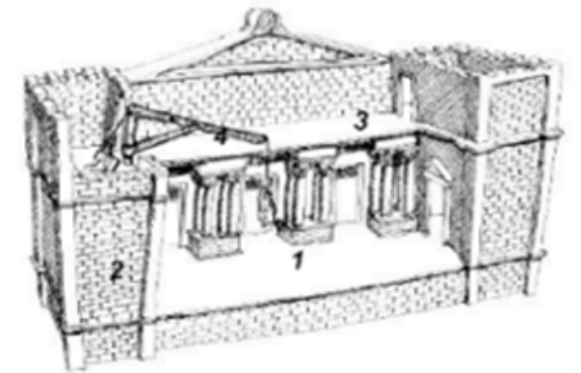


Imagen en la que se aprecia un dibujo de la escena Griega con uno de los primeros dispositivos técnicos elaborados para la escena, el "Deux ex machina". Desde siempre el escenario ha sido un dispositivo tecnológico. (Imagen tomada del libro "Historia visual del escenario" de José Antonio Gómez. Ed. la Avispa. 1997.

nariamente. Adaptarlas a un discurso, el suyo personal, algunas veces con grandes aciertos estéticos y discursivos otros no.

Aunque como afirmo, la tecnología de una u otra forma siempre ha estado presente dentro de las artes escénicas, es en los últimos 100 años cuando su exclusión ha sido más notable, la invención del cine ha colaborado grandemente a ello. Pero realmente es durante la última década del siglo XX cuando lo tecnológico de la mano de las tecnologías numéricas han entrado en una dinámica de expansión dentro de las artes vivas (teatro, danza, performance) llegando a tener un papel cada vez más importante en el desarrollo y ejecución de espectáculos. Llegando, incluso, a generar una especie de nuevo dramatismo que se apoya en la proyección y manipulación de imágenes digitales, en la interactividad escena/intérprete, en la inter-acción con el espacio escénico/escenográfico y que parece estar más

vinculado con la interactividad impulsada por la Internet que al concepto tradicional de artes escénicas.

Algunos de los profesionales abanderados de este tipo de teatro han sido Robert Lepage, The Gertrude Stein Repertory, Laurie Anderson and William Forsythe, Merce Cunningham, Troika Ranch, Marcelí Anthonéz, Toni Dove and Sarah Rubidge, Stelarc, Konick Thr, etc.

La imagen digital, el tercero en discordia

A principios del siglo XX encontramos las primeras indagaciones escénicas con la imagen técnica proyectada sobre un escenario teatral por parte de Piscator, quien encargó a Gropius la construcción de un edificio teatral.

Vilém Flusser definió imagen técnica como:

(...) aquella producida por un aparato (...) las imágenes técnicas son producto indirecto de los textos científicos (...) Históricamente las imágenes tradicionales son anteriores a los textos por docenas de miles de años y las imágenes técnicas sucedieron a los textos avanzados. Ontológicamente, las imágenes tradicionales son abstracciones de primer grado, ya que fueron abstraídas del mundo concreto, las imágenes técnicas son abstracciones de

tercer grado, pues se abstraen de los textos, los cuales se abstraen de las imágenes y estas a su vez son abstraídas del mundo concreto. De nuevo históricamente, a las imágenes tradicionales se les pueden llamar pre-históricas, y a las imágenes técnicas, pos-históricas. Ontológicamente, las imágenes tradicionales significan fenómenos; las imágenes técnicas significan conceptos (...) Con todo, es difícil descifrar las imágenes técnicas, pues aparentemente no necesitan ser descifradas. Su significado parece grabarse sobre sus superficies (...) Parece como si el mundo significado en las imágenes técnicas fuera la causa de ellas, y como si estas fueran el último eslabón de una cadena casual que las vincula sin interrupción a su significado (...)”¹⁶

Además, deja constancia de que la cámara obscura supuso el primer aparato que permitía proyectar y/o registrar todo tipo de imágenes-técnicas.

En ese contexto, en la puesta en escena de *Intolleranza* (1965) de Luigi Nono, el escenógrafo checoslovaco Joseph Svoboda, recurre al recurso de la imagen técnica en directo. Es decir, utiliza imágenes de vídeo dentro de una representación teatral captadas en directo por medio de cámaras y las proyecta, incluye imágenes del público, constituyendo esto una subversión de los ámbitos canónicos (el ámbito del espectáculo y el del expectante) en la ficción escénica.

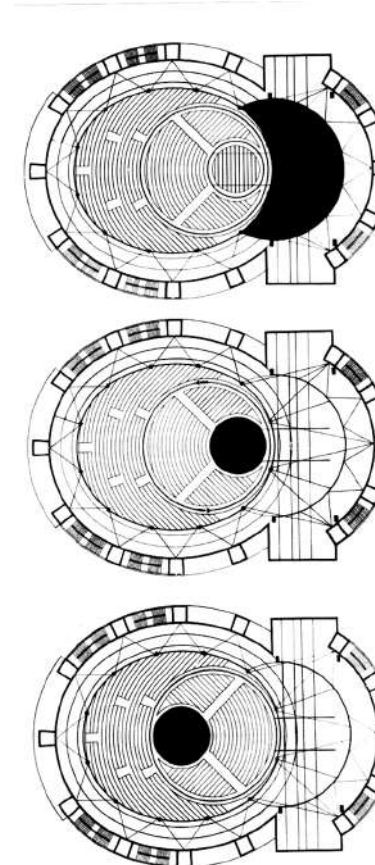


Imagen del “Teatro Total” proyectado por Walter Gropius para Piscator, en él estarían presentes la imagen proyectada de forma envolvente, la música también envolvente, la luz eléctrica y el movimiento del patio de butacas para hacer que el espectador rodee el espectáculo (las zonas oscuras en la imagen sería el lugar del espectáculo) según las necesidades específicas de cada obra. Este proyecto de comienzos del siglo XX (jamás construido), ha sido el primer espacio escénico con una vocación realmente multívoca y futurista pues planteaba que no fuese el espectáculo el que se adaptara al espacio, sino el espacio que se adaptara a las necesidades del espectáculo. En él todos los elementos que constituyen la “multimedia escénica” estarían en el mismo nivel, sin detrimento de uno a favor de otro.

Pero el avance definitivo en estas prácticas escénicas proviene de las vanguardias teatrales de los años sesenta mediante la exploración de otras formas dramáticas que parten de la expresión corporal en vez del lenguaje hablado y el soporte del texto. Ideas sugeridas por el controvertido A. Artaud y puestas en marcha por el Living Theatre (1947) con su trabajo escénico abierto a hibridarse con diferentes técnicas y recursos provenientes de otros medios de expresión, especialmente con los provenientes del lenguaje de la imagen, el cuerpo y el audiovisual.

Los años ochenta del pasado siglo fueron fecundos en la investigación sobre el uso de la tecnología en la escena. Jhon Cage y Merce Cunningham, con sus investigaciones en electro acústica, imagen técnica proyectada y cuerpo del bailarín o el performance “Last love” de Andy Warhol montado con la compañía Hungara Squat Theatre (1978, 1979, 1982) en el que la imagen técnica de una película en blanco y negro proyectada en una ventana que daba a la calle interrelacionaba a los protagonistas del evento escénico con los espectadores en la sala y con los transeúntes que pasan por la calle.

Otra propuesta significativa en este sentido fue la realizada en el montaje canadiense de “Hamletmaschine”¹⁷ (1983-84) bajo la dirección de Meter Henning y el realizador

¹⁶ Flusser, Vilém. Hacia una filosofía de la fotografía. Ed. Trillas. Mexico. 1990. Pág. 17.

Werner Geber, en la que aprovechan las posibilidades de un monitor y de un circuito cerrado de televisión. El monitor tiene varias funciones, unas veces de sistema de vigilancia electrónica y otra como espejo que permite desdoblamiento de personalidad y búsqueda de identidades, haciendo posible también integrar o incorporar imágenes pregrabadas en lugares fuera del escenario. Ambos ejemplos son claros antecedentes a los usos actuales de la imagen digital sobre la escena con entornos “remotos” que interactúan con la acción escénica.

Pero no es hasta que la imagen numérica generada por dígitos computacionales entra en su madurez tecnológica (nitidez, peso, velocidad de transmisión) que las puestas anteriormente citadas no se retoman y popularizan en obras teatrales y operísticas, superando el marco del pre-grabado prácticamente escenográfico y abriendo los límites de la pantalla para aliarse con el instante fugaz del acto escénico, la pantalla trasciende el cuerpo, amplía el marco de la escena haciendo evidentes los espacios extra escénicos y extra dramaturgicos, de cuerpos encapsulados en un film sin soporte haciendo evidente aquello que antes era pura insinuación.

La utilización de la tecnología de lo numérico en la escena va mucho más allá de su función técnica y se implica con lo narrativo

tal y como lo plantea Pablo Iglesias Simón en su artículo “Tecnofobias vs Tecnofilias” con respecto a lo tecnológico y susceptible de ser ampliado a lo numérico;

“...lo tecnológico al inscribirse en una manifestación artística como es el teatro, sufre un proceso de recontextualización. De esta manera, se eclipsa cualquier fin pragmático e inmediato que pudiera cumplir en su contexto original, por aquellas funcionalidades y posibilidades expresivas y narrativas que adquiere dentro del espectáculo teatral. Podría decirse, por ejemplo, que un televisor insertado en un espectáculo teatral, obtendrá un valor escénico en la medida en la que deje de ser simplemente un aparato receptor de imágenes transmitidas desde la distancia por medio de ondas hercianas, para transformarse en algo diferente. Sobre un escenario las cosas no son lo que parecen, ni parecen lo que son, y de esta máxima la tecnología escénica ni puede ni debe escapar. De este modo, el teatro no sólo puede dotar a la tecnología de una funcionalidad añadida sino que además puede otorgarla unas capacidades expresivas, unas cualidades estéticas o unas implicaciones simbólicas de las que en principio carece”¹⁸

Como se ha venido enunciando, entonces, la tecnología digital al servicio de la práctica teatral, ha ampliado las posibilidades corporales y narrativas, modificando la plástica

escénica y por ende el espacio escénico con las siguientes consecuencias desde el punto de vista espacio / temporal:

- Ruptura de la perspectiva tradicional.
- La incorporación de elementos no estrictamente teatrales en el espacio escénico (monitores y cámaras en movimiento) que permiten acceder al espectador a otros puntos de vista.
- Ruptura de algunas de las leyes clásicas de la lectura escénica como es la ruptura de la “frontalidad” tradicional en la representación. Los personajes y objetos en el escenario pueden ser observados desde todos los ángulos y todos los puntos de vista.
- Ruptura de los límites espaciales del escenario. La incorporación de la imagen fílmica desborda los límites del escenario. Apareciendo en escena realidades externas al escenario.
- Amplificación de la visión del espectador. Se acorta la distancia canónica entre actor y espectador, amplificando detalles en directo de la representación y alterando la percepción del cuerpo

escénico por medio de tecnologías de lo numérico.

-Ruptura con algunas de las leyes de la naturaleza; los objetos ya no están sujetos a las leyes de la gravedad, pueden flotar, pueden volar porque son imágenes electrónicas-digitales.

Si a estas nuevas posibilidades que brinda la imagen sintética le añadimos que se pueden multiplicar los decorados, incrustar diferentes acciones y personajes dentro de un espacio único, que permite la creación de atmósferas psicológicas que de otra forma no se podría ver, que acerca el lenguaje audiovisual al lenguaje escénico por medio de “close-up” y otros elementos de la narrativa audio visual y que su uso avanza hacia la interactividad en tiempo real, hacia experiencias del tipo telepresencia en que la creación de espectáculos remotos y simultáneos parece posible, renovando la creación en colectivo, tenemos una nueva versión de aquel augurio futurista de Julio Verne titulado “La jornada de un periodista americano en el 2889”.

Todas estas características, entre otras, apuntan hacia nuevas posibilidades de representación y narración, que afectan a todos los campos artísticos. La manipulación

¹⁷ Pérez Ornia, J. R. El arte del video. Introducción a la historia del video experimental. Ed. RTVE/ Serbal. Barcelona. 1991.

¹⁸ Ponencia de Pablo Iglesias en el XII CONGRESO DE LA ADE. y publicada en la Revista ADE 109. como en la página web del autor. <http://www.pabloiglesiassimon.com/textos/TECNOFILIAS%20Y%20TECNOFOBIAS.pdf>

técnica del espacio y el tiempo apunta hacia una modificación cualitativa del concepto de “representación”, presupuesto en todas las artes vivas. Y si añadimos las posibilidades de las técnicas de montaje y edición, bien sean lineales y/o en tiempo real (que es lo que nos ofrece la interactividad y que nos está ofreciendo actualmente el “LiveCinema”), nos encontramos ante una fragmentación del espacio escénico y de las relaciones que se establecen entre el cuerpo y el espacio que puede llevar directamente a plantear una disolución del “escenario tradicional”, para dar paso a una nueva dimensión del espacio escénico hacia el espacio electrónico-digital, cuyas características están aún por definir y que, en definitiva, es lo que una investigación práctica, en torno a este tema, debería dar respuesta.

En definitiva y, para finalizar, la tecnología digital al servicio de la relación cuerpo, escena e imagen teatral acentúa el hecho de ver y sentir las experiencias escénicas de forma aún más inmediata y cercana, reatralizando el mismo hecho tecnológico y teatral. Estableciéndose como un valor deseable en las puestas en escena contemporáneas y por qué no, acercándonos a un cambio en el paradigma de lo teatral. Pero como aún estas posibilidades, mientras no se indague más profundamente en ellas, no dejan de estar en el campo de la reflexión, de la hipótesis, de lo especulativo, la imagen sintética continuará siendo en la escena “un tercero en discordia”.

Bibliografía

Aguinaga, Josu y otros. *Lo tecnológico en el arte, de la cultura vídeo a la cultura ciborg*. Ed. Virus. Barcelona. 1997.

Ángel González García; Francisco Calvo Serraller; Simón Marchán Fiz. *Escritos de arte y de vanguardia*. Madrid. Ed. Fundamentos. 1999.

Alonso, Ángel. *Relación entre los espacios arquitectónicos y los espacios dramáticos*. Madrid. Revista ADE Teatro. N°58-59. 1997.

Appia, Adolphe. *La música y la puesta en escena. La obra de arte viviente*. Madrid. 2000. Ed. ADE. Serie: Teoría y práctica del teatro N° 16.

Bachelard, D. Gastón. *La poética del espacio*. Madrid. Ed. Fondo de Cultura Económica. 2000.

Baugh, Christopher. *Theatre, performance and technology. The development of scenography in the twentieth century*. Hampshire. Ed. Palgrave Macmillan. 2005.

Breyer, Gastón. *Teatro: el ámbito escénico*. Buenos Aires. Ed. América Latina. 1968.

La escena presente. Buenos Aires. Ediciones infinito. 2005.

Craig, Gordon E. *El arte del teatro*. México

D.F. Ed. Escenología. 1987.

Cruciani, Fabrizio. *Arquitectura teatral*. México. Ed. Gaceta. 1994.

Delgado, Ángela; Rojo, Luisa Martín. *Banquete, comunicación en evolución*. Madrid. Suplemento editado por el Centro Cultural Conde Duque. 2005.

Dery, Mark. *Velocidad de escape. La cibercultura en el final del siglo*. Madrid. Ed. Siruela. 1998.

Dorion, Sagan. *Comunicación en evolución. En el suplemento publicitario de la exposición Banquete*. Centro Cultural Conde Duque. 19.01/20.02 2005.

Flusser, Villém. *Hacia una filosofía de la fotografía*. Ed. Trillas. México. 1990.

Giannetti, Claudia. *Estética digital: sintopía del arte, la ciencia y la tecnología*. Barcelona. Ed. L’Agelot. 2002.

González, Abuín Anxo. *Teatro y nuevas tecnologías: Conceptos básicos*. Revista de la Asociación Española de semiótica año 2008, número 17.

Rosales Grande, M^a Ángeles. *La noche esteticista* de Edward Gordon Craig. Poética y práctica teatral. Madrid. Ed. Universidad de Alcalá. 1997.

Sánchez, José A. *La escena moderna*.

Madrid. Ed. Akal. 1999.

Webgrafía

(Selección de páginas web consultadas activas a fecha de Abril 2013)

Abraham, Moles. L’Arte et l’ordinateur. Conferencia en la universidad de Montreal. Canadá. 1971. <http://www.visgrafimpa.br/Gallery/waldemar/catalogo/problema.htm>

El Lenguaje como tecnología. <http://www.ilhn.com/datos/teoricos/archives/000185.php>

Electronic visualization Laboratory. <http://www.evl.uic.edu/core.php?mod=1&type=3>

Festival Internacional de Teatro, Arte y Tecnología <http://www.tecnoescena.com/seccion.asp?id=15>

Giannetti, Claudia. El espectador como interactor. Mitos y perspectivas de la interacción. <http://www.art-metamedia.net>
Martínez, Diego.

El Determinismo Tecnológico. Principales lineamientos de la Escuela de Toronto. <http://diegomartinez.wetpaint.com/page/Determinismo+Tecnol%C3%B3gico>

[klaus_bio.html](#)

Iglesias, Simón Pablo. <http://www.pabloiglesiassimon.com/textos/TECNOFI- LIAS%20Y%20TECNOFO- BIAS.pdf>

Research in Technologies of Presence. <http://www.telepresence.org>
Rheingold, Howard. <http://www.rheingold.com/>

The virtual theater project. <http://www.ksl.stanford.edu/projects/cait/index.html>

Thirtieth International Congress of the History of Art. Art History for the Millennium: Time <http://www.uni-tes.uqam.ca/AHWA/Meetings/2000.CIHA/Grau.html>

• • • • •



Fotografía "Ballet Trídico".

MEMORIA(S) DE PAPEL



HISTORIA DE UNA MAESTRA EJEMPLAR ANA RUTH VELASCO

Para la revista Papel Escena es importante destacar la personalidad y trayectoria profesional de Ana Ruth Velasco por su protagonismo en el desarrollo de las artes escénicas de la ciudad y la región. Por tanto, esta memoria se construye a partir de varios textos, para que el lector pueda reconocer los diversos matices de una mujer visionaria, que dejó un legado invaluable para la educación artística y los procesos de creación en el teatro de títeres.

La maestra Ana Ruth, a quien cariñosamente la nombraban Ruquita, fue estudiante de las primeras promociones de la Escuela Departamental de Teatro de Bellas Artes en la década de los años cincuenta; hizo parte integral de los montajes emblemáticos del Teatro Escuela de Cali, recordándose su interpretación de La Maruchenga en A la Diestra de Dios Padre, obra de Enrique Buenaventura que recrea libremente la novela del escritor antioqueño Tomás Carrasquilla, puesta en escena que representó al teatro colombiano en el Teatro de las Naciones en París en 1961.

Posteriormente dedicó su incansable capacidad artística y pedagógica al teatro de títeres y a incentivar la capacidad creativa de los niños, como una manera de aportar al desarrollo cultural de la sociedad, organizando el Departamento de Teatro Infantil de la Institución, así como fundando y consolidando la compañía de teatro de títeres de Bellas Artes Titirindeba, que en la actualidad continúa su labor.

Este compendio de Memoria(s) lo conforman textos como: Una emotiva remembranza que realiza el maestro cubano Julio Cordero sobre su experiencia en Cali a partir de una invitación que ella le hace para realizar un taller sobre el títere en la TV; esta rememoración está acompañada de cartas de la época. También incluimos fotografías y semblanzas de sus discípulos y amigos, que estuvieron con ella en este emprendimiento, como son los maestros titiriteros Ricardo Vivas y Jorge Muñoz, personas que se formaron y trabajaron a su lado, y aún continúan fortaleciendo este trabajo artístico del grupo de títeres Titirindeba, que a la fecha organiza la décimo segunda versión del Festival de Teatro de Títeres 'Ruquita Velasco', que se realiza de manera ininterrumpida, cada dos años desde 1988.



En la Foto de Izq a Der: Ricardo Vivas Duarte, Jorge Humberto Muñoz Villarreal, Ana Ruth Velasco, Ivan Barlaham Montoya, Sara Muñoz. Elenco TITIRINDEBA 1981.

“RUQUITA”. Un hada que encantaba.

Jorge Humberto Muñoz Villarreal¹

¹Actor titiritero licenciado en Pedagogía reeducativa con una especialización en Gerencia para las Artes. En 1980 entra a formar parte del elenco de Titirindeba. En 1995 con la asesoría del maestro cubano Julio Cordero autodirige su unipersonal “Amortijuegos” espectáculo triunfador en festivales en Colombia, Argentina y Cuba. En la actualidad cuentan varios conciertos didácticos con la Banda Sinfónica de Bellas Artes y otras agrupaciones de carácter folclórico.

Cuando apenas tenía diez años y aún jugaba con muñecos, conocí a “Ruquita” en un Taller de Títeres ofrecido por la Secretaría de Educación a docentes del municipio de Cali dictado por el Maestro argentino Eduardo Di Mauro.

Por su pequeña estatura y su trato tan tierno con la gente, desde mi mirada infantil, entró a formar parte de la lista de mis amigas. En poco tiempo se convirtió en mi hada madrina y descubrí que ya era la de muchos más niños, pues había sido la pionera y defensora del arte infantil a través de la gestión de proyectos y creación de espacios para la estimulación artística infantil, no sólo en Cali sino en el Valle del Cauca, entre los que se encontraba: “Mundo Creador” y “El Taller del Niño”.

En esa época se desempeñaba como docente y directora del plan infantil en la Escuela de teatro de Bellas Artes y la Casa de la Cultura de Telecom, donde me llevó para “ponerme alas” y enseñarme a volar en este maravilloso y mágico mundo. En poco tiempo me enteré que fue de las fundadoras del Teatro en Cali. En el año 1957 al lado del Maestro Enrique Buenaventura y otros artistas, había conformado el T.E.C. Teatro Escuela de Cali; su talento en las tablas fue reconocido por grandes directores y dramaturgos de su época, sobre todo en su primer e inolvidable personaje. La Maruchenga, en la obra. “En la Diestra de Dios Padre” y Luisita, en la obra “El Enfermo imaginario”.

Años más tarde, su encuentro con la pedagogía y su amor por acercar a los niños al arte, la hicieron olvidarse de las tablas para convertirse en una inquieta Maestra que llevó la práctica del teatro por varias instituciones educativas de Cali, auspiciada por la oficina de extensión cultural del Valle del Cauca.

Su amor por el arte dirigido en especial a los niños la hizo conformar en 1973, junto con otros artistas, el primer Grupo de Títeres de la ciudad en el seno de Bellas Artes siendo su directora entre 1987 y 2002, desde donde proyectó toda una acción educativa, social y cultural para los niños vallecaucanos de bajos recursos económicos.

Al mismo tiempo, en 1981 lidera con un grupo interdisciplinario la creación del Taller infantil del Museo de Arte Moderno La Tertulia”. En 1988 impulsa la creación del Festival de Títeres que hoy lleva su nombre el cual ha llegado ya a trece versiones y en 1995 la hoy desaparecida Asociación de Titiriteros del Valle ASTIVAL. Esta labor le fue reconocida en varias ocasiones con menciones honoríficas de parte del gobierno municipal, departamental y nacional.

El amor y la pasión con que abordó esta mujer nacida en la ciudad de Buenaventura, Valle, su apuesta por la educación artística mediante el teatro de títeres es el más valioso legado que aún perdura en quienes continúan su labor, sembrándolo en el corazón de los niños y niñas del Valle del Cauca.





En la Foto de Izq a Der: abajo Ivan Barlaham Montoya, Ricardo Vivas Duarte, Ramiro Mosquera Lombana, Jorge Humberto Muñoz Villarreal, Arriba Sara Muñoz, Ana Ruth Velasco Elenco TITIRINDEBA 1987.

RUQUITA VELASCO, TAN GRANDE COMO UN TÍTERE¹

Ricardo Vivas Duarte²

²Actor titiritero y docente de la Facultad de Artes Escénicas de Bellas Artes de Cali. Discípulo de Ana Ruth Velasco, haciendo parte desde 1984 del elenco de Titirindeba, Grupo Profesional de Títeres del Instituto Departamental de Bellas Artes. En 1995, con la asesoría de Julio Cordero dirige su unipersonal Metamorfosis de un Gusano Enamorado, espectáculo triunfador en festivales en Colombia, Argentina y Cuba.

Hace muchísimos días, noches y mañanas, nació en el puerto del Pacífico colombiano, una niña de ojos grandes y sonrisa de sirena. Su madre al verla tan grande la bautizó Ana Ruth. Pero qué sorpresa, con el tiempo esa niña no crecía. Y los años pasaron y la pequeña Ruth que muchos amigos tenía fue llamada por cariño Ruca; la pequeña de estatura y sonrisa de melón.

Entre juegos y oficios creció y llegando a Cali un bicho raro le picó. Qué dolor para la madre, estudiar teatro quería y a fuerza de voluntad a Bellas Artes entró. ¡Que ricura!, se encontró con Enrique Buenaventura y con él muchas cosas aprendió. Hacer teatro con el TEC, donde muchos años trabajó, con Fanny Mikey, Vicky Hernández, Yolanda García, Aída Fernández, Iván Montoya y otros más, con quienes se fortaleció el teatro en esta ciudad.

Pero el tiempo pasó y por suerte con los niños se encontró. El teatro infantil la embrujó y en escuelas y colegios su sonrisa compartió. ¡Ruquita! ¡Ruquita!... los pequeños la llamaban, en medio de tantos niños Ruquita se enamoraba. Fue así como se quedó Ruquita con los niños. Para los grandes era Ruca y para los abuelos doña Ruth.

A Bellas Artes regresó y con Octavio Marulanda se encontró, con él fundó Titirindeba y allí continuó su misión. Así, la vida siguió. Años más tarde la pequeña Ruca de docente se jubiló y su destino así marcó. Pero esta historia aquí no termina, Ruquita no se marchó, continuó con los títeres y grandes sueños cumplió. Días y noches pasaron y la nieve en su cabello creció. Grandes amores mantuvo: como esposo un pintor, los muñecos sus amantes y los niños su inspiración.

Pero su inmenso corazón un día la regañó y le dijo: “Deja de querer muchacha, que tanta gente no cabe en tu corazón”. No me importa -dijo ella- Si no cabe, buscaré otro corazón más grande que me deje amar a todos. Desde Arlequín y Polichinela, pues a todos debo querer. Y así fue, la pequeña Ruquita se marchó a buscar otro corazón, para amar a mucha gente y continuar con la lección del juego y la canción.

Seguros esperaremos para volverla encontrar, compartiendo con muñecos una historia de verdad. Y colorín colorado este cuento ha terminado. Se metió por un zapato roto y mañana Ruquita nos contará otro.

¹Texto escrito en homenaje a Ana Ruth Velasco con motivo de su fallecimiento. Leído en abril de 2003, en el Teatro al Aire Libre los Cristales de Cali.





En la Foto :Taller de Creación con Julio Cordero ,Ivan Barlaham Montoya, Ricardo Vivas Duarte , Jorge Humberto Muñoz Villarreal, Ricardo Mosquera.

CRÓNICA DE UNA PERSEVERANTE FE

Julio Cordero¹

¹Actor, titiritero, dramaturgo y director cubano. Se ha especializado en el teatro de títeres para niños, sobre todo para los formatos para cine y televisión. Miembro del Equipo Creativo de Series y del Consejo Consultivo del Instituto Cubano de Radio y Televisión; y del Grupo de Expertos del Consejo Nacional de Las Artes Escénicas, del Ministerio de Cultura. Actualmente es Director General del Proyecto teatral “Barco Antillano” del Centro de Teatro de la Habana. Cuba

Como llevo el recuerdo de Ruquita apresado en mi memoria, envió estas memorias que tratan sobre aquellas cartas y notas que nos cruzábamos y que sirvieron de base a una larga y fructífera relación profesional entre ella, Ana Ruth Velasco y yo, Julio Cordero.

Siguiendo el orden de los hechos, narro esta mínima historia de dos personas que la vida relacionó a causa de esos mínimos actores de trapo y papel, conocidos como títeres y el venturoso empeño por su dignificación.

La invitación

Quiero empezar por referirme un tanto al contexto histórico en que ésta relación surgió, a manera de introducción.

Eran días trascendentales para el mundo moderno, 1989-1991, en particular para mi país, aunque confieso que yo entonces no alcanzaba a comprenderlo en su verdadera dimensión. Más que a la falta del poder de análisis, creo que se trataba de un cierto embeleso social en que veníamos los cubanos de la época.

Hasta ese momento la vida nuestra había sido tan floreciente, que la idea del derrumbe de la URSS y el campo socialista nos era simplemente inconcebible. En realidad, no estábamos en capacidad tan siquiera ni de figurárnoslo. Sin embargo, la dirección política del país nos anunció, sin ambages, que ya estábamos, de facto, metidos en el epicentro

de una *tormenta social*, nombrada para lo interno como “*Opción cero*”, es decir ¡cero de todo! Luego sería bautizada eufemísticamente como *Periodo Especial*. Se trataba de una crisis que afectaba a todo estamento social. Es decir que nosotros, los que trabajábamos para el sector del arte y la cultura, no seríamos la excepción.

Ni yo ni nadie, en ese momento, podía calcular el trágico contenido de aquel concepto. Lo que sí puedo decir, desde mi perspectiva como gente de pueblo, es que una libra de arroz que costaba 20 centavos apenas, de repente, llegó a alcanzar hasta el costo de 40 pesos -en entonces a la par que el dólar- si es que lograbas conseguirla.

Sin embargo, yo me alistaba para iniciar el rodaje de una serie de ciencia- ficción llamada *Lunas Opacas*. Pero la guionista, Daína Chaviano, escritora ya notable en el género de aventuras, viaja al exterior y al estilo de otros opta por no regresar al país. Y lo que fue peor para el trabajo, hizo pública su decisión a través de Radio Martí, una emisora enemiga de Cuba. Razón de más para que los 60 capítulos de media hora cuidadosamente estudiados se nos vinieran abajo de golpe.

Sumido en todas esta *baraúnda* me encontraba cuando me llegó la noticia de una invitación.

Cali, septiembre 02 de 1991

DIV-420-91

Señor
JULIO CORDERO
TEATRO GUILNOL NACIONAL DE CUBA
La Habana Cuba.

Muy cordialmente le estamos reiterando la invitación a participar como tallerista en el II Festival VALLE-CAUCANO DE TITERES a celebrarse en esta ciudad del 08 al 15 de diciembre del presente año.

De acuerdo a los conocimientos que tenemos de usted, lo encontramos como la persona más indicada para realizar este Taller de capacitación respecto a la Puesta en escena de Titeres para Televisión. Para nosotros y para todos los Asistentes y participantes a este Festival, será muy honroso contar con su presencia, que de seguro, redundará en beneficio de nuestras artes escénicas.

Agradecería en caso de aceptar nuestra invitación, nos enviara lo mas pronto posible el programa que desarrollaría en el Taller con todas las indicaciones y requerimientos del caso.

En espera de su positiva respuesta, reciba un cordial saludo.

Atentamente,

ALVARO QUINTERO GONZALEZ
Director Divulgación

ANA RUTH VELASCO
Coordinadora
Grupo TITIRINDEBA

Rectoría
Copia a: Coordinadora Grupo TITIRINDEBA

INSTITUTO DEPARTAMENTAL DE BELLAS ARTES
Avenida 2a. No. 7-38 Tels. 673371 673367 6733
Cali, Colombia.

Carta facsímil de una de las invitaciones de Ana Ruth Velasco a Julio Cordero
Septiembre 2 de 1991

Del origen

Y yo me preguntaba: ¿Una invitación a Colombia? ¿A mí? Bueno, la propuesta de dictar un taller tenía sentido, pero ¿en Cali, Colombia? ¿Y yo allá a quién conocía? ¿De dónde viene la recomendación? Lo único que suponía saber sobre Colombia era el tema de la coca.

Me avergüenza decirlo pero eso era lo que sabía entonces. Pero no hay que extrañarse, pues ese era el común pensar de la gente en ese entonces. Lo más puntual que se sabía estuvo relacionado con Pablo Escobar y su vínculo al caso de Arnaldo Ochoa, un ex héroe de la República de Cuba. Fue a causa de la repercusión que este hecho tuvo en la prensa internacional que supe de Colombia.

Fue luego, con las lecturas de las cartas de Ana Ruth, que descubro detrás de todo aquello la mano amiga de Antonio Orlando Rodríguez, años después Premio Alfaguara de Literatura. Sabido esto, resultó estimulante aquella invitación para mí.

De este talentoso escritor yo había llevado a la pantalla cubana, en un periodo que va desde 1980-1990, varios títulos, como: “Aventuras del Viejo Jotavich”, (muy conocida); “Mi amiga Dora”, basada en las obras del teatro de títeres de Dora

Cali diciembre 22 de 1991.

Estimado Julio:

Hace ocho días terminamos la celebración del Segundo festival de títeres y por su puesto que rindiendo la evaluación y mirando el balance se me pasó el tiempo y ya mañana se va para Cuba nuestro inolvidable Carlos así que te escribo estas cuantas líneas primero para desearte una linda navidad y un año lleno de salud, dinero y amor.

Ahora te cuento que tu visita anunciada será un hecho, el éxito artístico que obtuvimos en el pasado festival logró convencer a los estamentos oficiales para financiar tu viaje es por ello que necesito urgentemente me digas lo siguiente:

Cuáles son tus honorarios?

El taller que me enviaste, se debe dictar en cuanto tiempo?

Cuántas horas diarias? CUANTOS PARTICIPANTES?

Qué materiales necesitaríamos

Me solicitas en tu carta un guión de algunas de nuestras obras pero hemos considerado que

como el taller lo tomaríamos varios titiriteros y creemos conveniente que también haya el equipo técnico como libretistas, sonidistas, escenógrafos y luminotécnicos estoy proponiendo una adaptación de un cuento sobre el RIO CALI que en este momento está en recuperación Este cuento escrito en el 86 por un joven de 14 años, es lleno de fantasía y magia y creo que en t levesión se enriquecería más y lograríamos hacer conciencia de la importancia que tienen nuestros ríos.

Ahora que te cuento también que con Antonio hicimos para radio una versión del CANGREJO VOLADOR y también sugería EL SUEÑO DE UNA NOCHE DE VERANO, Antonio nos haría la adaptación del texto, te parece?

Bueno solo son propuestas tratando de que cuando llegues tengamos mucho adelantado, así que contéstame pronto a mi apartado : ANA RUTH VELASCO - Apartado aéreo 3145 Cali-Colombia.

Feliz año Julio Cordero y espero tu pronta respuesta,


R U C A

Alonso, y “El Mago del Cachumbambé”, ganadora del Premio Caracol, UNEAC, inspirada en el cuento “El Mago de Oz”. Todas estas series fueron realizadas con muñecos, especialmente concebidos para la televisión.

Al parecer Antonio Orlando, que había marchado al exterior para asuntos culturales, se había llevado algunas muestras de nuestros trabajos, y en su continuo ejercicios de charlas y conferencias, había llegado hasta Cali, Colombia, y fue por ahí- creo yo- por donde le había entrado *el agua al coco*.

Recordé que un día, antes de su partida, me había dicho:- *Te va a llegar una invitación.*- Pero, en honor a la verdad, lo tomé más

como halago que como propuesta. Y así lo dijo y así pasó.

De las cartas

Es a través de mis cartas que Ruquita alcanza a comprender la dimensión real del taller al que aspiraba. El hecho de estudiar el programa de clases, la metodología de su aplicación, y toda la logística que yo le proponía, le sirvieron de mucho a la hora de elaborar una estrategia eficaz para el caso. Otra fuente fue mi hoja de vida, que unida a las muestras de Antonio Orlando, le sirvió para completar una visión más objetiva acerca de la tarea que nos proponíamos enfrentar.

Carta facsímil Cali Diciembre 22 de 1991.

Ya con esto discernido, empieza la batalla por conseguir los recursos financieros para esta empresa.

Si la estrategia de mis cartas consistía en ayudarla a comprender la envergadura del taller que proponía, la estrategia de las suyas fue la de mantener vivas en todos, no sólo en mí, a pesar de las dificultades, la convicción de lograrlo.

Al principio, y pese a la crítica situación en que me hallaba, no acepté la invitación, por cuanto me parecía iluso pensar en enseñar títeres para televisión en solo unas horas durante el día, y en el transcurso de una sola semana. Mínimo- le escribí- necesito 21 días. Y en realidad lo tuvo muy en cuenta. Ahí, en ese instante, quedé atrapado por aquella proposición.

Con relación al tema de *mis honorarios*, confieso que la cifra no tenía algún significado entonces para mí. Me explico. Lo primero es dejar claro que si bien su oferta buscaba cautivar, yo la tomaba como un acto de generosidad. Y no sólo a mi persona, sino a nuestra situación. Pues yo crecí bajo la bandera de la solidaridad internacional, signo del sentimiento de la época. Y lo que señalo es básico para entender mi comportamiento. Jamás percibí, entre nosotros, señal alguna de negociación. En ninguna de mi respuesta le hice referencia al tema de los honorarios. Incluso esa palabra no existía en mi diccionario y más que darle una denominación de

valor monetario, la creí relacionada al honor, un pago moral-me decía Ruca-, porque en verdad era al que estaba acostumbrado recibir. Pues las certificaciones eran la moneda de mayor uso en mi país.

Así, bajo estos términos de transparencia, se fundó nuestra relación de trabajo, base fundamental de lo que luego fuera nuestra amistad. Todas las cartas, por dos años cruzadas, dan testimonio a mis palabras.

De los carteros

Fueron varias las personas que tuvieron la cortesía de traer y llevar cartas de Ruca a Julio, de Julio a Ruca. Uno de estos *encomenderos* fue Augusto Díaz, profesor de filosofía de la Universidad del Valle, ya fallecido. Con esta persona tuve desde sus días en la Habana y mis días en Cali, incluidos aquellos pasados en el Café de Los Turcos, la oportunidad de estrechar relaciones tan cálidas como beneficiosa para nosotros, y para todo aquello cuanto ambos representábamos.

Cuando lo conocí viajaba a Cuba con la misión de visitar la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba, (UNEAC), tarea en la cual acompañé en varias ocasiones. Por él conocí a Jaime Galarza, por ese entonces rector de la Universidad del Valle y a través de él a Mauricio Domenechi, Jefe de la Facultad de Artes Escénicas, en esa época. En ese ir y venir de *cortesés carteros* estuvo

Hernando, hijo de Ruquita; Julia Rodríguez, diseñadora de luces del Ballet de Cuba; y Miguel Cabrera, su historiador. Todos, gracias a la relación de colaboración entre el Ballet de Cali y el Ballet de Cuba.

Otro *chasqui*² fue Wichy Guerra, de Proartes, a quien conocía desde Cuba, quien además de cartas, nos llevó y trajo solidaridad.

Pero entre todos los *emisarios* fue Lucienne Vaca, la amiga y vecina de Ruquita, la persona con la cual tuve lazos imperecederos de amistad profunda. Y una perseverancia así, pensaba- tenía que ser, necesariamente, por algo más que adquirir nuevos conocimientos.

Dos años de cartas y carteros dieron, al fin, su fruto.

Al fin en Cali

Al fin, un día, llegó a mis manos el tiquete de viaje: 10 de septiembre de 1993, una fecha que, por muchas razones, marca un giro en mi vida profesional. De ese día, amén de abrazos e impresiones del viaje, hay tres detalles que deseo señalar.

El primero es que a la salida del aeropuerto de Cali leo en una valla gigante que dice: *Bienvenido a Cali, tierra de oportunidades*. Pensé que el anuncio era para mí y lo tomé en serio.

²Vocablo quechua que refiere mensajero.

³Puesta en escena del Bachillerato Artístico en Teatro, del Instituto Departamental de Bellas Artes. 1era promoción. 1993. Dirección y dramaturgia de Fernando Vidal Medina.

El segundo sucedió cuando iba camino a la ciudad, ya era la noche. Llegando vi a lo lejos, sobre el horizonte, un grupo de estrellas que no lograba identificar. *¿Una constelación?*- pregunté incrédulo- Y la respuesta fue una explosión de carcajadas. - *Son las luces de Siloé, Maestro*- Me respondieron- Yo dije para mis adentros: *“La hice”* pero una lluvia de razones me sacó del error y como buen samaritano, me sume a las risas. Pero a partir de ese instante, empecé a sentirme entre personas franca, queridas. Y eso fue muy alentador para mí.

El tercer suceso comenzó cuando me llevaron a dormir al apartamento de Lucienne Vaca. Su compañero William me obsequio un ejemplar de *“Momo”* de Michael Ende, una novela que siempre quise leer. Si ese hecho llamó mi atención, más grande fue cuando, tres días después, me llevaron a ver su escenificación³. Entonces creí que todo formaba parte de la bienvenida. Qué importante me llegué a sentir. Pero lo más lindo del caso es que yo me preguntaba *¿Y cómo supieron ellos que a mí me encantaba Momo?* Así de halagado me sentí en Cali cuando yo llegué.

Ese día, además, tuve la dicha de presenciar al actor y dramaturgo Iván Montoya en escena; y saber que íbamos a trabajar juntos en Titirindeba colmó mi alegría. Yo

no sé si a otros, pero me causa mucha risa cuando me acuerdo de aquel “*apoteósico recibimiento*” que me hicieron en Bellas Artes; en los hermosos días en que conocí su gente y su ciudad.

Desde que llegué a Cali la imagen de Ruquita empezó tener presencia en mí. Hasta entonces me la imaginé corpulenta, tal vez a causa del nombre, que sonaba rimbombante: *Ana Ruth Velasco*. De carácter austero, como suelen ser esas señoras que viven detrás de un buró, dando órdenes y tomando notas, con gafas a media nariz, a punto de caer. Cuando Lucienne me la presentó, casi no lo pude creer. Su porte pequeño y lo grácil en el tono de voz, era todo lo opuesto a lo imaginado. Al verla allí, frente a mí, hasta pensé: “*Es una niña -me dije- pero mayorcita de edad*”.

Recuerdo claramente que dijo en la bienvenida: “*Maestro Julio, al fin lo tenemos en Cali. Ahora se me cuida ¿eh? porque lo vamos a necesitar, quién sabe por cuánto tiempo*”.

Me parece como un sueño hoy, pero sus palabras fueron proféticas.

El taller ó 99 días de un año

Prácticamente, desde mi arribo, estuve afanosamente trabajando, hasta la madrugada del mismo día 16 de diciembre, en que regresé a mi país. *Fueron 99 días de aquel año 1993 que jamás voy a olvidar*.

Durante esa estancia fue mucho lo que se hizo y mucho lo que aprendí. Durante este período realicé las siguientes tareas:

1)Un Taller a los miembros de Titirindeba, dirigido por Ana Ruth Velasco, en el Instituto Departamental de Bellas Artes. Los participantes fueron: Sara y Jorge Muñoz, Ricardo Vivas y, eventualmente, Iván Montoya.

2)El mismo Taller con la participación de otros Grupos de Títeres de Cali, como El *Grillote*; *Mostacho*; *Los Títeres de Hernán*; *Tutruika*; *Tarumba y más, como el de Albameri y Galileo*, y otros cuyos nombres ahora escapan a mi mente.

3)La adecuación del escenario de la sala Julio Valencia como estudio de televisión. Y la filmación allí del Taller.

4)La conferencia sobre *La dramaturgia en el teatro de Títeres* el marco del X Festival Iberoamericano del títere, en el teatro Jorge Isaacs.

5)Realización del Taller *El muñeco en la TV*, impartido a grupos de títeres de Bogotá, en el marco del X Festival Iberoamericano de Títeres en la Biblioteca Nacional.

6)Realización del mismo taller, *El muñeco en la TV*, en la sede de INRAVISION⁴. Participantes: María Teresa López Sosa, Ramiro Velazco Correa, Ciro Gómez Acevedo y Oliverio Castelblanco de la agrupación *Hilos*

Mágicos. El taller fue coordinado por Azriel Bibliowicz (Unicef). Filmado y editado en los estudios de Inravisión, Bogotá, Canal A.

Reflexiones pedagógicas del taller

Como el propósito del taller consistía en aprender a trasladar el lenguaje escénico de una obra de muñecos al lenguaje de las cámaras, empezamos por conocer el repertorio de Titirindeba, para luego seleccionar la adecuada para el ejercicio. La obra perfecta hubiese sido “*Aventura Submarina*”⁵, pero tenía en su contra el uso de la luz negra, factor que la hacía más atractiva, pero de una más compleja realización, es decir, de mayor costo en su producción.

En cambio la obra “*A Que te Cojo Ración*” por ser una comedia de persecución brindaba una variada gama de situaciones dramáticas muy propias, para ser adaptadas al lenguaje televisivo. Tales como *Planos en Picado* (encima vs. debajo); en *Cris- Cross* (cruzados); *Contraplanos* (espalda vs. frente) y el difícil *Travelling* (mover la cámara en paralelo al personaje) entre otras recursos técnicos y narrativos.

El otro paso fue adecuar *los muñecos, la escenografía* y demás recursos, al lenguaje

de la televisión, tarea que se cumplió satisfactoriamente.

Luego siguió el proceso de grabación de *la banda sonora*, que empezaba con el *Play Back*. Consiste en grabar las voces de los actores en un estudio radial, para obtener una banda sonora limpias de “sonidos parásitos” y se concluía con los efectos y selección musical.

Vale decir que durante toda esta etapa, Ruquita se movía en incesantes gestiones, abriendo puertas y desbrozando caminos, facilitando el proceso del taller. Y siempre animándonos a todos como un ángel protector.

Para este montaje se usó el escenario de la sala Julio Valencia⁶, a la que, de cierta manera, hubo que habilitar durante ese periodo como estudio de televisión. Porque las demás ofertas, estudios reales de grabación, quedaban, sencillamente, fuera de presupuesto.

Había que ver con cuánto orgullo pasaba a diario Ruquita por allí, trayendo siempre consigo visitantes a quien mostrarles el desarrollo del taller. Recuerdo ahora que uno de ellos era Mauricio Domenechi, con quien ella compartía su goce por el hecho. Hasta ahí, el taller se desarrollaba a pleni-

⁴Instituto Nacional de Radio y Televisión de Colombia. Fundado el 1963 y liquidado en 2005.

⁵Original de Julia Rodríguez, versión libre de Titirindeba, 1988. Recopilación y versión del libreto Jorge Muñoz Villareal. Cuenta la aventura de tres niños en el fondo del mar, en las costas del mar pacífico colombiano.

tud. La primera dificultad empezó con la iluminación. Luego la escasez de equipos, como luces y filtros, entre otros; y la más compleja: la del conocimiento, porque una cosa es para el espectáculo teatral, y otra bien distinta hacer títeres para la televisión, pues allí todo adquiere otra dimensión. Y ese *saber*, justamente, era lo que aportaría la experiencia del taller, pero muchas veces esto no es valorado. Pero en el taller sólo hubo titiriteros que sí deseaban aprender. Pero el problema mayor lo fue la baja resolución de la cámara que se usó para la filmación, porque no era un equipo profesional⁷.

Pero ya no había alternativa y tampoco más recursos. Al final, todo quedaría como una experiencia pedagógica, un conocimiento para el porvenir. Pero yo sabía- en mi fuero interno- que Ruquita, las directivas de Bellas Artes y yo quedábamos con un cierto sabor a frustración. Pero, de ahí no pasó. Fue una pena. Una gran pena.

Otra suerte muy distinta corrió el Taller realizado en Inravisión-Unicef, que se realizó con todos los recursos exigidos, así como una cámara de alta resolución, acorde con los parámetros de la tecnología de la época. Fue un proyecto de millones, que permitió la transmisión y comercialización del producto, y que sirvió de material didáctico, abriendo las puertas a otros proyectos de mayor en-

vergadura. Como una serie de 13 capítulos, titulada “Mi Familia”, que se filmaría en el año 1994, de alcance internacional.

Aludo a este hecho por su vínculo con la intención inicial por la cual Ruquita me trajo a Colombia. En realidad toda una hazaña. Para ella la oportunidad que se me abría en Bogotá no era sino motivo de satisfacción. –*Imagíneme a su lado, maestro- me decía- Colombia es una y tan importante es un niño allá como aquí-*. Y como para evitar las dudas, me susurraba al oído:–*Los niños son universales, maestro; no lo vaya a olvidar*. Sin darme cuenta, en solo unos meses, ya éramos amigos, muy buenos amigos.

Y el tiempo pasó...

Otras oportunidades vendría luego entre Titirindeba, Bellas Artes, Ruquita y yo, pero ya ninguna fue para trabajar el tema de los títeres para TV. De haber ocurrido se habría tenido en cuenta los factores de la primera experiencia y entonces otro gallo cantarían- nos decíamos todos-. Pero ese gallo no cantó.

Sería menester seguir hurgando, en los altos estamentos de poder- como ella decía- con la esperanza, tal vez, de hallar, como aguja en un pajar- la sensata persona que tenga a los niños, en el punto de mira de su colimador.



En la Foto :Taller de Creacion con Julio Cordero ,Ivan Barlaham Montoya, Ricardo Vivas Duarte , Jorge Humberto Muñoz Villarreal, Ricardo Mosquera.

Qué lejos estaba yo de sospechar lo que aquel viaje representaría en mi vida futura. Lo más significativo de todo, fue la gran oportunidad de encontrarme con la cultura suramericana, particularmente la pre-colombina, que ni idea tenía de cuán viva estaba en el seno del pueblo colombiano. Pero eso no lo supe de golpe.

La primera impresión

30 años de vida en Cuba, en medio de las

grandes transformaciones sociales que se estaban viviendo en el mundo, habían borrado de mi mente *el modelo de una sociedad de consumo*. Pero al transitar las calles de Cali, se fue despertando en mí la conciencia de aquel ayer. Los comercios abarrotados; las ventas de loterías; las casas de empeños; la congestión vial; los anuncios lumínicos. Pero lo tuvo mayor impacto en mí fue *el entorno sonoro de la ciudad*.

Los pregones por altavoces; la música entre bares y cantinas: revivir a los Matamoros, a Celia Cruz y la Sonora Matancera, Los

⁶Sala Julio Valencia ubicada en el Conservatorio Antonio María Valencia, del Instituto Departamental de Bellas Artes de Cali.

⁷Para este taller se utilizaron los equipos de Tiempo Modernos, TV, de Armando Soto.



En la Foto :Taller de Creacion con Julio Cordero , Ana Ruth Velasco,Ivan Barlaham Montoya, Ricardo Vivas Duarte , Jorge Humberto Muñoz Villarreal, Reynel Osorio,Ramón Daniel Espinosa,Carolina Forgioni ,Willian Ruano.

Panchos, Guillermo Portabales... Entonces me dije: “*Pero, señores, esta ciudad, yo la conozco: ¿Cuándo fue que yo estuve aquí? -“Madre mía es La Habana de 1957”*-. Era igual... Entonces ¿Yo había viajado al pasado?

Era asombroso. La misma gente, del mismo mestizaje, y bailando los mismos ritmos y oyendo los mismos cantares: Era increíble. Vendiendo la misma prensa; casi con las mismas noticias de aquellos tiempos míos. ¿Pero qué es esto? No puede ser. Y para colmo, vendiendo guarapo ¿Azúcar? una ciudad azucarera y con los mismos ingenios y hasta con los mismos nombres: Central Merceditas, Central Manuelita. Y para rematar, cuando logro visitar estas industrias, veo que hasta tienen las mismas chimeneas, eran idénticas. Y los anuncios:

Tome Coca-Cola; Tome Pepsi-Cola, y hasta los de Nestlé... Yo visitaba esa fábrica en mi Sancti Spíritus natal⁸.

Y hasta vi que en un sitio ofertaban: Sandwich Cubanos ¿A dónde estoy? ¿Cómo dices que le llaman a esta ciudad? ¿La Capital de la Salsa? Veo una vitrola en un bar, del que me llega clara la voz de Celina y Reutilio: “*Santa Bárbara bendita, virgen venerada y pura... ¡No! - me dije- ¿Y qué coño hace santa Bárbara aquí? Yo pensaba: Si Nicolás Guillen ve lo que yo estoy viendo, volvería a escribir *Sóngoro Cosongo*.*”

Por todo esto yo me sentía en Cali como en la Habana de 1957 que yo conocí. Así de tropelosa, alegre y bullangera. Así vi a Cali durante mis primeros días de labor en Bellas Artes. Hasta que un día Ricardo

Vivas -brillante titiritero colombiano- me dijo: “*Venga Maestro, que lo llevo a conocer la cara oculta de Cali*”- y me llevó a San Andresito. Una ciudad dentro de otra ciudad.

Pero si asombroso fue ese reencuentro con mi pasado, de mayor impacto me resultó ese otro encuentro con nuestra *cultura aborigen*. Y todo empezó, por un bolso. Ricardo me mostraba el *Centro* cuando observé un mágico destello en los colgantes mercados callejeros. Las mercancías pendían como racimos de frutas a todo color, y hasta imaginé oír el canto de las aves en un entorno selvático. Las tendederas de ropa artesana, mezclada con alforjas y ramos de flores, de vivos colores, con formas tomadas como de la pintura futuristas, me trasportaban a un mundo fascinante. Cuando ya no pude más, me acerqué a un bolso con el tramado y la urdimbre de un gran tapiz, que llamaba poderosamente mi atención. De una atención desmedida, *como de atrapador embrujo*. Tomé un bolso y al tenerlo entre mis manos, embelesado por su forma y color comprendí entonces y solo entonces lo que pudo haber sentido Cristóbal Colón cuando sus *uropeizados* ojos quedaron fascinados por el deslumbramiento de una estética desconocida. A partir de ese momento, siempre que fui al centro de Cali pese al abarrote de gente y de mercadería de todo tipo. Ya

no tuve ojos para ver otras si no las de las indígenas de largas y renegridas cabelleras, ataviadas de colgantes, collares y cintillos. Aquellos detalles fueron el pórtico de un latir latinoamericanista que se despertó en mí, y que, de una u otra forma, siempre imprimí a todo mi trabajo posterior.

Empecé por comprarme- con el primer dinero que gané- el bolso de marras, y más tarde entré en complicidad soterrada, con dos artistas caleños: William Ruano y Nelson Rivera- uno profesor de teatro del IPC y el otro un escultor de talla mayor. Dos almas chamánicas de sangre aborigen. Continué luego con el hábito de vestir a mi esposa con batolas y mantas- que lleva siempre con orgullo,-para adentrarme después con Eduardo Galeano y el Teatro Esquina Latina, donde escribo y dirijo “El Secreto de Axtlán,” muestra fehaciente de toda esa cultura que me aspirara aquella segunda impresión.

Este viaje actuó en mí como un viaje antropológico. Debajo de mi estrato socialista estaba mi estrato capitalista y debajo, subyacente, el estrato de toda comunidad aborigen sobre cuyo suelo crecí. Todo esto y mucho más trajeron a mí la invitación de Ruquita.

Pero, ¿Quién era Ruquita? Sí de la ruta del teatro se trata, habría que preguntarle al gigante de Cali, Enrique Buenaventura.

⁸Sancti Spíritus es una ciudad y un municipio de Cuba ubicada en la zona central de la isla, y capital de la provincia del mismo nombre.

Seguro estoy, de uno u otro modo, que en más de una oportunidad dejó escrito, por algún lugar, su idea acerca de esta máxima actriz caleña. Pero para mí fue suficiente cuando, un día me dijo bromeando, en el propio patio del TEC, y en tono de gaucho-bromeando como buen actor: “*Así que vos sos el cubano que Ruca mandó venir. Debes ser bueno, porque esa pequeña es muy buena también*”. Y luego le crecía la boca y se le achicaban los ojos y me regalaba una sonrisa en señal de aprobación.

Las cosas son así, se dan cuando se tienen que dar. “*Solo esperan a que algo les despierte el ánimo*” -con permiso de García Márquez-. Y con la invitación de Ana Ruth que despertó en mí esa revelación.

El rasgo más sobresaliente de su personalidad era la perseverancia. Pareciera que fuera solamente una artista amante del teatro y de los títeres, pero en realidad, su acción trascendía a niveles de mayor complejidad. Era, sobretodo, promotora y gestora de la actividad artística pro-infancia. Eh ahí la razón de su perseverancia.

Tal vez su vocación superior fue usar su energía para despertar conciencias, particularmente las que tuvieran como objeto la formación de un mejor ciudadano. Ella veía en el Teatro de Títeres el medio perfecto para formar valores en los niños. Mucho más que exigir logros en las puestas en escena, exigía su efecto en el público.

Si una obra gustaba a los niños y los valores de la misma estaban destinados a elevar sus valores éticos y estéticos, entonces, no había dudas: *Esa era una buena obra*. Y era buena porque era necesaria, útil, formadora, divertida y porque, sobre todo, llegaba al corazón de los niños. Esa y no otra fue su concepción del teatro de títeres: Su eficacia en los niños; y a más público, mejor.

De todo ello nace su interés por que Titirindeba, con esa misión de ente departamental que debe llegar a todos- se preparara adecuadamente para abordar un medio masivo de comunicación como lo es la televisión.

Gracias a ella tuve amigos de renombre y a otros bajo la sombra del laurel, como *el vendedor de confituras* que tenía su kiosco a la entrada de Bellas Artes, con quien intercambiaba palabras de insignificante apariencia, mientras quemaba el tiempo de la espera. Igual que con los propios custodios de la institución, sobre todo en las tardes de domingos vacíos de calor y que hacían mi espera más corta, con insulsas horas de palabras simples, pero que yo tomaba como bálsamos a la tristeza, que dicho sea de paso, les confesaba con toda honradez, y que les provocaba asombro, cuando me decían, simplemente *Usted sí que no se amaña, Maestro*.

Pero si pienso en Ruquita, involuntariamente pienso en ellos, porque los veo como frutos de ella. Siento que ando con Cali a

cuesta. Es imposible evocarla aisladamente. Con ella están todos ustedes; los años que pasé con Esquina Latina; mi breve contacto con la Escuela Departamental de Teatro y su continua forja. A la cual siempre intentó vincularme. Mis colaboraciones en el Sena; mis días en la Casa de la Cultura de Bugalagrande y la de Sevilla Valle. Mi colaboración con la Universidad del Valle, junto a María Victoria Polanco, jefa de cátedra de Comunicación Social y su querido esposo- hoy fallecido- Armando Soto, a quien conocí en Tiempos Modernos TV, en estudios de la televisión de la Universidad del Valle.

Al evocarla, evoco a todo cuanto de ella emanó. Evoco su cara redonda con hilos de plata en luna llena; su sonrisa perenne y carácter afable; su palabra justa y oportuna. Evoco que nunca la vi cansada, en su paso de prisa, como cuando es corto el tiempo para cumplir responsabilidades. Al evocarla, evoco la ciudad de Cali, inundada de Centros Comerciales, abarrotada de gente apretadas que sube y baja; calles invadidas por un mar de vehículos, como serpientes que rondan el río turbio de árboles que desgajan hojas, como barcos pequeños que anclan su destino en las viejas aguas. Al evocarla, digo Jorge, Sara, Ricardo, digo Iván, Bellas Artes, Ermita, Tertulia, estatuas, María, parques, torcacitas, vuelo de palomas, jardín, flor.

Al recordarla evoco títeres, Reynel, Grillos, teatros, TEC, Buenaventura, pensamientos, sueños, luna y sol. Digo casa, hijo,

esposo y pan; al evocarla escribo y no me cansaré de evocarla, incluso en sus frases: “*-Si los títeres son buenos para regar el bien la televisión lo podría multiplicar, pero como el bien no es mercancía vendible la televisión no los quiere multiplicar*”. Y también:- “*El bien que se siembra en los niños, es un bien que se siembra para siempre*”.

Como se infiere de las cartas, Ruquita tenía al Canal Departamental, Telepacífico, en su mirilla. Era una de las metas que el propio Instituto quería y debía conquistar.

Y pregunto a todos: ¿Telepacífico sigue allí, incólume, infranqueable, como una muralla medieval, sorda a la buena intención? Estoy lejos para una respuesta concreta, pero el legado de Ruquita está ahí, Bellas Artes está ahí. Los títeres y los titiriteros están ahí, y ahí están los niños, y está ahí su necesidad. ¿Qué otra cosa falta?

Y hasta diría que la menuda figura de Ruquita, como de niña, con ese nombre casi de muñeca, no pudo haber sido por *casualidad*, sino por *causalidad*. Razón por la cual, invito a que se le recuerde como tal.

Y aunque parezca no exagero y tampoco estoy fabulando una leyenda, Aunque es posible que un día, pues todo puede suceder, digan que la vieron jugando con otro niño, a orillas del río Cali, en la zona donde está el *Gato de Tejada*. Ambos fueron siempre

buenos amigos. Y entre ambos yo vi siempre un parecido.

Y aunque en Colombia siempre encontré oportunidades para permanecer allá yo nunca quise ser emigrante. Me bastaba con paliar la situación, ayudar un poco y sembrar amigos.

Ruquita misma me habló de esto, pero le dije que me sentía como árbol sembrado a mi suelo y ella fue toda comprensión. Una vez me comentó su deseo de visitar mi país. Recuerdo que le dije; -“*Avíseme, para mandar alfombrar su camino a mi casa.*”- Y bajo la sombra de una sonrisa abierta me respondió; -“*Es una pena, querido maestro, que el médico me prohíba montar avión. De lo contrario, sería un placer*”-

Fue así cómo supe la realidad de su salud. No es una palabra fría lo que digo, pero jamás la he pensado muerta. Para alguien que vivió como ella, no hay sitio en mi cementerio. En este sentido, recuerdo que cuando ella falleció, yo estaba en Cuba, y en mi dolor hice unos versos, -a mi modo, porque no soy un poeta- como una manera de expresar mi pésame por su pérdida. Pero no se me grabó la fecha del suceso, - aunque fue un gran suceso- sencillamente porque creí y creo, como lo postulará José Martí- *que la muerte no es verdad cuando se ha cumplido bien con la obra de la vida.* Y Ruquita la cumplió y muy bien. ¡Que piensen en la muerte los que no han cumplido!

De las cartas que le enviaba a Ruquita, nada sé. Creo que pudieron haber tomado dos caminos: el de la conservación o el de la extinción. Lo ignoro. No conservo copias. Las hice en pleno auge del *Período Especial* y una hoja de papel en Cuba nos era más costosa que el dinero y si la conseguías se escribían y así se enviaba, a veces con borrones, a tono con la premura de a quien correspondiera hacernos la cortesía.

¿Qué más sería? No quiero llenar cuartillas, sino dar testimonio de una vocación útil, demostrada a través de palabras que quedaron atrapadas por siempre en frágiles hojas de papel de oficinas, que he guardado con celos durante más de 20, y que ahora paso, para que otro papel las haga llegar a todo interesado, a través de sus páginas.

Con un abrazo fuerte, extensivo a todos, me despido diciendo, como allá: aquí estoy, a la orden, y *en el mismo lugar, y con mi misma gente.*

• • • •



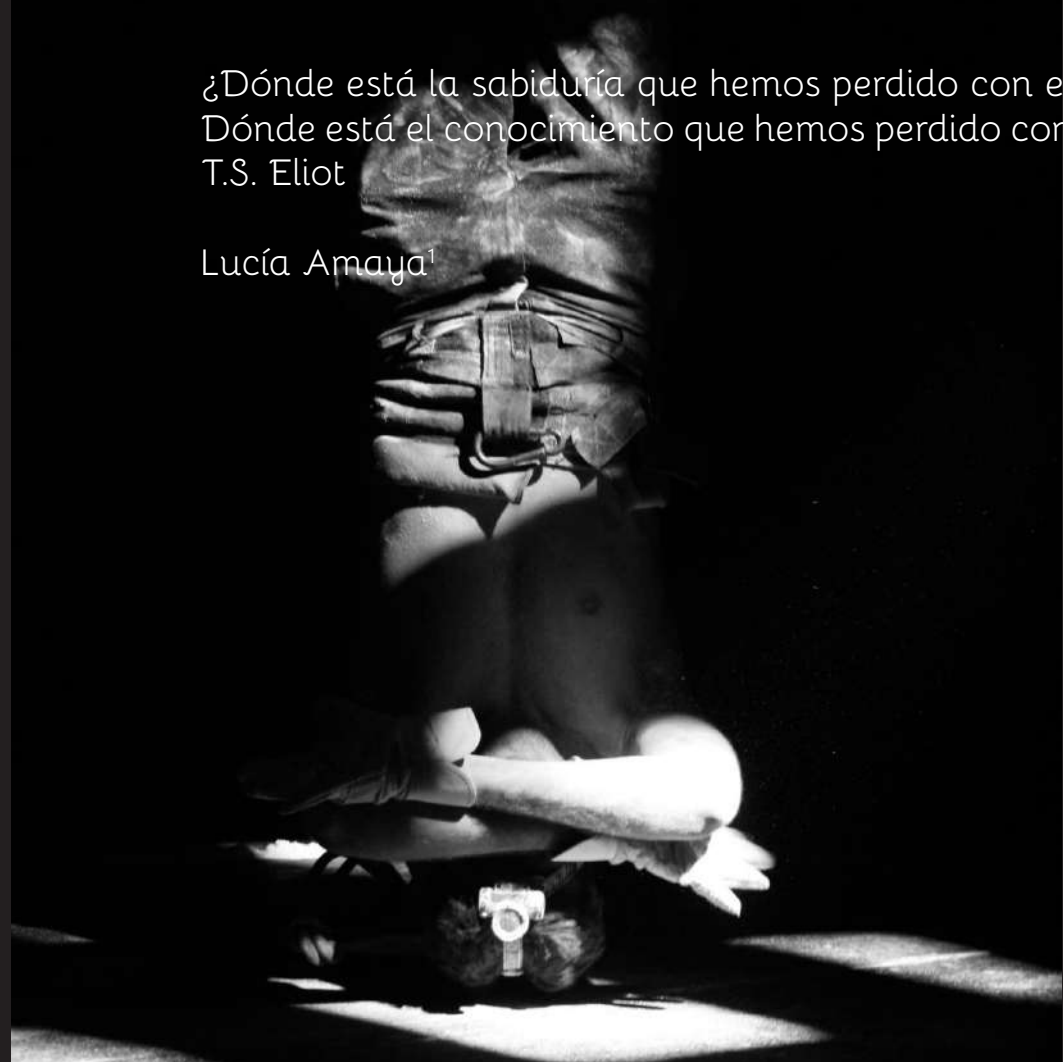
MEMORIA(S) DE PAPEL

En la Foto Ricardo Vivas Duarte, Jorge Humberto Muñoz Villarreal, Ana Ruth Velasco, Ivan Barlaham Montoya, Sara Muñoz

FRITZL AGONISTA, CARTOGRAFIA DE UN TRABAJO EN PROCESO

¿Dónde está la sabiduría que hemos perdido con el conocimiento?
Dónde está el conocimiento que hemos perdido con la información?
T.S. Eliot

Lucía Amaya¹



¹Licenciada en Arte Dramático, Especialista en Realización Audiovisual y Mg. Literatura Latinoamericana de la Universidad del Valle; Especialista en Dramaturgia de la Universidad de Antioquia y Bellas Artes.

*En la Foto : Francisco Sierra (Franc Actor). Sala de Ensayos Bellas Artes. Cali. Esquizotregia AD

Resumen

En el presente artículo, Amaya cuenta los pormenores del proceso de puesta de Fritzl Agonista, desde el conocimiento del texto de boca de su propio autor, hasta la experiencia de socialización con el público, tocando diferentes tópicos que interesan a la directora: la violencia contra la mujer, la posdramaturgia, la trasmedialidad y la búsqueda de un espectador participativo, entre otros, son temas en los que el lector se adentrará, partiendo de la excusa de la puesta en escena de Fritzl y que lo llevaran, inevitablemente, a la reflexión profunda del quehacer teatral y la experiencia performática en la actualidad.

Palabras claves:

Posdramaturgia, cartografía, multimedia.

Abstrac

In this article, Amaya talks about staging process details of theatrical play Fritzl Agonist, from listening the text from the lips of the playwright, to the experience of socialize it with the public, rasing different topics of interest for the play director: violence against women, the posdramaturgia, the multiplatform storytelling and the search of an active audience, between others, are topics that reader will access, taking as excuse the Fritzl staging, and that will take them, inevitably, to be able to strong analysis of the theatrical work and performative experience that happen in the present.

Key words:

Posdramaturgia, mapping, multimedia.

A finales del 2012, el estudiante en trabajo de grado Facultad de Artes Escénicas, Francisco Sierra Programa de Licenciatura en Arte Teatral de Bellas Artes Cali, toma el texto “Fritzl Agonista” del autor argentino Emilio García Wehbi, como material de trabajo escénico, para optar por su título de Licenciado en Arte Teatral, proyecto del cual hice parte como asesora-directora y Andrés Montes, artista interdisciplinario, como asistente de dirección. Su objetivo era “investigar la transformación de la palabra en el personaje *Josef Fritzl* a partir de posturas corporales del actor”. Después de ser aprobado su requisito académico final, decidimos incursionar desde lo profesional con la obra para lo cual nos propusimos trabajar muy de cerca con la posdramaturgia y las narrativas expandidas, en este caso transmediales.

En esta cartografía a la obra propongo una mirada al teatro contemporáneo, posdramático y transmedial, a través de la experiencia de trabajo con la obra *Fritzl Agonista*.

1. AUTOR Y TEXTO.

Emilio García Wehbi¹, escribe “Fritzl Agonista” Texto Material Teatral² para

la escena en el 2012. Monólogo o unipersonal resultado de un hecho real ocurrido en Austria llamado el “Caso Fritzl” que salió a luz pública en el 2008. Josef Fritzl confesó que encerró a su hija en un zulo sin ventanas durante veinticuatro años y tuvo con ella siete hijos; que mantenía a su hija drogada y maniatada en casa, dijo a la Policía; Fritzl, quien había asistido a cursos de formación profesional en la rama de electricidad construyó una prisión en su propia casa, a través de una pequeña puerta escondida que se accionaba mediante un código secreto que sólo él conocía. Estos hechos develados por los medios masivos permiten que otros casos similares lleguen a saberse; el autor selecciona elementos de ellos para moldear la figura de Josef Fritzl, la que desarrolla en diez secuencias, como también dibuja por ausencia a la niña, la víctima: Natascha, a quien da voz en el último cuadro.

La obra tiene un exquisito y riguroso trabajo de intertextos y palimpsestos con textos como: *Cuarteto y Swneey* Agonista de T.S. Eliot, autor norteamericano nacionalizado en Inglaterra, exponente de la modernidad; en *Swneey Agonista* se propuso trabajar una obra inacabada, escrita mediante una prosa rítmica musical, con el interés de renovar el lenguaje

teatral, acogiendo el jazz como expresión popular de una sociedad moderna materialista y automatizada que vive en el relativismo moral. En ella usa el “lenguaje como sonido”, es decir, crear con el lenguaje efectos musicales, como por ejemplo con la repetición de palabras o frases: el nacimiento, y la cópula y la muerte (en la obra de Emilio García es: nacimiento, copulación, muerte; palabras que aluden al proceso de vida). En una notaría el ciudadano promedio tiene registro civil de nacimiento, partida de matrimonio y, después de su muerte, partida de defunción; documentos con los cuales se realizan trámites legales. Al repetir reiteradamente estas palabras, marcamos la actividad básica que marca al ser humano en esta sociedad; también son frecuentes las representaciones de estados de ánimo y sentimientos a través de palabras onomatopéyicas. Cuarteto, es obra poética en la que hace una profunda meditación sobre la existencia en el tiempo y la posibilidad de trascenderlo; de ella García Wehbi usa intertextos y mantiene una intratextualidad o esencia subyacente en *Fritzl Agonista*, afirmando que “*el teatro es el campo de la interdisciplinariedad, es un palimpsesto, pura intertextualidad e intratextualidad, pura estética del espacio/tiempo/cuerpo. Mezcla de géneros: performance*

conceptual experimental, teatro-danza físicos, teatro multimediático, nuevas dramaturgias, montajes de dramas clásicos con acento en su deconstrucción, happenings, poemas escénicos, site-specifics, instalaciones teatrales, etc.; todos en contra de la histórica dominación del texto escrito”³. Además, están presentes en *Fritzl Agonista* diversos mandatos de las religiones de libros sagrados; el autor toma las palabras de la biblia y hace que el personaje Josef Fritzl capitalice estas sentencias a favor de sus intereses misóginos y de perversión, “*Dejad que los niños vengan a mí*” (Biblia. Marcos 10:14, Lucas 18:16): en este pasaje bíblico, Jesús persuade a los discípulos para que permitan a los niños acercarse a él, exaltando la pureza de estos en el plano espiritual; en la obra de García Wehbi, Fritzl justifica su comportamiento bajo una interpretación libre de la palabra sagrada: “*y su libro de la Ley/estaba escrito con tinta pornográfica/Sus mandamientos proponían/que la suma de sus placeres/debían ser siempre superiores/a los displaceres/de la niña*”⁴.

Son *Alicia en el país de las maravillas* y *Alicia tras el espejo de Lewis Carrol*, textos de cita recurrentes a lo largo de varias obras del autor como: *El sueño de Alicia* (2007) y *El orín come el hie-*

rro, el agua come las piedras o el sueño de Alicia (2010). Al respecto, el autor dice: “*En Fritzl se siente la presencia de Carroll porque la niña desciende, me ha resultado maleable y productivo como otredad, estimulante de abordar por razones de micropolítica en tanto la minorización de lo femenino. Caer en la madriguera está ligado a los ritos de pasaje presentes en casi todas las culturas humanas, por aquello de la pérdida de la inocencia o de la virginidad y el ingreso al mundo adulto; me moviliza en Carroll la potencia de la palabra, los enigmas, el estudio del lenguaje, todo ello me es práctico en mi trabajo como artista*”⁵.”

Contrariamente a lo que se hace de forma común en el teatro dramático, donde las obras empiezan su proceso de montaje desde el texto del autor, este proceso de escritura escénica arranca con una exploración del cuerpo a través de posturas del actor, con alto grado de dificultad, para poner a prueba su voz en el proceso académico; al llegar el texto se analizan las figuras logradas con el cuerpo y se determina dónde deben ubicarse; el cuerpo no está al servicio de representar lo que aparece en el texto, sino que es un lenguaje que escribe en escena de manera autónoma, por tanto, aporta un nuevo sentido a la totalidad

de la obra. “*La validez del teatro no se deriva de un patrón literario, aun cuando se pueda corresponder realmente con él. Este hecho ha llevado, sin embargo, a una confusión considerable en los estudios literarios. [...] un teatro teatral en los casos en los que el proceso de actuación en sí mismo aparece antes que el proceso dramático representado, porque en ellos dominaría la perspectiva teatral*”⁶.” La presencia del cuerpo de una forma no convencional, ayudado por una cuerda para sostener la postura, instaura la necesidad de un tratamiento de escritura escénico centrado en el acontecimiento y en la conciencia de un desgaste corporal.

El autor elabora un manifiesto para sí mismo: *La poética del disenso*, en el que plantea la necesidad de transitar por terrenos diversos a los acostumbrados, ser maleables a las necesidades de la creación; para la puesta en escena, investigamos a partir de laboratorios escénicos donde otorgamos libertad expresiva a todos los lenguajes, la palabra, no se interpreta, surge de la presión que le impone la postura corporal, que a la vez la modula y gradúa. “*En el teatro posdramático, por encima del logos, tienen preferencia la respiración, el ritmo y el ahora de la presencia carnal del cuerpo. [...] El teatro en su dimensión*

de acontecimiento presentará la palabra como forma, emanación sensible y no solo significado”⁷.”

2.TEMA: VIOLENCIA CONTRA LA MUJER.

“La cultura es la regla, el arte la excepción”.
Godard.

La violencia como fenómeno social ha estado presente en la historia de la humanidad. La violencia contra la mujer es reconocida como problema de orden mundial, movilizándolo debates y luchas para su penalización y erradicación. La victimización femenina ha permanecido oculta tras el velo de la vida privada, la intimidad familiar, sin permitir la intromisión de ajenos. La desigualdad de género en la sociedad patriarcal ha llevado a diversas formas de maltrato contra la mujer.

“En la religión, por ejemplo, también se apoya la idea de que la mujer, por naturaleza, es más débil e inferior a los hombres; en la Biblia podemos ver que Dios sitúa a Eva bajo la autoridad de Adán y San Pablo pedía a las cristianas que obedecieran a sus maridos. En la legislación romana, base de la sociedad

occidental, la mujer era una posesión del marido y, como tal, no tenía control legal sobre su persona, sus recursos e hijos⁸”. La fuerte carga histórica de las religiones donde impera la ley del padre, se manifiesta, por ejemplo, en el islamismo, donde el padre es dueño del cuerpo de la hija.

Teniendo estas referencias de los textos sagrados, la obra plantea una crítica al pensamiento religioso en general, que con su transmisión ideológica como dogma ha acentuado la violencia hacia la mujer. “En la obra, mediante analogías de la biblia se evidencia el pensamiento judío-cristiano. El padre es el dueño de la mujer. La monstruosidad de la norma es dictada por el padre en el contexto de una generación que “se devora” a sus hijos; el imaginario erótico del padre se apodera del de la hija, (...) su captor la comprime, la mancilla y la oculta para que no crezca, para que sea su cloaca, aplicando las lecciones de la carne, la escuela de las secreciones, el mandato de los jades y la mecánica de los fluidos, abriendo ventanas en su imaginación para mostrarle las ventajas de ser niña ante el mundo que le asecha a la mujer: nacimiento, copulación, muerte; incisión, ablación, sutura⁹”.



En la Foto : Franc Actor y Lucía Amaya Durante la Pta. en Escena. Sala de Ensayos Bellas Artes, Cali. Foto: Esquizotregia AD

Vista la problemática de la mujer desde este ángulo, nos hemos propuesto realizar foros después de cada función y así contribuir a una reflexión en colectivo sobre la situación de vulnerabilidad de las mujeres, pudiendo constatar que se adelantaban procesos para que se denuncien las violaciones a los derechos humanos, que se penalice a los victimarios y que haya reparación efectiva a las víctimas de violencia en contra de las mujeres.

El material escénico nos invita a reflexionar sobre la condición humana desde la manipulación de seres que no están en igualdad de condiciones y son

sometidos de forma violenta; plantea una tensión ética y fisiológica, usando lenguajes sofisticados presentes en la cultura como mandatos divinos para consumir los actos. *“Esta práctica afecta tanto a hombres como a mujeres pero el delito está fuertemente feminizado. La hegemonía patriarcal nos ha llevado a relaciones de poder y desigualdad. Fuerte influencia religiosa. Violación sistemática de los derechos humanos. El concepto de mainstreaming o transversalidad de género, promueve la igualdad de hombres y mujeres en las políticas públicas con procesos reales y resultados efectivos; para ello se debe modernizar*

la administración, la eficacia en el logro de objetivos, la eficacia económica y la legitimidad democrática de los gobiernos instando a que haya ejes transparentes en la planificación y gestión pública...¹⁰ El mainstreaming ha de ser una estrategia gradual que se inserte en todas las fases del proceso completo de adopción de las decisiones públicas en las diversas áreas de actuación, y que implique a todos los niveles, agentes y actores involucrados a través del mismo¹¹”.

3. PUESTA EN ESCENA Y DIRECCION.

“Crear una forma es borrar las que ya están”.
Bacon.

El texto de Emilio García Wehbi, Friztl Agfonista, produce una serie de sentimientos encontrados; mi primera aproximación a él fue escuchar la lectura limpia, neutral, que hizo el autor en una clase de dramaturgia en la que yo participaba, siguiendo la lectura con el texto escrito en mano; desde la misma presentación física en el papel uno queda con la sensación que el texto se derrama en el soporte, frases muy cortas, sin puntuación a lo largo de diez secuencias. Este era el texto que estábamos buscan-

do –pensé- cuando terminó la lectura; por fortuna Emilio accedió a permitirnos trabajar escénicamente con él.

“Me interesa el texto-material, el texto plagado de lugares indeterminados. El texto-material es un texto que resiste todo tipo de trabajo, incluso el rechazo total. Quien escribe tiene plena conciencia de que su texto es una provocación. Permite que todos los lenguajes se expresen con igual independencia. La música, al igual que la iluminación, no está al servicio de la obra; es un lenguaje autónomo. Me interesan los textos multimediales, los lenguajes autónomos, las amalgamas, lo performático, lo que está siempre en transformación. Diversos lenguajes escénicos atacando la percepción del espectador. Se oscila entre la liminalidad o frontera: presentación-representación. Se destaca el acto vivo¹²”.

“En su libro Estética relacional, Nicolás Bourriaud sostiene que “el arte es la organización de presencia compartida entre objetos, imágenes y gente”, pero también “un laboratorio de formas vivas que cualquiera se puede apropiar”. De acuerdo con esta definición, la actividad artística es un juego que precisa de la participación del receptor, no ya para adquirir sentido sino, incluso, para exis-

tir. La obra carece de esencia, no es un objeto, sino más bien una “duración”, el tiempo en que se produce el encuentro¹³”.

Por tanto, a partir de éste texto provocador para la creación de la puesta en escena, constatábamos a través del manifiesto de García Wehbi que: (...) *el teatro es un diálogo en forma de flujo horizontal de diferentes componentes: el campo espacial(...) el campo temporal(...) el campo literario(...) el campo sonoro, (...) y el campo visual(...)* La organización de todo este flujo da como resultado aquello que llamamos **teatro**(...) ¹⁴ Nos conectamos con las inquietudes creativas del autor, pero decidimos siempre hacer nuestras propias elecciones. Fue así como lo primero que llegó fue la fuerza del cuerpo del actor como presencia viva y propositiva en el espacio, luego el texto, lo sonoro y lo musical, lo plástico, la danza, lo político y, finalmente, la conversa. Todo lo anterior mediante la premisa de *“pensar la economía escénica a través de la síntesis, que no significa pobreza, sino la utilización de los mínimos recursos imprescindibles para lograr la máxima expresión”*¹⁵.

4. POSTDRAMATURGIA. MULTIPLICIDAD DE LENGUAJES AUTONOMOS.

“El teatro tiene que ver más con las maneras de relacionarse que con las maneras de crear mundo”.

Hans Thies-Lehmann

La posdramaturgia exige el desempoderamiento del director como dictador y propone un trabajo más sutil en la búsqueda de una potenciación de la creación colectiva en todos los lenguajes a nivel independiente; es un trabajo en proceso que se va desarrollando a partir de laboratorios de investigación y, por tanto, motivacional para todo el equipo que participa. Hemos llegado a construir una forma para que se den posibles relaciones humanas desde una “estética relacional”, mediante prácticas artísticas que apunten a proponer otras posibilidades para habitar un mundo mejor.

Como artistas independientes y comprometidos con nuestro quehacer en el presente y pensándonos el Teatro del siglo XXI, decidimos hacer elecciones estéticas desde la posdramaturgia. *“La palabra “posdramático” describe la estética y los estilos de la práctica teatral, y tematiza la escritura, la escritura dramática o el texto teatral sólo de*

*manera marginal. Existe el teatro posdramático, hecho con textos dramáticos, y de hecho con cualquier tipo de texto. [...] La palabra “posdramático” se pensó para que funcionara como un término crítico y polémico que debía diferenciar un conjunto de prácticas teatrales que estaban envueltas e impregnadas por el advenimiento de una cultura mediada predominantemente por la “performance”, de aquellas que fueron y aún siguen siendo guiadas por la idea de un teatro centrado alrededor de la estructura dramática, a la manera de la tradición de los siglos XVIII y XIX*¹⁶”. Nuestras inquietudes por explorar, desde las disciplinas artísticas, las diversas manifestaciones presentes en la puesta en escena de una obra, nos ha llevado a mantener vínculos estrechos con el arte plástico, la música, la danza, la literatura, la historia del arte, el cine, el vídeo y las nuevas tecnologías, atentos al devenir de cada una de ellas, para comprender el porqué de su manifestación en el presente y así tomar decisiones en cuanto a las nuevas escrituras que el advenimiento del internet ha propiciado (y que llamamos transmediales), donde todos aquellos que tienen de alguna manera un vínculo con los materiales que se produzcan a través de la obra, generen nuevas escrituras, bien sea a partir de comentar fotos, ví-

deos, anuncios, y publicidad en la web, críticas impresas, diálogos grabados con el público, entrevistas, etc.

El equipo de artistas que se unen para la creación de la puesta en escena de *Fritzl Agonista*, actúa bajo un renovado espíritu de trabajo en colaboración, diferente a la creación colectiva. Cada lenguaje abordado debía ser autónomo, eliminando la jerarquización que podría imponer el texto y la dirección. Por tanto asumimos el teatro como un contexto textual, donde convergen muchos textos de carácter audiovisual y sinérgico resueltos a provocar la percepción activa del espectador en la sala durante la presentación de la obra. El actor, en su condición de bailarín, asume el cuerpo como una presencia viva que agenciará un reto para la recepción, optando por un acontecer con autonomía en el aquí y el ahora de la presentación escénica. *“La gran ruptura con la mimesis se da cuando nos ubicamos -más acá o más allá- de lo mimético: cuando el teatro, mirando hacia el lado de la danza o del performance, no busca ya representar sino presentar movimientos, puras acciones escénicas, fuera de toda mimesis*¹⁷”.

La investigación empieza con *“la inquietud del actor hacia el trabajo expresivo de*

su cuerpo, en directa confrontación con la emisión de la voz, por tanto busca en las posturas corporales cómo detonar y transformar su voz, pasando previamente por un entrenamiento actoral para disponerla, al igual que su cuerpo; mediante impulsos, primero internos y luego externos, se indaga en cómo emitir la voz sin una carga psíquica, porque es el cuerpo quien debe asumir esta responsabilidad a partir de la técnica¹⁸. Una vez el actor clarifica esta ruta detonante de su presencia en el espectáculo escénico, se lanza en la búsqueda de un unipersonal que le permita asumir los retos de cara a las necesidades del siglo XXI. Es allí como llega el texto material *Fritzl Agonista* de Emilio García Wehbi. Como podemos constatar, se trata de un ensamble de lenguajes, procurando que cada uno de ellos haga sus aportes, enriqueciendo la obra y sin ser subsidiario de otro, amignorando las jerarquías a las que nos llevaba el Teatro Clásico. Posteriormente vino el lenguaje musical: éste se buscó pensando en los sonidos distorsionados, dejando de lado lo melódico, posibilitando que, a partir de una intervención indicada en un momento clave dentro de la obra, pudiesen actor, músico e instrumento fluir naturalmente dentro de la misma, propiciando la construcción de un tiempo vertical, poético, creando

una atmósfera en el tiempo horizontal, natural que moviera la sinestesia en el espectador con el uso de la luz, la sombra, el color, la intervención plástica con los materiales lazo y polvo con los que hace trazos en el espacio el actor a partir de su accionar rítmico. Como se trata de un trabajo en proceso, cada lenguaje va encontrando su afinamiento a partir del riesgo, el dominio y la virtuosidad en su hacer, rozando los límites expresivos para converger juntos en escena, saturar la percepción y perturbar a la audiencia.

5. TRANSMEDIALIDAD.

“La inteligencia colectiva valoriza la técnica, no por ciega fascinación, sino porque ella abre el campo de acción”

Pierre Lévy

La transmedialidad hace parte de los procesos comunicativos del presente; hoy día gran parte de nuestras actividades se resuelven por esta vía, la internet impuso una manera decisiva en la forma de ver y asumir el mundo a nivel global; por supuesto que esto también atañe al arte, modificando las creaciones, las prácticas y la difusión.

“En la civilización multimedia posmoderna la imagen representa un medio po-



Espacio. Teatro La Concha. Cali.

deroso, extraordinario, más informativo que la música y consumido más rápidamente que la escritura¹⁹”. Es importante que las narraciones sean, de alguna manera, trasladables a más de un medio de comunicación, con múltiples puntos de acceso para el público. Se propende la creación de una comunidad activa en torno al contenido. Los proyectos transmediáticos pretenden encontrar, para cada narración, los medios de difusión más adecuados, explorando las potencialidades de determinadas combinaciones

de medios, desde el cine hasta el Twitter o el facebook.

“La Internet ha incidido significativamente en nuestra vida cotidiana(...); es lógico que nuestras relaciones sociales hayan sido modificadas y hayan cambiado. Podemos estar en continua relación con nuestros amigos e incluso verles y oírles en tiempo real sin necesidad de tenerlos en frente nuestro(...)²⁰”. Si el teatro estudia al ser humano en su contexto, nutriéndose de lo que acontece

en el tiempo y el espacio, la tecnología debe estar entonces al servicio de la creación, dando cuenta de nuestra existencia en los albores de este siglo; debe ser una herramienta accesible a la creación abierta, plural y masiva.

Todo apunta a que tecnología y diseño se unan con las artes sin precedentes en una armonía tal que no sólo nuestras vidas se simplifiquen, sino que, lo más importante, es la satisfacción personal, en la recepción participativa desde diversos medios donde se halle la obra o la información sobre la misma, interactuando con los materiales como: afiches, pendones, artículos de prensa, fotos, vídeos, chats, fan page, blog, críticas, laboratorios, demostración de trabajo, etc.

La manera de operar en la red, las ventajas de la transmedialidad, agenciando nuevas narrativas, estaba clara para nosotros desde el inicio del proyecto; por tanto, tomamos la decisión de abrir, desde la fase inicial del proyecto, una página en internet²¹, en la cual colgamos fotografías, videos, acerca del seguimiento del trabajo en proceso que íbamos alcanzando hacia el día del estreno: 20 de marzo del 2013, fragmentos del texto, entrevistas al autor, docu-

mentales sobre el “Caso Fritzl”, suceso real acontecido en Austria. Frases que fueron noticia en su momento: “Josef Fritzl confesó que encerró a su hija en un zulo sin ventanas durante veinticuatro años y tuvo con ella siete hijos

EL ESPACIO COMO SITE SPECIFIC Y EL TIEMPO COMO PRESENTE

“El arte solo sirve para defender al hombre de su propia banalidad”
Heiner Müller.

Fritzl Agonista concibe y delimita dos espacios en su puesta en escena: uno exterior siempre en el looby, terraza o ante-sala del lugar donde tiene lugar la presentación, a partir de la idea de emparentarse con el mundo real por el que transita el espectador, y el interior, en la sala, o salón con tramoya o punto de anclaje desde donde se pueda colgar el lazo al cual está sujeto el actor y con el que está en continua relación durante su performance, apropiado como site specific puesto que nos interesa en su conformación real física, poniendo al descubierto los muros, la arquitectura en general del espacio donde se lleva a cabo la presentación. Ambos espacios “*devienen un parte del mundo ciertamente destacada, pero entendida como*

*algo que permanece en un continuum de lo real; como fragmento enmarcado en las coordenadas espacio-temporales pero, al mismo tiempo, continuación y, por ello, fragmento de la realidad de la vida*²²”. El trabajo del actor también se ve íntimamente afectado por las condiciones espaciales puesto que su recurso para estar presente en la escena implica estar suspendido de un lazo que le permite mantener las posturas corporales y realizar desplazamientos a lo largo y ancho, en ocasiones próximo o lejano al receptor, interviniendo con su cuerpo en movimiento la totalidad del espacio, irrumpiendo hacia el lugar que ocupa el espectador, manteniendo siempre un nivel de riesgo para provocar con el cuerpo sensaciones y lecturas diversas. Esto ocurre en el espacio interior, el de la sala, el de la vida oculta del personaje, el del zulo donde oculta y mancilla a su víctima.

De igual forma se hace con el lenguaje plástico y lumínico, lenguajes que atendiendo a las peculiaridades del espacio físico, teatro al desnudo, sin afore, se trabaja como un site specific, el cual siempre implicará un avance progresivo en las búsquedas específicas como lenguaje al tener que adaptarse a las peculiaridades que la arquitectura teatral brinde. “El

*arte es una práctica definida mediante el contexto. [...] El gesto estético no puede ser definido por el contenido de una obra o por su forma, sino únicamente por la construcción y detección de su contextualidad*²³”.

6. EL ACTOR: CUERPO Y PERFORMANCE.

En *Fritzl Agonista* el cuerpo que se rebela contra el discurso simbólico de la palabra. El cuerpo asume formas de manifestarse y de enunciar diferente. Proponemos en la puesta en escena “*una exposición consciente de un lenguaje muchas veces artificial y -en paralelo- un repertorio preciso de gestos y de movimientos del cuerpo*”²⁴

Asumiendo la decisión estética de atacar con la presencia en el presente de la acción, el actor-performer somete su cuerpo a un desgaste corporal consciente, por encima de las técnicas actorales que harían su presencia ficticia en el espacio físico en que tiene lugar la obra. “*El actor de teatro posdramático no suele ser intérprete de un papel, sino, más bien, un performer que ofrece su presencia sobre la escena. [...] No finge, sencillamente realiza una acción como*



Función de la obra, Trabajo en proceso. Barraca Teatro. Bogotá.
Foto: Rey Arango

resultado de un objeto que le conduce inevitablemente a ello. [...] Para el performance art así mismo como para el teatro posdramático, la presentación en vivo (liveness) se sitúa en primer plano: la presencia provocadora de los seres humanos, en lugar de la encarnación de un personaje.”²⁵

La propuesta en el monólogo *Fritzl Agonista* es “habitar la palabra mediante la búsqueda de su fisicalidad, ello convierte la búsqueda del actor en un descubrimiento” a partir de conocer su cuerpo, hace la palabra activa, porque prevalece la necesidad de sobrevivir. El acto físico, motor, de la dicción o la lectura de un texto se hace consciente en sí mismo como un proceso nada evidente, se entiende entonces el acto de hablar como acción. Resistencia hacia la perfección del buen hablar profesional. El acto físico de la voz en su esfuerzo, jadeo, ritmo, sonido y grito. En el monólogo se estudia: la modulación y la graduación de las posibilidades vocales del actor.

Apostamos en la antepenúltima secuencia a lo coral, con una apelación directa al público, rompemos con la presentación escénica para poner en juego la presencia del público en el aquí y el ahora del teatro. La voz grabada, electrónica, intensificada, descompensada, reproducida y artificialmente modificada por micrófonos resquebraja al monstruo de Astetem, al verdugo que hay en cada uno de nosotros.

Acudiendo a la fisicalidad que demanda el teatro posdramático, en el cuerpo del actor-performer se inscribe la violencia, la tortura, el abuso, para hacer visible el problema y la lucha contra la impunidad que mancilla el universo femenino. En el siguiente fragmento de la obra podemos constatar una violencia hacia el cuerpo:

*He aquí mi regla:/Confusión de besos/
pellizcos/arañazos/mordiscos/mirarte
antes/de tocarte/tratarte con dureza/
sin dulzura/pintarte los labios/de sangre
roja/y de moretones/los ojos/Machucarte/
Bañarte con mi sudar/Y salivar/
Succionar/Sentir pasión/al ponerte un
collar de perro/al dejarte una marca de
percha/en la espalda/Desfigurarte con
ácido/y rociar de alcohol/sobre tus he-
ridas/si fuera necesario²⁶*

En efecto, a diferencia del más tradicional teatro de «representación» que «re»-produce en escena personas y acciones, remitiendo a otra cosa diferente de sí, el teatro de «presentación» —del que los espectáculos de narración oral son algunas de sus muchas variantes, ya que en ellos no se ven cosas, ni acciones ni personajes, sino sólo el cuerpo del narrador en el que se inscriben los gestos, la voz los ritmos, los silencios²⁶, privilegia el cuerpo del artista convertido en sujeto/objeto (ya no en personaje), cuyo trabajo se desenvuelve en el espacio y en el tiempo reales y, por lo tanto, acentúa la autorreferencialidad, es decir, el aspecto vinculado a su propia producción. Se trata de una postura política, porque aquí “*el cuerpo es un lugar, toda textura de la que estamos tejidos*”²⁷ y la presencia es una necesidad ética ante la posible asistencia a la obra de un número indefinido de Nataschas. El nuevo uso de los signos teatrales tiene como consecuencia la disolución de las fronteras entre el teatro y las demás prácticas artísticas que, como el *performance art*, aspiran a una experiencia de lo real (tiempo, espacio, cuerpo), a una “estética integradora de lo vivo, a una producción de presencia, a la intensidad de una comunicación cara a cara”²⁸.

7. TRABAJO EN PROCESO. PERFORMANCE. PERFORMATIVO.

“El cuerpo se aproxima de modo ambivalente y amenazante al espectador porque se niega a convertirse en sustancia significadora o en ideal y rehúsa a entrar en la eternidad como esclavo del sentido/ideal”
Hans Thies-Lehmann.

Ha sido un reto privilegiar el proceso en el montaje de *Fritzl Agonista* y no producto. El término “performatividad” como derivado de “performativo” y a su vez de la palabra anglosajona *perform*, se refiere, según la filosofía del lenguaje, a los enunciados lingüísticos que en sí mismos implican acción. En el ámbito artístico, la performatividad tiene lugar desde que las vanguardias artísticas reivindican la disolución de barreras entre las distintas disciplinas (teatro, pintura, literatura, danza, poesía...). En este proceso se cuestionan los dispositivos visuales propios de la producción teatral, el decorado y la escenografía, y se incorpora la vida a la obra de arte dando la misma importancia tanto al gesto y al proceso como a la propia obra ²⁹.

El teatro consistiría en que los artistas representen, mediante materiales o

gestos, una realidad que transformen artísticamente. En el performance art la acción del artista no se pone tanto al servicio de la transformación de una realidad externa a él y de poder transmitirla sobre la base de una elaboración estética, como la voluntad de una autotransformación. El artista organiza, ejecuta y exhibe acciones que afectan a su propio cuerpo ³⁰. El performer en el teatro no quiere, en principio, transformarse a sí mismo, sino transformar una situación y, quizá, también al público. Por decirlo en otras palabras: incluso en el trabajo teatral más orientado a la presencia, persevera una transformación y un efecto de catarsis virtual, voluntario y que sucede en el futuro. El ideal del performance art es, en cambio, un proceso que emerge en un instante que es real, forzosamente emocional y que sucede en el aquí y el ahora ³¹.

Por tanto, se hacen elecciones en cuanto a “duración, instantaneidad, simultaneidad e irrepetibilidad, que devienen en experiencias temporales en un arte que ya no se limita a presentar el resultado final de su creación sino que valora el proceso temporal de la elaboración de una imagen como proceso teatral ³².

8. ESPECTADOR COMO CREADOR

“El monstruo es nuestro doble. Un “otro”, una segunda piel, una zona difícilmente cognoscible. Opaca, oscura, múltiple, inconexa, fragmentaria.”
Fernando Vásquez Rodríguez

El último tema de este artículo, como en la dinámica misma de la representación aborda la relación artista-público-creación.

Nuestro colectivo manifestó su fascinación por las nuevas tendencias del arte y en especial hacia el desarrollo del teatro en los últimos tiempos, por tuvo su capítulo especial la idea de una “dramaturgia del espectador” ³³. Se trata de brindarle al espectador una opción activa de recepción alternativa, “diferente a la que promueven los medios masivos de comunicación (...)” ³⁴, que haya una acción desalienante o emancipadora del espectador.

Todas las obras de arte, pero en especial las que incitan a la generación de múltiples significaciones, pretenden ser legibles. La lectura es la condición para la realización de sentido e implica actos de comprensión. En la lectura tiene lugar el auténtico modo de experiencia

de la obra de arte; leer estas obras no es meramente mirarlas, leerlas implica penetrar en su sentido y reconstruirlas, esto es comprenderlas.

La tarea del espectador deja, entonces, de ser la reconstrucción mental, la recreación y el espacio paciente de la imagen fija, y pasa a consistir en la movilización de la propia capacidad de reacción y de vivencia, con el fin de llevar a cabo la participación que se le ofrece en el proceso teatral ³⁵. Le apostamos a una recepción más cercana a lo sensorial sensitivo que a la razón, comprensión. El ojo, el oído, la piel, el olfato del espectador, son forzados a realizar operaciones selectivas súbitas durante la recepción de la obra.

Así, cada espectador es atacado por una densidad de lenguajes; él deberá seleccionar el de su interés, así quizás va a verse una noción de incompletitud que cada quien buscará llenar con el diálogo, la reflexión o quizás regresando a ver la obra. ³⁶

*Los lenguajes escénicos que se dan cita en *Fritzl Agonista* surgen a veces simultáneos, complejizan la recepción de la obra, porque todos ellos tienen una carga protagónica, quizás a veces estridente,*

perturbante. (...) Que la mirada crítica de ambos sea impiadosa. (...) Trabajar para el disenso, de modo de fomentar la subjetivación de éso que se llama público. Tomar al espectador como un sujeto colectivizado, no como masa ni como individuo. (...) Crear dos, tres, muchas miradas ³⁷.

Si el arte deviene político cuando potencia el cuestionamiento y la desestabilización de las identidades del espectador, la obra propicia un diálogo entre espectadores y creadores: esta herramienta transmedial, intenta generar políticas de igualdad que tengan una incidencia real en la sociedad mediante el impacto individual de avanzar en la construcción de una sociedad igualitaria.

CITAS.

1. Emilio García Wehbi nace en Buenos Aires en 1964. Es un artista interdisciplinario que trabaja en el cruce de lenguajes escénicos. Desde 1989 – año en que funda El Periférico de Objetos, grupo paradigmático del teatro experimental e independiente argentino- hasta la fecha, se ha destacado en sus actividades como director teatral, régisseur, performer, actor, artista visual y docente.

2. Texto Material: designa al texto en sí mismo, o los textos que entran en la composición de un espectáculo. En esto, el material vuelve a remitir a un texto material moderno, desmembrado, deconstruido, cuyos pedazos, en el seno de una vasta trama híbrida y fragmentaria, deberá coser el autor y luego el director. Léxico del drama moderno y contemporáneo. Jean-Pierre Sarrazac, México, 2013. El precursor del texto material es Antoine Vitez (20 de diciembre de 1930, París, Francia - 30 de abril de 1990, París, Francia): fue un director de escena y una figura central del teatro francés de la segunda mitad del siglo XX. Defiende, al contrario que Brecht, que los textos clásicos son obras arcaicas, mitológicas, y que han de ser tratados como “galeones hundidos”. Poner un clásico en escena equivale a representar las fisuras del tiempo, huyendo de toda tentativa de actualización. http://es.wikipedia.org/wiki/Antoine_Vitez

3. García Wehbi, Emilio. Poética del disenso. Botella en un mensaje, obra reunida. pág. 22.

4. García Wehbi, Emilio Fritzl Agonista, Secuencia 5, pág 9.

5. Amaya, Lucía. Entrevista a Emilio García Wehbi, vía Skype. 14 de Noviembre del 2013.

6. Lehmann, Hans-Thies. Teatro posdramático. Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, (Cendeac). 2013. Pág. 240.

7. García Wehbi, Emilio. Poética...óp. cit. Pág. 23.

8. Ayala Salgado, L. y Hernández Moreno, K.: “La violencia hacia la mujer. Antecedentes y aspectos teóricos”, en Contribuciones a las Ciencias Sociales, Mayo 2012, www.eumed.net/rev/cccss/20/).

9. Amaya, Lucía. Sinopsis para el programa de mano.

10. Lehmann, Hans-Thies. “Algunas notas sobre el teatro posdramático, una década después” en Repensar la dramaturgia. Errancia y Transformación. Manuel Bellisco (Traductor). Párraga: Centro Párraga, Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo. (2010) pág 314.

11. Pastore, Marcela. Ponencia: Comunicación para el 3er Congreso Latinoamericano sobre trata y tráfico de personas,

Bogotá, 2013, pág. 11 y 12.)

12. Colmenares, Sol. ¿Por qué le quita uno un brazo a una muñeca? Revista Juana ficción, Universidad del Valle, Cali. 2014.

13. Wenger, Rodolfo a partir de Bourriaud, Nicolas (2006). Estética relacional. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, editora.

14. García Wehbi, Emilio. Poética...óp. cit. Pág 21 y 22.

15. Ibídem. Pág. 21.

16. Lehmann, Hans-Thies. Pensar la dramaturgia. Errancia y transformación. Algunas notas sobre el teatro posdramático, una década después. Castilla la Mancha, 2011. Págs 305-322.

17. Joseph Danan. ¿Qué es la dramaturgia? Paso de gato. Serie teoría y técnica. México, 2010, pág. 48.

18. Sierra Barón, Francisco. Transformación de la Palabra en el personaje “Josef Fritzl” a partir de las posturas corporales del actor para la construcción de la obra Fritzl Agonista de Emilio García Wehbi. Monografía. Cali, 2012, pág 1

19. Hans Thies-Lehmann. Teatro...óp cit. Pág. 38.

20. <http://www.taringa.net/posts/ciencia-educacion/10432235/El-Impacto-de-la-Tecnologia-en-Nuestras-Vidas.html>.

21. <http://www.facebook.com/pages/Fritzl-Agonista-De-Emilio-Garc%C3%ADa-Wehbi/483028945092258>

22. Lehmann, Hans-Thies. Teatro...óp cit. Pág. 280.

23. ibídem. 325.

24. Repensar la dramaturgia, errancia y transformación. Hans Thies Lehman, pag 318)

25. Lehmann, Hans-Thies. Teatro posdramático. Castilla La Mancha. pág 239)

26. (Fritzl Agonista, Emilio García Wehbi, secuencia 7, pág 11).

27. Nancy, Jean Luc, Corpus. Arena Libros, 2013)

28. Lehmann, Hans-Thies. Teatro...óp. cit. pág. 237)

29. Sánchez, José A. ; Prieto, Zara. Teatro. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2010, pág. 17

30. Lehmann, Hans-Thies. Teatro...óp.cit. Pag242)..

31. Lehmann, Hans-Thies. Teatro...óp.cit. , pág 244).

32. Lehmann, Hans-Thies. Teatro...óp.cit. 238.)

33. Lehmann, Hans-Thies.. Algunas...óp cit. Pag 325).

34. José A. Sánchez/Zara Prieto. . Teatro. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2010, pág. 17)

35. Lehmann, Hans-Thies Teatro...óp.cit. , pag 238).

36. García Wehbi, Emilio. Poética ...óp. Cit, pág 4)

37. García Wehbi, Emilio. Poética ...óp. Cit, pág 1)

• • • •



TEATRO MUNICIPAL
Enrique Buenaventura

FRITZL AGONISTA

de Emilio García Wehbi

PROYECTO FRITZLAGONISTA

OCTUBRE 24 DE 2013 / 7:30 p.m.

TEATRO MUNICIPAL ENRIQUE BUENAVENTURA

Carrera 5° N° 6 - 64 Tel: 881 31 31
Santiago de Cali, Colombia



Transmedialidad. Sala de Ensayos Bellas Artes. Cali. Esquizotregia AD

CalidA
una ciudad para todos



ALCALDÍA DE
SANTIAGO DE CALI
SECRETARÍA DE CULTURA
Y TURISMO

WWW.TEATROMUNICIPAL.GOV.CO

Tensiones entre creación y circulación en el teatro colombiano¹

Fernando Vidal Medina²



¹ El presente artículo fue publicado en la revista PASODEGATO de México, en el dossier Mercado Laboral: Iberoamérica, Número 54, Agosto/septiembre 2013, ciudad de México.

²Fernando Vidal Medina

Director de teatro, dramaturgo e investigador en estéticas urbanas, ha representado al sector teatral en el Consejo Nacional de Teatro 1999 – 2002, dirigió el Festival Nacional de Teatro Cali 96 y fue decano de la Facultad de Artes Escénicas de Bellas Artes, Cali. Actualmente dirige el proyecto escénico Viento Raspao.

*Foto EL Vientre de la Ballena – Teatro Petra – Foto Sandra Zea

Resumen

En este artículo, Vidal realiza un recorrido histórico y crítico por los intersticios del quehacer escénico en nuestro país. Desde la mirada gubernamental, cuyo propósito es auspiciar y estimular el desarrollo de una nacionalidad multicultural, pluriétnica y una ciudadanía cultural democrática a la mirada de los realizadores: estrategias para la supervivencia artística a través de la fidelización de públicos, llegando a la realidad de las salas concertadas; los devenires de la gestión, la comercialización o el afianzamiento de grupos fieles a la creación colectiva, entre otros, sirven al lector para ilustrarse en las tensiones de los realizadores dedicados a las artes escénicas.

Palabras Claves

Nuevas teatralidades, riesgos estéticos, teatro y trabajo, dinámicas de creación, proyección artística.

Abstract

In this article, Vidal makes a historical and critical journey through the interstices of the scenic work in our country. From the Governmental sight, whose purpose is to support and stimulate the development of a multicultural citizenship, multi-ethnic and democratic cultural citizenship, to the art workers sight ; strategies for artistic survival through the public loyalty, coming to the reality of the public subsidized theaters, arriving to management, marketing, or the strengthening of groups dedicated to the group creation, among others topics, serve the reader to illustrate what is happening in the present situation of art groups dedicated to performing arts .

Keys Words

New theater, aesthetic risks, theatre and work dynamics of creation, artistic projection.

La pregunta sobre el mercado laboral del teatro en Colombia podría referir a la demanda de trabajo formal e informal para los profesionales de las artes escénicas, los técnicos especializados y los artistas de otras disciplinas que participan con sus diseños y materializaciones en un proceso de creación, o para los productores y gestores culturales que dinamizan y posibilitan la circulación de la obra artística y el encuentro con el público; todo lo cual conlleva a identificar las instituciones, empresas u organizaciones públicas y privadas que intervienen en este juego de ofertas y demandas simbólicas y también financieras; o, quizás, se podría preguntar por las iniciativas personales y grupales para la construcción de un proyecto de vida artístico de carácter profesional que sea autónomo, sostenible, que dialogue con las culturas, que sea capaz de autoevaluarse para consolidarse y entrar en las dinámicas de las políticas culturales vigentes, o de los juegos de la oferta y la demanda del mercado cultural, con todo y teatro en Colombia, con todo y sus contradicciones.

Por su historia, el teatro colombiano es joven. En 1959 se sientan las bases para constituir la primera compañía oficial de teatro en Colombia, el Teatro Escuela de Cali, que duró hasta 1968, siendo un ejemplo exitoso de realizaciones escénicas que generaron la aceptación de un público nacional y de allende las fronteras patrias.

Ahora bien, dando un salto vertiginoso en el tiempo hasta el momento actual, por lo contrario y por un extraño designio neoliberal, es una política cultural la que el Estado no asumirá la financiación directa de una Compañía Nacional de Teatro, pues su propósito es auspiciar y estimular el desarrollo de una nacionalidad multicultural y pluriétnica, aportar a la construcción de una ciudadanía cultural democrática, como lo postula el Plan Nacional de Cultura 2001-2010, que aún está vigente.

Le ha quedado el espacio de la creación artística a la sociedad civil, por lo que grupos y compañías teatrales se conforman entre los artistas por iniciativa personal o institucional, en diferentes modalidades organizativas, que mixturán varias actividades para generar estrategias de fidelización de públicos y entrar en los devenires de la gestión, la comercialización y el marketing cultural, o abrirse campo en el terreno del trabajo social comunitario.

A pesar de las dificultades que conlleva la decisión de hacer teatro en Colombia, es una realidad verificable que la oferta de espectáculos y obras teatrales prolifera en diversas modalidades por todo el territorio urbano del país. Se abre una gama de espectáculos en la cartelera nacional, que van desde la stand-up comedy y las alianzas estratégicas de estrellas de la televisión para aprovechar

su imagen con la puesta en escena de episodios de esposas y maridos infieles, en un extremo del menú, hasta los grupos de creación colectiva que sus contradicciones. Por su historia, el teatro colombiano es joven. En 1959 se sientan las bases para constituir la primera compañía oficial de siguen fieles a sus planteamientos pero adecuándose a los temas y lenguajes de la cambiante realidad, o los grupos que se proponen la relectura de obras clásicas del repertorio universal y latinoamericano, así como las nuevas tendencias dramáticas y performáticas, sin olvidar la amplia oferta de teatro escolar que busca hacerse a este público cautivo. El espíritu gremial y asociativo entre estas contrastadas visiones estéticas ha sido muy difícil, pues ha estado mediado por prejuicios y malentendidos ideológicos que a la postre han generado un movimiento teatral fraccionado y poco contundente a la hora de negociar y concertar con el Estado.

Surge así el diálogo entre un Estado que abre unas opciones de financiación y apoyo, como el programa Nacional de Estímulos que en 2013 se compromete a entregar 435 estímulos estimados en 10 mil millones de pesos colombianos, y el llamado sector cultural que abarca a los artistas independientes, a las agrupaciones con trayectoria, a las nuevas propuestas, a la institucionalidad, a los gestores y a los productores, a los críticos e investigadores que propician la inserción so-

cial y la resonancia generacional e histórica, a los procesos intencionales de formación de públicos, etc. El presupuesto oficial es un recurso limitado para la cantidad de proyectos existentes, pero un recurso, al fin y al cabo, que desde que se definió la política se ha mantenido, más no incrementado de manera considerable.

Se presenta un desequilibrio, pues, entre las intenciones del Plan que dimensiona la importancia de la cultura para el desarrollo del país, muy fuerte como discurso, sin que se perfeccione el incremento presupuestal de manera considerable, como eje transversal de desarrollo. Recordemos que estamos en un país caracterizado por un problema permanente desde 1949 de orden público o violencia social, que eufemísticamente se evita nombrar como guerra civil, pero que además de desangrar los campos y la periferia urbana colombiana, ha dedicado un alto porcentaje de su presupuesto a la defensa nacional y armamentismo dejando lo mínimo para la inversión en cultura y educación.

Uno de esos programas que más ha contribuido a la consolidación, cualificación y permanencia de un buen número de agrupaciones independientes, es el Programa Nacional de Salas Concertadas, que surge como un ejercicio concertado con el sector teatral en el Congreso Nacional de Teatro que se realizó en Medellín en 1994, después



Las Danzas Privadas De Jorge Holguín – Foto Pag Web Flickr Teatro Maticandelas.

de reuniones locales y departamentales en las que se consideró necesario fortalecer y estabilizar las salas de los grupos que lograron mantener a pulso un espacio para ensayar y presentarse. Como consecuencia de la convocatoria del presente año, se ha decidido el apoyo a 95 salas del país, divididas en históricas, medianas, pequeñas y experimentales, con una inversión que supera en poco los 2 mil millones de pesos. Entre los requisitos de esta convocatoria está la demostración de las estrategias de fidelización de un público, de gestiones para cofinanciación y diversificación de fuentes de financiación, y de un presupuesto que contemple la capacidad de sostenimiento del personal que participa en el proyecto.

En este punto, se evidencia en los proyectos una mixturación de actividades como la manera de diversificar las fuentes e ingresos, dando talleres y aceptando entrar en acciones pedagógicas abiertas con empresas, escuelas, asociaciones sociales, etc., así como prestando otros servicios, tal cual las comparsas para la animación festiva, o el alquiler de la sala como espacio de reuniones comunitarias, o diseñando espectáculos por encargo para alguna efemérides y evento particular, de índole social o empresarial.

Podemos afirmar que el sector de salas, sean concertadas o no, ha sido factor fundamental en el desarrollo de nuevas teatralidades y en la pervivencia de las históricas, puesto que

contar con un espacio físico adecuado para la exploración escénica es garantía para potenciar un ambiente propicio a la realización de proyectos artísticos escénicos.

Hay trayectorias que han marcado hitos en la novel historia del teatro colombiano, algunas están vigentes y activas como la del grupo La Candelaria de Santiago García, ícono y maestro fundador de la dramaturgia nacional junto con Enrique Buenaventura, y un numeroso movimiento que se reúne en torno a la Corporación Colombiana de Teatro, cuyo auge fue en las décadas de los sesenta y setenta del siglo xx, aportando una metodología de creación que se reconoce como la creación colectiva, una estética de la puesta en escena que era de ruptura en su momento y se definía por una narrativa centrada en el grotesco y el esperpento, así como una ética centrada en el compromiso con lo social y su transformación, que conllevó a la escritura de una dramaturgia nacional que dialogara con la cultura universal pero tratando temas e historias propias.

Como consecuencia de esta teatralidad centrada en la búsqueda de una sociedad más justa e igualitaria, sustentada en la militancia y los planteamientos ideológicos, el público estaba en las universidades, los centros sindicales y comunitarios, era una actividad de voluntariado en muchos de los grupos, postulándose un modelo de artista teatral llamado hombre de teatro, un artista comprometido con las causas sociales y capaz

de desempeñarse de manera integral en casi todas las áreas del oficio escénico: actor, escenógrafo, dramaturgo, director y en síntesis animador sociocultural. Esta cualidad degeneró en un toderismo que en la mayoría de las experiencias impidió el salto cualitativo a un ejercicio profesional dispuesto a enfrentarse a otros públicos y visiones del mundo y, sobre todo, a sustentarse económicamente de su actividad. Por fortuna, esta situación se ha ido resquebrajando en los últimos 20 años y actualmente existen iniciativas novedosas que logran conciliar la calidad artística con la rentabilidad económica.

Un primer deslinde hacia un proyecto profesional que permita vivir del oficio lo hace el Teatro Libre de Bogotá, con Ricardo Camacho a la cabeza, cuando le apuesta a montar obras de la literatura dramática contemporánea y clásica, como una manera de recuperar un público que se había alejado de las salas por el agotamiento de una estética centrada en el grotesco criollo. A su lado, aparecen otros grupos que con el paso del tiempo se han ido consagrando por la calidad de sus espectáculos y el riesgo creativo, como el Teatro Maticandelas de Medellín, con una casa que ofrece varias opciones de actividades, y un repertorio que se pasea por la geografía nacional. Incluyo en este aparte a Mapa Teatro y el Teatro Petra de Bogotá, que han experimentado nuevas teatralidades y asumido riesgos estéticos en la dramaturgia y la puesta en escena dignos de consideración y reconocimiento.

También hay que inscribir en este proceso de reformulación hacia la consolidación profesional y el ingreso al mercado laboral del teatro, la aparición durante la década de los setenta del siglo pasado de los primeros programas profesionales de carácter universitario como la Escuela Nacional de Arte Dramático en Bogotá, el plan de arte dramático en la Universidad del Valle y en la Universidad de Antioquia, hasta completar la veintena de programas que existen en la actualidad, configurados en una red de Escuelas Superiores de Teatro, que han cualificado los procesos de formación y diversificado las visiones y los enfoques formativos, pero también han diseñado un perfil profesional y ocupacional como requisito en el diseño de sus programas. Este proceso formativo ha dado como resultado nuevas agrupaciones o equipos de trabajo creativo, que desde la década de los noventa y sobre todo en lo que va de este siglo, se han caracterizado por la aparición de otros repertorios y un diálogo abierto con las tendencias universales, con la intención de ocupar nichos de públicos en el consumo cultural.

Sin embargo, es necesario caracterizar las tensiones que estos cambios de paradigmas y de soportes legales han generado en los procesos de creación y en las dinámicas de producción, en cuanto a las exigencias implícitas al ingresar en las lógicas de la productividad y más aún, en el ámbito de las industrias culturales. Aunque cada grupo

ha ido encontrando su manera particular de resolver este asunto contradictorio, considero que lo más difícil para el sector ha sido aprender a traducir su desempeño a términos numéricos y de logros mensurables, en los informes de gestión que se deben entregar a las entidades financieras o de apoyo, puesto que es un ejercicio cuantitativo, sin perder la capacidad de visibilizar y conciliar en estos informes los resultados obtenidos en términos estéticos, artísticos, culturales.

Pasar del campo de la creación al de la producción y comercialización es cambiar de preguntas, o por lo menos, poner a dialogar puntos de vista quizás encontrados, lo que ha obligado a replantearse el modelo de organización grupal, el concepto mismo del grupo que giraba en torno a un director/ dramaturgo, maestro iluminado y sus discípulos, a un esquema organizativo más abierto que le abra el espacio y la participación gestores culturales, productores, gerentes de arte. Al lado de preguntas sobre el efecto comunicativo de la obra con el público, de los impactos receptivos, que responden al tipo de relación que se busca con un espectador ideal y se verifica con los espectadores reales, prefigurándose experiencias sensoriales, emotivas, que conmuevan al público asistente, al lado de este campo de acción se encuentra el territorio en el que se habla de la sostenibilidad y la permanencia del emprendimiento cultural en el tiempo,

aspecto que tiene bases económicas y se refiere a recursos y fuentes de apoyo. Y las preguntas de este campo están signadas por lo cuantitativo y se expresan en números, pues éstos son los indicadores de logro en el mundo de la gestión: ¿diga el número de espectadores asistentes a sus funciones catalogados en rangos de edad, género y estrato social?, ¿cuántas funciones ha realizado durante el presente año y demuestre que supera el mínimo contractual exigido?, ¿a cuantas redes, alianzas estratégicas y circuitos culturales pertenece?

Resolver esa tensión o por lo menos encontrarle soluciones prácticas en el ejercicio del oficio escénico es una de las tareas actuales de los grupos y compañías colombianas, una tensión entre los postulados estéticos y éticos del arte teatral y las demandas de la planeación, la ejecución y la evaluación que exige el mundo de la economía al ámbito cultural. Tensión que se manifiesta en relación al desbalance, o por lo menos a la oscilación, entre la búsqueda de un efecto comunicativo, de convivio teatral, y el éxito comercial de asistencia de espectadores, de interés de patrocinios, de trayectoria en la gestión de proyectos.



Obra Ensayo General escrita y dirigida por Fernando Vidal, Grupo Viento Raspao En la foto Lisímaco Níñez y Francisco Morales, Fotografía de Juancho Agudelo

CÓMO LLEGAR A VEINTE

Henry Díaz Vargas¹

¹Dramaturgo, director y actor. Su obra escrita está compuesta por más de 45 textos en los que se encuentran varios guiones para cine. Cofundador de la ACADEMIA DE TEATRO DE ANTIOQUIA en 1981. Y director fundador del grupo LAS PUERTAS TEATRO con el que realiza sus trabajos profesionales y pertenece a la misma Institución. Docente de varias universidades y co-gestor de la TÉCNICA Y LA TECNOLOGÍA EN ACTUACIÓN Y DRAMATURGIA DE LA ESCUELA SUPERIOR TECNOLÓGICA DE ARTES DÉBORA ARANGO. Premio nacional en varias oportunidades con las obras: El Cumpleaños De Alicia, Más Allá De La Ejecución, Las Puertas, La Sangre Más Transparente. Premio Departamental con las obras: Colón perdido y desconocido, El Salto Y Las Voces, Euma De Illapa, Balam Y Jaibana.

Resumen

En este artículo, Díaz da pormenores detallados de la experiencia de dirigir una revista especializada en teatro durante dos décadas. Frente al pesimismo frecuente que circunda la actividad editorial, respecto a la difícil tarea de obtener reflexiones para la revista, lograr una continuidad cíclica- en este caso anual- de las publicaciones, participar constantemente en distintos movimientos y programas estatales y privados, dialogamos con un dramaturgo prolífico, entregado a apoyar el universo teatral de Medellín, dispuesto a seguir defendiendo un medio de comunicación eficaz para profesionales y amantes del teatro colombiano.

Palabras claves

Revista teatral, Dramaturgia, Veinte años, Ateatro.

Abstract

In this article, Diaz gives particular details from the experience of directing a specialized theatre magazine for two decades. Front the frequent pessimism surrounding the publishing activity, the difficulty in obtaining reflections for the magazine, the a degree of continuity of the publication - annual in this case - the constant participation in many government and private programs, we talk with a successful playwright, ready to support theatrical universe of Medellín, prepared to stand for an effective way of communication for professionals and lovers of Colombian theatre.

Keywords

Theatrical magazine, dramaturgy, twenty years, Ateatro.

“Todo lo que hacemos,
Lo que sufrimos,
Lo que gozamos
Deja un eco,
Una música a lo lejos”
Poética, de Fernando Linero

Ser o no ser pesimista es cuestión propia. Hasta de selección, según el talante del tiempo en que se vive, la edad que se tenga y las necesidades propias de lectura, consulta o investigación. O según la butaca desde donde se observa. Sin embargo mirar hacia atrás, mirar revistas de teatro que se han publicado durante veinte años le da a uno cierta holgura en eso de pensar sobre el pesimismo. Un país como el nuestro, no conozco otro como este para decir comparativamente, un país donde la cultura teatral lucha positivamente para que dejen de pensarla como eventos de caridad o actos conmemorativos de días cívicos, ya es mucho decir. El teatro en nuestro país ya tiene personalidad propia en una buena parte. Y, en esto, tienen mucho que ver la comunicación entre los grupos, entre sus integrantes, las escuelas de teatro, los medios masivos de comunicación, los festivales, las muestras, el acorte de las distancias informativas y las revistas entre tantos otros y otras posibilidades.

Hablar de la revista *A teatro* se me hace repetitivo frente a las condiciones para sostenerla, pero no hay otra cosa que decir o escribir, porque las condiciones siguen igual



Portada de Revista #1

de confusas que hace veinte años, en cuanto a la financiación, más no en cuanto al contenido. Nunca habrá apoyo económico suficiente sin que medie una lucha titánica con el Estado para arañar recursos y se da por descartado el apoyo privado; en Medellín eso es impensable. ¡Ojalá esté equivocado! Pero siempre habrá apoyo moral de los amigos y, además, demuestras de los que no gustan que se hagan estas cosas bien elaboradas en su forma y bien planteadas en su pensamiento. Pero siempre

habrá de qué hablar o escribir en una revista especializada de teatro. Siempre hay grupos jóvenes y viejos teatreros que renuevan su balumba de sabiduría, también gente que le gusta leer y hasta instruirse teatralmente.

La inquietud severa frente al hacer es ¿cómo diablos la menguada Asociación de los Trabajadores de las Artes Escénicas, fundada también hace 20 años, *Atrae*, ha hecho con todas sus dificultades y transformaciones para sostener la publicación de la revista y llegar al número veinte al cabo de igual número de años en condiciones tan civilizadamente bárbaras y criminalmente neoliberales?

Si miramos a Medellín cuatro lustros antes, 1994, encontramos un boom escénico, un hervidero teatral creativo, dinámico, académico, polémico, literario, comprometido, independiente, solidario y sobretodo vital en su pensamiento, proyección y marcando diferencia a nivel nacional. Agrupaciones, unas dinámicas, otras pasivas y tranquilas, las que desaparecen como aparecieron y las que perduran como si nada. Emergieron intentos dramaturgicos con nuevos fundamentos más allá de la inspiración. Se sostienen algunos, con el criterio de la producción grupal aislada e independiente de los auxilios, con mayor o menor calidad en la experiencia estética. Esto fue gracias a excelentes dramaturgos extranjeros que encontraron algún terreno apropiado para la escritura coherente según la necesidad



Portada de Revista #20

expresiva y la claridad para los que entendieron que esto de escribir es un oficio, con todas sus aplicaciones e implicaciones y no un señalamiento divino que puede sacrificar un mundo para pulir un verso. Son los personajes los que se expresan en determinadas circunstancias. Por ahí radica, entre muchos otros meandros, el valor dramático de los textos que, en últimas, son puntales; que sostienen la maquinaria creativa del teatro de nuestros tiempos, como en otros tiempos en otras latitudes, por supuesto.



Contraportada Números Anteriores

La dinámica del teatro a veces se calibra con la producción de textos, montaje de obras, circulación de las puestas en escena, foros, seminarios, conferencias, lecturas dramáticas, crítica, investigación y apreciación, publicaciones, lanzamientos de libros, etc. Esto se alcanza a vislumbrar con la certeza del documento en las veinte publicaciones de la revista. Debemos tener en cuenta que la revista A Teatro no sólo se circunscribe a la publicación. Junto con Atrae y otras instituciones teatrales como la Academia de Teatro de Antioquia, entre otras muchas, se organizan seminarios de carácter académi-

co y pedagógico, foros acerca de diferentes tópicos, desde discusión de directrices del Ministerio de Cultura hasta políticas municipales que afecten el que hacer teatral, talleres sobre las artes escénicas, encuentros, funciones, edición y presentación de libros, etc. porque como señala su slogan: A Teatro ¡es un escenario más! Por fortuna, se ha buscado, pues, poner la experiencia escénica en común: desde su gestación en idea hasta su observación de “la puesta en relieve”, como dice Gilberto Martínez, como espectador de la obra.

Ahí entra en juego la táctica y la estrategia de A Teatro. La revista no sólo es biela sino aceite del engranaje teatral de la ciudad. Observa, analiza, opina, empuja y ruge por su actividad creativa. La revista ha encontrado un nicho a nivel cosmopolita en los festivales internacionales de teatro, donde se distribuye, intercambia, se solicitan artículos, etc. En su consejo editorial hay personas creativas en todos los sentidos que discuten, opinan y se expresan con absoluta libertad y diversidad de criterios. También los invitados al Consejo, los asesores y colaboradores permanentes de otros países han hecho posible estos veinte años y veinte números.

Según nuestra primera revista, año 1996, las suscripciones invitan a los tres números anuales que se pensaban sacar, a solo \$8.000 los tres números para Colombia. ¡Ambición del proyecto! ¡Qué maravilla haberlo pensado así: eso es soñar en grande! Y ahora al

cabo de veinte años se han publicado 20 números, lo que equivale a un promedio de uno por año, y a \$16.000 cada una para Colombia, hoy en día, año 2014. Sigue en juego la maravilla como si fuera un artificio literario.

Con la diletancia proverbial de todos nosotros, los creadores teatrales, la maravilla se hace mayor. Y con el tiempo que pasa y cuando al creador sus fuerzas le alcanzan, no para crear por voluntad sino por la frustración -como diría el poeta- creo que hay fuerzas mayores que hacen que esta revista tenga la presencia lograda y respeto merecido hasta el momento.

¿Cómo se mantiene una presencia tan precisa, indispensable e identificable por su aporte al movimiento teatral? Rodrigo Toro lo señala como *el granito de arena* de la revista y yo lo transcribo por su importancia en la participación directa de: “la ley de la Cultura, la Ley del Teatro, el Programa Nacional de Concertación, El Programa Nacional de Estímulos, La Política de Formación de Públicos, la puesta en marcha del Sistema Nacional de Teatro, integrado por los Consejos departamentales y locales y la figura del Congreso Nacional”. Esto a nivel nacional. A nivel local la participación de la revista se ha constituido en posibilidad creativa para la experiencia artística teatral. Así, vista desde la garita de los veinte años, es posible entender el porqué de los veinte números de la revista.



¿Cómo hace una revista para avanzar entre tantas otras, que ya son memoria y olvido pero que, por fortuna, queda su constancia en los anaqueles para la investigación o consulta adrede o impuesta por profesores amantes o frustrados de teatro? A veces uno se pregunta esto, sobre todo cuando ve pasar el tiempo árido de publicaciones con contados oasis y se cree el cuento de que la mentalidad pesimista, si nos ha abordado en tiempos aciagos, ha sido derrotada por enterezas como la de Juan Pablo Ricaurte.

Juan salió del grupo de teatro del Colegio Marco Fidel Suarez de Medellín a principios de los años ochenta, fundado por profesores, entre los que se encontraba Amado Lopera y que también dirigió, quien les escribe, por dos años. Luego Juan estudió recreación, hizo cuentería, estudió asuntos de ciudad, el Arte y la Cultura, la gestión cultural, armar programas de auxilios y estímulos; se forjó en las luchas con Colcultura, luego se dedicó a la creación del Ministerio y a enfrentar las Secretarías, Institutos y tantos adefesios oficiales. También se dedicó a armar Congresos, Festivales de teatro local, nacional e internacional; a producir obras, a propender por los derechos de los hacedores de Teatro. Actualmente, es docente y dirige la revista. Lleva adelante tanto a ATRAE como a la revista A TEATRO. Desde su fundación ha arrastrado, sobre sus espaldas, las voluntades azarosas de los miembros del Consejo de la revista y de los colaboradores nacionales e internacionales. Amén de las

afugias que rodean un equipo *ad honorem* y que lucha por la sobrevivencia en el medio, la dificultad de conseguir los textos, más los intrínquilos que merodean los pasillos oficiales y los nudos de los estímulos. No le ha sido fácil a Juan Pablo Ricaurte.

No soy quien para predecir qué va a suceder en el tiempo con los próximos números de la Revista porque, a ratos, ve uno a Juan Pablo con visos de derrota y angustia: más por la condición humana del debate personal con la vida, el medio, los mercachifles de las Artes escénicas, que por la circunstancia de la publicación. Al día siguiente algo nuevo ha borrado los vestigios de la borrascosa desazón; ese panorama de cualquier día perdido le ofrece a uno pícaras anécdotas entre lo irónico, lo filosófico, lo titánico y lo fantástico. Borear la demencia creativa. Es la única salvadora en estas actividades editoriales teatrales que han hecho posible que, ser o no ser pesimista, sea una cuestión propia. Nunca nos habíamos preguntado el cómo pero siempre nos preocupó el porqué. Y ahí va la revista ATEATRO... Ya me pidió Juan Pablo el artículo para el próximo número... Me acabó de llamar para el número 21... No puedo ser pesimista. Tenemos Consejo editorial próximamente... Qué vaina y con todo lo que hay por hacer... ¿Cómo pasar de veinte?

• • • •



REPERTORIOS FACULTAD DE ARTES ESCENICAS 2014

Jackeline Gómez Romero ¹
(Selección Fotográfica Y Notas)

¹Jackeline Gómez Romero: Licenciada en Arte Teatral (Bellas Artes) Especialista en Dramaturgia (Universidad de Antioquia-Bellas Artes), docente universitaria en el Instituto Departamental de Bellas Artes y la Universidad Icesi. Premio Mejor Actriz de Reparto en la 7^a Fiesta del Teatro San Martín en Caracas-Venezuela 2005. Premios a Mejor Guión Original, Mejor Dirección y Mejor Puesta en Escena con la obra “El Vuelo” (Icesi) en Festival Regional de Teatro Universitario Ascún 2013.

En este número de la revista Papel Escena, presentamos a nuestros lectores una variada gama de repertorios realizados en el año 2013, resultados estos de los procesos académicos de los planes de estudio Licenciatura en Arte Teatral y Bachillerato Artístico en Teatro, oferta de la Facultad de Artes Escénicas F.A.E. del Instituto Departamental de Bellas Artes, Valle del Cauca.

Licenciatura en Arte Teatral L.A.T

En el marco del problema dramático específico del segundo año, que tiene como tema “el otro”, se presentan dos puestas en escena que tienen como base la triada Situación-Acción-Personaje, a través del uso de la técnica de la Comedia Del Arte. “Saludos” (2013-1) emanada de las obras Escena para Cuatro Personajes y Los Saludos, del dramaturgo franco-rumano Eugéne Ionesco y “Un Cuervo en la Madrugada” (2013-2) del dramaturgo uruguayo Carlos Maggi, son las dos propuestas escénicas que L.A.T. presenta a la comunidad académica, teatral y en general. El primer montaje de este grupo de estudiantes. Para el año de “la palabra”, el énfasis del proyecto académico está puesto en la interpretación del texto dramático, los actos de habla y la generación de sentidos a través de los múltiples lenguajes de la escena. Los sextos semestres de L.A.T. presentan dos montajes que exploran estos temas, base para el trabajo actoral y teatral: “La Muchacha de los Libros Usados” (2013-1) del dramaturgo y director Argentino Arístides Vargas, “Electra” (2013-2) versión de las Electras de Sófocles y Esquilo. El problema dramático específico del cuarto año, explora el tema de “el pensamiento”. Las dos propuestas de los octavos semestres apuntan hacia el teatro de ruptura, con textos de dramaturgia contemporánea y de corte postdramático que deconstruyen el concepto del Drama en sus formas convencionales. “Kvetch, Comedia Americana” del inglés Steven Berkoff, “La Penúltima Cena” del colombiano Fabio Rubiano Orejuela, ambos dramaturgos, directores y actores de reconocimiento mediático y con grupos interdisciplinarios de trabajo experimental; son los montajes que a continuación se presenta en esta edición.

Bachillerato Artístico en Teatro B.A.T.

Las puestas en escena de los grados 9, 10 y 11 tocan temáticas tradicionales del teatro universal y latinoamericano como lo son nuevamente La Comedia Del Arte y la Creación Colectiva. Del ciclo de Interpretación, el grado noveno presenta el montaje “El Amor y la Locura” de dramaturgia anónima. Del ciclo de Aplicación, el grado décimo trae la puesta en escena “Mentiritas de Amor” con la dramaturgia y dirección de Mavim Sánchez y el grado once presenta la obra del dramaturgo colombiano Enrique Buenaventura “A la Diestra de Dios Padre”.

REPERTORIOS LICENCIATURA EN ARTE TEATRAL

Imagínese el siguiente cuadro: la novia, la casi ex-esposa, y la amante, juntas, en el mismo lugar, a la misma hora. Dupona, la novia, ha llegado de sorpresa a casa del Caballero Hermoso, con la idea de pasar una velada romántica. Durana, la casi ex, llega de repente con la intención de recuperar al Caballero Hermoso y darse una segunda oportunidad. Martina, la abogada, ultima con el Caballero Hermoso los detalles del divorcio y otras cosas... ninguna de las tres sabe que la otra está allí, ni él tampoco... Esta obra surge como una versión libre de las obras Los Saludos y Escena para Cuatro Personajes del dramaturgo franco-rumano Eugéne Ionesco.

Las Directoras

Jackeline Gómez Romero:

Licenciada en Arte Teatral, Especialista en Dramaturgia, actriz y docente universitaria en el Instituto Departamental de Bellas Artes y la Universidad Icesi. Premio como Mejor Actriz de Reparto en la 7 Fiesta del Teatro San Martín en Caracas-Venezuela 2005. Premio a Mejor Guión Adaptado en Festival Regional de Teatro Universitario Ascún 2012. Premios a Mejor Guión Original, Mejor Dirección y Mejor Puesta en Escena con la obra "El Vuelo" en Festival Regional de Teatro Universitario Ascún 2013. Entre sus obras dirigidas se cuentan: Percloruro de Hierro, Cena Desagradable, Blondinette, El Vuelo, entre otras.

Paula Andrea Ríos:

Licenciada en Arte Teatral, actriz y docente en el Instituto Departamental de Bellas Artes y el Coro y Orquesta Infantil y Juvenil de Decepez. Su trabajo se centra en la expresión corporal, el entrenamiento en danza y la dirección de actores. Entre sus obras dirigidas se encuentran: Los Intereses Creados, Los 7 Pecados Capitales, Carro Etenidad, entre otras. Ha participado de proyectos teatrales de alta importancia a nivel nacional e internacional.

SALUDOS

SINOPSIS



En La Foto María Del Mar García. Fotografía: Andrés Felipe Villota.



En la Foto de Izq. a Der: Duberly Posada, Jenifer Moreno, Karen Guerrero. Fotografía: Andrés Felipe Villota.



En La Foto De Izq. A Der: María Del Mar García, Bryan Ordoñez, Jenifer Moreno, Karen Guerrero, Duberly Posada Fotografía: Andrés Felipe Villota.



En La Foto De Izq. A Der: Duberly Posada, Bryan Ordoñez, Karen Guerrero. Fotografía: Andrés Felipe Villota.

Elenco

Duberly Posada
Karen Guerrero
Jenifer Moreno
María del Mar García
Bryan Ordoñez

Reparto

Dupona (segunda temporada)
Durana
Martina / Mujer del Servicio
Dupona (primera temporada)
El Caballero Hermoso

AÑO: 2013
PROGRAMA: LICENCIATURA EN ARTE TEATRAL
SEMESTRE: IV 2013-1
OBRA: SALUDOS
AUTOR: EUGÉNE IONESCO
DIRECTOR: JACKELINE GÓMEZ-PAULA ANDREA RÍOS

UN CUERVO EN LA MADRUĞADA

SINOPSIS

Provocativa combinación de humor y gravedad. Brochazos gruesos y trazos finos. Me-tafísica, vanguardia y tradición. Legado ajeno e invencida propia – Mario Benedetti. En este montaje indagamos desde el cuervo del actor- actriz. La sutil frontera entre el ser- el parecer – presentar – representar siendo así el Cuervo un espacio – potencia de vinculo de energía emergente.

La Directora-Doris Sarria:

Atriz y directora del Teatro Papagayo – Cali. En Bellas Artes se desempeña como docente. Desde el 2000 a la fecha trabaja como actriz en el teatro taller de Cali. Trabajo como el maestro Jean Marie Benohe – La Máscara y el espacio teatral. Se desempeñó como actriz en el teatro La Máscara y en la Universidad del Valle, docente en la uni-versidad del Valle de 1990 al 2000, docente en el Instituto Popular de Cultura 2010 - 2013.

Elenco

Javier Ruíz // Andrea Riaño // Carlos García R.
Kelly Meneses B. // Diego A. Garcés L. Jonatán Trejos //
Isabella Cabezas Dianny Fuentes // Viviana Londoño
Didier Andres Mendoza Roza //Johan Estupiñan
Apolindar // Daniela Castaño María del mar Gantiva.



En La Foto De Izq. A Der: Didier Mendoza, Diego Alejandro Garcés, Johan Estupiñan, Johnnattan Trejos, Dianny Fuentes, María Del Mar Gantiva, Andrea Riaño, Daniela Castaño, Kelly Meneses, Natalia Cabezas, Carlos Ernesto García, Javier Ruíz, Viviana Londoño. Fotografía: Jackeline Gómez Romero



En La Foto De Izq. A Der: (Arriba) Daniela Castaño, Kelly Meneses, Natalia Cabezas, María Del Mar Gantiva, Johnnattan Trejos. (Abajo) Andrea Riaño, Carlos Ernesto García. Fotografía: Jackeline Gómez Romero

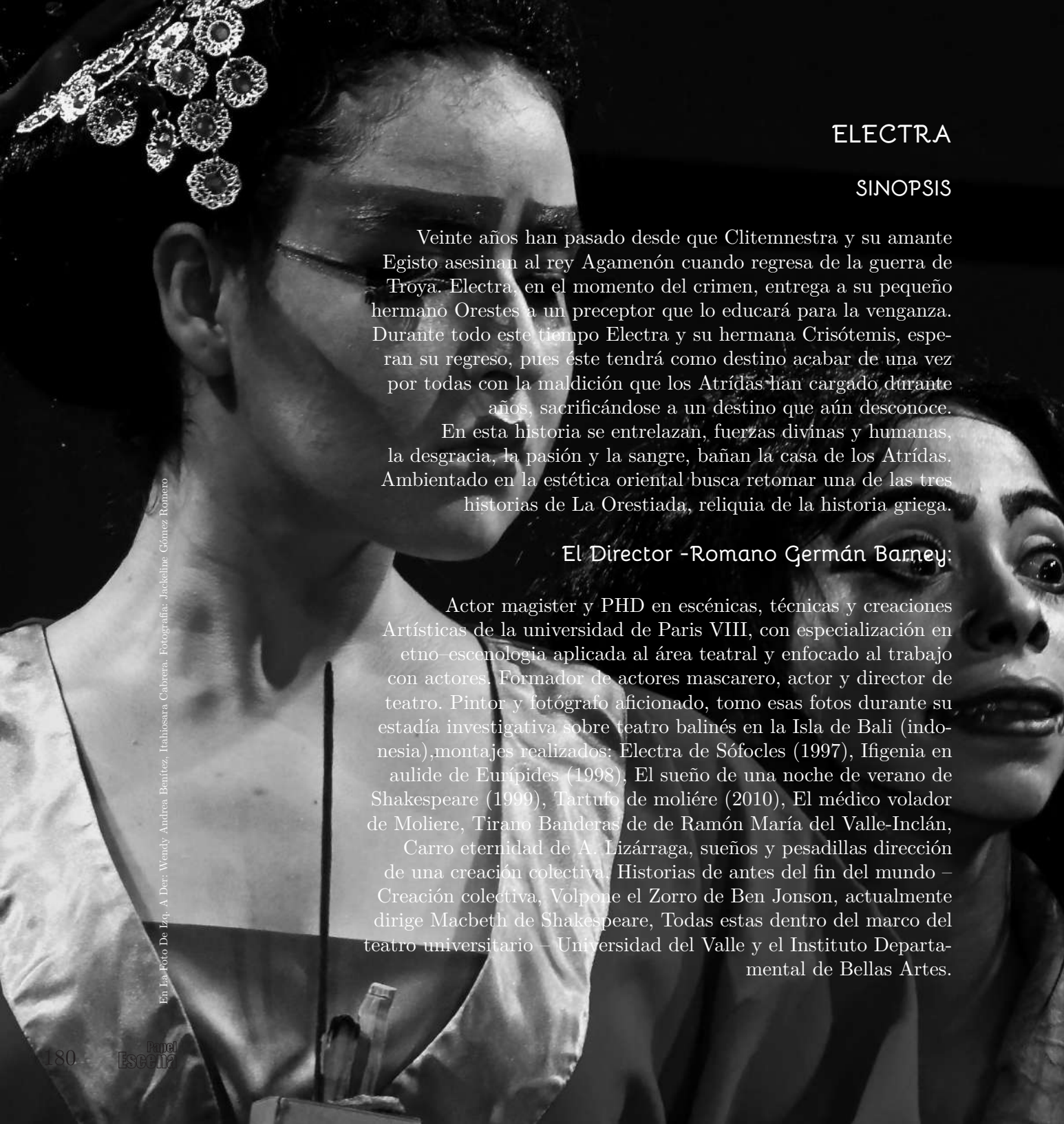


En La Foto De Izq. A Der: Kelly Meneses, Dianny Fuentes. Fotografía: Jackeline Gómez Romero



En La Foto: Natalia Cabezas. Fotografía: Jackeline Gómez Romero

AÑO: 2013
PROGRAMA: LICENCIATURA EN ARTE TEATRAL
SEMESTRE: IV 2013-2
OBRA: UN CUERVO EN LA MADRUĞADA
AUTOR: CARLOS MAGGI
DIRECTOR: DORIS SARRIA VALENCIA



ELECTRA

SINOPSIS

Veinte años han pasado desde que Clitemnestra y su amante Egisto asesinan al rey Agamenón cuando regresa de la guerra de Troya. Electra, en el momento del crimen, entrega a su pequeño hermano Orestes a un preceptor que lo educará para la venganza. Durante todo este tiempo Electra y su hermana Crisótemis, esperan su regreso, pues éste tendrá como destino acabar de una vez por todas con la maldición que los Atridas han cargado durante años, sacrificándose a un destino que aún desconoce.

En esta historia se entrelazan, fuerzas divinas y humanas, la desgracia, la pasión y la sangre, bañan la casa de los Atridas. Ambientado en la estética oriental busca retomar una de las tres historias de La Orestíada, reliquia de la historia griega.

El Director -Romano Germán Barney:

Actor magister y PHD en escénicas, técnicas y creaciones Artísticas de la universidad de Paris VIII, con especialización en etno-escenología aplicada al área teatral y enfocado al trabajo con actores. Formador de actores mascarero, actor y director de teatro. Pintor y fotógrafo aficionado, tomo esas fotos durante su estadía investigativa sobre teatro balinés en la Isla de Bali (Indonesia), montajes realizados: Electra de Sófocles (1997), Ifigenia en aulide de Eurípides (1998), El sueño de una noche de verano de Shakespeare (1999), Tartufo de Molière (2010), El médico volador de Molière, Tirano Banderas de Ramón María del Valle-Inclán, Carro eternidad de A. Lizárraga, sueños y pesadillas dirección de una creación colectiva. Historias de antes del fin del mundo – Creación colectiva, Volpone el Zorro de Ben Jonson, actualmente dirige Macbeth de Shakespeare, Todas estas dentro del marco del teatro universitario – Universidad del Valle y el Instituto Departamental de Bellas Artes.



En La Foto De Izq. A Der: Felipe A. Lozano, Francié Aguirre, Diego Fernando Castellar, Wendy Andrea Benítez, Itahiosara Cabrera.
Fotografía: Jackeline Gómez Romero



En La Foto De Izq. A Der: Dayana Ocampo, Diego Fernando Castellar
Fotografía: Jackeline Gómez Romero



En La Foto De Izq. A Der: Itahiosara Cabrera, Dayana Ocampo
Fotografía: Jackeline Gómez Romero

Reparto Elenco

Electra	Itahiosara Cabrera / Karina Collazos
Clitemnestra	Dayana Ocampo / Wendy Andrea Benítez
Orestes	Harold Cuenca
Crisótemis	Francié Aguirre / Yeimi Grajales
Píldes	Felipe Lozano
Pedagogo	Diego Fernando Castellar
Egisto	Felipe Lozano
Coro	Dayana Ocampo / Wendy Andrea

AÑO:2013
PROGRAMA:LICENCIATURA EN ARTE TEATRAL
SEMESTRE: VI 2013-2
OBRA:ELECTRA
AUTOR:VERSIÓN DE "ELECTRA" DE SÓFOCLES Y "LA ORESTIADA" DE ESQUILO
DIRECTOR: ROMANO GERMÁN BARNEY

LA MUCHACHA DE LOS LIBROS USADOS

SINOPSIS

Nos narra la historia de una niña que vendía libros usados. Su familia (padre, madre, tío), un co-ronel y el mundo militar, el mundo prusiano, una transacción, un accidente, entre otros factores; personajes y acontecimientos que nos remiten a una realidad oculta, se entremezclan en un mundo ficcionalizado que poco a poco nos va revelando una cruda realidad que rodea a un personaje común y corriente: la muchacha, quien intenta contar desde su punto de vista su propia historia: “¿Cómo hablar de mí como si se tratara de otra, sin que esto implique una pena doble y una doble desesperación?” La historia de la muchacha, personaje duplicado, separado por el tiempo pero unido en su historia “El decir fui no remite a nada, sólo a la inminente ausencia”. Esta obra trata, entre otros aspectos la pérdida, la ausencia, la represión, la sangre, la tortura, la cárcel (el encierro), la dignidad perdida, las ideas abandonadas...

El Director-Ariel Martínez:

Licenciado en Arte Dramático de la Universidad del Valle, Especialista en voz Escénica de la Universidad Francisco Jose de Caldas y la ENAD - Escuela Nacional de Arte Dramático. Miembro fundador del grupo Cualquiera Producciones. Entre sus motajes dirigidos se encuentran: Otra de Leche, Desaparecido, Los Difusos Finales de las Cosas (lectura dramática) de Carlos Enrique Lozano; La Cena de José Manuel Rodríguez, La Muchacha de los Libros Usados de Aristides Vargas, La Gran Tirana de Carlos Padrón Montoya, Yo He Querido Gritar de Tania Cárdenas Paulsen. Actualmente se desempeña como docente de la Facultad de Artes Escénicas del Instituto Departamental de Bellas Artes.



En La Foto De Izq. A Der: Juan Carlos Granada, Kindy Maya, Liz Karen Roa. Fotografía: Jackeline Gómez Romero



En La Foto De Izq. A Der: Hector Rodríguez, Jose Luis Ortega, Alex Valencia, Bryan Steven Rocha, Kindy Maya, Santiago Betancourt, Eder Felipe Grueso, Anny Rivas, Liz Karen Roa, Juan Carlos Granada, Luis Eduardo Arcila, Carlos Eduardo Perdomo. Fotografía: Jackeline Gómez Romero



En La Foto De Izq. A Der: Bryan Steven Rocha, Stefania Valle, Alex Valencia. Fotografía: Jackeline Gómez Romero



En La Foto De Izq. A Der: Bryan Steven Rocha, Luisa Otero, Anny Rivas. Fotografía: Jackeline Gómez Romero

Reparto

Muchacha 1 (niña)
Muchacha 2 (adulta)
Padre
Madre
Tío
Coronel Urtecho
Coronel Fajardo
Señora de Fajardo
Hombre del Bar
Enfermero
Hombre del Hospital
Vendedor
Gerente

Elenco

Kindy Maya - Anny Rivas
Liz Karen Roa - Luisa Otero
Santiago Betancourt - Cristian Ibargüen
Luisa Otero - Kindy Maya - Stefania Valle
Eder Felipe Grueso - Santiago Betancourt
Juan Carlos Granada - Bryan Steven rocha
William Villamil - Alex Valencia
Anny Rivas - Liz Karen Roa - Stefania Valle
Luis Eduardo Arcila - Jose Luis Ortega
Carlos Eduardo Perdomo - Hector Rodríguez
Cristian Ibargüen - eder Felipe Grueso
Alex Valencia - Luis Eduardo Arcila
Bryan Steven Rocha - William Villamil

AÑO: 2013
PROGRAMA:
LICENCIATURA EN
ARTE TEATRAL
SEMESTRE: VIII 2013-1
OBRA: LA
MUCHACHA DE LOS
LIBROS USADOS
AUTOR: ARISTIDES
VARGAS.
DIRECTOR: ARIEL
MARTÍNEZ



En La Foto De Izq. A Der: Daniel Osorio, Isabella Londoño. Fotografía: Jackeline Gómez Romero

KVETCH, COMEDIA AMERICANA

SINOPSIS

El autor presenta esta obra como “un estudio de los efectos de la ansiedad bajo la for-ma de agobio irritante que te impide dormir.” Escrita con el recurso de una oscilación entre el diálogo de los personajes que viven unas situaciones delirantes en la intimidad de una familia tradicional norteamericana, con cortes al mundo interior de sus pensamientos que son contados por ellos mismos. Pensamientos irreverentes, a veces prosaicos que develan justamente lo que nunca decimos. Kvetch significa, en judío americano, agobiar, presionar y, generalmente, se refiere a la persona que se lamenta y gimotea continuamente, un quejumbroso habitual.

El Director-Fernando Vidal:

Docente de la Facultad de Artes Escénicas en el área de Actuación y Montaje, ha dirigido en España al Teatro Independiente La Luna, en Chile una coproducción de Ibe-rescena y en Cali, además de sus montajes académicos en Bellas Artes y el IPC, ha montado con el Teatro La Farsa, el Proyecto Escénico Viento Raspao y el Teatro de la Ciudad. Entre sus obras escritas están Nocturno para Laura F., Salón Unisex, Un cuarto para las Cuatro y Ensayo General.

Reparto

Frank
Donna 1, su esposa
Donna 2, su esposa
Hal, amigo de Frank
Suegra de Frank
George 1, cliente de Frank
George 2, cliente de Frank

Elenco

Daniel Osorio C.
Shari Celis H.
Isabella Londoño B.
Alejandro Monsalve U.
Diana Osorio H.
Diana Calvache G.
Daniela Peña R.



En La Foto De Izq. A Der: Daniel Osorio, Alejandro Monsalve, Shary Celis, Isabella Londoño, Diana Osorio, Diana Calvache, Daniela Peña.
Fotografía: Jackeline Gómez Romero



En La Foto De Izq. A Der: Shary Celis, Daniel Osorio. Fotografía: Jackeline Gómez Romero



En La Foto De Izq. A Der: Alejandro Monsalve, Daniel Osorio.
Fotografía: Jackeline Gómez Romero



En La Foto De Izq. A Der: Isabella Londoño, Daniel Osorio, Shary Celis, Alejandro Monsalve, Diana Osorio. Fotografía: Jackeline Gómez Romero



En La Foto De Izq. A Der: Daniela Peña, Isabella Londoño, Diana Calvache, Daniel Osorio. Fotografía: Jackeline Gómez Romero

AÑO: 2013
PROGRAMA: LICENCIATURA EN ARTE
TEATRAL
SEMESTRE: VIII 2013-1
OBRA: KVETCH, COMEDIA AMERICANA
AUTOR: STEVEN BERKOFF
DIRECTOR: FERNANDO VIDAL MEDINA

LA PENÚLTIMA CENA

SINOPSIS

“La penúltima cena” de Fabio Rubiano, es una obra donde Judas Iscariote y María Magdalena se encuentran antes de la última cena. Ella fue una prostituta muy famosa y él un terrorista zelote; ya no son ni lo uno ni lo otro. Ella asume su nueva condición con silencio y sacrificio, él trata por todos los medios de escapar de su destino de conspirador, reniega del personaje de reparto que fue obligado a interpretar.

La puesta en escena trabaja sobre el imaginario de María Magdalena y Judas Iscariote, personajes estigmatizados por la “historia sagrada”, haciendo una relectura de los esquemas de poder y violencia presentes en la convulsa sociedad colombiana en las últimas décadas a partir de una elección transmedial, con escenas de archivo del cine y la televisión, que son sometidas a un trabajo riguroso de montaje e intervención plástica, colocando en relación diversos lenguajes e imágenes, permitiendo una lectura dinámica que dota de un humor corrosivo la escena, en una estética postdramática.

La Directora - Lucía Amaya :

Licenciada en Arte Dramático, Especialista en Realización Audiovisual y Mg. Literatura Latinoamericana de la Universidad del Valle; Especialista en Dramaturgia de la Universidad de Antioquia y Bellas Artes. Se considera a sí misma una artista no situada; transita entre el teatro y las artes plásticas. Docente del Instituto Departamental de Bellas Artes y la Universidad San Buenaventura. Actualmente su trabajo artístico lo realiza en Acciones Periféricas, grupo interdisciplinar que explora diferentes formas del arte en la ciudad y el mundo Under, donde el performance es una de sus acciones predominantes.



En La Foto De Izq. A Der: Julián Molano, Yeimi Ojeda.
Fotografía: Jackeline Gómez Romero



En La Foto De Izq. A Der: Julián Molano, David García.
Fotografía: Jackeline Gómez Romero



En La Foto De Izq. A Der: Yeimi Ojeda, Giovanni Grajales
Fotografía: Jackeline Gómez Romero



En La Foto De Izq. A Der: Yissel Arce Daraviña, Andrés Felipe Urrea
Fotografía: Jackeline Gómez Romero

Elenco

Yeimi Ojeda
Alejandra Restrepo
Yissel Arce
Ingrid Cosme
Julián Molano
Giovanni Grajales
Andrés Domínguez
David García
Asistencia de dirección: Thenise Rocío Arévalo

AÑO:2013
PROGRAMA:LICENCIATURA EN ARTE
TEATRAL
SEMESTRE: VIII 2013-2
OBRA:LA PENULTIMA CENA
AUTOR:FABIO RUBIANO OREJUELA
DIRECTOR:LUCIA AMAYA

REPERTORIOS BACHILLERATO ARTÍSTICO EN TEATRO

EL AMOR Y LA LOCURA

SINOPSIS

En el inicio de los tiempos, cuando no existía, estaban reunidos en mitad del universo los pecados y las virtudes, y comienzan una lucha para saber que será el humano, si pecador o virtuoso, al final el público sacará sus conclusiones.

El Director-Jose Fener Castaño :

Licenciado en Arte Teatral y Especialista en Educación Artística. Se ha desempeñado entre el teatro y la pantalla, siendo parte de documentales institucionales y para canales como Discovery Channel, cortometrajes con Extraliminal Producciones.

Actualmente desarrolla su trabajo teatral con la Fundación Prometeatro, y es docente de la Facultad de Artes Escénicas del Instituto Departamental de Bellas Artes.

Elenco Reparto

Aura Isabela Enríquez	El Amor
Leydi Daniela Echeverry	La Gula
Sarit Daniela Silva	La Lujuria
Cristian Carrillo	La Locura
Sebastián Satizabal	La Avaricia,

En La Foto: Isabela Enríquez. Fotografía: Jackeline Gómez Romero



En La Foto De Izq. A Der: Yeimi Ojeda, Giovanni Grajales. Fotografía: Jackeline Gómez Romero



En La Foto De Izq. A Der: Leidy Echeverry, Dayana Cárdenas, Laura Mosquera, Sarith Silva. Fotografía: Jackeline Gómez Romero



En La Foto De Izq. A Der: Leidy Echeverry, Dayana Cárdenas, Sarith Silva, Laura Mosquera. Fotografía: Jackeline Gómez Romero



En La Foto De Izq. A Der: Dayana Cárdenas. Fotografía: Jackeline Gómez Romero



En La Foto De Izq. A Der: Dayana Cárdenas, Laura Mosquera. Fotografía: Jackeline Gómez Romero

AÑO: 2013
PROGRAMA: BACHILLERATO
ARTÍSTICO EN TEATRO
GRADO: 9°
OBRA: EL AMOR Y LA LOCURA
AUTOR: ANÓNIMO
DIRECTOR: JOSE FENER
CASTAÑO



En La Foto De Izq. A Der: Daniela Rojas, Juan David Gálvez. Fotografía: Jackeline Gómez Romero

MENTIRITAS DE AMOR

SINOPSIS

Tras cinco años de separación, Flavio e Isabella se reencuentran y se comprometen en matrimonio, pero la alegría del compromiso no durará mucho tiempo, ya que Pantalone, padre de Isabella y Rehimunda, ha quedado en quiebra y para salir de la pobreza decide casar a sus hijas con los hijos de Capitanito: Flavio y Capitanito; quienes han llegado a la ciudad fingiendo ser los dueños de una gran fortuna, que por supuesto no existe. En el momento de sellar el compromiso matrimonial, Isabella es obligada a casarse con Capitanito y Flavio, con Rehimunda; pues, por ley, el hijo mayor se debe casar con la hija mayor y de la misma manera los hijos menores.

Arlequino, Trufaldino y Colombina, criados de Pantalone, se han dado cuenta de la farsa del señor Capitanito y urden un plan para evitar la boda y ayudar a Flavio e Isabella a estar juntos. Con el humor propio de la Comedia del Arte, nace este espectáculo teatral, dirigido a todo tipo de público, que conjuga la actuación con máscaras, la improvisación y el juego escénico, para contar de manera jocosa las Mentiritas que se dicen por Amor.

La Directora-Mavim Sánchez :

Licenciada en Arte Teatral de la Facultad de Artes Escénicas de Bellas Artes, Institución especializada en la enseñanza de la Artes, en la que actualmente se desempeña como Docente en los programas Bachillerato Artístico en Teatro y Licenciatura en Arte Teatral. En los procesos artístico-pedagógicos de Actuación y Puesta en Escena, del Bachillerato Artístico en Teatro ha escrito y dirigido las obras: El Hospital de los Muñecos, La Chicha Abombá, el Flautista de las Ratas, Aventuras de Arturo y sus Caballeros.



En La Foto De Izq. A Der: Sebastian Ávila, Daniela Rojas, Juan David Gálvez, Yeikot Steven Escobar. Fotografía: Jackeline Gómez Romero



En La Foto De Izq. A Der: Yeikot Steven Escobar, Juan David Gálvez, Sebastian Ávila. Fotografía: Jackeline Gómez Romero



En La Foto De Izq. A Der: Yeikot Steven Escobar, Daniel Peña, Juan David Gálvez, Lucero Henao, Juan Diego Palacio, Sebastian Ávila. Fotografía: Jackeline Gómez Romero



En La Foto De Izq. A Der: Lina María Sandoval, Angélica Rosales, Daniela Rojas. Fotografía: Jackeline Gómez Romero

Reparto

Flavio - Enamorado:
Isabella - Enamorada:
Pantalone:
Capitanito:
Colombina:
Raymunda - Enamorada:
Arlecchino:
Brighella:
Tartaglia:

Elenco

John Sebastián Ávila
Angélica Rosales Prado
Juan David Gálvez
Lucero Henao
Juan Diego Palacio
Daniela Rojas
Lina María Sandoval
John Sebastián Ávila
Juan David Galvez
Lina Sandoval

AÑO:2013
PROGRAMA:BACHILLERATO
ARTÍSTICO EN TEATRO
GRADO: 10°
OBRA:MENTIRITAS DE AMOR
AUTOR:MAVIM MERCEDES SÁNCHEZ
DIRECTOR:MAVIM MERCEDES SÁNCHEZ



En La Foto Lizzy Joan Cardona, Fotografía: Jackeline Gómez Romero

A LA DIESTRA DE DIOS PADRE

SINOPSIS

Basada en el cuento folclórico, recogido por Tomás Carrasquilla. Es la obra con la que se conoció en el mundo la existencia del Teatro Colombiano. Su título quedó más asociado al dramaturgo que al escritor del cuento original, pero sobre todo porque siempre se pensó como una obra en construcción en proceso, una obra que nunca quizá encontró su forma más acabada de expresión y con esta condición de la obra, Buenaventura se congració y a la vez combatió con el viejo Carrasquilla, peleó, buscó y encontró sugestivos motivos para volver a pelear con el autor y encontrar en su minuciosa pesquisa renovados caminos que le permitieron construir un teatro popular, con un lenguaje propio, pero anclado en lo más rescatable de la tradición nacional.

La Directora-Aida Fernández de Pablos:

Doctora Honoris Causa del Instituto Departamental de Bellas Artes. Actriz fundadora del Teatro Escuela de Cali en Bellas Artes y posteriormente del Teatro Experimental de Cali - TEC junto con el maestro Enrique Buenaventura. Como Actriz ha sido partícipe del movimiento del Nuevo Teatro Colombiano, montajes como La Orgía, La Trampa, Los Papeles del Infierno, se cuentan entre su gran repertorio. Como docente, ha dirigido innumerables montajes, entre ellos se cuentan: El Cerezo Volador, Se Escribe Cartas de Amor con Buena Letra, Los Siete Pecados Capitales, Ánimas de Día Claro, Juegos a la Hora de la Siesta. Actualmente se desempeña como docente de la Facultad de Artes Escénicas del Instituto Departamental de Bellas Artes.



En La Foto De Izq. A Der: Diana Isabel Giraldo, Paula Michelle Moreno, Jorge Leonel Montaña, Brayan Alejandro Noreña, Lizzy Joan Cardona, Ever Stevens Pino. Fotografía: Jackeline Gómez Romero



En La Foto De Izq. A Der: Yuli Natalia Cardona, Paula Michelle Moreno. Fotografía: Jackeline Gómez Romero



En La Foto De Izq. A Der: Brayan Alejandro Noreña, Lizzy Joan Cardona, Ever Stevens Pino. Fotografía: Jackeline Gómez Romero



En La Foto De Izq. A Der: Yuli Natalia Cardona, Diana Isabel Giraldo, Jorge Leonel Montaña, Brayan Alejandro Noreña, Ever Stevens Pino. Fotografía: Jackeline Gómez Romero

Reparto

Jesús - Vicario
 San Pedro- Perdedor
 La Muerte – Mendiga
 Diablo, Rey, Indígena
 Peralta, Mendigo, Moribundo
 Peraltona, Madama
 El Ciego, Moribundo
 La Tullida, Moribunda
 Maruchenga, Guaricha

Elenco

Angie Nathalia Loba Orejuela
 Angela Gabriela Cárdenas Pachón
 Lizzy Joan Cardona Salas
 Brayan Alejandro Noreña Castaño
 Ever Stevens Pino Meza
 Yuli Natalia Cardona Viveros
 Jorge Leonel Montaña Montaña
 Daniela Isabel Giraldo Sánchez
 Paula Michelle Moreno Sarmiento

AÑO: 2013
 PROGRAMA: BACHILLERATO
 ARTÍSTICO EN
 TEATRO
 GRADO: 11º
 OBRA: A LA DIESTRA DE DIOS PADRE
 AUTOR: ENRIQUE BUENAVENTURA DEL CUENTO DE TOMÁS CARRASQUILLA
 DIRECTOR: AIDA FERNÁNDEZ DE PABLOS

CONVOCATORIA

Con el propósito de incentivar la participación de docentes, artistas e investigadores del campo de las artes escénicas, escritores, estudiantes de los semilleros de investigación y articulistas externos, la Revista Papel Escena de la Facultad de Artes Escénicas abre la convocatoria para su edición número 14 – 2015, para que envíen sus colaboraciones centradas en los temas de investigación-creación y en la sistematización de entrenamientos para la formación de actores.

Entrega para selección en el Consejo Editorial:

La confirmación de su participación se recibirá hasta el viernes 29 de Mayo de 2015 y el artículo deberá entregarse para su respectiva selección hasta el Viernes 3 de Julio de 2015.

Al inicio del artículo deberá escribirse el resumen o abstract del mismo – aproximadamente 100 palabras -, con las palabras clave y una breve presentación del autor o autora. El texto deberá estar escrito en fuente Arial, con una dimensión de 11 puntos, e interlineado 1,5 espacios.

Las fotografías que cada autor anexe a su trabajo deberán tener el respectivo crédito: Nombre del fotógrafo, título de la obra y nombre de las personas que aparecen en la fotografía. Sin estos requisitos no podrá editarse el material que deberá estar en buen estado si se trata de fotografía análoga y tener una buena resolución en el caso de la fotografía digital (300ppp) en todo caso y por razones de orden técnico, la selección y edición final del material anexado corresponderá al equipo de diseño de la Revista.

Selección final:

Una vez hecha la lectura de los artículos, se seleccionaran según criterios editoriales y se harán las correcciones pertinentes en caso de que haya que efectuar ajustes a los textos. El envío de cualquier material escrito o gráfico a Papel Escena no establece compromiso de publicación.

Dirección de envío:

La dirección electrónica para envío de sus artículos es: artesescenic@bellasartes.edu.co o a: Facultad de Artes Escénicas –Bellas Artes, Av 2ª Norte N° 7n-28, Cali, Colombia.



BELLAS ARTES
INSTITUCIÓN UNIVERSITARIA
DEL VALLE



Facultad de Artes Escénicas LICENCIATURA EN ARTE TEATRAL Educación Superior

Perfil Profesional

El Programa busca el desarrollo de un conjunto de conocimientos, habilidades y destrezas, que le permiten al graduado de la Licenciatura en Arte Teatral, asumir y desempeñarse satisfactoriamente en los aspectos inherentes a la creación e interpretación escénica teatral así como en los distintos aspectos de la docencia artística teatral en diversas comunidades y contextos. En Actuación, Docencia en Teatro y como Dinamizadores Culturales en Teatro.

Perfil ocupacional

Los graduados del Programa están en capacidad de desempeñarse como actor/actriz en espectáculos teatrales y como pedagogo/a de lo teatral en procesos de educación formal y comunitaria.

Jornada / Diurna.

Modalidad / Presencial.

Duración de la carrera / 10 semestres.

Proceso de admisión / Pruebas de Estado Saber 11,

Prueba de aptitud escénica y entrevista. Créditos / 188

PROGRAMAS ACADÉMICOS

Interpretación Musical

Registro Calificado: Resolución No. 404
de 06 de Febrero de 2009

Licenciatura en Arte Teatral

Registro Calificado: Resolución No. 3288
de 25 de abril de 2011

Artes Plásticas

Registro Calificado: Resolución No. 17688
de 6 de diciembre de 2013

Diseño Gráfico

Registro Calificado: Resolución No. 17692
de 6 de diciembre de 2013

FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS (FAE)

CALIDAD EDUCATIVA – CREACIÓN ARTÍSTICA - PROYECCIÓN SOCIAL.

ALIANZAS ESTRATÉGICAS CON EL SECTOR ACADÉMICO ARTÍSTICO Y EDUCATIVO
EN LO LOCAL Y NACIONAL

ALIANZAS EXTERNAS

Asociación Colombiana de Facultades y Programas de Artes (ACOFARTES)

Es una comunidad académica que propende por la calidad de las actividades de docencia, investigación, creación, extensión y gestión, en la cual se articulan y participan facultades, escuelas, institutos, departamentos, conservatorios, programas de educación superior en artes y afines, con el fin de fomentar el desarrollo del arte, la educación en arte y la cultura nacional. ACOFARTES ha facilitado tanto el diálogo como el debate con entidades gubernamentales como el Ministerio de Educación Nacional, el Ministerio de Cultura, el Consejo Nacional para la Educación Superior (CONACES), el Consejo Nacional de Acreditación (CNA), el ICFES, el ICETEX y COLCIENCIAS, entre otros.

Asociación Colombiana de Facultades de Educación (ASCOFADE)

Es una asociación de carácter pedagógico, científico y cultural, constituida por las Facultades de Educación y otras unidades académicas dedicadas a la formación de educadores dentro de las instituciones de Educación Superior. La Asociación tiene como misión contribuir al fortalecimiento de las Instituciones asociadas, promoviendo la investigación cooperativa y estratégica, el debate con pares académicos nacionales e internacionales, la participación en la construcción de las políticas educativas nacionales, regionales y locales, el fomento de diálogos académicos con otras asociaciones y redes relacionadas con la educación y la pedagogía, la identificación, sistematización y visibilización de experiencias exitosas, la movilidad interinstitucional de directivos, profesores, y estudiantes; el desarrollo de actividades y programas formativos conjuntos.

Red Nacional de Escuelas Superiores de Teatro

Creada en 1998, se ha convertido en un espacio privilegiado de intercambio al proponer trabajos de cooperación interinstitucional en el campo de la investigación y la formación no sólo al interior del país sino a nivel internacional, ya que ha contado con la participación de maestros internacionales, que a través de su participación en eventos académicos y encuentros contribuyen a consolidar así procesos de investigación que se adelantan en varias áreas

Redesvalle

Red joven a nivel de la región del suroccidente colombiano, conformado por diferentes instituciones de educación superior que hacen del tema de la evaluación educativa una línea de investigación. En el momento, como coordinadores de la Red a través del Departamento de Investigación en Pedagogía Artística (Dipa), estamos consolidando un proyecto regional que coopere en la comprensión de las evaluaciones de Estado Saber Pro y Saber Once, como un estudio comparativo.

APOYOS INTERNOS

Centro de Documentación Pública de Artes Escénicas (CENDOPU)

Es nuestra biblioteca especializada en teatro que cuenta con una nutrida colección de publicaciones escénicas nacionales e internacionales. Así mismo, tiene una videoteca, fototeca e iconoteca.

Departamento de Investigación en Pedagogía Artística (DIPA)

La Facultad de Artes Escénicas propone, en Enero de 1999, la creación del DIPA (Departamento de Investigación en Pedagogía Artística) como unidad académica encargada de orientar la reflexión y la investigación en torno al saber pedagógico del arte teatral, así como de participar en el Diseño de los Ambientes de Aprendizaje Escénico, los cuales contribuyen a desarrollar y fortalecer la interacción entre los componentes del Plan de Estudios. Con tres propuestas de líneas de investigación: Pedagogía Artística, Creación Escénica, y Contexto Artístico Cultural.



Se terminó de imprimir en los talleres de Libre Expresión.

En la edición se usaron las fuentes, Bellota, Century Gothic, HelveticaLT,
Impact y Latin Modern.

Para la impresión se usó papel propalcote 115 gr en las páginas interiores
y de 240 gr en la caratula.

El tiraje fue de 1.000 ejemplares.